

# **Università degli studi Roma Tre**

Dottorato di ricerca in Scienze Letterarie

XX ciclo

## **Décliner le récit chez Blanchot, Beckett et Khatibi.**

*Vers une poétique du récit dans la littérature francophone de  
la fin du XXe siècle*

**Presentata da:** Sabina Panocchia

**Coordinatore Dottorato**

Chiar.ma Prof.ssa Franca Ruggieri

**Relatore**

Chiar.ma Prof.ssa Benedetta Papasogli

**Esame Finale 2009**

« La parole silencieuse est ainsi devenue une forme désirable, de celles qui président à l'entrée dans l'écriture [...]et qui la rendent possible. Elle a été une réponse à la question du "qu'est-ce qui fait raconter" ?, parce qu'elle imposait de mettre en scène des situations où s'exerce le désir de raconter ou de parler à soi-meme...J'aimerais représenter ce qui existe et qui pourtant ne se touche, ne se voit ni ne s'entend, ce que la littérature seule peut atteindre. »

Jean-Paul Goux, *La voix sans repos*

À mon mari et à mes enfants

## Remerciements

Au terme de cette recherche, je ne pourrais m'empêcher de témoigner ma reconnaissance aux personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont rendu sa réalisation possible.

J'aimerais remercier en premier lieu mon directeur de recherche, Mme Le Professeur Benedetta Papasogli pour la confiance et la bienveillance qu'elle m'a témoignées tout long de ce travail.

Mes remerciements vont également au professeur Gianfranco Rubino qui a bien voulu accepter de l'examiner et d'être membre du jury. Son écoute et ses conseils ont été éclairants. Je n'oublie pas de remercier Mme Flavia Mariotti qui n'a jamais cessé de me prodiguer ses encouragements et dont les qualités professionnelles et humaines m'ont toujours été d'un vrai soutien. Qu'elle trouve ici le témoignage de ma plus profonde affection.

Enfin, une thèse ne se fait pas sans grand investissement personnel de la part de ceux et celles qui nous accompagnent en cours de route. Merci à tous ceux qui m'ont entouré pendant ces longues années où le travail de recherche et d'écriture limitait nos rapports. À mes parents qui n'ont jamais épargné leur soutien et leur aide. Croyez à ma sincère reconnaissance.

À mon époux Silvio pour sa patience et son support informatique. Et bien sûr, à ma petite Flavia ainsi qu'au petit qui est en train d'arriver : merci d'avoir rempli ma vie de merveilles et d'avoir su comprendre et aimer votre « maman étudiante ».

# TABLE DES MATIÈRES

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Remerciements .....</b>  | <b>4</b>  |
| <b>INTRODUZIONE .....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>PREMIERE PARTIE: POUR UNE THEORIE DU <i>RECIT</i> .....</b>                                    | <b>16</b> |
| <b>1. La question des genres dans la littérature contemporaine.....</b>                           | <b>18</b> |
| 1.1. Éclatement et subsistance des genres.....  | 18        |
| 1.2. Petite histoire d'une notion .....   | 30        |
| 1.3. De la crise du roman à l'émergence du récit.....   | 35        |
| 1.3.1. Le roman contesté .....  | 35        |
| 1.3.2. Le <i>récit</i> généré.....  | 43        |
| <b>2. Vers le <i>récit</i>: quelques détours de poétique narrative .....</b>                      | <b>51</b> |
| 2.1. L'expérimentation narrative d'André Gide.....  | 51        |
| 2.1.1. <i>Paludes</i> et les soties gidiennes .....   | 52        |
| 2.1.2. Les récits gidiens et l'expérimentation narrative.....                                     | 60        |
| 2.2. Le récit poétique .....  | 65        |
| 2.3. Maurice Blanchot et la théorie du récit .....  | 72        |
| 2.3.1. <i>Le Livre à venir</i> et la théorie du <i>récit</i> .....                                | 75        |
| 2.3.2. Le <i>récit</i> et la question de la temporalité .....                                     | 80        |
| 2.3.3. Le <i>récit</i> et la question de la voix narrative .....                                  | 86        |
| <b>3. Décliner le <i>récit</i>: considérations théoriques d'une poétique du <i>récit</i>.....</b> | <b>90</b> |
| 3.1. Choix de la problématique: Dominique Rabaté et la poétique du récit contemporain .....       | 91        |
| 3.1.1. Les apports de l'analyse rabatéenne du <i>récit</i> .....                                  | 92        |
| 3.1.2. Perspectives d'analyse.....  | 100       |
| 3.2. Choix du corpus .....  | 104       |
| 3.2.1. Le corpus blanchotien .....  | 105       |
| 3.2.2. Le corpus beckettien.....  | 107       |
| 3.2.3. Le corpus khatibien .....  | 119       |

**DEUXIEME PARTIE: POUR UNE PRATIQUE DU *RÉCIT* ..... 132**

**1. Le récit et l'imaginaire de la voix ..... 134**

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| 1.1.   | Le récit du côté de la voix .....  | 134 |
| 1.1.1. | Une « voix d'encre » .....   | 136 |
| 1.1.2. | Le « Je » de la voix .....   | 140 |
| 1.1.3. | En mal de communication: le <i>récit</i> et l'intériorisation de la voix ..... | 154 |
| 1.2.   | Une voix qui cherche à se taire .....  | 172 |
| 1.2.1. | Une absence à combler.....   | 172 |
| 1.2.2. | La parade infinie du langage .....   | 180 |
| 1.2.3. | L'aliénation par le langage.....   | 190 |
| 1.2.4. | Parole vs Silence .....  | 195 |

**2. Le *récit* et la mise en scène de l'errance ..... 209**

|        |   |     |
|--------|---|-----|
| 2.1.   | La mobilité thématique et énonciative .....   | 212 |
| 2.1.1. | Le <i>récit</i> et l'absence de centre: la paratopie et l'errance scripturale ..... | 213 |
| 2.1.2. | La dérive dans la langue.....   | 229 |
| 2.1.3. | La valse des pronoms .....  | 241 |
| 2.2.   | La navigation du texte: l'errance comme procédé du récit .....                      | 255 |
| 2.2.1. | « L'Autre temps »: le temps erratique de l'absence de temps.....                    | 257 |
| 2.2.2. | « Un espace à parcourir »: le dérèglement topographique .....                       | 278 |
| 2.2.3. | Errance et stase du voyage: le mouvement constitutif du texte.....                  | 291 |

**3. Il *récit* ed il pensiero del doppio ..... 301**

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| 3.1.   | Lo sdoppiamento della narrazione: una messa in scena barocca ..... | 304 |
| 3.1.1. | Lo sdoppiamento dell'identità.....                                 | 305 |
| 3.1.2. | Lo sdoppiamento della finzione .....                               | 326 |
| 3.2.   | La retorica del chiasma .....                                      | 341 |

**CONCLUSIONE : VERS UNE POETIQUE DU *RECIT* ..... 358**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 368**

# INTRODUZIONE

« La poétique en général et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à rendre compte des formes ou des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voire des impossibles »

Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*

## 1. Il perché di questo studio

Nell'ambito letterario ed editoriale, emerge oggi la tendenza - in parte riconducibile alla confusione generata dalle avanguardie di metà-secolo- a ricorrere al termine «récit» per definire, quasi indistintamente, produzioni narrative molto diverse tra loro quali il romanzo, la novella, le *témoignage de vie*, e via dicendo. Il problema trova sicuramente origine nella storia stessa della nozione, che in principio indicava non un genere bensì un mezzo, una forma di espressione in prosa, svincolata da codici estetici predefiniti. La «libertà», insita nel termine, spiega la sua assunzione a «supporto» di un nuovo genere letterario difficilmente etichettabile, che si afferma a partire dalla crisi del codice realistico.

Ma la confusione è da imputare anche allo stato della critica attuale, che sembra priva di punti di riferimento epistemologici ed estetici in grado di descrivere e valutare ciò che sta avvenendo sotto i nostri occhi. L'assenza in letteratura di quella che Viart chiama «une pensée du contemporain» fa sì che molte delle opere di fine '900, che si qualificano *récit*, vengano troppo spesso ricondotte al concetto di postmodernismo<sup>1</sup> o liquidate sbrigativamente come «ritorno alla tradizione».

---

<sup>1</sup> Si veda a tal proposito il saggio di Dominique Viart, « Ecrire au présent: l'esthétique contemporaine », in Michèle Touret et Francine Dugast, *Le Temps des lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au 20<sup>e</sup> siècle ?*, P.U. de Rennes, 2001.

La questione è però molto più complessa e articolata, come ha messo in evidenza la critica degli anni '90. La definizione di *récit* resta dunque problematica e soggetta ad una grande frammentazione: si parla di «*récit poétique*»<sup>2</sup>, autobiografico, critico . . .

Siamo quindi legittimati a chiederci cosa nasconda realmente questo appellativo. In altri termini, che cos'è il *récit*? Cosa racconta e in che modo? Nell'ottica della letteratura contemporanea, esso può davvero essere ascrivibile solo ad *une montée nostalgique* o ad una «*fiction critique*»<sup>3</sup>?

Il tentativo di dare una risposta chiarificatrice a questi quesiti ha costituito la molla della nostra ricerca, cui si è aggiunta, poi, una constatazione: anche se la questione del *récit* nella narrativa contemporanea è stata già oggetto di ricerche e di studi universitari (si veda, a titolo d'esempio, la collezione universitaria «*Écritures contemporaines*»<sup>4</sup>), non esiste tuttavia uno studio complessivo e organico volto a definirne una *poetica*.

## 2. Presupposti teorici della ricerca

Il nostro tentativo s'inserisce nella scia delle ricerche effettuate in questi ultimi anni da critici di grande prestigio come Dominique Viart, Dominique Rabaté e Bruno Blanckeman<sup>5</sup>, i quali hanno consacrato i loro sforzi all'analisi delle diverse modalità di narrazione nel panorama francese del XX e dell'inizio del XXI secolo. I loro studi costituiscono il punto di partenza della nostra indagine, che tenterà di colmare le lacune esistenti, insistendo sulle prospettive da essi inaugurate relative alla teoria dei generi.

Naturalmente, la nostra ricerca e la scelta del *corpus* d'analisi prende avvio proprio dalle suggestioni di Rabaté circa l'identità letteraria del *récit* contemporaneo. L'opera di quest'ultimo ci fornirà indicazioni di percorso e parole chiave, guidandoci in questa

---

<sup>2</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, P.U.F., Paris, 1978.

<sup>3</sup> Per un approfondimento della nozione di «*fiction critique*» rimandiamo il lettore al saggio di Dominique Viart, «*Les Fictions critiques dans la littérature contemporaine*», in Matteo Majorano ed., *Le Goût du roman*, B.A. Graphis, Italie, 2002.

<sup>4</sup> Dominique Viart, *Écritures contemporaines*, op. cit..

<sup>5</sup> Segnaliamo, per ogni autore, le opere più rappresentative in relazione alla nostra problematica Dominique Viart; Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Editions José Corti, 1999 ; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Septentrion, 2000 ; *Les Fictions singulières*, Prétexte éditeur, 2002.



esperienza. Come avremo modo di vedere più dettagliatamente nel corso della prima parte del presente studio, Dominique Rabaté, interrogando la narrativa del novecento, constata l'esistenza accanto al romanzo di un'altra forma narrativa, denominata da molti autori *récit*, di cui tenta di tracciare una genealogia. Anche se generalmente breve, essa non è riconducibile alla «nouvelle» o alla «short story». Rabaté concepisce, infatti, il *récit* come uno spazio di contestazione del romanzo: appartiene alla «fiction», ma in modo problematico. La denominazione *récit* viene quindi ad indicare, per il critico francese, un settore particolarmente importante della modernità inaugurata in Inghilterra da Joyce e in Francia da Proust e «dont l'unité se définit par la commune attention à la mise en doute de la parole et du sujet»<sup>6</sup>. Per Rabaté il discorso posto da questo tipo di narrazioni è ricollegabile al problema della voce narrante: « le *récit*, selon une pente qui l'écarte toujours plus du romanesque proprement dit [...] se tourne vers l'acte même de parler»<sup>7</sup>. Il *récit* contemporaneo rivendicherebbe, in questo modo, la supremazia del *dire* sul *raccontare*, iscrivendo, nel suo stesso principio, la *mise en oeuvre de la voix*. In quanto forma narrativa, esso è infatti caratterizzato dalla predominanza di una voce fittizia in cerca del proprio posto all'interno del discorso prodotto.

È a questo livello che ci sembra collocarsi l'apporto più rilevante dell'analisi del *récit* proposta dal critico francese: queste «fictions de voix, écrites à la première personne et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même»<sup>8</sup> ruotano intorno alla problematica del dire, della voce e puntano all'esaurimento della logica narrativa. Il *récit* cerca così di rendere conto delle vicissitudini della parola, della sua espressione. Di fronte a quale trauma il linguaggio indietreggi e perda la sua efficacia è una variante: può trattarsi della morte di una giovane figlia come per Louis-René des Forêts, autore che, come sottolinea Rabaté, ha largamente praticato il genere; può trattarsi ancora del crollo degli ideali e dell'esperienza della seconda guerra mondiale come per un Blanchot- primo ad aver, per così dire «teorizzato» il genere; o ancora, nella sua fase più contemporanea, del trauma identitario del colonialismo o del multiculturalismo, tema caro alle opere degli autori francofoni magrebini e del Quebec. In breve, *l'ancrage* esistenziale, piuttosto che evenemenziale, di questo tipo di testi è innegabile e sancisce il loro allontanamento da ogni sorta di narrativa romanzesca. Come osserva Dominique Rabaté:

---

<sup>6</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p.12.

<sup>7</sup> Ibid, p. 109.

<sup>8</sup> Ibid., p. 8.

Il s'agit bien de rendre compte d'une crise existentielle majeure, qui touche sans nul doute au sujet biographique qui en rend compte à la première personne mais selon un débordement à la fois de subjectivité et de la possibilité même de raconter cette expérience.<sup>9</sup>

Certo, va anche detto che «cette possibilité de défaillance, que les mots échappent ou ne puissent pas dire, obsède [tout] écrivain moderne»<sup>10</sup>. Si pensi alla figura di Lord Chandos-eroe eponimo di uno dei testi che all'inizio del secolo scorso hanno sancito la crisi della letteratura tardo-moderna- al cospetto della minuziosa, ineffabile realtà: la rivelazione che egli si attende dalla muta, modesta e massiccia presenza di «un inaffiatoio, un erpice abbandonato su un campo, un cane al sole, un povero cimitero, uno storpio, una piccola casa di contadini» è destinata a rimanere inatingibile, al di là del linguaggio e del pensiero discorsivo della tradizione filosofica del razionalismo occidentale, poiché la sola lingua che potrebbe esprimere le cose nella loro irriducibile singolarità, rivelandone il significato particolare e unico, «non è né il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui non una sola parola mi è nota, una lingua in cui mi parlano le cose mute, e in cui forse un giorno nella tomba mi troverò a rispondere a un giudice sconosciuto»<sup>11</sup>.

Il *récit* si colloca nella scia di questa esperienza e conduce, con spietata lucidità, il disagio di un Lord Chandos alle sue estreme conseguenze. In effetti, come già ricordato, le voci messe in scena da questi testi non sono dei «grand[s] ordonnateur[s] des pompes fictionnelles»<sup>12</sup> in grado di assicurare lo svolgimento e il ritmo della dinamica narrativa; abbiamo appena visto come il loro manifestarsi esprima, al contrario, più un desiderio di parola che di racconto. Desiderio che trova spesso origine in un sentimento d'impotenza e che finisce, per riprendere l'espressione di Rabaté, con «épuiser»<sup>13</sup> la possibilità di una logica narrativa. «L'histoire cherche à s'arrêter. Ils se sont rencontrés, ils se sont aimés, ils ont quitté des vieilles amours

---

<sup>9</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, p. 42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>11</sup> H. von Hofmannstahl, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 1988, p. 61.

<sup>12</sup> Nous empruntons ici l'expression à Bruno Blanckeman qui l'utilise pour désigner les jeux de la voix narrative dans l'œuvre de Jean Échenoz (« Jean Échenoz ou le récit ventriloque », dans Jean-Louis Brau [dir.], *La voix narrative*, vol. 1, « Cahier de narratologie n° 10 », Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Nice-Sophia-Antipolis, 2001, p. 218).

<sup>13</sup> Rimandiamo il lettore al concetto di « épuiement » letterario espresso da Dominique Rabaté nel saggio già citato *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit.

pour un nouvel élan, et puis voilà, c'est terminé. Je ne pourrai pas faire mieux» afferma il narratore del récit *Années Confuses* dello scrittore quebecchese Patrick Nicol<sup>14</sup>.

Più in generale, il *récit* si rapporta ad un'impossibile parola, ad un nome la cui mancanza slega e disperde il linguaggio, lo distrugge nella sua dimensione simbolica. La voce spersonalizzata messa in scena da questi testi non afferma qualcosa, ma l'anonimato della parola, nella quale - come insegna Mallarmé- niente di ciò che si presenta è presente. La verità resta perpetuamente da dire e del non detto. Tutto si situa in una strana e ineffabile zona di scambi tra la parola e il silenzio, in una sorta di scivolamento muto, di movimento immobile; per dirla con Blanchot, in un eterno «ressassement».

Il *récit* si fa così carico dell'ammutolimento e dell'impossibilità di parlare; il testo diventa un luogo dove il linguaggio si re-inventa alla ricerca della sua parte silenziosa, de *l'innommable*. Come avremo modo di vedere, il paradosso di questa tipologia narrativa risiede proprio nell'opporre il silenzio al linguaggio nel loro punto d'incontro, ovvero la scrittura; scrittura che arriva ad incorporare in sé i propri «bianchi», i propri silenzi. Il *récit* sceglie così di mettere in gioco l'indicibile, si fa esperienza di una lingua chiamata a raccontare un evento che non si può raccontare, un evento che non lo è, che avviene senza avvenire, che accade per portare alla luce la sospensione di senso in cui diventa impossibile qualunque accadere. La tensione di un *non so cosa* che si sottrae al linguaggio, il punto in cui la capacità di dire, di parlare sfugge al controllo del soggetto, diventano elementi strutturali fondamentali sia a livello narrativo che al livello di significato del testo. Siamo dunque tentati di leggere il *récit* come una «narrazione dell'indicibile» in tutte le sue dimensioni: indicibile del soggetto e indicibile della parola di cui diventa il luogo e l'evento.

### **3. Uno sguardo sul retroscena socio-culturale del récit**

Il *récit* viene così ad esprimere tutto il disagio della letteratura contemporanea e diventa allo stesso tempo simbolo di una narrativa in dissoluzione, tipica del XX° secolo. La riflessione insita in questa forma letteraria - apparentemente così astratta per la propria esigenza interna di cercare e di collocarsi in uno spazio neutro, fuori dai confini tradizionali della metafisica dicotomica occidentale- è a parer nostro incredibilmente attenta alle tematiche contemporanee e si pone, anzi, come uno dei più interessanti tentativi di soluzione

---

<sup>14</sup> Patrick Nicol, *Les années confuses: récits*, Montréal, Triptyque, p. 31.

alla sconfitta dell'uomo moderno. *L'ère du vide*, l'importante libro di Gilles Lipovetsky<sup>15</sup> apparso nell'83, ci indica come il vuoto ideologico, l'assenza di idee siano diventati un segno dei tempi, un indicatore della decadenza morale ed estetica della nostra epoca. L'impossibilità di concepire visioni globali e univoche, così come la generalizzata dispersione e moltiplicazione dei discorsi, si riconduce a quella che Lyotard definisce una *crisi dei fondamenti* o delle *metanarrazioni*<sup>16</sup>. I grandi sistemi che avevano il compito di spiegare il mondo –il cristianesimo, l'illuminismo, la filosofia idealistica, il marxismo– hanno fallito e si ritorna a verità parziali, frazionate. I grandi obiettivi sono rimossi, quindi tutto è possibile, proprio perché manca un centro che funga da fulcro e motore. L'uomo del ventesimo secolo si trova a fare i conti, piuttosto che con strutture eterne a-priori, con la sua storicità, con la sua temporalità e con un'irrimediabile finitezza. E sono quella storicità, temporalità e finitezza che egli esperisce negli orizzonti linguistici che definiscono la sua stessa esistenza.. Nasce quello che molti critici hanno definito il pensiero *debole, congetturale e contestuale*<sup>17</sup>, che deve rinunciare a stabilirsi su premesse salde ed indubitabili, su quelli che un tempo erano definiti i fondamenti del sapere. Se un sapere c'è, questo è senza fondamenti e senza verità. Più in generale la verità appare rinchiusa all'interno dei diversi orizzonti linguistici che, a loro volta, non rimandano più ad un al di là del linguaggio, ma che risultano essere *giochi* del tutto risolti in se stessi, all'interno delle proprie regole e delle proprie logiche. Da questi orizzonti linguistici non si esce più, né per indicare un mondo che sta al di là delle parole, né per comunicare con l'Altro, che a sua volta pare rinchiuso all'interno di un suo orizzonte linguistico, le cui regole e i cui significati non sono traducibili e comprensibili per noi. Accade così che nell'universo linguistico regni l'incomunicabilità. Questa condizione comporta, ormai, l'accettazione della perdita di senso dell'esistenza e la definitiva rinuncia al fondamento.

Come forma narrativa, il *récit* sembra trovare origine proprio in questa finitezza, in questo vuoto -avvertito con maggiore ampiezza soprattutto verso la metà del secolo, ovvero, dopo il trauma filosofico ed ideologico della seconda guerra mondiale<sup>18</sup> – in cui confluiscono i problemi del linguaggio, dell'Altro, della morte e della solitudine che sono esattamente quelli che sconvolgono «l'uomo senza qualità» del XX° secolo. Questo, privato dei suoi valori

---

<sup>15</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>16</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris, Minuit, 1979.

<sup>17</sup> Si veda a titolo d'esempio Umberto Eco, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

<sup>18</sup> Blanchot parlerà di una scrittura *dopo* Auschwitz a cui la forma *récit* sembra corrispondere.

passati e sicuri, si trova afflitto da un'assoluta mancanza di identità e di reciprocità che lo precipitano in una condizione di insicurezza e di limite, in un mondo imploso nel silenzio dove si aggira privato di parole e di figure di riferimento. Ma è proprio in virtù della propria *nudità* e *povertà* che il soggetto può aprire uno spazio- accidentato e fragile ma pur sempre percorribile- per l'esplorazione letteraria. La tendenza al vagabondaggio insita, come avremo modo di vedere, nella forma stessa del *récit* va letta all'interno di questa prospettiva: come metafora della vita vissuta, di quel cammino che, privo di una meta certa, ci è pur dato di percorrere. Un vagabondare sempre più confuso e senza fine che, rivelatosi illusorio il ritorno alla situazione originaria, lo distanzia irrimediabilmente dai tragitti consequenziali e lineari. Questo discorso ci sembra valere anche per le cosiddette *littératures de métissage*. È significativo, a questo proposito, che il *récit* sia oggi una delle forme a cui esse fanno maggiormente appello. L'intensità con cui si propone nel contesto della letteratura maghrebina, o del Quebec, è spiegabile con il fatto che si tratta di opere segnate- ben più di altre- dall'insoluta lacerazione linguistica e identitaria. Questi scrittori, posti di fronte all'ambiguità postcoloniale o alla pluralità etno-linguistica – si pensi alla realtà canadese- si dibattono nel vuoto, nell'incertezza che afferra chi è portatore di una duplice cultura, produttrice di un'antinomia intellettuale e psicologica. Anche in questo caso- e forse soprattutto in questo caso- la scelta consapevole del *récit* come modello testuale di molte opere sembra dunque coincidere con la formulazione problematica della ricerca di identità, con il tentativo prometeico di colui che purtuttavia sa che la fiamma non si lascerà ghermire nel pugno delle sue parole. È intorno a questa esperienza che si fissa e si organizza in modo definitivo la scena della scrittura di queste opere; opere che pongono di per sé stesse l'esigenza di uno spazio di scrittura che sia un *entre-deux*: *entre-deux* della lingua, *entre-deux* culturale.

#### **4. I criteri della nostra ricerca**

Dopo aver esposto le premesse generali del nostro lavoro ed alcuni degli argomenti e dei temi che accomunano le opere degli scrittori appartenenti al *corpus* testuale della ricerca, vediamo più da vicino le modalità con cui è stata condotta l'analisi. Ricordiamo che il nostro intento ultimo è quello di avvicinarci il più possibile alla definizione di un'ipotetica tipologia *récit*. Questo non per sostenere l'esistenza di una tipologia genericamente forte in un contesto in cui la critica riconosce più volentieri il carattere ibrido, se non la dissoluzione delle forme, quanto piuttosto per mostrare che i testi così definiti, lungi dal rimandare a delle esperienze

isolate e singolari, possono essere raggruppati sulla base di similitudini e associazioni. È in questa prospettiva che parleremo di *tipologia*, come di una categoria d'opere aventi almeno una caratteristica dominante in comune: forma, tema, genesi o destinazione che sia.

Per raggiungere questo obiettivo, di fronte all'insostenibile ampiezza del possibile campo d'analisi (il panorama narrativo francofono del XX° secolo) la nostra scelta è stata quella di concentrarci su un *corpus* di testi limitato, costituito dalle opere di tre diversi autori che hanno praticato e teorizzato- in modo più o meno esplicito- la forma *récit*. Essi rappresentano, dal nostro punto di vista – e come avremo modo di giustificare ampiamente nel corso della ricerca-, tre possibilità affini di declinare quella che ipotizziamo essere una nuova forma narrativa caratteristica degli *enjeux* del contemporaneo. Il *corpus* sarà dunque costituito dai famosi ed enigmatici *récits* di Maurice Blanchot; dall'ultima produzione narrativa di Samuel Beckett e dal *récit Amour Bilingue*<sup>19</sup> d'Abdelkébir Khatibi, autore tra i più difficili e complessi del Marocco di oggi. Il percorso formale che l'accostamento di questi tre autori va delineando è per noi emblematico dell'evoluzione della forma *récit* nell'ambito della francofonia. Cercheremo perciò di esaminare i percorsi del *récit* in modo nuovo e sistematico, operando per associazioni e connessioni al fine di far emergere possibili analogie narrative fra testi e autori appartenenti a letterature e ad epoche diverse.

La nostra indagine si svilupperà su due grandi versanti, coordinati fra loro ed in grado di fornire termini di paragone, suscettibili di proporre ipotesi di lavoro e di analisi.

Un primo versante teorico, volto a stabilire una sorta di «état de la question», tenterà di rendere conto dei vari aspetti formali e teorici assunti dal *récit* nel corso del novecento e di situarlo all'interno di un perimetro ben più ampio, come quello rappresentato dalla questione della crisi e della persistenza dei generi all'interno della letteratura contemporanea. Ciò per un duplice motivo: chiarire le posizioni fondamentali che ne hanno inaugurato la problematica e chiarire la nostra posizione rispetto ad esse. Precisiamo fin da ora che il nostro tentativo di ricognizione di una genealogia propria a questa tipologia narrativa si limiterà al secolo scorso. Riserviamo lo studio di eventuali antecedenti ottocenteschi per un possibile futuro. Questo *tour d'horizon* ci permetterà di avvicinare questa nozione complessa e di definire un insieme di criteri precisi in grado d'identificare e d'orientare l'interpretazione della forma *récit* nel contesto letterario di questi anni.

---

<sup>19</sup> La definizione paratestuale è dello stesso autore.

Il secondo versante della nostra indagine, «*Pour une pratique du récit*», si dedicherà invece all'analisi testuale del *récit* attraverso lo studio comparativo delle opere appartenenti al nostro *corpus*. Studio in cui abbiamo scelto di seguire quelle che sembrano rappresentare le tre grandi tendenze scritturali di queste opere: il ricorso ad un particolare immaginario della voce, corrispondente al problema dell'iscrizione del soggetto; la messa in scena dell'erranza, come dinamica strutturale riscontrabile sia a livello linguistico che a livello spazio-temporale; e la predominanza di quello che abbiamo definito «un pensiero del doppio», pensiero che fa dello spazio di scrittura del *récit* lo spazio sospeso di un *entre-deux*.

È certo, infine, che la natura trasversale di questo studio non può rendere giustizia alla specificità di ogni singola produzione narrativa così come è certo che esso tende a rendere uniformi opere di qualità e spirito diversi; facendo passare sotto silenzio certe bellezze proprie a taluni e, in altri casi, cancellando debolezze e compiacenze. È altrettanto vero, tuttavia, che questi testi presentano un'intera serie di tratti comuni che attribuiscono loro una colorazione particolare. Non che questo possa bastare a tracciare un identikit definitivo, uno schema-tipo del *récit* contemporaneo, ma sembra autorizzarci a parlare di quello che, per rimanere nel campo semantico della voce, chiameremo un «accento»; ovvero di un modo di sviluppare il racconto che appare sincopato, dalle volute di arabeschi alle veemenze sismografiche, con un ritmo della parola che infrange la razionalità psicologica e malmena la linearità dell'intreccio. Come se l'essenziale fosse altrove, nella musica della voce, nella tensione di un'atmosfera, nel desiderio di «personaggi» che sotto la maschera delle parole esprimono un'attesa più profonda, più misteriosa, esigente e indicibile. Le interpretazioni e le conclusioni a cui siamo giunti, altro non sono che un'impalcatura necessaria per capire gli elementi di una scrittura, a nostro parere, estremamente permeabile e ricettiva, ancora in divenire.

## PREMIERE PARTIE: POUR UNE THEORIE DU *RECIT*

Dans cette approche initiale, nous allons mettre l'accent sur les présupposés théoriques et méthodologiques de notre étude du *récit*. Une telle dénomination renvoi ici- nous le rappelons- à l'émergence d'un ensemble de textes, distincts du roman et de la nouvelle, qui ont connu un accroissement constant à partir des années 1940 du XXème siècle jusqu'à nos jours<sup>20</sup>. Le *récit* reste, de ce point de vue, encore imparfaitement reconnu. Or, le récit francophone s'avère être, à nos yeux, un modèle privilégié des rapports et des enjeux génériques observables dans l'esthétique littéraire contemporaine<sup>21</sup>. Pour illustrer au mieux la problématique relative à celle que nous aurons tendance à reconnaître comme une nouvelle typologie narrative, il convient de l'envisager, au préalable, dans son historicité.

Le *récit* appartenant au XXème siècle, nous serons forcément amené à toucher à la crise des genres littéraires. Né au début de notre siècle d'une remise en cause des genres «conventionnels» - surtout du roman- le *récit* présente un caractère foncièrement hybride et problématique. Il faudra donc nous demander de quelle façon le *récit* s'inscrit dans l'éclatement des genres. Quels modèles - et faut-il entendre génériques - ont guidé son écriture et quels doivent en guider la lecture ?

De manière lapidaire et sans prétention à l'exhaustivité, on peut formuler la problématique comme suit: le *récit* est-il à saisir comme «le dernier bastion d'une pureté formelle revendiquée» ou, à l'inverse, comme «un réservoir de formes résiduelles, inclassables»<sup>22</sup>? Enfin, en admettant la possibilité d'une *poétique du récit*, comment celui-ci travaille-t-il à sa différenciation?

C'est pour répondre à ces questions que nous nous proposons de nous interroger tout d'abord sur la consistance théorique actuelle de la notion de *genre* et sur les éléments du contexte historique responsables du rejet - plus théorique qu'avéré- du genre romanesque. Il s'agira,

---

<sup>20</sup> Nous nous référons ici à la datation du *récit* établie par Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

<sup>21</sup> La traduction anglaise de textes français qui exhibent explicitement l'indication générique « récit » neutralise toute distinction avec le roman en affichant le vocable « novel ». Même chose pour les traductions italiennes qui font recours au terme, très vague, «racconto». C'est pourquoi nous considérons la problématique inscrite dans le *récit* comme un phénomène essentiellement francophone.

<sup>22</sup> Frances Fortier et René Audet, « Le récit, émergence d'une pratique: le volet institutionnel », in *Voix et images*, vol. XXIII, 3 (69), printemps 1998, p. 444.



bien sûr, d'un aperçu rapide mais qui devrait néanmoins nous permettre d'aborder la genèse du *récit* et de comprendre comment son écriture circule dans le narratif. Les données qui nous intéressent serviront pour définir, grosso modo, l'esprit d'une période afin de pouvoir entrer plus facilement, et avec davantage de rigueur, dans notre corpus textuel.

Nous tenterons ensuite d'établir une sorte d'«état de la question» des études littéraires. Une revue analytique des orientations critiques au sujet du *récit* nous a semblé indispensable pour plusieurs raisons: elle présente l'avantage de nous permettre de clarifier la situation relative à cet ensemble de textes, de formuler notre démarche méthodologique et de motiver le choix de notre corpus d'étude. L'apport théorique et descriptif majeur pour notre réflexion et nos tentatives de définition nous sera proposé par les travaux de Dominique Rabaté.

# 1. La question des genres dans la littérature contemporaine

«Les genres littéraires sont de ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés du premier coup»

Michaux, *L'Espace du dedans*

## 1.1. **Éclatement et subsistance des genres**

Lier la Modernité à la crise des genres est devenu désormais un cliché critique:

Depuis près de deux siècles, une réaction forte se fait sentir dans les études littéraires, qui conteste la notion même de genre [...] Cette attitude a une bonne explication historique: la réflexion littéraire de l'époque classique [...] cherchait non seulement à décrire les genres mais aussi à les prescrire, la grille des genres précédait la création littéraire au lieu de la suivre. La réaction fut radicale: les romantiques et leurs descendants refusèrent non seulement de se conformer aux règles des genres (ce qui était bien leur droit) mais aussi de reconnaître l'existence même de cette notion<sup>23</sup>

Depuis le romantisme les systèmes de classement jadis opérés dans la littérature sont devenus obsolètes. Mais à y regarder de plus près, c'est surtout l'idée traditionnelle de genre (entendu comme catégorie fixe, avec des règles prescriptives) qui est frappée d'interdit. Aussi, rêve-t-on à un genre total qui puisse englober tous les autres<sup>24</sup>. On assiste donc au progressif effacement des frontières génériques. Il reste, malgré tout, que le coup mortel au système traditionnel, hérité d'Aristote et du XVIIème siècle, sera porté par la littérature postromantique. Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Nietzsche, Lautréamont sont les premiers à avoir commencé ce travail entièrement accompli avec Proust, Joyce, Kafka et les surréalistes. Ainsi, les structures génériques sont objet d'une dissolution dans des catégories plus

---

<sup>23</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55.

<sup>24</sup> Pour les romantiques, on le sait, ce genre sera la poésie. Voir à ce propos les analyses de Dominique Combe, *Poésie et Récit – Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

abstraites, telles « textes »<sup>25</sup> ou « écriture », chargés de rendre compte de l'œuvre moderne. En sommes, la modernité (ou ce que l'on a habitude d'appeler ainsi)<sup>26</sup> s'accomplit au dépens du genre, créant un chaos de formes qui mine les catégories esthétiques traditionnelles. Les œuvres contemporaines se situent en deçà de ces fameuses « notions périmées » dénoncées par Robbe-Grillet: elles enregistrent la fin historique de la structuration du champ littéraire par les genres et par la rhétorique. De ce fait, ces productions littéraires ont tendance à se définir plutôt par la *négative*: moins par ce qu'elles sont que par ce qu'elles ne sont pas. Sans prétendre rendre compte ici de ces vicissitudes historiques - qui nous semblent, par ailleurs, avoir été largement développées – nous nous contenterons de souligner comment la crise de la rhétorique des genres, consommée au XIX<sup>e</sup> siècle, ait obligé chaque texte à proposer ses propres règles de fonctionnement inédites, son propre statut. Pour s'en rendre compte, il suffit de penser à la situation fort délicate dans laquelle verse le critique, situation qui explique, en partie, le récent regain d'intérêt pour la problématique des genres témoigné par l'abondante parution d'ouvrages et d'articles sur la question. En remarquant cela, nous pensons surtout au critique qui prend « le risque du contemporain ». S'aventurant dans cette sorte de *no man's land*, il se trouve en mal de références, partagé entre le souci de respecter l'impératif de singularité de chaque œuvre et la nécessité d'une médiation qui puisse lui permettre de lire les textes en fonction d'un certain nombre de critères et à l'intérieur d'un système de relations. Comme le faisait justement observer Borges: « penser, c'est généraliser et nous avons besoin de ces utiles archétypes de Platon pour affirmer quoi que ce soit »<sup>27</sup>.

Certes, la vitalité du questionnement actuel peut paraître paradoxale: alors que la littérature contemporaine, dans la foulée de Blanchot, préconise « l'effacement des distinctions et des limites », la critique et la théorie littéraires multiplient les pistes de saisie du genre. Mais la question des genres au XX<sup>e</sup> siècle va bien au-delà de la simple exigence de classification de nouvelles pratiques esthétiques. En effet, elle semble « englober un grand nombre des problèmes que pose et que se pose la littérature dans le siècle qui vient de s'achever »<sup>28</sup>. Sur ce point, nous remarquerons avec Compagnon que « le système des genres est une institution

---

<sup>25</sup> Nous pensons notamment au « textualisme » des années 1960-1970, défendu par le groupe Tel Quel qui voyait dans le texte la condition suffisante de l'identité de l'œuvre.

<sup>26</sup> Nous ferons recours à ce terme, faute de mieux, pour désigner l'ensemble de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges, « Le roman policier », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1997, p. 762.

<sup>28</sup> Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (sous la dir. de), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 5.

sociale et idéologique: c'est un système de valeurs et de normes. Ce système est lié à la définition, ou à la non-définition, de la littérature aujourd'hui »<sup>29</sup>. Se poser la question du genre reviendrait, donc, à savoir « où va la littérature »<sup>30</sup> actuellement.

Une ultérieure mise au point reste à faire: à y regarder avec attention, dans les divers discours théoriques il est moins question de genres que de *généricité*<sup>31</sup>, telle que l'entend Schaeffer. La « réhabilitation » de la notion de genre dans les études littéraires se fait le plus souvent au nom d'une convention discursive, ou d'un processus dynamique qui tente de rendre compte des différentes formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non. Les angles de saisie sont toutefois assez différents. Pour ne pas nous appesantir davantage, nous n'en tracerons que les lignes de force.

Un premier exemple nous est fourni par la perspective lectoriale pour laquelle le genre est un « modèle de lecture » qui oriente la stratégie interprétative du lecteur; la linguistique textuelle, quant à elle, définit, avec Jean-Michel Adam, « l'objet texte » en soulignant l'existence de certains « types de pratiques sociodiscursives, c'est-à-dire de genres »<sup>32</sup>; enfin, la sémantique lexicale offre aux études littéraires la notion de *prototypes* pour penser les différentes catégories de textes<sup>33</sup>. En tout cas, et c'est ce qui nous intéresse de souligner, l'usage du genre comme notion opérante est neutralisé.

Mais, nous disions plus haut que dans ces dernières années les études portant sur la théorie des genres se sont multipliés. Or, toutes ces tentatives de redéfinition de catégories textuelles

---

<sup>29</sup> Cours d'Antoine Compagnon, *La notion de genre, 13 leçon: Modernité et violation des genres*, <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>. Le même avis est partagé par Käte Hamburger pour qui la question des genres renvoie directement à la question de ce qu'est la littérature.

<sup>30</sup> Nous remarquerons, par ailleurs, que Blanchot, dans chapitre intitulé « Où va la littérature » du *Livre à venir*, conclu du fait que « les genres se dispersent et les formes se perdent » à la « disparition de la littérature ». Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 265-285.

<sup>31</sup> Nous verrons, par la suite, que *genre* et *généricité* ont, d'après Schaeffer, deux statuts théoriques différents. Le genre est une « pure catégorie de la lecture, il structure un certain type de lecture ». Par contre, la *généricité* est une « fonction textuelle », un « facteur productif de la constitution de la textualité », Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre » in Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 198-199.

<sup>32</sup> Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle: Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, p. 83.

<sup>33</sup> G. Kleiber, *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris, P. U. F, 1990; Jean-Michel Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

témoignent, on l'aura compris, de la nécessité « d'une rationalisation du littéraire »<sup>34</sup>, autrement dit d'une nostalgie des genres. Ce vaste ensemble de catégories générales que Genette a baptisé « architextualité » est bien synonyme d'une nostalgie pour un système qui puisse fournir « un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles relativement constantes et transhistoriques »<sup>35</sup> et par là, donc, universelles: « la catégorie du mode est à mes yeux la plus indéniablement universelle en tant qu'elle est fondée sur [...] des situations pragmatiques »<sup>36</sup>. La même opinion, mais en termes différents, est exprimée par la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger<sup>37</sup> qui propose une liste des genres, ou de types de production verbale, dont l'appartenance à la littérature soit incontestable, indépendamment de toute évaluation esthétique. Bref, le débat sur la théorie générique risque de devenir une sorte de querelle des universaux.

Sortir du genre n'est donc pas chose aisée. Comme le rappelle Genette citant Albert Thibaudet, la critique littéraire ne peut se passer « d'un sentiment des ressemblances, des affinités [...], qui est bien obligé de s'exprimer de temps en temps par des classements »<sup>38</sup>.

Force est en effet de constater, qu'une sorte de *apriori* générique semble travailler, parfois de manière visible, parfois de façon souterraine, une grande partie de la réflexion critique. Les résultats et les approches au problème ont été nombreux et certainement inégaux. Toutefois, le pivot autour duquel s'articulent et la réflexion et les différentes analyses reste essentiellement lié à l'éternelle dichotomie entre l'idée traditionnelle du genre comme convention régulatrice, pour le dire à la façon de Jean-Marie Schaeffer<sup>39</sup>, et une conception plus souple, plus indicative que directive qui puisse permettre de sortir de la visée typologique

---

<sup>34</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 16.

<sup>35</sup> Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Théorie des genres*, op. cit., p. 90. Revenant à la *Poétique* d'Aristote, Genette propose de distinguer les « modes », catégories pragmatiques, relativement constantes et transhistoriques, qui sont au nombre de trois: le mode fictionnel (la *diégésis* aristotélicienne), le mode dramatique (la *mimésis*) et le mode lyrique (ou *poétique*). Le concept de genre sera réservé aux catégories empiriques de textes, établies d'après l'observation des données historiques selon certains critères.

<sup>36</sup> Ibid., p. 151.

<sup>37</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986

<sup>38</sup> Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris, Gallimard, 1939, p. 244 cité dans Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 56.

<sup>39</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1998.

au profit d'une conception dynamique. En somme, il ne s'agit pas de remplacer un classement par un autre, mais plutôt de rendre compte des glissements existants entre les genres.

C'est ainsi que Karl Viëtor remarque, par exemple, que le concept de «genre» n'a pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour pouvoir progresser sur ce terrain difficile:

[...] le genre n'est pas une "loi", mais une structure; partout fondatrice, elle ne se fige jamais en norme et ne coïncide nulle part avec une œuvre individuelle. On peut trouver que certaines œuvres contiennent l'élément générique avec plus de pureté relative que d'autres, mais on ne trouvera aucun moment dont on puisse dire que le « type » y eut réalisé, le genre dans sa plénitude, et son histoire parvenue à son accomplissement idéal.<sup>40</sup>

Si les genres littéraires peuvent être conçus comme des catégories de textes présentant certaines ressemblances, ces catégories doivent être envisagées en termes de typicalité et de graduation, non d'absolu. Un texte n'est jamais *qu'un* exemplaire plus ou moins représentatif d'un genre.

Jean-Marie Schaeffer, quant à lui, met l'accent sur l'argument nominaliste qu'il identifie avec la matrice du déni moderne de la notion de genre:

L'un des aspects souvent négligés de la problématique des genres littéraires réside dans le fait que ce que nous désignons d'un terme unique (genre) se réfère en effet à des régularités textuelles qui peuvent avoir des statuts très différents entre eux (il peut s'agir de contraintes communicationnelles comme pour la fiction ou de normes littéraires explicites, comme c'est le cas pour le sonnet ....).<sup>41</sup>

Ainsi, par exemple, *Don Quichotte* est un récit si l'on s'intéresse aux modalités d'énonciation, et une parodie si l'on s'intéresse à sa dimension syntaxique et sémantique. Borges a montré que dans une «expérience de pensée» les *mêmes* traits n'expriment pas les mêmes déterminations génériques au cours du temps. Dans une de ses nouvelles, un écrivain du début du XX<sup>ème</sup> siècle, Pierre Ménard, a réécrit au mot et à la virgule près une partie de *Don Quichotte*. Mais loin de le considérer comme une copie du livre de Cervantes, Ménard le

---

<sup>40</sup> Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Théorie des genres*, op. cit., p. 28.

<sup>41</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui » in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX siècle*, op. cit., p. 15.

traitait comme un texte autonome. La comparaison du *Don Quichotte* de ce dernier avec celui de Cervantes fut alors, pour Borges, riche d'enseignements. Deux textes syntaxiquement indiscernables apparaissaient comme deux œuvres d'art distinctes: Cervantes oppose la réalité provinciale de son époque aux idéaux chevaleresques, Ménard écrit une fiction historique qui se passe dans l'Espagne du XVI<sup>ème</sup> siècle; le récit de Cervantes est un anti-roman ou une parodie du roman de chevalerie, le livre de Ménard serait plutôt un roman historique. Le paradoxe de «Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*» de Borges démontre ainsi que l'identité syntaxique de deux textes n'est pas suffisante pour qu'ils appartiennent au même genre; il faut aussi prendre en compte le contexte.

L'analyse des noms des genres permet à Schaeffer de montrer que la logique générique est non pas unique mais plurielle: classer des textes peut vouloir dire des choses différentes selon que le critère est l'exemplification d'une propriété, l'application d'une règle, l'existence d'une relation généalogique, etc<sup>42</sup>. C'est dire que l'identité générique est foncièrement instable, répondant à des logiques multiples qui sont irréductibles les unes aux autres. L'on comprend, alors, que les noms de genres ne soient pas des termes aptes à classer de façon intemporelle les textes littéraires, puisqu'ils s'appliquent, selon les époques, à des textes très dissemblables entre eux. Ainsi, le terme «conte » a pu servir à désigner: au moyen âge toutes sortes de récits; à l'âge classique, selon les contextes, un récit plaisant, un récit fictif ou un récit merveilleux; au XIX<sup>ème</sup> siècle, chez Flaubert ou Maupassant par exemple, il désignait tout récit plutôt bref. La notion de genre ne peut, donc, être fournie rétrospectivement en postulant un texte idéal (universel) dont les textes réels ne seraient que des dérivés plus ou moins conformes, mais à partir d'un réseau de ressemblances observables dans un ensemble donné. Aussi, à ces difficultés, il faut ajouter que l'attribution d'un nom de genre ne relève pas d'un acte uniquement descriptif — extérieur et indépendant de l'objet décrit —, mais peut modifier la définition même du genre. Par exemple, selon la conception classique, un sonnet est un poème de quatorze vers en deux quatrains sur deux rimes embrassées, et deux tercets. Or, le poète anglais, Hopkins, appelle sonnet des pièces où les deux quatrains sont remplacés par des tercets, et où la règle des quatorze vers est donc violée. Du même coup, il transforme la définition du sonnet, ou, du moins, il la rend moins contraignante: la règle des deux quatrains devient facultative. Ainsi, non seulement les noms de genres s'appliquent suivant des modalités hétérogènes, mais en plus leur application modifie ces modalités.

---

<sup>42</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit.

Dès lors, toujours selon Schaeffer, la problématique générique peut être abordée sous deux angles différents, complémentaires mais distincts: le *genre* en tant que catégorie de classification rétrospective et la *généricité* en tant que fonction textuelle. Et il en conclue que:

la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible, s'il est vrai qu'un message verbal ne peut se constituer que dans le cadre de certaines conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique.<sup>43</sup>

Jacques Derrida n'a pas tort d'opposer à la notion d'appartenance le terme de *participation*:

Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. Si la remarque d'appartenance appartient sans appartenir, participe sans appartenir, *la mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus*.<sup>44</sup>

Une chose est sûre: *le système* des genres du siècle *classique* s'est envolé en éclats. Croire en un ordre générique est désormais impossible. C'est bien le constat de base de toutes les réflexions théoriques abordées jusqu'ici. Cela dit, l'intéressant n'est pas tant de constater la disparition ou le nivellement des genres dans une catégorie supérieure et globale comme celle d'« écriture » (appliquée aux nouveaux romanciers) que d'assister à leur mise en jeu, leurs manipulations. Les œuvres modernes illustrent, ainsi, le déplacement progressif, et par là même, le caractère extrêmement mobile du fonctionnement générique. C'est la fameuse *dynamique des genres* qui règne sur le discours critique actuel<sup>45</sup>. Il y a donc lieu de parler d'une réorientation de la prétendue « agénéricité » de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.

Analysant les œuvres de Marguerite Duras, de Nathalie Sarraute et de Le Clézio, Madeleine Borgomano a très bien montré que le jeu avec le genre peut devenir une transgression du

---

<sup>43</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 521.

<sup>44</sup> Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Galilée, 1986, p. 264. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>45</sup> Voir Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*. . . , op. cit.



genre mais aussi une régression vers le genre<sup>46</sup>. En d'autres termes, la subversion peut devenir elle-même une rhétorique. La transgression générique peut alors être vue comme un cas parmi d'autres de *modulation* du genre. On pourrait dire plus simplement, en paraphrasant Genette, que le mélange ou le mépris des genres est un genre parmi d'autres. Songeons, par exemple, au roman qui, chez Aragon, n'est plus un genre mais une catégorie supérieure, le principe organisateur d'une poétique de l'hétérogène<sup>47</sup>.

Dans une esthétique de refus de la structuration et de la hiérarchisation, les pratiques littéraires contemporaines jouent du genre comme d'une référence à mêler, à déplacer mais par rapport à laquelle se situer. Pierre V. Zima formulant des éléments d'évolution des poétiques du roman remarque que dans les poétiques post-modernes le genre meurt et renaît en changeant complètement de fonction: jeu ironique et critique avec les formes littéraires du passé<sup>48</sup>. Dans le tracé évolutif qu'il dessine le genre passe d'un statut catégoriel à une survivance comme référence à faire travailler ou à transgresser. C'est le cas, par exemple, du pastiche de genres fortement codifiés. Ainsi *Cherokee* de Jean Echenoz<sup>49</sup> joue avec les règles du roman policier, *Lac*<sup>50</sup> est une réécriture ludique du roman d'espionnage, ou encore *Les Grandes blondes*<sup>51</sup> intègre, sur le mode parodique, les stéréotypes du roman noir, etc. « Que l'œuvre "désobéisse" à son genre, disait Todorov, ne rend pas celui-ci inexistant; on est tenté de dire: au contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin: la norme ne devient visible - ne vit- que grâce à ces transgressions »<sup>52</sup>. Nombreuses sont, aussi, les œuvres qui renvoient à des catégories répertoriées qui ne sont pas reniées, mais au contraire réactivées. Les *soties* gidiennes en sont peut-être l'exemple le plus frappant.

---

<sup>46</sup> Madeleine Borgomano, « Le jeu avec le genre chez Duras, Sarraute et Le Clézio », in Jean Bessière et Gilles Philippe (dir.), *Problématiques des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 141-153.

<sup>47</sup> Nous pensons notamment au texte de Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>48</sup> Pierre V. Zima, « Vers une déconstruction des genres? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme », in Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (sous la dir. de), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit., pp. 29-46.

<sup>49</sup> Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuti, 1983.

<sup>50</sup> Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989.

<sup>51</sup> Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes*, Paris, Minuit, 1995.

<sup>52</sup> Tzvetan Todorov, « L'origine des genres », in Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 44-45.

Mais faisons un « pas au-delà ». L'hybridation renvoie à quelque chose de plus qu'à un simple procédé de dynamique générique: elle tient indirectement un discours sur la *question* même du genre, sur son impossibilité ou encore sur sa productivité dans la littérature actuelle. Cette dernière exige, selon le mot d'ordre rimbaldien, des « formes nouvelles »<sup>53</sup>. Empruntant aux différents genres quelques traits distinctifs, amalgamant ceux-ci dans une forme inédite, libre des contraintes inhérentes aux genres prédéfinis par les conventions, la production contemporaine atteste de la possibilité d'un « genre »<sup>54</sup>. L'« autofiction » de Doubrovsky<sup>55</sup>, le « récit poétique » de Tadié<sup>56</sup> ou les « fictions » de Borges sont des exemples de nouvelles formes créées en marge des catégories traditionnelles mais qui, par le biais de l'hybride ou d'un nouvel acte de baptême, retrouvent la loi du genre. Cela peut, certes, paraître paradoxale à un moment où une grande partie de la critique parle encore - nous l'avons déjà constaté- de dissolution des formes, d'un *entre-deux* littéraire<sup>57</sup> responsable du caractère inclassable des nos œuvres. L'on comprend, dès lors, que de nos jours l'étude normative des genres (non la *généricité* évoquée jusqu'ici) soit tombée dans un profond discrédit et que toute systématisation ait été qualifiée de simple spéculation. D'ailleurs, c'est probablement la raison pour laquelle, en reprenant notre exemple, « l'autofiction » souffre, encore à ce jour, d'une absence de conscience générique et d'un schème de réception inexistant ou du moins non-institutionnalisés. Alain Nadaud qui, en 1987, pose dans *L'Infini* cette question cruciale: « Où

---

<sup>53</sup> Voir sur ce point Michel Murat, « Comment les genres font de la résistance », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XXème siècle...*, op. cit., p. 23.

<sup>54</sup> Sur la question de la pertinence ou non des distinctions en genres littéraires, nous renvoyons au premier chapitre intitulé « Les genres littéraires » de T. Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1976, pp. 7-27.

<sup>55</sup> Ce néologisme a été créé par Serge Doubrovsky en 1977 lors de la publication de *Fils*. La définition apparaît sur la quatrième de couverture: « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté ».

<sup>56</sup> Jean-Yves Tadié a tenté de définir en 1978, pour la première fois, ce type d'œuvres comme des variantes du récit en permettant à la critique de les catégoriser dans la typologie des genres littéraires grâce au recensement d'un certain nombre de particularités communes à plusieurs d'entre elles. Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>57</sup> « Le jour est venu où la tâche la plus urgente des analyses se situe précisément dans cet *entre-deux*: dans la spécification de la théorie, dans l'élaboration des catégories "intermédiaires" qui décriraient non plus le général, mais le générique, non plus le générique, mais le spécifique », Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., pp. 225-226. Nous soulignons.

en est la littérature ? » concluait déjà sur le constat d'une impuissance de la critique à penser le renouveau de la littérature, après la « glaciation » formaliste des années 70:

[...] une mutation a pu s'opérer qui expliquerait que, pour l'instant, les outils de la critique, en ce qu'ils sont restés traditionnels, ne sont pas parvenus à la circonscrire et même à l'apprécier à sa juste mesure.<sup>58</sup>

Or, l'histoire des formes littéraires ne s'arrête pas au XX<sup>ème</sup> siècle, et encore moins au formalisme des années 70. Hybride, agénérique, la littérature contemporaine ne semble pourtant pas dédaigner la création de certains ensembles et catégories de textes aptes à représenter ses enjeux. Ce constat est d'importance au sujet de notre étude. En effet, si l'époque romantique avait élu le conte comme domaine privilégié de l'imaginaire, l'époque contemporaine invente une nouvelle modalité de forme courte: le *récit*, tel que nous l'entendons ici. Les analyses de Rabaté sembleraient le confirmer: « le récit [...] défini à une certaine époque de la modernité une période qui peut s'appeler "épuisement" ». Par « épuisement », Rabaté indique une sorte de programme esthétique qui fait suite à la période des Grands Modernistes, une *littérature de l'échec* qui se configure comme retrait, comme réduction<sup>59</sup>. Cette hypothèse, quoique provisoire, vaut la peine d'être prise en considération. Nous aurons à revenir par la suite sur les limites d'une telle conception. Retenons pour l'heure que la production contemporaine, perçue de l'extérieur, manifeste une « valse-hésitation » envers les genres: le rapport avec le discours générique est marqué à la fois par une attirance à l'endroit de ces catégories-refuges sécurisantes, et par un « travail de sape » venant de l'intérieur. Mais, nous avons déjà remarqué qu'il « subsiste le souvenir des typologies »<sup>60</sup>. Et nous pourrions même aller jusqu'à affirmer qu'il subsiste des *typologies*; la littérature contemporaine travaillant encore à la différenciation des genres. Bruno Clément a bien illustré le dialogue très actif entre l'œuvre beckettienne et les pratiques génériques. L'œuvre de

---

<sup>58</sup> Alain Nadaud, « Pour un nouvel imaginaire », *L'Infini*, n°19, été 1987, p. 8.

<sup>59</sup> A l'inverse de *La Recherche du temps perdu* où la littérature est « la seule vie pleinement vécue » pour Dominique Rabaté les œuvres contemporaines se basent sur un « paradoxe » puisqu'elle mettent en scène l'écriture de l'histoire d'un échec. Voir Dominique Rabaté, « Le récit au XX<sup>ème</sup> siècle », in Patrick Berthier et Michel Jarrety (sous la dir. de), *Histoire de la France littéraire- vol. 3 - Modernités - XIXe-XXe siècle*, Paris, P. U. F., 2006, p. 116.

<sup>60</sup> Jean Bessière, « Préface » à Jean Bessière et Gilles Philippe, *Problématique des genres, problèmes du roman*, op. cit., p. 9.

Samuel Beckett ne manque pas de penser le genre de façon absolument neuve, en le modifiant<sup>61</sup>. C'est notamment la fonction des différentes mentions génériques forgées par l'auteur: « mirlitonnades », « dramaticules », « nouvelles et textes pour rien », « foirades », etc. Les genres conçus comme formes ne disparaissent donc pas dans l'œuvre beckettienne.

Encore, Dominique Viart remarque qu'au cours des dernières années du XX<sup>ème</sup> siècle les genres semblent s'être vivifiés: « la pulsion narrative se réaffirme, la poésie se refonde dans le lyrisme, le théâtre refait l'expérience conjointe du texte et du corps [...] L'image [...] d'une littérature française contemporaine replié sur elle-même [...] relève-t-elle d'une pure méconnaissance »<sup>62</sup>. Au vu de ces diverses constatations, on serait bien tenter de proclamer, à la façon de Dominique Combe, que « les genres que les "textualistes" entendaient détruire ou déconstruire ont évolué, se sont transformés; des genres nouveaux sont apparus »<sup>63</sup>.

Précisons-le tout de suite: notre objectif n'est pas de définir des nouvelles typologies de généricité forte. Il s'agit pour nous de montrer que les textes dits *récits* au lieu de renvoyer à des expériences isolés et singulières peuvent être regroupé par similitudes et par associations. Cette hypothèse se trouve corroborée, d'ailleurs, par les paroles de Dominique Rabaté: « [...] il y aurait à la fin de notre siècle [...] un ensemble de livres s'essayant à produire une forme nouvelle de fiction, ensemble de textes liés par un indiscutable air de famille, sans pour autant former une école constituée »<sup>64</sup>. Certes, ces textes épousent difficilement la catégorie traditionnelle de genre; affirmer le contraire serait désormais insoutenable. C'est pourquoi nous parlerons plutôt de *typologie*, au sens d'une catégorie de textes ayant au moins *une* caractéristique dominante en commun: forme, thème, genèse, destination<sup>65</sup>. Dans une telle perspective, le *récit*, en tant que typologie narrative, renverrait à un ensemble de potentialités

---

<sup>61</sup> Bruno Clément, « Mauvais genre (La pratique théorique du genre dans l'œuvre de Samuel Beckett) », in Jean Bessière et Gilles Philippe, *Problématique des genres, problèmes du roman*, op. cit., pp. 83-101.

<sup>62</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 494.

<sup>63</sup> Dominique Combe, « Modernité et refus des genres », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres littéraires au XX<sup>ème</sup> siècle*, op. cit., p. 50.

<sup>64</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 273.

<sup>65</sup> Les genres, au contraire, sont définis non sur la base d'un critère, mais d'un *faisceau* de critères. Ils doivent leur caractère d'objectivité à cette multiplicité.

qu'aucun texte du corpus ne peut recouvrir parfaitement, mais qui dessinent, néanmoins, les contours d'une poétique<sup>66</sup>.

Toutefois, le discours critique ne perçoit pas la désignation *récit* comme signal d'une cohérence textuelle typologique. Tout cela en accord avec l'usage du terme qui en fait l'équivalent de prose narrative sans lui accorder de statut particulier. Son existence reste donc problématique. Preuve en est son indétermination au sein des études littéraires, où le récit est le plus souvent associé - on l'a dit- à différents qualificatifs (récit poétique, récit filmique, récit autobiographique, récit de vie, et ainsi de suite) ou jumelé aux romans. Nous verrons par la suite que les travaux qui ont tenté d'apporter des éclairages sur cette pratique textuelle sont, à ce jour, très peu. Celle-ci reste une sorte de catégorie fourre-tout, recouvrant un grand nombre de textes qui ont en commun l'impossibilité d'un recours à des formes narratives traditionnelles. Ce quasi vide théorique ou, ce qui revient au même, cette présence de multiples définitions hérite, nous l'avons déjà constaté, d'une sorte de gêne ou de pudeur critique face au discours générique.

Une lecture moins radicale du phénomène de l'hétérogénéité peut donc être féconde. Nous savons que les logiques génériques se fondent sur des mouvances. Si on aborde la question des genres historiquement, on s'apercevra que c'est dans les déplacements, dans les chevauchements, voire dans les tensions que les œuvres imposent aux balises génériques qu'il faut chercher la matière d'une problématique des genres. De ce parcours, nous pouvons donc conclure qu'on ne sort pas de la question générique, même si on ne l'envisage, à la suite de Jean Bessière, que comme moyen de désigner « la totalité de son horizon problématique »<sup>67</sup>:

On aura beau encanailler la littérature et les arts contemporains, les métisser, tenter des échappées en-dehors de la " zone de juridiction " des genres traditionnels, le genre reviendra sans doute toujours, comme une empreinte indélébile, un signe de reconnaissance, bref: une hypothèse de conception et de réception<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> André Mercier, « Poétique du récit contemporain: négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », in *Voix et images*, op. cit., pp. 461-480.

<sup>67</sup> Jean Bessière, « Préface » à Jean Bessière et Gilles Philippe, *Problématique des genres, problèmes du roman*, op. cit., p. 9.

<sup>68</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit., p. 361.

Il n'y a donc pas lieu de défaire la référence aux genres littéraires dans le contexte contemporain; tout comme il n'y a pas lieu de les considérer comme des conditions absolues de possibilité de l'œuvre. On peut très bien accepter l'existence de typologies textuelles « en émergence »- que le discours sur l'hétérogène risque d'occulter- sans renfermer pour autant la littérature dans un rigide système normatif auquel elle ne serait plus adhérer. Ces nouvelles typologies contribuent sans doute à une certaine indétermination des genres canoniques et à une remise en question de la pureté et de la fixité des formes. D'où aussi la nécessité de s'interroger sur les modes du retour de la présence générique dans l'écriture contemporaine afin de trouver de nouvelles façons de rendre compte des caractéristiques singulières des différentes structures textuelles. « Les genres [...] doivent être repensés en termes plus vastes, comme des modalités spécifiques de configurations discursive. Il n'y a plus de pyramide ordonnée, mais la circulation de stratégies figurales selon des agencements qui relèvent de *poétiques* différenciées [...] »<sup>69</sup> affirme Dominique Rabaté. Nous verrons que la pratique du *récit* répond à cet appel en mettant en jeu des nouvelles modalités d'énonciation qui, pour employer des termes genettiens, font basculer le paramètre modal du genre.

## **1.2. Petite histoire d'une notion**

Contre et à côté du roman, s'impose au XX<sup>ème</sup> siècle une forme que l'on nomme « récit ». Pour le moment, nous nous limiterons à dire qu'elle renvoie à des textes généralement brefs, qui n'ont pourtant rien à voir – on le répète- avec la nouvelle et la *short story*. Or, afin de mieux rendre compte de la pertinence du recours à cette étiquette pour désigner une nouvelle pratique narrative, nous allons tenter d'esquisser, en quelques mots, son «profil». Notons d'emblée que le terme relève, d'un point de vue strictement technique, d'un phénomène plus général que les genres littéraires et peut paraître, en cela, moins problématique. Nous sommes tous si accoutumés à entendre parler de « récit » que sa définition semble *aller de soi*. Mais la simplicité n'est qu'apparente: la notion de récit s'avère en fait très difficile à cerner:

---

<sup>69</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 9. Nous soulignons.

Nous employons couramment le mot (français) récit sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion.<sup>70</sup>

Les définitions des dictionnaires sont en ce sens assez vagues. Pour *Le Petit Robert* il s'agit de la « relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires) »<sup>71</sup>. Le *Littré*, quant à lui, est encore plus succinct: « action de raconter une chose »<sup>72</sup>. Dans les deux cas, l'existence d'un genre littéraire « récit » n'est pas envisagée. Comme nous l'avons déjà remarqué au cours de notre introduction, avant d'être « détourné » ce terme ne désignait qu'un moyen, une forme d'expression sans codes esthétiques prédéfinis: « le récit n'est pas une forme historique de la littérature, mais, comme la poésie, un universel linguistique », affirme Dominique Combe<sup>73</sup>. À un niveau plus spécifiquement littéraire nous pouvons relever l'existence de deux différentes lignes d'approche au terme: une première approche considère que tout texte est un récit; la deuxième, à la suite de Bakhtine, y voit une forme de discours qui *peut* devenir, à l'occasion, un élément des genres seconds littéraires<sup>74</sup>. L'histoire poétique, en radicalisant le partage rhétorique entre poésie et prose, a de plus en plus assimilé le récit au roman au point qu'il est désormais perçu comme trait dominant du genre romanesque (par opposition à la description, au dialogue, au commentaire)<sup>75</sup>. Ainsi, un examen global du discours critique montre bien que le terme « récit » ne désigne pas une véritable catégorie générique mais essentiellement la classe générale des textes narratifs (au sens où un roman est un récit, c'est-à-dire une « suite d'événements »)<sup>76</sup>. C'est notamment le point de vue de Genette:

---

<sup>70</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 72.

<sup>71</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*, édition mise à jour en 1992.

<sup>72</sup> Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, 1877.

<sup>73</sup> Dominique Combe, *Poésie et Récit*, op. cit, p. 33.

<sup>74</sup> Bakhtine ne pense pas le roman comme un vaste récit. Il s'oppose, en cela, aux formalistes russes qui le réduisent à l'application de procédés narratifs.

<sup>75</sup> À l'origine, écrit Combe, « la notion de poème en prose est très étroitement alliée au mode narratif puisqu'elle désigne des textes romanesques ou épiques », Dominique Combe, *Poésie et Récit*. ., op. cit., p. 93. C'est avec Rimbaud et Mallarmé qui apparaît une nouvelle rhétorique des genres dont l'exclusion du récit est la clé de voûte. «L'on évite le récit » se félicite Mallarmé dans sa préface au *Coup de dés n'abolira jamais le hasard*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>76</sup> C'est dans ce sens, par exemple, que le terme est employé par Yves Bonnefoy dans *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992.

On définira sans difficulté le récit comme *la représentation d'un événement* ou d'une *suite d'événements*, réel ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit<sup>77</sup>

Remarquons, au passage, que Genette amplifie la notion stipulant que même un événement unique peut à lui seul constituer un récit.

En tout cas, en tant que synonyme de mode narratif « récit » s'oppose à tout discours qui n'est pas narratif; autrement dit, à tout discours dans lequel il n'y a pas suite d'événements présentée par le narrateur. Or, Genette a bien montré que l'opposition récit/discours ne peut pas être formulée en termes péremptoirs. En effet, nous l'avons déjà dit, le récit est lui-même souvent une forme de discours: une forme *marquée*:

le récit [...] est un mode particulier, *marqué*, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives. Le discours peut raconter sans cesser d'être discours, le récit ne peut « discourir » sans sortir de lui-même.<sup>78</sup>

Notre analyse ne concerne pas, cependant, le récit présent dans tout texte narratif, « mais ces livres où tout est si bien subordonné au récit qu'on les appelle généralement ainsi, et non pas *roman* [...] »<sup>79</sup>. En effet, engageant une forme d'expression libre en prose, ce terme fut choisi au XX<sup>ème</sup> siècle comme « support » d'une nouvelle typologie textuelle après un rejet du genre romanesque, trop marqué par le réalisme. Nous verrons au cours de cette étude qu'une telle récusation du roman au profit du récit est repérable chez un auteur tel qu'André Gide qui reflète en cela les préoccupations d'une époque s'interrogeant sur les conditions de production de la fiction par le refus de nommer *romans* ses œuvres narratives<sup>80</sup>.

Aux yeux de Gide, le récit est un genre typiquement français. Dans *Histoire de la France littéraire* Dominique Rabaté distingue deux familles de récits: la première, classique, hérite du

---

<sup>77</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49. Dans *Figures III* Genette propose trois termes pour désigner ce que sont pour lui les « trois aspects de la réalité narrative ». Il précise: « Je propose, sans insister sur les raisons, d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours du texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans lequel il prend place », *Figures III*, op. cit., p. 72; voir aussi *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 14.

<sup>78</sup> Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 66.

<sup>79</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, op. cit., p. 7.

<sup>80</sup> Mis à part *Les Faux-monnayeurs* qui porte la mention de « roman ».



roman d'analyse français (*La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, etc.), est une sorte de roman épuré, dégraissé utilisant « l'analyse » comme moyen de progression. Les récits gidiens (*L'immoraliste* -1902, *La Porte étroite* -1909 et *Isabelle* -1911) appartiennent à cette première catégorie. D'après l'aveu de leur propre auteur, la notion de *récit* fait référence, chez Gide, à la tradition de *La Princesse de Clèves*: le récit transpose et stylise l'expérience vécue pour faire une œuvre d'art de type classique et rationaliste:

[...] le narrateur d'un récit ordonne les événements selon un plan causal, chronologique, voire explicatif, les éclairant à la lumière de ce qui les a suivis, et leur conférant une valeur de généralité ou d'exemple. Au lieu que le romancier s'arrange pour restituer le sentiment de l'opacité des événements ou de l'indétermination du héros.<sup>81</sup>

Les récits de Gide présentent un ou deux personnages qui vivent un drame moral. Mais l'auteur élimine tout ce qui n'est pas essentiel: il ne retient que ce qui est significatif. Aussi, les événements qui constituent la trame de ces textes ne se déroulent point selon leur succession chronologique ou un ordre déterminé par le souci d'en présenter le tableau le plus complet et le plus harmonieux. Ils nous sont révélés par un personnage qui vit les uns et découvre les autres à diverses époques. Celui-ci, par conséquent, ne possède cette histoire que par fragments et nous conte pêle-mêle ses souvenirs, ses intuitions, ses découvertes, avoue ses ignorances. Bref, le récit peut dérouler toute une vie mais sans en rendre le foisonnement: il n'en trace que l'esquisse ou l'épure:

D'autres auraient pu faire un livre; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée. J'écrirai donc très simplement mes souvenirs, et s'ils sont en lambeaux par endroits, je n'aurais recours à aucun artifice pour les rapiécer ou les joindre.<sup>82</sup>

Au roman traditionnel, où l'on saute de crise en crise, fait suite une narration sans action qui deviendra plus tard pure attente d'un événement qui ne peut se produire, comme chez Beckett. Nous y reviendrons.

---

<sup>81</sup> Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1989, p. 151.

<sup>82</sup> Incipit de *La Porte étroite* de Camus, cité par Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », in Patrick Berthier et Michel Jarrety (sous la dir. de), *Histoire de la France littéraire. . .*, op. cit. ., 2006, p. 117.

Quant à la deuxième famille de récits, elle renvoie d'après Dominique Rabaté à un « espace de contestation des pouvoirs du roman. Ce type de récit se voit privé, par l'objet même de ce qu'il a à dire, des moyens ordinaires du roman »<sup>83</sup>. Généralement porté par la voix de l'énonciateur, le *récit* arrive mal à raconter, soit par impuissance, soit par méfiance à l'endroit de la rationalité narrative. Le mode narratif cède donc la place au mode dramatique; autrement dit, le récit n'est plus le discours narratif d'un narrateur mais le monologue d'un personnage qui raconte: « l'espace de la voix devient alors le vrai centre du récit, déportant l'accent sur l'énonciation en train de se faire »<sup>84</sup>. Nous reprendrons la question de la voix dans le *récit* dans lors de notre du corpus textuel. À l'instant, pour ne donner qu'un exemple, songeons à l'incipit de *La Chute* de Camus: « Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? »<sup>85</sup>. Ce n'est évidemment pas un hasard si Camus lui-même a choisi le mot *récit* pour la couverture de son livre. Le texte adopte d'emblée une forme dialoguée: le récit de Clamence est tout entier subordonné à un discours, alors que c'est l'inverse qui se produit habituellement dans le roman, où le récit est parfois relayé par la parole des personnages. Cela dit, « dans les deux cas - remarque Rabaté- je trouve intéressant de noter que ces textes insistent sur leur caractère non-littéraire, se veulent des confessions écrites sans souci de faire œuvre littéraire [...] il me semble donc que la France a été, plus qu'aucun autre pays, sensible à cette crise de l'idée même de littérature, dont Blanchot a formulé, dans son livre critique, l'exigence. Et que c'est cette crise qui donne naissance à ce genre paradoxal, auto-contestateur que j'appelle "récit" ». De ce fait, ce type de narration ne peut qu'appartenir à une époque de la littérature qui se confond avec *l'ère du soupçon*, à un moment où le sens même de l'acte d'écrire de la fiction ne semble plus aller de soi. Le *récit* est donc tout d'abord un espace de contestation des pouvoirs du roman. Dès lors, c'est de la crise du roman qu'il faudra partir pour pouvoir en saisir l'originalité.

---

<sup>83</sup> Dominique Rabaté, *Propos recueillis par Jean-Christophe Millois*, revue *Prétexte*.

<sup>84</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », in Patrick Berthier et Michel Jarrety, *Histoire de la France littéraire...*, op. cit., p. 126.

<sup>85</sup> Albert Camus, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956.

## 1.3. De la crise du roman à l'émergence du récit

### 1.3.1. Le roman contesté

« Existe-t-il des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire devrait porter un autre nom ? »

Guy Maupassant, *Le Roman*

A partir de 1920, à peu près, et pendant tout une décennie au moins, les historiens de la littérature française et les critiques littéraires n'ont pas cessé de parler de la crise du roman en tant que genre<sup>86</sup>. « Le roman se meurt », écrivait Paul Gsell en tête de *La Grande Revue* d'août 1928. De manière plus générale, le XX<sup>ème</sup> siècle n'a cessé de « rechercher » l'essence du roman, même à travers la contestation de ses éléments constitutifs: l'auteur, le point de vue du narrateur, la vision concédée au lecteur, la notion de personnage, tout est remis en cause. Néanmoins, et en dépit des apparences, il ne s'agit pas d'un réel reniement ou de la fin de l'écriture romanesque; il y aurait plutôt lieu de parler d'une nouvelle phase de son approfondissement. C'est en ce sens que Yves Mabin a pu déclarer en 1997, à propos du roman contemporain, que « jamais le roman français n'a été aussi vivant ».

Cela dit, il est sans doute vrai que le grand problème qui se posait aux jeunes écrivains, au tournant du siècle dernier, était celui de sortir d'une ornière romanesque, le roman naturaliste s'étant désormais consumé. En fait, dès les années 1890, une foule de critiques s'élève déjà contre les canons du naturalisme et plus largement contre les principes du réalisme. Le romanesque, en tant que genre, est récusé par les écrivains symbolistes, qui s'opposent à son réalisme et à son pouvoir référentiel:

[...] ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art !<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> *La Crise du roman* est d'ailleurs le titre de l'étude de l'un des meilleurs connaisseurs du genre et de l'époque, Michel Raimond.

<sup>87</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Folio, 1985, p. 27.

Les premières années du siècle subissent le contrecoup de cet affrontement. Gide affirmera, peu de temps après Huysmans, que « l'art ne commence qu'en s'affranchissant de la nature »<sup>88</sup>. Et il ajoute: « Je prétends, romancier, ne plus être du tout tenu par la réalité »<sup>89</sup>.

Mais, la crise du roman, au lendemain du naturalisme, consistait avant tout dans le refus d'une forme d'art qui reposait sur les bases de la philosophie positive. On entrait dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans un monde où faisait défaut la certitude<sup>90</sup>. La confiance dans le développement économique qui avait accompagné et soutenu l'œuvre de Balzac ou la foi dans la science qui avait justifié celle de Zola ne trouvent plus d'équivalents. Selon Michel Raimond, psychologiquement, la guerre de 1914 a porté le « coup de grâce » à ce que dans ce nouveau monde on croyait encore quelque peu solide. Dès lors, la crise du naturalisme se mue en crise du roman. Les romanciers n'ont plus qu'à assimiler ces nouvelles révélations pour donner des images de ce monde cassé.

Suivant l'exemple mallarméen, des écrivains comme Valéry et Breton travaillent (chacun de son côté) à l'ascèse du discours, ne visant que ce qui, dans la parole, est révélation inouïe d'une réalité en rupture radicale avec l'exercice commun de la langue. La critique mallarméenne du langage de communication débouche ainsi sur la célèbre critique valéryenne de « la marquise sortit à cinq heures »:

Le roman voit les choses et les hommes comme le regard ordinaire les voit. Il les grossit, les simplifie, etc. Il ne les transperce ni ne les transcende.<sup>91</sup>

D'autres écrivains, dont, par ailleurs, l'auteur des *Faux-Monnayeurs*, s'interrogent sur la possibilité d'un « roman pur »:

Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste

---

<sup>88</sup> André Gide, « Interviews imaginaires », in *Essais Critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 358.

<sup>89</sup> André Gide, « Les Faux-Monnayeurs », in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998, p. 1080.

<sup>90</sup> A titre indicatif, nous renvoyons le lecteur aux synthèses effectuées par Michel Raimond dans « Conclusion », in Michel Raimond, *La crise du roman*. . ., op. cit., p. 488.

<sup>91</sup> Paul Valéry, *Variété*, Paris, Gallimard, 1924, p. 75.

souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma; il sied que le roman les lui laisse. Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui, vraiment, il ne me paraît pas que le roman pur [...] ait à s'en occuper.<sup>92</sup>

Aussi, l'écriture romanesque s'enrichit de certaines recherches et découvertes scientifiques appliquées à la littérature. C'est le cas de la psychanalyse qui livre aux générations futures l'immense domaine de l'inconscient. Remarquons, par ailleurs, que Freud lui-même avait tenté de démontrer l'affleurement de l'inconscient sous formes de symboles dans l'œuvre littéraire. Jung quant à lui, en disciple infidèle, accentue ce versant littéraire de la psychanalyse en élargissant l'inconscient aux dimensions d'une mémoire collective dont l'humanité tout entière assumerait l'héritage sous forme d'archétypes dont on trouve trace dans les contes, les légendes, les mythes et les grandes œuvres significatives.

Le XX<sup>ème</sup> siècle sera donc entièrement marqué par la passion pour le discours du «je». C'est en son nom que le *Manifeste du surréalisme* sonnera la charge contre le roman et contre toutes ses stériles descriptions, son déterminisme truqué et sa carence en merveilleux:

Si le style d'information pure et simple [...] a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépens. On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage: sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous le prendre en été? Autant de questions résolues une fois pour toutes, au petit bonheur [...]. Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.<sup>93</sup>

En somme, ouvrant le sujet à la conscience de son altérité et au sentiment de sa propre discontinuité, les progrès de la psychanalyse encouragent la recherche d'un texte qui prenne en compte les régions profondes de la conscience humaine, méconnues par le roman traditionnel. L'ipséité est mise à nu comme pure question laissée pour un temps sans réponse.

---

<sup>92</sup> André Gide, « Les Faux-Monnayeurs », in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, op. cit., pp.74-75.

<sup>93</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924, 1930, 1942), Paris, Folio, 1985, pp. 16-17.

C'est le « Qui suis-je ? » initial de *Naja* avec lequel Breton proclame la mort de la « littérature psychologique à affabulation romanesque »<sup>94</sup>.

Le début du siècle est donc essentiellement une période de crise telle que l'entendait Paul Valéry: du « passage d'un certain régime de fonctionnement à quelqu'autre »<sup>95</sup>. Une période de métamorphose, de mutation dont les points opposés sont représentés par le roman balzacien et le roman proustien. D'un point de vue strictement romanesque, nous assistons au passage d'un type de roman qui se voulait tableau synthétique et compréhensible du monde (dans les perspectives de la philosophie positiviste de l'époque), au roman qui se présente comme regard personnel, et par conséquent partiel, jeté sur la société. C'est ce que Maurice Nadeau appelle une « appropriation morale, poétique et philosophique du monde » par la conscience de l'auteur<sup>96</sup>. De l'objectif au subjectif, le roman devient un témoignage plutôt qu'un tableau. Dans ses *Notes et contre -notes*, Eugène Ionesco résume cette situation avec une grande pertinence (il parle du drame mais ses mots valent aussi pour le roman): « un dramaturge [moderne] se borne à écrire des pièces, dans lesquelles il ne peut qu'offrir un témoignage, non point un message didactique, – un témoignage personnel, affectif, de son angoisse et de l'angoisse des autres, ou, ce qui est rare, de son bonheur... »<sup>97</sup>. Pour le dire autrement, à la façon d'un Gide: « que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée »<sup>98</sup>.

Par ailleurs, cette démarche a le mérite de mettre en lumière une autre caractéristique de la période: le repliement de l'individu sur soi. L'on comprend dès lors qu'une conception du roman comme portrait vrai du monde extérieur à la subjectivité puisse avoir posé problème. D'où le refus des récits de portée collective ou sociale et, plus généralement encore, le refus des données sans rapport explicite avec l'individu. Ce dernier nous est montré aux prises avec ses idées et avec ses fantasmes, bref, avec sa vie cérébrale. On décrit les drames intérieurs du sujet, plus que les situations ou les actes quotidiens. Conséquence: le roman s'intellectualise, tend vers l'essai et renonce aux éléments qui l'avaient jusqu'à alors constitué. A ce propos, il suffit de penser à la définition du mot « surréalisme » qui indique l'« automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre

---

<sup>94</sup> André Breton, *Naja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18.

<sup>95</sup> Voir à ce propos Michel Raimond, *La Crise du roman...*, op. cit., p. 12.

<sup>96</sup> Maurice Nadeau, « Nouvelles Formules pour le roman », in *Critique*, août-septembre 1957.

<sup>97</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre -notes*, Paris, Gallimard 1966, p. 141.

<sup>98</sup> André Gide, « Les Nourritures terrestres », in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, op. cit., p. 156.

manière, *le fonctionnement de la pensée* »<sup>99</sup>. L'intelligence sera donc au XX<sup>ème</sup> siècle ce que la puissance créatrice avait été au XIX<sup>ème</sup>. En 1894 Valéry, songeant à un roman philosophique, déclarait déjà, qu'il venait de relire *Le Discours de la méthode* et que c'était bien « le roman moderne comme il pourrait être fait »<sup>100</sup>. Après le culte de l'art et du sentiment, après la sublime niaiserie du père Hugo, voici venu le temps du pur intellect incarné par l'Edmond Teste valéryen.

Indice de cette progressive intellectualisation de la narration est, comme nous le fait observer Michel Raimond, le passage « du récit objectif au *monologue intérieur*; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage [...]»<sup>101</sup>. « Ce qui intriguait Paris en ce moment, ce n'était certes pas la mort, c'était le monologue intérieur », fait dire Giraudoux à son écrivain Lemaçon dans *Juliette au pays des hommes*. Notons de ce point de vue que le monologue intérieur est une sorte de reproduction exacte et quasi sténographique de la pensée. Mais il est aussi, et nous dirions même surtout, un procédé de remise en cause de l'omniscience du narrateur<sup>102</sup>, omniscience caractéristique du roman du XIX<sup>ème</sup>. Ce type de narration est donc condamné à disparaître du *récit*, laissant au lecteur la liberté d'interpréter l'histoire. Certes, le moi narrateur, ou pour le dire avec Genette, le narrateur homodiégétique<sup>103</sup>, n'est sûrement pas la trouvaille du XX<sup>ème</sup> siècle. Et pourtant, c'est au cours de ce siècle passé que cette forme narrative est devenue la forme privilégiée et essentielle de toute narration; non seulement une forme de communication entre le narrateur et le lecteur, mais aussi la fonction d'une certaine vision personnelle du monde et par conséquent d'une certaine conception philosophique de l'univers. « Jamais la littérature n'a été aussi "philosophique" qu'au XX<sup>ème</sup> siècle », constate Merleau-Ponty.

---

<sup>99</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 37.

<sup>100</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, Pléiade, II, p. 11. Cité in Michel Raimond, *La crise du roman...*, op. cit., p. 77.

<sup>101</sup> Michel Raimond, *La crise du roman...*, op. cit., p. 13.

<sup>102</sup> Michel Raimond, dans *Le roman depuis la révolution*, Paris, Colin, 1968, définit le monologue qui appartient au courant de conscience intérieur utilisé par J. Joyce et repris par les nouveaux romanciers comme une manière de réduire l'intrusion du narrateur dans la fiction. Le personnage s'exprime davantage: « Le procédé consistait à communiquer au lecteur, comme disait Pierre Lièvre, « une pensée au moment qu'elle se forme dans le cerveau de celui qui nous en fait part. » Le lecteur était, si l'on peut dire, installé à l'intérieur du personnage qui soliloque», p. 163.

<sup>103</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 252.

L'on comprend alors que, dans un tel contexte de renouveau, Zola soit le père à tuer. Les nouvelles générations d'écrivains sont *contre* le naturalisme, la bassesse, la médiocrité, le matérialisme, le progrès, la démocratie; et *pour* le symbole, l'abstraction, l'idée, la poésie, le roman libéré, le mysticisme, etc. Mais s'il faut tuer Zola, c'est surtout pour mettre fin à l'impérialisme de la nécessité narrative dans le roman et pour doter ce dernier d'un nouveau présupposé esthétique. Prenant modèle sur la poésie, selon des stratégies spécifiques- via le gommage de ses marques référentielles et à travers l'accentuation d'un langage replié sur lui-même l'objectif à poursuivre est celui d'écrire un *roman sans romanesque*:

Voilà la véritable mort du romanesque. Au lieu d'une progression, c'est toujours le retour des mêmes choses, à peu de différence près [...] <sup>104</sup>

Le roman ne trouve grâce aux yeux des avant-gardes (et encore pas de toutes) qu'au moment où il se rédime en autre chose, en poésie, en essai, en ce genre total dont rêvaient les romantiques d'Iéna. Tout le pari est là: la possibilité ou le fantasme de réaliser un programme qui torde le cou de ses propres nécessités génériques et esthétiques: «débarrasser le roman de l'automatisme de la technique romanesque, du verbalisme romanesque, le rendre dense» <sup>105</sup>. Le roman n'est plus une simple armature autour de laquelle se dresse une histoire. Au contraire, il faut à présent comprendre le roman comme « des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir: il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman qui ne se fait pas, de créer une fiction qui ne peut se faire [...] » <sup>106</sup>. Trois siècles après *Le Berger extravagant* de Charles Sorel, c'est le terme « d'antiroman » qui resurgit sous la plume de Sartre. La tension - qui devient de plus en plus sensible dans le roman moderne- se cristallise autour de la contestation des pouvoirs d'achèvement et de complétude du texte narratif: « on se plaît à imaginer des romans qui ne peuvent finir, comme il est des problèmes qui restent sans solution » <sup>107</sup> avoue Breton. Par

---

<sup>104</sup> Michel Raimond, *Les signes des temps*, op. cit., p. 114.

<sup>105</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 95.

<sup>106</sup> Jean-Paul Sartre, Préface à « Portrait d'un inconnu » de Nathalie Sarraute, *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>107</sup> André Breton, « Second Manifeste du surréalisme », in André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 67.



ailleurs, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est non seulement le texte narratif mais toute une littérature qui semble surgir au creux de sa propre défection: « la littérature programme son propre évanouissement, en autant de récits qui portent sur elle un regard la saisissant en train de disparaître »<sup>108</sup>. Cette mise au point est d'importance fondamentale pour notre analyse du *récit*. Les œuvres d'un Blanchot ou d'un Beckett - nous y reviendrons- sont écrites depuis la conscience de leur propre effacement.

Le roman se transforme donc tant au niveau de la forme qu'au niveau du fond. Toutefois, l'introduction d'une nouvelle psychologie et de nouvelles techniques narratives appelées à rendre la complexité de la vie, produit des textes plus difficiles et plus artistiques où la forme tend à primer sur la matière. Le fin fond du « mensonge » ne réside plus dans l'adéquation de l'œuvre à son auteur comme sujet (tellement dénoncé par les multiples théories de la déconstruction contemporaine), mais le voici situé à un autre niveau: celui du fantasme d'autonomie souveraine de l'œuvre elle-même (qu'on l'appelle « texte », « écriture », « production » ou comme on voudra). Une bonne partie des œuvres narratives du XX<sup>ème</sup> siècle témoignent d'une tendance endogène qui conduit le texte à s'ausculter, à se recentrer, à questionner sa spécificité, à se livrer à la tentation formaliste: recherche du roman pur, récits spéculaires, expérimentations intralangagières ou intranarratives, et ainsi de suite. Partant d'un point de vue philosophique et esthétique, Dina Dreyfus nous parle d'un roman qui tend à être roman sur le roman, « ou mieux, un roman qui se réfléchit lui-même », intégrant dans sa sphère d'élaboration « la réflexion sur le roman et [ses] moyens »<sup>109</sup>. Autrement dit, le texte narratif n'a d'autre raison que son propre fonctionnement. Du coup, il n'est plus conçu comme représentation mais comme autoreprésentation:

Dans le texte moderne, les effets de représentation et le discours théorique subissent une mise en jeu et une double mise en cause: d'une part [...] ils sont dominés par des opérations anti-représentatives; d'autre part, [...] ils sont détournés selon des opérations auto-représentatives qui assignent aux effets de représentations la tâche de représenter, non pas, principalement, un quelconque réel indépendant du texte, et au discours théorique le rôle de théoriser, non pas principalement, une quelconque activité indépendante du texte, mais bien le fonctionnement du texte où eux-mêmes figurent.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Bruno Blanckeman, « Le littéraire en 2000: la littérature défaite ? », in Alain Goulet (sous la dir. de), *Le littéraire. Qu'est-ce que c'est ?*, Caen Cedex, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 112.

<sup>109</sup> Dina Dreyfus, « De l'ascèse dans le roman », *Esprit*, 1958, p. 87.

<sup>110</sup> Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 97.

Parallèlement, on assiste à une simplification de la structure romanesque: le roman est miniaturisé:

On veut faire moins (moins long, moins ample) pour dire plus et pour que chaque phrase soit le foyer de la quintessence romanesque.<sup>111</sup>

L'œuvre narrative tend de plus en plus vers le fragment. Cet idéal de concision, s'attachant à l'intrigue autant qu'à la forme des textes, est d'ailleurs l'un des grands traits du Nouveau Roman des années 1950. Il y a près de cinquante ans, Nathalie Sarraute rapportait cette observation d'Henry Green: « le centre de gravité du roman se déplace: le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande »<sup>112</sup>. « Les héros de romans deviennent si bavards »<sup>113</sup> déclare toujours Sarraute. A parcourir le paysage romanesque de cette deuxième moitié du vingtième siècle, force est de constater la pertinence et l'actualité de la remarque. Et de nouveau, Sartre expose le problème: avec le nouveau roman, on constate que le roman devient le roman du roman, voire *le roman devient le roman du langage* puisque c'est l'inconscient qui est « structuré comme un langage »<sup>114</sup>. L'œuvre de Nathalie Sarraute – pour reprendre notre exemple- expose le mécanisme du dialogue dans la tentative d'approcher *l'immédiateté*<sup>115</sup>. Dans son œuvre le « je » s'efface souvent en un jeu énonciatif qui vise à aiguïser la tension entre les mots. L'idéal mallarméen d'après lequel « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »<sup>116</sup> connaît ainsi sa descendance.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude d'exposer dans le détail les stratégies diverses par lesquelles les écrivains ont, chacun à sa façon, enrayé la mécanique romanesque. Pour cela nous renvoyons à l'analyse de Michel Raimond. Plus généralement encore, on peut dire que le chemin qui mène d'un Gide ou d'un Proust à un Echenoz ou à un Modiano est bien sinueux. Chaque groupe ou groupuscule, chaque génération ou chapelle littéraire, qu'ils se soient appelés existentialistes, nouveau roman, hussards, nouvelle fable, ou romanciers

---

<sup>111</sup> Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le roman célibataire. D'à Rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996, p. 47.

<sup>112</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard (1956), Folio/Essais, 1987, p. 92.

<sup>113</sup> Ibid, p. 91.

<sup>114</sup> Jacques Lacan, « Radiophonie », *Scilicet*, Paris, Seuil, 1970, p. 77.

<sup>115</sup> Nous pensons notamment à *Tropismes*, Paris, Minuit (1957), 1964.

<sup>116</sup> Stéphane Mallarmé, « Variations sur un sujet », in *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1945, p. 366.

néopicaresques, néonaturalistes, mythologiques, etc., ont voulu dynamiter ou renouveler le genre romanesque par ce qu'ils considéraient comme essentiel aux niveaux narratif, thématique, philosophique et tant d'autres. Nous nous sommes limités, ici, à signaler la nature contestataire de certains procédés qui forment comme le point de départ théorique de la typologie narrative *récit*. Car l'histoire du *récit* est avant tout l'histoire du *soupçon* généralisé, porté sur le roman comme sur le monde, et dont la dissolution des catégories esthétiques, et de leurs formes figées, n'est que le symptôme le plus évident. À partir de cette « dissolution » (ou à coté d'elle) et à travers l'exploration des possibilités qu'elle ouvrait, il s'est opéré un glissement propice à l'émergence d'une nouvelle forme d'expression littéraire: le *récit*.

### 1.3.2. Le *récit* généré

« La formule nouvelle du roman c'est de ne pas faire de roman »

Jules Renard

Nous suivrons ici la thèse développée par Dominique Rabaté selon lequel le *récit* « fait suite à la crise dont parle Raimond: il la poursuit, ne pouvant être compris que parce qu'il est issu de cette période de remise en question et de doutes »<sup>117</sup>. De tels propos rejoignent le point de vue d'un autre grand spécialiste de la littérature contemporaine: Bruno Blanckeman. D'après ce dernier, le *récit* pourrait s'inscrire: « [...] dans la lignée des avant-gardes du vingtième siècle: il laisse prospérer le sens gidien de la distanciation spéculaire, le principe surréaliste de la régulation par analogie, le choc lettriste de l'implosion phonique, l'art propre à un certain Nouveau Roman, des constructions formelles labyrinthiques, la tentation du décentrement inhérent à *Tel Quel* »<sup>118</sup>. Retenons de ces citations l'esprit avant-gardiste maintenu par le *récit*, esprit souvent contesté par la modernité critique qui a tendance à proclamer la fin de toutes les avant-gardes en faveur d'un certain retour au « classique ». Espace des limites du roman, de l'impossibilité de son « projet globalisant », le *récit* prend acte de ces limites et décide de s'y édifier. C'est ainsi que Blanckeman parle, dans son étude

---

<sup>117</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 109.

<sup>118</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte, 2002, p. 77.

sur *Les fictions singulières*, « d'écritures textuelles » qui font du rapport au texte un élément de la fiction et une matière de la narration<sup>119</sup>. Aussi, marqué par les préoccupations de la littérature contemporaine, le *récit* entre en hybridation recouvrant autobiographie et fiction, formes brèves et formes longues, poésie et narrativité; mais il en dispose à partir d'un pacte de lecture et d'un rapport à la subjectivité qui lui sont propres.

Son acte de baptême serait à rechercher, selon Rabaté, dans « deux textes révélateurs: *La soirée avec Monsieur Teste* de Valéry et *Paludes* de Gide »<sup>120</sup>. En effet, « ces écritures de la gratuité (Gide) ou de la virtualité infinie (Valéry) ne relèvent plus du roman [...] »<sup>121</sup>. Nous réservons pour plus tard l'étude détaillée du rôle de Gide dans l'histoire du *récit*, le sujet étant assez vaste pour constituer à lui seul, un centre d'intérêt. Quant à *Monsieur Teste*, abordé précédemment, il inaugure une nouvelle formule narrative: celle de l'expression gratuite de la pensée. Premier constat: l'émergence du *récit* semble donc coïncider, de manière générale, avec celle d'une certaine expression de soi en littérature. Nous avons déjà remarqué que dans ce genre de narration le romanesque de l'histoire avait tendance à s'effacer en faveur de la mise en scène de l'intériorité saisie dans tous ses bouleversements. Certes, l'intériorité contemporaine dont nous parlons est une intériorité critique et certainement pas dupe des expérimentations esthétiques qui la précèdent historiquement:

On s'efforcera ainsi de comprendre comment le grand mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans un sens qui semblait *a priori* très éloigné de lui: celui d'une extériorisation de la « pensée » en une forme de « lieu pensant ». Et on s'attachera à montrer comment, avec le surréalisme, ce « lieu pensant » du modernisme s'est évadé du strict plan esthétique pour gagner l'ensemble des apparences et les métamorphoser en un vaste écran psychique. Au total ce demi-siècle d'avant-gardisme aura été l'histoire d'une extériorisation progressive de l'intériorité romantique.<sup>122</sup>

Là encore, cette « extériorisation » de l'intériorité ne relève plus, comme nous l'avons déjà constaté, du mode romanesque classique. Il y a plus: se situant à la limite du hors-littéraire, touchant même parfois au domaine traditionnel du petit traité philosophique

---

<sup>119</sup> Ibid, p. 75-92..

<sup>120</sup> Dominique Rabaté, « A l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (textes réunis par), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 41.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité.*, Paris, PUF, 2002, pp. 1-2.

(Valéry parle du *Discours de la méthode* cartésien comme modèle de la narration moderne), l'énonciation narrative du *pur intellect* ne peut que s'avérer problématique. La raison est peut-être à rechercher dans ces propos de Blanchot: « on raconte ce qu'on ne peut rapporter. On raconte ce qui est trop réel pour ne pas ruiner les conditions de la réalité mesurée, qui est la nôtre »<sup>123</sup>. Cette remarque énonce l'ancrage existentiel plutôt qu'événementiel de ces fictions, et par cela même, leur éloignement de toute sorte de narrativité romanesque. A cet effet, *La Soirée avec Monsieur Teste* appartient à celle que nous avons précédemment définie *littérature de l'échec* ou, pour en rester à une analyse rabatienne, *littérature de l'épuisement* dont le *récit* semble être la représentation allégorique. Épuisement de l'histoire, épuisement des personnages, épuisement de l'œuvre elle-même qui ne se reconnaît que dans son défaut. Cette tendance à l'essoufflement de la narration (et nous pourrions même dire de *l'acte littéraire* tout court) ainsi qu'à son éloignement du domaine classique du littéraire, a sans doute représenté un terrain propice à l'éclosion de cette nouvelle typologie narrative. Celle-ci partage avec l'œuvre valéryenne son caractère abstrait et radicalement contestataire. Dans le *récit*, il ne s'agit plus d'un dire mais d'une *évocation*. Dominique Rabaté a pour cela une formule: un « art du reste »<sup>124</sup> et nous ajouterions, un art de l'insuffisance ou encore mieux, de l'incomplétude, sous toutes ses formes.

Cette mise au point en appelle immédiatement une autre qui concerne la toute première « incomplétude » mise en jeu par la narration contemporaine: l'incomplétude du sujet. Ainsi que nous l'avons vu, la crise du roman s'est accompagnée d'une crise du sujet. La littérature est chargée de rendre l'expérience de sa disparition, disparition qui passe par « les débordements ou resserrements du moi [...] selon un mouvement unique de dispersion et concentration » qui signe le passage à « une modalité active de [production] par l'effacement »<sup>125</sup>. En effet, puisant au genre de l'intime, prenant souvent la forme d'un pur mouvement chargé de rendre les méandres d'une pensée, cette narrativité échappe pour cela même à l'intrigue et à l'extraordinaire; mais ce qu'elle relate échappe parfois tout autant à des formes plus traditionnelles tel le journal ou le compte rendu. C'est donc à l'exigence de cette nouvelle « modalité active » que semble répondre le *récit*. Nouvelle modalité chargée de

---

<sup>123</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 225.

<sup>124</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 13.

<sup>125</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 105.

traduire l'expression d'un *sujet en crise*. Dans ces fictions, il n'est plus question de triomphalismes mais d'un « individu trop moderne, laissé dans la solitude, écœuré de son autonomie, cherchant les sentiers pour revenir à une communauté défaite »<sup>126</sup>. La problématique de l'inconscient, soulevée par Freud, a décalé de façon irréversible le sujet par rapport à soi et par rapport à autrui. Au XX<sup>ème</sup> siècle nombre de narrations donnent à lire une perte complète de l'identité, un fractionnement du sujet qui ne connaît pas même l'espoir de regagner une cohérence. Au « je pense donc je suis » de Descartes s'ajoute – ou faudrait-il dire se substitue – la célèbre boutade de Lacan: « je pense où je ne suis pas, je suis où je ne pense pas »<sup>127</sup>. A coté de l'ego cartésien il apparaît un autre lieu d'où « ça » parle.

Ainsi, la surface de certains textes exhibe un dispositif énonciatif où auteur, narrateur et personnage peuvent se confondre dans le jeu continu des instances discursives manifestant la mise en scène d'un sujet éclaté et disloqué. Inutile de souligner qu'un tel sujet est sans cesse menacé de dissolution: « pas de pronoms pour moi [...] on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus »<sup>128</sup>. La littérature francophone, comme nous aurons occasion de le voir au cours de cette étude, donne à lire de façon éclatante ce chaos identitaire qui révèle au sujet moderne son identité composite.

Quant à la brièveté, autre aspect de la plupart de ces textes, elle permet de moduler avec plus de force le mouvement perpétuel du sujet instable. En effet, comme l'a signalé très justement Dominique Rabaté: « la brièveté est [...] le *mouvement* de concentration et de mobilité du sujet écrivant »<sup>129</sup>; et il ajoute, « la forme brève se justifie [...] de cet inlassable mouvement de dispersion et de ressassement du sujet, acharné [...] à s'inscrire comme trace »<sup>130</sup>. Comme *trace*, c'est-à-dire comme mouvement qui récuse toute forme finie, toute totalité désormais perdue. Roland Barthes parlait, à ce propos, d'une conception de l'écriture comme « [...] énonciation (et non plus énoncé) à travers laquelle le sujet joue sa division en se dispersant, en se jetant en écharpe sur la scène de la page blanche: notion qui doit [...] beaucoup [...] au

---

<sup>126</sup> Dominique Rabaté, « Mélancolie du roman. La fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », in Dominique Viart, *Ecritures contemporaines I*. . ., op. cit., p. 36.

<sup>127</sup> Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 277.

<sup>128</sup> Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 195.

<sup>129</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 49. Nous soulignons.

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 51.

double éclairage du matérialisme (par l'idée de productivité) et de la psychanalyse (par celle de sujet divisé) »<sup>131</sup>.

Au niveau de l'énonciation, ces textes présentent le plus souvent un caractère monologique. En effet, alors même qu'ils entremêlent ou développent les parcours et les pensées de différents « personnages », ces œuvres échappent difficilement au soliloque et aux limites du *je*. Un *je* qui est frappé, nous le verrons, par l'obligation étrange de continuer à parler même quand il n'y a plus rien à dire: « ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler » avoue la voix de *L'innommable*, troisième étape de la célèbre trilogie beckettienne qui prolonge la fiction du *je* commencé avec *Molloy*<sup>132</sup>. Nous aurons à revenir plus en détail sur la question du langage en relation avec le *récit*. Limitons nous, pour l'instant, à remarquer avec Blanchot que « les vraies pensées ne se développent pas mais se répètent »<sup>133</sup>. Mise en scène de la pensée, l'activité narrative prend donc un caractère infini, répétitif. Cette conception de l'écriture comme processus inachevable –énième incomplétude du *récit*- semble s'être imposée à partir de Flaubert. C'est du moins le point de vue soutenu par Blanchot qui, dans son *Entretien Infini*, cite cette phrase tirée des *Correspondances* flaubertiennes: « Voilà ce que la prose a de diabolique, c'est qu'elle n'a pas de fin »<sup>134</sup>. *Bouvard et Pécuchet*, formulant l'éternel recommencement de l'échec, serait l'illustration de ce processus.

Dans cette répétition incessante de soi se fraye la force de l'impersonnel. Le sujet de nombreuses œuvres du dernier siècle- comme de ces toutes dernières années- est un *hors-sujet* qui ne s'identifie plus avec une essence lisse mais vient coïncider avec l'élan qui le disperse devenant, par là, une figure évanescence. Dès lors, la voix qui parle, même quand elle dit *je*, est une voix impersonnelle. Les premières pages de *Cette voix* de Pinget mettent en scène de manière particulièrement explicite cette tentative de mise à mort du *je* au profit du *on*:

Deux ou trois mots on entend mal le reste imprononçable rien zéro nom âge lieu zéro.

Emerger de moins que rien sous zéro.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> Roland Barthes, « Réponses », *Tel Quel*, n°47, Paris, Seuil, 1971, p. 103.

<sup>132</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 46. *L'Innommable* est avec *Molloy* et *Malone meurt* le dernier volet de celle que plusieurs critiques nomment la « première trilogie » beckettienne. Nous profitons de cette note pour signaler aussi tout ce que notre lecture doit au très beau livre de Bruno Clément, *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

<sup>133</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 502.

<sup>134</sup> Ibid, p. 492.

<sup>135</sup> Robert Pinget, *Cette voix*, Paris, Minuit, 1975, p. 8.

Et encore:

Répéter je suis mort.<sup>136</sup>

On sait aussi l'importance du *il* chez Maurice Blanchot ou Gilles Deleuze comme seule condition d'accès à la littérature:

La littérature ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité mais une au plus haut point [...] Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire, la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire je.<sup>137</sup>

*On* meurt. Combien ce *on* diffère de la banalité quotidienne. C'est le *on* des singularités impersonnelles et pré-individuelles, le *on* de l'événement pur où il meurt comme il pleut. La splendeur du *on*, c'est celle de l'événement même ou de la quatrième personne.<sup>138</sup>

Le passage de l'impersonnel au singulier est défini ici comme « quatrième personne grammaticale ».

Cette impossible identité à reconquérir trouve, comme nous verrons plus en détails par la suite, sa configuration théorique sous la plume de Maurice Blanchot. On n'en arrive à la célèbre question blanchotienne: « qu'arriverait-il si Ulysse et Homère, au lieu d'être des personnes distinctes se partageant commodément les rôles étaient une seule et même présence ? Si le récit d'Homère n'était rien d'autre que le *mouvement* accompli par Ulysse *au sein de l'espace* que lui ouvre le chant des Sirènes ? »<sup>139</sup>. Cette question lancée par Blanchot pose la distinction fondamentale entre roman et *récit*. Distinction que Dominique Rabaté énonce dans ces termes: « roman ou récit, le partage passe par l'attribution des rôles narratifs et l'établissement d'une distance stable au long de la narration. Le cadre narratif est, dans le roman, maintenu. À l'inverse le *récit* trouble les fonctions. Ulysse et Homère, une seule et même présence »<sup>140</sup>. Le *récit* se base donc sur un « rapport mouvant de non identification ».

---

<sup>136</sup> Ibid, p. 28.

<sup>137</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 13.

<sup>138</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

<sup>139</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., pp.14-15.

<sup>140</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 121.



Le moi divisé ne peut être appréhendé que comme question qui invite à être questionnée: « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans se le demander. Dire *je* »<sup>141</sup>.

Or, pour Rabaté il s'agit de montrer que ces « fictions de voix, écrites à la première personne et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même » visent l'épuisement de la logique narrative.

Cet épuisement passe- et c'est la dernière incomplétude que nous soulignerons- par un épuisement de la langue. Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, la littérature a bénéficié de nombreuses recherches linguistiques. Le langage est devenu l'objet d'une réflexion constante opérée principalement par la critique d'inspiration structuraliste. Or, selon Saussure, toute langue doit être considérée comme un système et les éléments d'une langue doivent être étudiés d'après leurs relations. Il en résulte que l'œuvre en tant que forme devient un microcosme fermé all'intérieur duquel le structuralisme a pu dissocier énoncé et énonciation. Ce sont des *énoncés* dont il s'agit de rendre compte, et non de la situation de communication ou de l'intention de l'émetteur. C'est pourquoi la critique structuraliste conteste tout empire du sujet, sous sa forme rationnelle ou transcendantale, cartésienne ou phénoménologique, en lui substituant le primat du langage. Cette nouvelle conception du langage favorise, comme nous analyserons par la suite, une nouvelle conception du sujet désormais pensé comme assujéti au langage ou à la structure. « Parler pour être », telle serait la nouvelle devise.

Parallèlement à cela, la psychanalyse, dévoilant l'importance de l'inconscient et l'illusoire unicité du sujet (l'absence de soi à soi), remet en cause également tout énoncé, toute parole. Le dit est pris en défaut, il ne suffit plus. Dès lors, il faut redire, reprendre, corriger, chercher un autre terme, et ainsi de suite. C'est le « bégaiement » de la langue dont parle Deleuze<sup>142</sup>. Or, comme nous le verrons au cours de cette étude, l'œuvre de Samuel Beckett éclaire parfaitement cette tendance, « liant la parole au mouvement neutre de ce qui n'a ni commencement ni fin, l'incessant, l'interminable [...] »<sup>143</sup>. De ce point de vue, on pourrait voire dans le *récit*, en empruntant une formule de Jabès, l'expression narrative de cet « entêtement [...] à ressasser l'indicible »<sup>144</sup>. Pour reprendre l'analyse de Blanckeman, qui

---

<sup>141</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 7.

<sup>142</sup> Gilles Deleuze, « Chapitre XIII », in *Critique et clinique*, op. cit. .

<sup>143</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 503.

<sup>144</sup> Edmond Jabès, *Le Livre des marges*, Paris, Gallimard, 1987, p. 182.

nous semble sur ce point particulièrement pertinente<sup>145</sup>, il s'agirait de l'envisager, dans sa configuration globale comme dans les identités et personnages internes qu'il construit, en tant que structuré autour d'une tache aveugle, autour d'un *non-dit* auquel il répondrait sans pouvoir le nommer, mais qui le travaillerait de l'intérieur inlassablement:

Contrairement au roman, le récit se tourne sur lui-même pour éclairer les raisons ou les forces de son surgissement. Il doit dire ce qui le fait être [...] doit obligatoirement expliquer ce qui fait qu'il s'exprime.<sup>146</sup>

Au terme de cet aperçu sur le contexte historique et critique où s'inscrit l'essor du *récit*, nous croyons avoir démontré la nécessité d'une lecture moins radicale du phénomène moderne de l'hétérogénéité: « le genre, loin de disparaître, opérerait [...] l'un de ses innombrables retours »<sup>147</sup>. L'hybridation interne, caractéristique des textes contemporains, contribue sans doute à une certaine indétermination des genres canoniques et à une remise en question de la pureté et de la fixité des formes. Cela dit, les genres, nous l'avons vu, n'ont jamais été réellement enterrés. L'éclatement des formes a créé des nouvelles catégories textuelles. D'où la pertinence actuelle, ou du moins la possibilité, d'une analyse typologique du récit.

Le portrait esquissé ici, en mettant en lumière l'existence et les déterminations de cette pratique narrative, suscite de multiples interrogations qui relèvent désormais de la poétique proprement dite ainsi que de l'analyse textuelle. Certes, le *récit* est issu de la crise du roman. Mais ses visées narratives ne semblent pour autant pas se définir essentiellement comme refus et négation de celui-ci; bien au contraire, elles présentent une démarche distincte. Le *récit* «inscrit [...] une problématique originale, ayant sa logique ou sa mémoire propre»<sup>148</sup> écrit

---

<sup>145</sup> Nous pensons notamment au chapitre « Roman du jeu (avant-gardes, écritures à contraintes, expérimentations formelles) », in Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*. . . , op. cit., pp. 75-92.

<sup>146</sup> Dominique Rabaté, *Louis-René des Forets. La voix et le volume*, Paris, Corti, 2001, p. 122.

<sup>147</sup> Claudine Potvin, « Préface », in I. S. MacLaren et C. Potvin (sous la dir. de), *Literary Genres/ Les genres littéraires*, University of Alberta, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, 1999, p. i-ii.

<sup>148</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 109.

Dominique Rabaté. Il occupe, en ce sens, un espace singulier que nous tenterons maintenant d'explorer.

## 2. Vers le *récit*: quelques détours de poétique narrative

### 2.1. *L'expérimentation narrative d'André Gide*

« [...] mon cerveau reste rebelle, et du plus brillant des récits, ne retient rien — sinon ce qui s'inscrit en deçà des événements, comme en marge [...] »

André Gide, *Si le grain ne meurt*

Comme nous avons déjà souligné, à différentes étapes de notre étude, les expériences narratives de Gide sont très intéressantes aux fins de notre recherche car elles participent à celle que Dominique Rabaté nomme la « mémoire singulière » du *récit*. Bertrand Fillaudeau fait justement observer qu'elles « anticip[ent] certaines recherches modernes en partant à la découverte d'un nouveau genre »<sup>149</sup>. Si le récit gidien appartient encore au récit dit classique, c'est-à-dire au genre qui commence avec *La Princesse de Clèves* et continue avec *L'Adolphe* de Benjamin Constant<sup>150</sup>, il en signe toutefois le point d'aboutissement. Tout en gardant parfois une construction ou une structure narrative assez régulières par rapport aux expérimentations blanchotiennes ou beckettiennes- pour ne citer que les auteurs appartenant à notre corpus textuel-, les *soties* et les récits gidiens présentent tout un ensemble d'éléments originaux et modernes qui résument, sur bien des points, les problématiques et les procédés scripturaux propres à la typologie narrative objet de notre travail. De ce point de vue, - et c'est là leur intérêt- les narrations gidiennes se situent au point d'intersection entre la contestation du roman et l'émergence du *récit*.

---

<sup>149</sup> Bertrand Fillaudeau, *L'univers ludique d'André Gide. Les Soties*, Paris, Corti, p. 58.

<sup>150</sup> A propos du classicisme de Gide nous renvoyons le lecteur à Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, 1963.

### 2.1.1. *Paludes* et les *soties* gidiennes

Commençons, tout d'abord, par les *soties*. Dans sa préface à l'étude de Bertrand Fillaudeau, un grand expert de l'œuvre gidienne tel Alain Goulet, constate que « les *soties*, et leur mode d'écriture spécifique que Gide appelle le "saugrenu", constituent sans doute la production la plus radicalement neuve de l'écrivain, la plus personnelle, la plus inimitable »<sup>151</sup>. Nous commencerons donc par nous intéresser d'un peu plus près de cette partie « si personnelle » de sa production narrative en rappelant que chez Gide, la réflexion sur le roman est inséparable de sa production.

Signalons au passage que « la première période littéraire » de notre jeune auteur a été profondément marqué par le symbolisme et par la foi mallarméenne dans la suprématie de l'Idée. Son premier livre paraît en 1891, à un moment où triomphait le symbolisme, où la littérature — *les lettres*, comme disait Mallarmé — c'était essentiellement la poésie. Cela dit, Gide semble ambitionner, dès le départ, une carrière de romancier: «Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman »<sup>152</sup>. Être le romancier du symbolisme<sup>153</sup>, tel était le rêve de Gide. Fidèle à cette ambition dès ses *Cahiers d'André Walter* et, encore plus nettement, depuis *Paludes*, il se soucie de réinventer ce genre tant en crise. Héritier de son temps, il en vient à remplacer la dénomination même de « roman »- qui caractérisait initialement son texte- par celle de «*sotie*», rangeant, en 1914, *Paludes* aux côtés des *Caves du Vatican*. Il en explique les raisons dans une lettre à Rivière:

C'est bien précisément parce que je vois le *Roman*, à peu près (ou même tout à fait) comme vous le voyez vous-même, que même les *Caves* je ne puis les considérer comme un *roman*, et que je tiens à les mettre sous le titre: *Sotie*.<sup>154</sup>

Les *soties*, selon l'intention affichée par leur auteur, sont à ne pas confondre avec le roman. Dans l'optique gidienne elles représentent plutôt le lieu de la remise en cause fondamentale de ce genre périmé.

---

<sup>151</sup> Ibid, p. 11.

<sup>152</sup> Gide à Valéry, 26 janvier 1891. André Gide & Paul Valéry, *Correspondance 1890- 1942*. Paris, Gallimard, 1955, p. 46.

<sup>153</sup> Voir Gide à Valéry, 26 janvier 1891, Ibid., p. 46.

<sup>154</sup> Gide à Rivière, 13 juillet 1913. Ibid., p. 389.

A une toute première lecture *Paludes*<sup>155</sup> semble être une critique du milieu littéraire de l'époque, milieu que Gide semble vouloir presque renier. Le cible sont les salons parisiens et les jeunes écrivains symbolistes qui se réunissaient chaque semaine chez Mallarmé, pour ses célèbres «mardis». En effet, le livre met en scène un écrivain qui est en train d'écrire un roman intitulé *Paludes* (que nous appelons *Paludes II* suivant la distinction de Pierre Albouy<sup>156</sup>) dont le héros principal s'appelle Tityre. Celui-ci vit en solitaire dans une tour isolée et ne fait pas grand-chose. Contrairement au narrateur principal qui mène une vie publique bien remplie, se soumettant aux rituels des salons littéraires, mais ne faisant guère autre chose: il rend visite à ses amis, les reçoit, affirmant à tout un chacun que son livre progresse. *Paludes* se termine comme il a commencé, avec le narrateur qui reçoit la visite d'un ami lui demandant ce qu'il est en train de faire. Sa réponse reste la même: «écrire». L'histoire de l'œuvre est donc assez simple et pourrait se résumer ainsi: un écrivain s'ennuie dans son milieu stagnant d'intellectuels bourgeois mais n'a pas la force, ou la capacité, d'en sortir.

Il est à noter que le héros-narrateur raconte une semaine de sa vie au « rythme d'un journal »<sup>157</sup>. Or, si l'intrigue s'avère être, tout compte fait, assez linéaire et monotone, la narration présente une complexité qui pose divers problèmes. La progression est enregistrée dans le journal, tout comme des fragments, des idées, et encore des commentaires apportés par le narrateur ou par d'autres personnages. De ce fait, *Paludes* de Gide (c'est-à-dire le récit entier que nous nommerons *Paludes I*) pourrait se définir comme le « *journal de Paludes II* »<sup>158</sup>. Notons aussitôt que la coexistence de ces deux romans portant le même titre - l'un réel et l'autre fictionnel - brouille la frontière entre fiction et réalité. En regard de cet aspect, il nous paraît important d'insister sur les procédures mises en œuvre pour faire communiquer entre elles les différentes couches textuelles, pour interroger l'une par l'autre. Au niveau des écrits du narrateur nous aurons à faire à une véritable hémorragie des niveaux textuels, à un brouillage frénétique de leurs limites. En témoignent certains passages tel cette réplique du

---

<sup>155</sup> André Gide, « Paludes », in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998.

<sup>156</sup> Pierre Albouy, « *Paludes* et le mythe de l'écrivain », in *Cahiers André Gide* 3, 1972, p. 243. Dans le présent travail, nous nous servons, si nécessaire, de cette distinction pour éviter toute confusion.

<sup>157</sup> Jean-Pierre Bertrand, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, 2001, p. 89.

<sup>158</sup> Alain Goulet, « Jeux de miroirs paludéens: L'inversion généralisée », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. XVI, n° 77, janvier 1988, p. 40.

narrateur à Hubert qui dit: « Tu devrais mettre cela dans *Paludes* »: « d'ailleurs ça y est déjà dans *Paludes*»<sup>159</sup>.

De manière plus générale, c'est l'ensemble du matériau romanesque qui est ici systématiquement déconstruit. Le texte exhibe les fils blancs dont il est cousu, notamment dans l'appareil paratextuel qu'il déploie de façon caricaturale, jusqu'à établir une «table des phrases les plus remarquables de *Paludes*»<sup>160</sup>. Les soties témoignent ainsi, comme le suggère Alain Goulet dans son étude consacrée aux *Caves du Vatican*, d'«une déconstruction des normes romanesques antérieures»<sup>161</sup> ou encore, selon la formule de Dominique Rabaté, d'« un espace de liberté et de comique que le roman ne permet apparemment pas »<sup>162</sup>. Gide, quant à lui, précise dans son *Journal*:

Quoi de plus facile que d'écrire un roman comme les autres ! J'y répugne tout simplement, et ne me décide pas plus que Valéry à écrire: « La marquise sortit à cinq heures »<sup>163</sup>

A cet effet, l'auteur réactive pour son propre usage, un genre médiéval étranglé au XVIème siècle par la censure, genre carnavalesque par excellence, genre roi de la fête des fous (les *Sots*) qui autorisait l'inversion des conditions et des discours. Or, présentant une forme assez peu fixée et, par là même, susceptible de grandes variations, les soties gidiennes participent, comme nous l'avons déjà souligné, au déplacement de la conception de genre. Genette remarque que Gide « anticipe[en cela] l'âge littéraire actuel qui selon le même auteur est "celui de la dissolution des genres et de l'avènement de la littérature comme abolition des frontières antérieure de l'écrit" »<sup>164</sup>. La sottie médiévale est par définition mélange et hybridation, caractéristiques qu'elle partage, nous l'avons vu, avec le récit contemporain et qui éloigne l'un et l'autre du roman.

Là aussi, nous pouvons constater que Gide, plutôt que de paraître se plier à une formule, aime préserver une certaine ambiguïté générique laissant le lecteur libre d'interpréter l'œuvre à sa guise. Le texte lui-même conduit à une dissémination du sens romanesque qu'il refuse de fixer

---

<sup>159</sup> André Gide, « Paludes », in *Romans...*, pp. 111-112.

<sup>160</sup> *L'Envoi et l'Alternative* sont à cet égard significatifs.

<sup>161</sup> Alain Goulet, *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, p. 288.

<sup>162</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », in Patrick Berthier et Michel Jarrety, *Histoire de la France littéraire*, op. cit., p. 114.

<sup>163</sup> André Gide, *Journal*, Tome I, p. 1068.

<sup>164</sup> Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 14.

— *sens* étant entendu en tant que dispositif de signification et fil de la narration. On se souvient du fameux avertissement au lecteur:

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela. On dit toujours plus que CELA.

Dès lors, la fiction littéraire, telle que Gide la conçoit, est soumise à l'arbitraire des interprétations et ne peut trouver de sens qu'à l'intérieur d'elle-même. L'idéologie dominante de la création littéraire se voit ainsi renversée. Avec l'emploi qu'il fait du dispositif paratextuel, Gide met en cause l'illusion de tout avertissement ou de toute préface: illusion d'une parole définitive que l'auteur porterait sur le sens du texte qu'il a produit et qu'il devrait maîtriser mieux que tout autre lecteur. L'écrivain n'est plus le démiurge tout puissant: il est un simple « scribe », pour reprendre un terme de l'Avant propos de *Paludes*. En somme, l'auteur n'est plus propriétaire du sens, ni le livre le véhicule d'une idée, d'un message voulu et conscient. Gide inclut, grâce à la pratique de la création réflexive et de l'autonymie, le lecteur ou le critique dans l'ordre diégétique lui-même. Nous sommes d'ailleurs conviés, à la sortie du livre, à inscrire notre propre sélection des «phrases les plus remarquables» sur une feuille réservée à cet effet. Cet exemple interroge le statut des signaux- par ailleurs fréquents dans le récit contemporain, - qui visent à brouiller ou investir les frontières de la réalité et de la fiction. L'œuvre aborde donc, dès ses premières manifestations, la dialectique réalité/fiction avec ses propres prémisses.

Il convient de remarquer que cette crise du sens correspond à une crise de la réalité: « le monde, j'en jurerais, n'est rien d'autre, et n'en est pas moins cela »<sup>165</sup> pour reprendre une formule de Gide. Implicitement c'est la conception du livre comme copie conforme du monde, « miroir qu'on promène le long d'un chemin» qui est remise en cause. L'exemple du narrateur de *Paludes* est à ce propos instructif. Celui-ci semble se moquer du réel; son seul intérêt réside dans la composition de son roman comme l'atteste le leitmotiv six fois répété: «J'écris *Paludes* »<sup>166</sup>. De fait, *Paludes* II (le livre du narrateur) n'est que « l'histoire d'une tentative de narration d'une histoire sans autre événement que celui de la narration »<sup>167</sup>. En

---

<sup>165</sup> André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, op. cit., p. 1479.

<sup>166</sup> André Gide, «Paludes», in *Romans...*, op. cit., pp. 91, 92, 95, 98, 102, 111;

<sup>167</sup> Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique*, op. cit., p. 99;

cela, Gide est un des premiers romanciers français à abandonner les ambitions mimétiques pour faire un « roman du roman », une œuvre littéraire réfléchissant sur ses propres conditions artistiques et sur le mouvement - passez-nous ce terme- où l'entraîne son acte d'écriture.

« L'histoire de l'œuvre, de sa gestation! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même »<sup>168</sup> exclame l'Edouard des *Faux-Monnayeurs*. En effet, comme le souligne fort justement Jean Roudaut, toute l'époque qui ouvre la marche au vingtième siècle illustre le mythe de Narcisse, « la littérature devient son propre sujet et ne cesse de contempler son reflet dans l'eau du langage »<sup>169</sup>. Or, dans *Paludes I* il ne survient pratiquement rien: la seule chose qui semble compter c'est l'acte d'écrire lui-même et l'inconnu qui y est lié, selon la tendance caractéristique du roman moderniste et de ses héritiers de la seconde moitié du XXème siècle. On peut dire, en d'autres termes, que *Paludes I* n'est, en définitive, que l'histoire d'un livre en train de se faire, « l'histoire d'une main détachée »<sup>170</sup>. « Fiction spéculaire », comme le rappelle encore Bruno Blanckeman<sup>171</sup>, cette œuvre refuse ce qui fait la matière du roman: l'action et la progression romanesque font place à la stagnation et au statisme; la séquentialité traditionnelle est délaissée au profit d'une organisation aléatoire des épisodes dans une combinatoire qui, à bien des égards, est souvent interchangeable. Le titre, *Paludes* - néologisme latinisant qui signifie marécages- est à ce titre l'image gidienne de l'œuvre littéraire. Dominique Rabaté souligne l'importance de ce choix dans l'optique de l'évolution du *récit* contemporain: « cet effet de boucle et de répétition me paraît l'un des traits caractéristiques du récit quand il refuse le schéma linéaire et progressif qui domine traditionnellement le mode narratif »<sup>172</sup>. *Paludes* met donc en fonction le mouvement immobile du texte qui n'avance que pour rejoindre son point de départ.

En définitive, ce texte représente bel et bien dans la carrière de l'écrivain un tournant décisif<sup>173</sup>. Avec cette œuvre Gide prend ses distances par rapport à l'esthétique symboliste de ses

---

<sup>168</sup> André Gide, «*Les Faux-Monnayeurs*», in *Romans...*, p. 1083;

<sup>169</sup> Jean Roudaut, *Récit poétique*, op. cit., p. 16;

<sup>170</sup> Voir *Bulletin des Amis d'André Gide* (BAAG), n° 117, Nancy, janvier 1998, p. 63-67;

<sup>171</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières...*, op. cit., p. 79.

<sup>172</sup> Dominique Rabaté, «Le récit au XXème siècle», in Patrick Berthier et Michel Jarrety, *Histoire de la France littéraire...*, op. cit., p. 114.

<sup>173</sup> N'oublions pas que l'édition originale des *Caves du Vatican* parue sans nom d'auteur, se présentait comme une « sotie, par l'auteur de *Paludes* ».



débuts. Il est donc devenu l'anti André Walter: « Walter que je ne peux pas sentir »<sup>174</sup>. En cela, *Paludes* peut être considéré comme un reniement du *Traité de Narcisse*. Comme nous venons de le souligner, l'écriture dans *Paludes* n'a plus pour vocation de manifester l'Idée: elle devient elle-même son propre objet, son propre reflet:

Anti-roman ou sotie, la satire que Gide fait du milieu littéraire symboliste vise à vider de tout contenu dramatique l'histoire de cet écrivain qui ne fait qu'une seule chose: écrire *Paludes* ou *Polders* [...] <sup>175</sup>

Etant chargée de rendre les méandres du désir d'écriture, le texte devient la mise en scène de la pensée qui le conduit, pensée contre laquelle on se bat:

Que ne comprends-tu donc que je déteste *ma pensée* ? Je m'use à me battre contre elle; mais je ne peux la nier que par elle, comme on chasse un démon par Belzébuth, le prince des démons. Que tentai-je de montrer d'autre en *Paludes* ? <sup>176</sup>

Nous pouvons à ce titre rappeler comment Maurice Blanchot explique l'importance accordée à ce problème par Gide:

le souci de faire servir la littérature à une expérience véritable: expérience de soi-même, expérience de ses pensées, non pour les garder et les confirmer, moins encore pour en persuader les autres, mais pour les écarter, les tenir à distance, les "essayer" en les confiant à une existence autre c'est-à-dire pour les altérer, leur donner tort.<sup>177</sup>

Ce processus d'inscription de la pensée dans la dynamique diégétique, ou pour employer des termes gidiens, ce « penser [...] en contes »<sup>178</sup> sera, comme nous aurons l'occasion de le vérifier, l'un des traits fondamentaux du *récit* contemporain tel que nous l'entendons ici.

---

<sup>174</sup> André Gide, « Paludes », in *Roman...*, op. cit., p. 109;

<sup>175</sup> Dominique Rabaté, « A l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », in *Le roman français aujourd'hui*, op. cit., p. 41.

<sup>176</sup> André Gide, *Journal*, cité dans Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 221;

<sup>177</sup> Maurice Blanchot, « Gide et la littérature d'expérience », *La Part du feu*, op. cit., p. 218;

<sup>178</sup> André Gide, « Oscar Wilde », in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1999, p. 843: « Ils croient que toutes les pensées naissent nues... Ils ne comprennent pas que *je ne peux pas* penser autrement qu'en contes. Le sculpteur ne cherche pas à traduire en marbre sa pensée: *il pense en marbre*, directement ». C'est l'auteur qui souligne;

De même, si le recours aux symboles est encore largement présent dans l'œuvre, les jeux et les détournements pratiqués témoignent - on le rappelle pour y insister- d'un renversement des valeurs esthétiques<sup>179</sup>. Là aussi, la mise à distance des symboles va de pair avec la mise à l'écart de la fonction représentative de l'art. En ce sens, une de toutes premières suppressions est celle du personnage romanesque selon la fameuse formule- autofictionnelle avant la lettre: «Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi[...] c'est moi, c'est toi -c'est nous tous». Le «je» narrateur a un statut éminemment ambigu, modèle de l'ambivalence et de la dérision par laquelle le Même et l'Autre, le Moi et le Non-Moi, s'échangent et tendent à s'équivaloir. Le «je» reste donc une instance anonyme, privée de référents. La question est alors de savoir ce que peut encore être le sujet d'une œuvre débarrassée de ses symboles: «Paludes? qu'est-ce que c'est ?»<sup>180</sup>. Force est en effet de constater que, d'une certaine manière, tout le texte semble tenter d'apporter une réponse à cette question en multipliant les définitions. Du coup, l'œuvre, dérogeant à l'habituelle convention, se pose à la lecture non pas en tant qu'objet défini, consommable, mais comme une série dynamique de *définitions* qui s'excluent réciproquement. Par ailleurs, plus ces arguments se multiplient en s'excluant, moins le titre est investi d'un sens clair, et moins le livre «est clos, plein, lisse comme un œuf»<sup>181</sup>.

Dès lors, *Paludes* devient, à l'intérieur de la narration elle-même, synonyme d'une écriture proliférante qui cherche à se saisir devenant objet de sa propre parole. On comprend donc l'impossibilité de définir une fiction autoréférentielle qui semble s'écrire dans l'instant de sa lecture. Mais *Paludes* est aussi, et peut-être tout d'abord, l'histoire du désir d'écriture. De ce fait, l'œuvre est habitée par une pluralité de romans *possibles* mais qui ne démarreront jamais. Elle est tour à tour « l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente »<sup>182</sup>, «l'histoire de qui ne peut voyager»<sup>183</sup>, « l'histoire de l'homme normal, celui sur qui commence chacun »<sup>184</sup>, «l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle — qui vit en chacun de nous, et qui ne meurt pas avec nous»<sup>185</sup>,

---

<sup>179</sup> Voir Bertrand Fillaudeau, *L'univers ludique d'André Gide*.

<sup>180</sup> André Gide, «Paludes», in *Romans...*, op. cit., p. 99

<sup>181</sup> Ibid., p112;

<sup>182</sup> Ibid, p. 93.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Ibid, p 135.

<sup>185</sup> Ibidem.

« l'histoire du salon d'Angèle »<sup>186</sup>, et ainsi de suite. Gide, tout comme Valéry, rêve à un récit qui puisse être composé de l'infinité de ses possibles. Nous touchons là à un des aspects les plus modernes et les plus féconds de son œuvre, ce que Dominique Rabaté appelle, en paraphrasant Valéry, le « démon des possibles » et qui est l'un des traits caractéristiques du *récit* contemporain<sup>187</sup>.

Avec *Paludes*, Gide congédie le texte classique à direction univoque et crée une œuvre moderne, mobile et modulable: une œuvre ouverte<sup>188</sup>.

En définitive, si *La Soirée avec Monsieur Teste* est « l'histoire d'un cerveau », le premier chapitre d'un roman de l'intellect, *Paludes* de Gide est « l'histoire d'une idée »<sup>189</sup>; un livre qui contient en lui-même, et selon les mots de son auteur, « sa propre réfutation »<sup>190</sup>. *Paludes* condense donc une œuvre en gestation, une écriture en recherche, et une réflexion sur ses conditions de possibilité. La déconstruction narrative s'accompagne d'une hybridation des genres, la spécificité des *soties* étant également définie par le choix d'une écriture qui ne soit d'aucun genre précis, ou un mélange de tous. Les règles d'un genre sont supplantées par des règles de jeux où roman, *Journal de Tityre*, notes, rêves, récits de chasse, échange de lettres, dialogue philosophique, poésie, théâtre, recueil de caractères sont tour à tour représentés<sup>191</sup>. Englobant et récusant tant de genres, le narrateur de *Paludes* ne peut répondre à la question: « Paludes? qu'est-ce que c'est? » par la désignation d'un genre. Une des premières conséquences est que *Paludes*, qui dès l'origine échappe à toute classification générique, deviendra, en 1914, le paradigme d'un nouveau genre posant les présupposés au développement de cette nouvelle typologie narrative qu'est le *récit*.

---

<sup>186</sup> Ibid, p. 117.

<sup>187</sup> Paul Valéry, « Pourquoi M. Teste est-il impossible? - C'est son âme que cette question. Elle vous change en M. Teste. Car, il n'est point autre que le démon même de la possibilité », Œuvres, op. cit., p. 14; Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », in Patrick Berthier et Michel Jarrety, *Histoire de la France littéraire*, op. cit., p. 114.

<sup>188</sup> Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, p. 22-23.

<sup>189</sup> André Gide, *Romans...*, op. cit., p. 1478. Cité in Michel Raimond, *La crise du roman...*, op. cit., p. 79.

<sup>190</sup> André Gide, *Romans...*, op. cit., p. 1479.

<sup>191</sup> On soulignera également l'importance de la partie dialoguée dans les *sotie* gidienne qui peuvent être considérées à bien des égards comme des narrations scéniques.

## 2.1.2. Les récits gidiens et l'expérimentation narrative

D'autres œuvres comme *L'immoraliste* (1902), *La Porte étroite* (1909), *Isabelle* (1911), *La Symphonie pastorale* (1919), *L'École des femmes* (1929), *Robert et Geneviève* (1930 et 1936), auxquels il faut ajouter en 1946 *Thésée* (dernier livre publié de son vivant), apparaissent comme autant d'espaces d'épure du roman. Comme dans le cas des soties, ces textes sont considérés par Gide non comme des romans mais comme des « récits ». Ainsi qu'il le note dans la préface de *Isabelle*:

Pourquoi j'eus soin d'intituler « récit » ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste*; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât. Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène; c'est par essence une œuvre déconcentrée<sup>192</sup>

Le roman suppose donc pour l'écrivain de se placer — et de placer son lecteur avec lui — à un carrefour de représentations, ou de points de vue: ce genre apparemment *centripète* est en réalité *centrifuge*, puisque l'auteur se place en son centre et assure l'unité d'une entreprise placée sous le signe de l'éclatement. Dans ce sens, retenons de l'affirmation citée ceci: le récit s'oppose au roman comme le *simple* s'oppose au *complexe*. Affirmation qui semble apte à décrire la structure narrative, extrêmement dépouillée, du récit contemporain.

Mais avant de pouvoir accéder à la création d'un «microcosme complet, *étrange* tout entier, où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve»<sup>193</sup> - microcosme qui sera représenté par *Les Faux-Monnayeurs* – Gide devait tirer de l'abondance de sa pensée des œuvres plus courtes, centrées sur l'histoire d'un ou deux individus et réduites à un point de vue unique. Appuyé sur un nombre limité de pages, ces récits disposent par ailleurs d'une surface trop restreinte pour approfondir le parcours de plusieurs personnages à la fois. Ainsi, dans *L'Immoraliste*, Michel conte à vive voix sa propre histoire; dans *La Porte étroite*, Jérôme relate l'histoire d'Alissa, la jeune fille qu'il aime; dans *Isabelle*, Gérard rapporte une histoire dont il a été le témoin tandis que dans *La Symphonie pastorale*, le pasteur projette de

---

<sup>192</sup> « Projet de préface pour *Isabelle*. » [1910]. Cité dans André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, op.cit., p. 1561.

<sup>193</sup> André Gide, «Lettres à Angèle (1898-1900) », *Prétextes*, p. 44.

consigner par écrit «tout ce qui concerne la formation et le développement»<sup>194</sup> de Gertrude, la jeune aveugle dont il s'occupe. Notons au passage que tous ces personnages se révèlent dans l'acte même de raconter une histoire dont ils connaissent déjà le dénouement au moment d'en entreprendre le récit. Nous retrouverons la même centralité de l'acte de « raconter » dans des nombreux récits appartenant à notre corpus.

Dans ces petites œuvres, par ailleurs, Gide expérimente plusieurs formes de subjectivité narrative et étudie diverses techniques d'éclairage. Il convient de remarquer que parmi les formes de narration «autodiégétique» l'auteur montre une prédilection pour le journal intime comme nous avons déjà observé à propos du journal du narrateur de *Paludes*. Cette technique narrative est très présente dans les «récits» gidiens. Citons à titre d'exemple, *L'École des femmes* où la diégèse est construite sur l'expédient du journal intime. Or, la caractéristique peut-être la plus distinctive de l'écriture du journal est l'absence de narrataire textuel. Le diariste y confie ses secrets les plus intimes parce qu'il ne suppose personne dans la position du lecteur. Mais la «protagoniste» de *L'École des femmes*, Eveline, ne commence pas à écrire pour des raisons personnelles. Elle répond simplement à la proposition de son fiancé Robert. Son journal n'est pas intime non plus car elle écrit en s'adressant à un lecteur précis: «nous nous sommes promis d'écrire tous deux, c'est-à-dire chacun de son côté, ce qu'il a appelé notre histoire»<sup>195</sup>. Et elle continue: « nous sommes convenus que celui de nous deux qui mourrait le premier léguerait son journal à l'autre»<sup>196</sup>. La première partie de son journal se change donc en lettre et le monologue du diariste en message: «Mon ami, il me semble que c'est à toi que j'écris [...] si je dois mourir la première [...], tu liras ces lignes; il me semblera, te les laissant, te quitter un peu moins»<sup>197</sup>.

De même, dans *La Porte étroite* Gide joue sur l'imbrication de la narration à la première personne et du journal afin d'adjoindre à l'éclairage central un éclairage latéral. L'histoire d'amour pathétique de Jérôme et Alissa est racontée directement par la voix de celui-ci. Jérôme se souvient des événements lointains et les interprète selon son jugement présent: «D'autres en auraient pu faire un livre; mais l'histoire que je raconte ici, j'ai mis toute ma force à la vivre et ma vertu s'y est usée. J'écrirai donc très simplement mes souvenirs [...] je n'aurais

---

<sup>194</sup> André Gide, *Romans...*, op. cit., p. 877.

<sup>195</sup> André Gide, « L'École des femmes », in *Romans...*, op. cit., p. 1254.

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> Ibid, p. 1252.

recours à aucune invention pour les rapiécer ou les joindre [...] »<sup>198</sup>. Cette sorte de récit-souvenir est interrompu par le journal d'Alissa que Jérôme hérite à sa mort. Dès lors, Jérôme termine son récit et se démet de son rôle de narrateur: « Le pli cacheté que le notaire me renvoya contenait le journal d'Alissa. J'en transcris ici nombre de pages. — Je les transcris sans commentaires »<sup>199</sup>.

Il est à noter que Gide n'est pas indifférent aux effets produits sur le lecteur par l'emploi de la narration sous forme de journal. En parlant de *Les Faux-Monnayeurs*, il affirme s'être interdit les formules courantes comme « Il pensa que... » ou « Il se dit que... » afin d'éviter de paraître « extraordinairement perspicace » du moment que « tout l'intime demeure un mystère »<sup>200</sup>:

C'est aussi pour quoi j'ai [...] mis à la première personne la plupart de mes *récits*. Certes dans le *journal* (d'Alissa, du pasteur de ma *Symphonie pastorale*, de l'oncle de mes *Faux-monnayeurs*, etc.) la sincérité peut être également mise en doute; mais le jeu reste plus subtil et l'on invite le lecteur à y participer. Il est « de mèche » avec l'auteur<sup>201</sup>

Tenant d'un art de la suggestion et du secret, Gide a toujours été choqué par l'excès de clarté de l'analyse, par son déploiement, par le fait qu'elle réduit au néant l'activité du lecteur: elle dit tout et elle dit trop. Convaincu de la nécessité de s'affranchir de la psychologie cartésienne sur laquelle repose une certaine tradition française du récit d'analyse, Gide voue alors un intérêt de plus en plus marqué à « Dostoïevski, “le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie”, disait Nietzsche »<sup>202</sup>, comme il le présente dans un article paru précisément en 1911, l'année d'*Isabelle*. Quelques années plus tard, un cycle de conférences sur le romancier russe lui permettra de critiquer explicitement — à partir de l'exemple offert par *La Comédie humaine* — une psychologie spécifiquement française, fondée sur le postulat contestable de l'unité du moi, pour valoriser, par contrecoup, une « psychologie des profondeurs », seule à même de restituer aux sensations leur importance dans la formation du sujet, au détriment de l'intelligence, et refusant de se laisser prendre au piège de la surface lumineuse du moi<sup>203</sup>.

---

<sup>198</sup> André Gide, « La Porte étroite », in *Romans...*, op. cit., p. 578.

<sup>199</sup> Ibid., p. 580.

<sup>200</sup> André Gide, « Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits », in *Souvenirs et voyages*, Gallimard, 2001, p. 1015.

<sup>201</sup> Ibid., p. 1016.

<sup>202</sup> Voir « Les frères Karamazov », *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 492-496.

<sup>203</sup> Voir notamment « Dostoïevski », *Essais critiques*, op. cit., p. 600.

C'est pour cela que, renonçant souvent à l'analyse, Gide cherche à rendre, en le transposant, le contenu d'une conscience par un jeu de lumière et d'ombre, des lignes brisées et des biais qui exclut toute représentation intime univoque. Prenons, par exemple, une œuvre comme *La Porte étroite* où la diégèse semble être marquée par toute une série de dérobadés, de trous, d'absences: tout y est fuyant et nuancé. Il n'est pas dans la nature de Jérôme, ni dans celle d'Alissa, de s'exprimer librement ou pleinement. «J'admire [...] tout ce que je suis arrivé à *n'y pas dire*, à RÉSERVER»<sup>204</sup> avoue l'auteur. Et encore, dans *Isabelle*, le récit se présente d'abord comme une espèce de roman policier, évoquant une atmosphère mystérieuse. Le narrateur Gérard Lacaze passe quelque temps au château de la Quartfourche. Or, le château cache un secret: celui de la jeune femme qui fait des visites nocturnes. Le lecteur prend connaissance des événements dans l'ordre où ils sont révélés au narrateur: le récit d'Isabelle se présente comme un puzzle à résoudre. Mais le paradoxe est là: il n'y a pas de solution au puzzle et l'histoire stagne très vite. A propos de cette œuvre Jean-Marc Bernard disait avoir compris seulement en deuxième instance « qu'il ne s'agissait pas là d'un roman d'intrigue, mais d'une sorte de récit lyrique. Mais justement c'est ce que je reproche à *Isabelle*: de m'avoir trompé. Je vous assure qu'à voir les efforts de Lacaze pour pénétrer ce secret, on est persuadé qu'il va arriver quelque chose »<sup>205</sup>.

Cela dit, ce parti pris de réserve a des raisons bien plus profondes. Gide est parfaitement averti du caractère illusoire de l'introspection: sans doute même fut-il l'un des premiers à en prendre conscience. Le caractère ambigu, vague, au fond inconsistant et inexistant de l'être intérieur (quand on le considère comme une réalité substantielle à décrire, indépendante de la pensée) n'a pas échappé à celui qui a dit qu'il ne voyait pas de différence entre ce que l'on éprouve et ce que l'on imagine éprouver et qui a écrit, plus nettement encore: « je ne suis jamais que ce que je crois que je suis - et cela varie sans cesse [...] »<sup>206</sup>. Autrement dit, il n'existe pas une vérité intérieure qui attendrait, toute faite déjà, qu'on la vienne découvrir; nous sommes non pas une chose, mais un projet, l'image que nous croyons et nous voulons être. Plutôt que de conscience de soi, il faudrait donc parler, d'après Gide- et après Gide-, de conscience *d'une image de soi*: celle du rêve, du désir, de l'interprétation. Ce refus de l'introspection que nous retrouverons dans bon nombre de romans contemporains

---

<sup>204</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, 31 juillet 1905, p. 170.

<sup>205</sup> Bernard à Gide, 4 octobre 1911. Bibliothèque Doucet.

<sup>206</sup> André Gide, «Les Faux-Monnayeurs», in *Romans...*, op. cit, p. 987.

francophones à la première personne<sup>207</sup> constitue une forme de contestation du roman classique au *je*.

A la base de ce phénomène il y a donc la narration à la première personne. Si nous rapprochons ces œuvres au *récit* contemporain, c'est pour montrer que le récit à la première personne concerne profondément ce changement de statut des personnages, et par là et plus généralement, le changement de la littérature au tournant du siècle. Dans *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine remarquait que le point essentiel chez un écrivain du XIX<sup>ème</sup> siècle, tel Dostoïevski, tient à la nature dialogique de l'œuvre elle-même. Si l'on qualifie le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle de «dialogique» on pourrait dire que le roman du XX<sup>ème</sup> siècle a créé un monde «monologique», raconté par un narrateur qui se désigne par «je»: «j'ai [...] mis à la première personne la plupart de mes *récits* »<sup>208</sup> écrit Gide. L'« intériorité »- qui n'est à pas à prendre au sens de « psychologie »- est un trait remarquable de la littérature de cette époque qui repose sur une vision essentiellement subjective.

Pour conclure ce bref aperçu de l'œuvre narrative gidienne, on pourra dire que l'importance des mots, de leur liberté n'a pas échappé à notre auteur. Avec lui on arrive à poser une première et nouvelle taxinomie où l'on distingue «récits» et «soties»:

Pourquoi j'appelle ce livre *Sotie* ?- écrivait Gide dans la dédicace des *Caves du Vatican* - Pourquoi *Récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ces ne sont pas à proprement parler des romans. Au reste, peu importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'ensuite on ne m'accuse pas de faillir aux règles du «genre»; et de manquer par exemple de désordre et de confusion. Récits, soties...il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques si vous le préférez)<sup>209</sup>

*Sotie* et *récit* sont donc tout d'abord des termes critiques qui laissent une marge de liberté renvoyant à des genres très ouverts. Blanchot l'avait bien senti quand, en parlant de Gide, il constatait: « il a [...] subi comme bien d'autres écrivains de notre temps cette pression

---

<sup>207</sup> Voir à titre d'exemple *Le je (u) illocutoire. Formes et contestation dans le nouveau roman québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1987.

<sup>208</sup> André Gide, *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, in *Souvenirs et voyages*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, p. 1016.

<sup>209</sup> André Gide, «Lettre à Scheffer», citée in *Romans...*, pp. 1514-1515.



impétueuse de la littérature qui ne souffre plus la distinction des genres et veut briser les limites»<sup>210</sup>. Les formes épuisées, comme les genres, imposent aux écrivains contemporains de trouver de nouvelles formes. L'œuvre de Gide s'élabore et se déploie contre toutes les classifications, travaille, selon l'aveu de son auteur, à «cette gaine de plâtre où je me sentais cliché»<sup>211</sup>.

## 2.2. Le récit poétique

« Toute la tentative contemporaine du lecteur est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème »

Mallarmé

Chercher à dégager la possible spécificité du *récit* contemporain, c'est retrouver très vite un fond commun: celui de la littérature contemporaine. Le récit partage, en effet, bien des traits de la production narrative du dernier siècle. Retraçant les origines du récit Dominique Rabaté constate que « les textes de Nerval (Sylvie ou Aurélia), le passage de la poésie à la prose chez Baudelaire mais surtout chez Rimbaud, témoignent de la nécessité de mettre sous une forme inédite, qui n'est plus précisément ou uniquement narrative, une expérience intime qui défie tous les codes figuratifs de représentation précédemment éprouvés ». Or, Rabaté identifie cette nouvelle typologie narrative avec le « récit poétique » théorisé par Jean-Yves Tadié:

Il s'agit bien de rendre compte à la première d'une crise existentielle majeure, qui touche sans doute au sujet biographique [...] qui en rend compte à la première personne, mais selon un débordement à la fois de la subjectivité et de la possibilité même de raconter cette expérience <sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit, p. 152.

<sup>211</sup> Lettre de Gide à Jean Schlumberger, 7 décembre 1921, citée in Jacques Rivière-Jean Schlumberger, *Correspondance*, Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1980, p. 252.

<sup>212</sup> Dominique Rabaté, « A l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », in *Le roman français aujourd'hui...*, p. 42;

Dans son ouvrage sur *La crise du roman*, Michel Raimond avait déjà remarqué la manifestation de « l'ambition poétique » dans le genre romanesque de la fin du XIX<sup>ème</sup> au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Selon lui, ce mouvement était né « au temps du symbolisme » et « avait vu fleurir ses premières réussites à la veille de la guerre, et trouvait son épanouissement dans l'après-guerre »:

Le nouvel art romanesque [...] aboutissait théoriquement à la suppression du caractère, du récit, de l'intrigue et des mobiles. Mais dans la pratique, il se heurtait à bien de difficultés: en suivant cette voie, il remontait très vite au pur lyrisme, et il s'y dissolvait<sup>213</sup>

L'apparition du « récit poétique » est, en ce sens, le résultat du déclin du réalisme et de la montée du symbolisme. Elle correspond au besoin d'un renouvellement du genre romanesque. Quant au terme, il naît en 1978 sous la plume de Tadié pour indiquer l'existence d'un genre littéraire autonome non reconnu par les typologies traditionnelles. Dans les deux cas, il s'agit de textes narratifs écrits avec un style fort différent du style ordinaire et prosaïque. Ils s'apparentent aux poèmes en prose, mais avec une histoire à raconter et sont relativement longs. D'où l'appellation de « récit poétique ». Mais alors que les propos de Raimond sont historiques et se concentrent sur l'époque de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup>, l'ouvrage de Tadié vise plutôt à rendre les caractéristiques de ces récits au niveau synchronique, et à tracer le courant qui se poursuit jusqu'à tout récemment<sup>214</sup>. Ces œuvres, sortes d'amalgames du récit et du poème, « conserv[ent] la fiction d'un roman [...] mais en même temps des procédés de narration renvoient au poème ». Lieux d'échange, ces œuvres s'avèrent être assez difficiles à classer selon les catégories déjà existantes de roman ou de poésie. En effet, « le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème »<sup>215</sup>. Ceci laisse donc supposer l'existence, au sein de cette sorte de texte, d'une tension entre le travail de représentation référentielle, et celui

---

<sup>213</sup> Michel Raimond, *La crise du roman...*, op. cit., p. 489.

<sup>214</sup> La chronologie présentée à la fin du livre se termine avec *La presque-île* de Julien Gracq publiée (1970) et *L'Arrière - p a y s* d'Yves Bonnefoy (1972).

<sup>215</sup> Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, op. cit., pp. 7-8.

opérant sur la forme même du message par les pouvoirs dominants du symbole, de l'image et de la musicalité.

Cependant, les points de convergence des différents récits poétiques ne se limitent pas à cette définition abstraite et plus ou moins arbitraire. Ils présentent bien d'autres aspects concrets et essentiels. D'abord, ils sont écrits dans la plupart des cas à la première personne; ensuite, ils rappellent la mémoire de l'enfance et ont pour scène un lieu plus ou moins « clos » et découpé de la réalité; enfin, leur histoire consiste en une « découverte ». Or, en relevant ainsi certaines caractéristiques du « récit poétique », nous pourrions nous rendre compte que les œuvres appartenant à notre corpus les présentent aussi. Songeons, par exemple, au caractère éminemment subjectif dont on vient de parler et qui se manifeste dans plusieurs *récits* contemporains par ce que l'on pourrait appeler une « énonciation lyrique », comme dans le cas du récit poétique. Par énonciation lyrique nous entendons bien sur une écriture qui, empruntant à la poésie un langage analogique ou une apparente désarticulation, vient heurter la syntagmatique de l'histoire et accentuer plus encore la parole subjective et son immédiateté. Nous verrons que nombre des soi-disant *récits* font ainsi alterner ou s'entremêler narration de l'histoire et flux presque brut d'une conscience, comme dans le cas de cet extrait d'*Amour Bilingue* de Khatibi<sup>216</sup>:

Il se réveilla en pleine nuit et nota: Je t'aurai rencontrée, portée par tes vertiges, pour en être ébloui. Don si violent: tournant avec toi, et pour te parler, j'aurai brouillé ma mémoire (elle s'est scindée) dans ta langue maternelle et les esprits, les choses aimées qui l'habitent. Oui, oui à la volupté de cette langue. Souriante, tu me disais: « N'es-tu pas mon orient océanique ? » Regarde: mon pays marche sous mes pieds, traçant mes pas entre les tiens, croisant nos chemins, notre démarche<sup>217</sup>

Tadié commence son étude par relever la spécificité du statut des personnages dans le récit poétique: « le récit-écrit Tadié- n'a jamais accordé aux personnages les mêmes possibilités que le roman »<sup>218</sup>. Les personnages du « récit poétique » sont réduits à « des ombres, des images, à leur vraie nature d'êtres du langage »<sup>219</sup>. Ainsi, chez Valéry M. Teste est « une essence sans existence » tandis que chez Gide ce qui est « ôté à la richesse psychologique est

---

<sup>216</sup> Texte qui appartient, nous le rappelons, corpus d'analyse.

<sup>217</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 24.

<sup>218</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 13.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 9.

donné à l'ironie »<sup>220</sup>. Comme dans le cas des narrations gidiennes, les contradictions, les qualités multiples, la complexité, la profondeur ne s'y manifestent guère, et « la psychologie peut être schématique ou nulle »<sup>221</sup>. Pour bien comprendre, il suffit de tenir compte de ce qu'en dit Rabaté dans son ouvrage de divulgation sur la littérature française du XX<sup>ème</sup> siècle:

Les personnages obéissent au même mouvement d'allégement, et ne requièrent plus nécessairement un état civil complet. Gardant une part d'ombre, ils peuvent servir de symboles, de figures allégoriques, permettant au lecteur de s'identifier autrement avec l'esquisse d'une silhouette<sup>222</sup>

En un mot, le récit poétique n'a pas de structure réaliste sur le plan du procédé narratif, de même ses personnages ne sont pas décrits de manière « réaliste »:

C'est ainsi que *Nadja*, pour nous, ne doit pas son allure insaisissable à un modèle réel que la biographie de Breton expliquerait, mais à sa présence dans un récit poétique<sup>223</sup>

Or, cette mise à distance de la *mimesis* fait en sorte que les personnages de la plupart de nos œuvres n'ont pas de «réalité». Ils sont -comme nous aurons l'occasion de le vérifier par la suite- des «êtres du langage ». Leur psychologie est très sommaire ou n'est simplement pas décrite. *Le Dernier homme* blanchotien, pour ne citer qu'un exemple, sera essentiellement constitué de mouvements personnels exprimés par les pronoms:

« Qu'y a-t-il maintenant hors de nous ? » - « Personne. » - « Qui est le lointain et qui est le prochain ? » - « Nous ici et nous là-bas. » - « Et qui le plus vieux et le plus jeune ? » - « Nous. » - « Et qui doit être glorifié, qui vient vers nous, qui nous attend ? » - « Nous. » - « Et ce soleil, d'où tient-il sa lumière ? » - « De nous seuls. » - « Et le ciel, quel est-il ? » - « La solitude qui est en nous. » - « Et qui donc doit être aimé ? » « C'est moi. »<sup>224</sup>

---

<sup>220</sup> Ibid, p. 14.

<sup>221</sup> Ibidem.

<sup>222</sup> Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, P. U. F, Paris, 1998, p. 24-32.

<sup>223</sup> Ibid., p. 8-9.

<sup>224</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957. Nous ferons référence ici à la réédition de 1992., pp. 112-113.

Nous verrons que la question va devenir encore plus complexe avec l'évolution liée à notre typologie textuelle.

Il s'ensuit que si la personnalité ou les sentiments des personnages sont mentionnés, ils restent banals et stéréotypés. Leur existence est réduite au spectacle qu'ils donnent, à la « fonction » qu'ils assument à l'intérieur de la diégèse:

Ce qui compte c'est la solitude d'un héros dont la masse, sous la forme d'une répétition pronominale obsessionnelle, présence multipliée, *occurrence incessante*, a pour caractéristique essentielle d'être *une forme vide*, le support d'une expérience, *non plus agent mais patient*<sup>225</sup>

Selon Tadié, le personnage n'est plus qu'un support, qu'une « structure verbale »<sup>226</sup> permettant le renoncement à l'illusion référentielle et attirant par là même l'attention du lecteur sur la structure poétique de l'œuvre. C'est ainsi que « le vide sémantique du personnage fait le plein du texte »<sup>227</sup>.

Or, c'est exactement à ce niveau que les remarques initiales de Dominique Rabaté sur la crise existentielle du sujet prennent sens: les récits poétiques, de même que les récits autobiographiques, sont pour la plupart écrits à la première personne. En effet, si l'on rejette la convention romanesque selon laquelle on invente des personnages, il ne reste plus qu'à parler par sa propre voix. Le *récit*, - et nous verrons que cela reste valable même pour les textes qui feront partie de notre corpus textuel - constituerait donc déjà en soi, comme nous l'avons dit, une forme d'écrit personnel, son émergence coïncidant avec celle de l'expression de soi en littérature.

Dès lors, la toute-puissance du narrateur devient caractéristique du récit poétique: « sur le champ du roman à personnages détruit ne se dresse plus que l'envahissante présence du romancier »<sup>228</sup> conclut Tadié. On pourrait élargir cette affirmation à tout *récit* qui devient territoire habité par la présence de l'auteur.

Il faut noter pourtant que cette présence, qui bien souvent tend à coïncider avec celle du narrateur, reste obscure:

---

<sup>225</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, op. cit., p. 18; Nous soulignons.

<sup>226</sup> Ibid, p. 45.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Ibid, p. 18.

La personnalité du narrateur est sans contenu psychologique précis, sans apparence détaillée; elle rompt bien ainsi avec toutes les conventions du genre. En même temps, puisque son identité est imprécise, il n'y a pas de véritable rupture entre le narrateur et les autres personnages; ils ont la même fonction, mais affectée à l'anonymat<sup>229</sup>

Et l'on peut reprendre à ce propos l'observation d'Aragon: « je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi »<sup>230</sup>. En effet, si l'on considère que l'apparition de ce nouveau « genre » - à la charnière des deux siècles- correspond à la remise en cause du genre romanesque, et plus précisément des «conventions» romanesques, on peut comprendre que sa problématique puise aux sources mêmes du sujet écrivain saisi dans sa relation avec l'acte même d'écrire. C'est la « crise existentielle [...] qui touche [...] au sujet biographique » dont nous parle Dominique Rabaté.

Plus généralement, avec la disparition du personnage, le rapport du sujet à lui-même ne peut plus se poser dans les termes traditionnels: le sujet ne parvient plus à se constituer ou à se penser comme tel, c'est-à-dire comme entité cohérente. « The subject has died » écrivait Beckett au sujet de l'œuvre proustienne. Le « Je est un autre », formule lapidaire de Rimbaud, est à ce titre représentatif des nouvelles dimensions que prend l'être dont la formulation échappe, en dernière instance, à celui qui la tente En tant que réalité transcendante et inexpugnable le « je » est sérieusement ébranlé par les discours philosophiques et scientifiques<sup>231</sup>. Sartre, dans le sillage de Husserl, avec *La transcendance et l'ego* arrivera jusqu'à soutenir que « toute conscience est conscience de quelque chose ». Mais si la conscience, et le *je* sujet qui lui sert de réceptacle, n'ont plus d'identité le *je* littéraire ne pourra être identifié que dans l'instance de discours. « Le *je* n'est pas un être, c'est un supposé à ce qui parle »<sup>232</sup> selon l'expression de Lacan. On peut parler, pour formuler les choses autrement, d'une distance intérieure entre le sujet et son énonciation. N'ayant plus de réalité, la subjectivité, le *je*, s'énonce et se réduit à un simple fait linguistique: « je suis en mots, je suis fait de mots » nous suggère la voix de *L'Innommable*<sup>233</sup> tandis qu'un écrivain

---

<sup>229</sup> Ibid., p. 20.

<sup>230</sup> Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (1926), Gallimard, 1972, p. 246-247.

<sup>231</sup> Nous pensons notamment aux travaux de Schopenhauer et Nietzsche.

<sup>232</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XX, p. 109.

<sup>233</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 166.

comme Jabès constate que « Je dis "Je" et je ne suis pas "Je" »<sup>234</sup>. On rejoint ici la thèse d'Emile Benveniste pour qui le *je* renvoie « à quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique: *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur [...] la réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours[...] »<sup>235</sup>.

Le *je* est donc une figure parlante, en qui l'unité subjective se déchire et s'échancre la présence à soi-même. Dès lors, le sujet de la parole se constitue sur une faille qu'il tente de réduire:

Le XXème siècle a considérablement creusé, par rapport au siècle précédemment. Cette conception du discours comme écart, comme déport, ou encore comme manque[...] Les thèses lacaniennes, notamment, trouvent un écho manifeste dans la littérature contemporaine: l'accent mis sur la coupure insurmontable entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé donne une nouvelle formulation[...] Même si Lacan [...] maintient l'idée d'une parole authentique, son enseignement désigne constamment comme source et moteur de la parole une non-coïncidence du sujet par rapport à lui-même.<sup>236</sup>

Le dispositif d'énonciation prend en charge le canevas narratif et dévient espace où se manifeste la division du sujet. Il s'institue une vacillation discursive où le sujet, altéré en son identité, se perd et se retrouve sans cesse, selon une mise en scène qui organise le texte: « le sujet se réclame alors de sa blessure, comme il se prête à toute oscillation entre le non-sens et le signe pur »déclarera d'ailleurs Khatibi<sup>237</sup>. Le *récit*, tel que nous l'entendons ici, nous invitant à renouer avec la dérive du sujet, propose un des « modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans sa trace écrite, voué à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un sujet tramé de voix »<sup>238</sup>.

---

<sup>234</sup> Edmond Jabès, *Le livre des questions*, Paris, Gallimard, 1964, p. 34.

<sup>235</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 261.

<sup>236</sup> Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé*, Paris, Corti, 2006, p. 33.

<sup>237</sup> C'est ce que Khatibi définit « La blessure du nom propre », Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1986.

<sup>238</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 7.

### 2.3. **Maurice Blanchot et la théorie du récit**

« [...] aborder la venue d'un *viens* qui franchit le langage dans une indirection sans retour, vers un au-delà du langage qui ne se rassure plus dans la pensée métalinguistique traditionnelle mais ne se laisse pas davantage replier, comme toute la modernité, au-dedans du langage, aborder la venue d'un *viens* qui soit un *récit*, voilà l'impossible, l'obscénité imprésentable qui ne nous lâchera plus, comme la Chose qui, dit [Blanchot] quelque part, « se souvient de nous ».

Jacques Derrida, *Parages*

Nous ne ferons ici qu'esquisser les grandes lignes d'une pensée aussi complexe que celle de Maurice Blanchot. Par conséquent, nous nous en tiendrons à proposer quelques pistes de lecture relatives à notre propos.

La portée et l'importance de Blanchot dans le panorama intellectuel francophone du vingtième siècle est désormais un fait incontestable. Il faut pourtant noter que sa renommée est liée surtout à son activité critique: des textes comme *Le livre à venir* ou *L'Espace littéraire* ont fait école par leur rigoureuse réflexion sur la littérature et leur obstiné questionnement d'œuvre difficiles, telles celles de Kafka, Musil, Mallarmé, Hölderlin, Char. Aussi, son nom se trouve le plus souvent associé à des notions telles que l'imaginaire, l'écriture et le neutre. On a donc souvent tendance à oublier que Maurice Blanchot fut en même temps auteur de textes critiques, d'essais « philosophiques » comme de textes de fiction. Ces derniers, *romans* et *récits*, à la fois lus et non lus, demeurent, encore aujourd'hui, un chantier à explorer davantage. En effet, la critique est d'accord sur l'affirmer qu'à l'intérieur de la production blanchotienne il n'y a pas de césure, de nette différenciation entre l'œuvre théorique et l'œuvre fictionnelle: le travail théorique précède et suit l'œuvre de fiction qui se présente, de son côté, comme sa face expérimentale. C'est bien en traversant l'espace de la fiction et en se confrontant à lui que la singularité de Maurice Blanchot s'est tracée tout en déplaçant et en bouleversant les limites de la littérature.

Or, un principe semble inspirer la démarche blanchotienne et la pousser en avant: il s'agit du questionnement inlassable de la pratique littéraire, de la nature profonde de l'écriture et des conditions de sa réalisation à l'intérieur du vaste ensemble constitué par le langage. Dominique Rabaté le commente ainsi: « S'il fallait décrire l'œuvre de Maurice Blanchot,



fiction et méditation critique tout ensemble, il me semble que l'on pourrait le faire en disant qu'elle est une réflexion, d'une extraordinaire persévérance, d'une rare profondeur, sur ce qu'il nomme lui-même parfois "l'expérience littéraire"<sup>239</sup>. Dans la même perspective Blanchot affirme que le vrai travail de l'écrivain ne commence que lorsque la littérature devient une question, ou encore, lorsqu'elle devient un questionnement infini.

De ce point de vue, il est à noter que le problème de la forme semble être le problème principal de sa recherche: la recherche narrative blanchotienne est tout d'abord recherche d'une forme qui soit *juste*. Les œuvres et les auteurs de la littérature moderne ne sont alors, pour Blanchot, que le terrain d'investigation théorique d'une recherche formelle. Trouver son propre point d'accès au roman, sa propre poétique en partant du langage et de l'image, telle est son intention.

Cette poétique personnelle se forge à travers des années. Généralement l'on a tendance à partager son œuvre narrative en deux grandes époques: d'abord celle des grands « romans » (*Thomas l'obscur*, *Aminadab*, *Le Très-Haut*), puis celle des récits (*L'Arrêt de mort*, *Thomas l'Obscur*- nouvelle version- *Au moment voulu*, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *Le Dernier Homme*, *La Folie du jour*). Blanchot fait ses débuts en fiction avec deux petits romans écrits au cours des années '30 et recueillis, au moment de leur publication, sous le titre *Le Ressassement éternel*<sup>240</sup>. Ces premières tentatives romanesques restent, malgré tout, assez conventionnelles et sont fortement marquées par l'influence d'un auteur comme Kafka et par un certain romantisme allemand. Les textes qui vont suivre<sup>241</sup>, au contraire, montrent une progressive réduction de la voie fictionnelle proprement dite et se veulent une tentative de réponse à la question inquiétante qui a fait basculer la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle: *comment ne plus écrire après Auschwitz ?* Car, nous dit Blanchot, « il ne peut plus y avoir de récit fiction après Auschwitz »<sup>242</sup>. En effet, comment raconter après la fin de l'histoire, comment rompre avec la projection d'un avenir sans rompre avec le pouvoir de la fabulation ? En témoigne la publication, en 1950, de la deuxième version de *Thomas l'obscur*, complètement

---

<sup>239</sup> Dominique Rabaté, « Maurice Blanchot et l'expérience littéraire », *Lettres Romanes*, hors-série *Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture*, Louvain-la-Neuve, 2005, pp. 7-16.

<sup>240</sup> Maurice Blanchot, *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1952.

<sup>241</sup> En ordre chronologique: *Thomas l'obscur* (1941); *Aminadab* (1942); *Le Très-haut* (1948).

<sup>242</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Minuit, 1983, pp. 98-99.

épurée et renouvelée, qui porte la marque d'une première tentative de raréfaction romanesque<sup>243</sup>. Du rapport entre les deux versions Blanchot écrit ceci à Bataille:

J'ai mis au point ces jours-ci une version autre de *Thomas l'obscur*. Autre en ce sens qu'elle réduit des deux tiers la première édition. C'est cependant un livre véritable et non des morceaux de livre; je puis même dire que ce projet n'est pas un projet de circonstance ou inspiré par des complaisances d'édition, mais j'y ai souvent pensé, ayant toujours eu le désir de voir à travers l'épaisseur des premiers livres, comme on voit dans une lorgnette l'image très petite et très lointaine du dehors, le livre très petit et très lointain qui en paraissait le noyau.<sup>244</sup>

A cette deuxième version de *Thomas l'obscur* feront donc suite ce que leur auteur appellera « récits » et qui témoignent du même resserrement narratif. Avec cette nouvelle typologie narrative sa recherche touchera à la dissolution et du langage et de l'image. Si des œuvres comme *Aminadab* et *Le Très-Haut* prenaient appui sur une fiction liée à une temporalité, à des faits, à une narration ayant des repères au niveau spatial et des personnages avec un nom, une histoire (même si méconnue), une présence physique et un trajet à accomplir, dans les *récits* tout cela disparaît complètement:

Du dehors, il aurait voulu qu'on vît mieux ce qu'il en était: au lieu du commencement, une sorte de vide initial, un refus énergique de laisser l'histoire débiter. Histoire, qu'entend-elle par là? Il se rappelle les mots qui avaient un jour éclaté dans sa vie. « Personne ici ne désire se lier à une histoire. »<sup>245</sup>

Avec des airs de ressemblance, le *récit* blanchotien ne se laisse pour autant pas assimiler aux propositions du nouveau roman. Ce n'est pas un « nouveau roman » que Blanchot nous donne à lire mais plutôt une nouvelle conception de la narration. Non seulement l'œuvre ne cherche plus à représenter le réel mais encore elle ne tient plus la référence pour indispensable même si elle avoue l'impossibilité de s'en défaire complètement. Cette raréfaction à laquelle le *récit* blanchotien semble travailler dès sa première apparition (*L'Arrêt de mort*) connaîtra son

---

<sup>243</sup> L'on sait que la première version sera radicalement supprimée de la publication.

<sup>244</sup> Maurice Blanchot, lettre janvier 1948.

<sup>245</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962. Nous ferons référence ici à la réédition de 2000, Gallimard, p. 22.

apogée avec *L'Attente et l'oubli* de 1969 où l'épuisement tant recherché se radicalise enfin<sup>246</sup>. Rappelons ce que Marie-Laure Hurault écrit à ce propos dans son étude sur l'œuvre fictive de l'auteur: « le roman cède la place au récit qui, à son tour, tend à s'épuiser »<sup>247</sup>. L'écriture blanchotienne est ainsi conduite vers la *dé-description*, au sens d'une écriture qui tend vers sa raréfaction, qui se défait<sup>248</sup>. L'horizon à atteindre est le *désœuvrement*, l'épuisement totale de l'œuvre et du langage qui tend vers l'impersonnalité, le neutre, l'oubli.

### 2.3.1. Le Livre à venir et la théorie du récit

Le point de départ de notre interrogation est une simple observation: Maurice Blanchot est parmi les premiers à radicaliser une distinction- même si énigmatique- entre *roman* et *récit* dans un texte écrit au début des années '50, « Le chant des Sirènes », qui ouvre le recueil critique *Le Livre à venir*<sup>249</sup>. Cette distinction est appliquée tout d'abord à ses textes de fiction qui- nous l'avons déjà souligné- portent parfois la mention de « récit », parfois celle de « roman »<sup>250</sup>. Or, justement, notre but est de montrer que cette distinction, loin d'être un simple jeu de rhétorique, est aux yeux de Blanchot fondamentale puisqu'elle préside à deux différentes conceptions du narratif.

Si comme l'écrivait Georges Bataille en 1957 *récits et romans* sont chargés de « revel[er] – à l'homme- la vérité multiple de la vie », « seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin. Nous devons donc chercher passionnément ce que peuvent être ces *récits* »<sup>251</sup>.

Mais que désigne au juste ce mot même de *récit* dans le vocabulaire blanchotien? Il faut tout d'abord reconnaître avec un grand spécialiste de l'œuvre blanchotienne tel Daniel Wilhem

---

<sup>246</sup> On notera par ailleurs que *L'Attente et l'oubli*, dernier ouvrage de la deuxième époque blanchotienne, ne comporte pas la mention «récit».

<sup>247</sup> Marie-Laure Hurault, *Maurice Blanchot. Le principe de fiction*, Saint-Denis, PUV, 1999, p. 13.

<sup>248</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 106.

<sup>249</sup> Nous rappelons que « Le Chant des sirènes » fut initialement publié dans *La Nouvelle Revue française*, juillet 1953, pp. 95-104.

<sup>250</sup> Cela dit, certains textes ne sont pas prédéfinis et susciteront pour cela une tout autre question.

<sup>251</sup> Il est à noter que parmi ces récits auxquels l'auteur aurait été contraint, Bataille cite *L'Arrêt de mort* de son ami Blanchot. Georges Bataille, avant-propos au *Bleu du ciel*, J. J. Pauvert, 1957, p. 11. Le mot *récit* est souligné par l'auteur.

que « l'indécidabilité de la notion de *récit* est persistante »<sup>252</sup>. Nous essayerons néanmoins, de donner un embryon de réponse en laissant, comme le propose toujours Wilhem, « cette notion s'indiquer [...] à partir de son vrac de sens »<sup>253</sup>.

Il y a lieu de souligner tout de suite que pour Maurice Blanchot le *récit* apparaît en premier lieu comme une « radicalisation » de l'exigence secrète du roman qui trouve son l'archétype dans l'épisode homérique de la rencontre d'Ulysse avec les Sirènes. L'accent est mis, dès le titre du chapitre (« Le Chant des Sirènes »), sur les voix de la séduction. Car, s'il est une voix qui attire, qui mène l'homme au *ravissement*, c'est bien celles des Sirènes. Leur chant apparaît comme un appel d'autres rivages, une séduisante force de rupture, étrangère et ineffable, surgie d'un autre temps et d'un autre lieu; le chant des sirènes évoque l'expérience de *l'altérité* elle-même, de ce qui par définition ne peut être objet de connaissance mais que l'homme aspire à connaître.

Cet épisode, qui est au cœur de *L'Odyssee*, représente, aux yeux de Blanchot, le moment décisif où se joue le destin du héros, puisque la jouissance qui s'y produit met en question sa survie. Pour l'auteur il s'agit d'un véritable « drame métaphysique », d'une lutte entre la réalité et l'imaginaire dans laquelle chacune des deux parties

Veut être tout, veut être le monde absolu, ce qui ne rend impossible sa coexistence avec l'autre monde absolu, et chacun pourtant n'a pas de plus grand désir que cette coexistence et cette *rencontre* [...] [faisant] du monde qui résulte de cette réunion le plus grand, le plus terrible et le plus beau des mondes possibles, hélas, un livre, rien qu'un livre.<sup>254</sup>

En effet, c'est avec cette épreuve du chant des Sirènes qu'Ulysse se nomme, va *devenir le narrateur de son histoire* et que s'ouvre à lui le champ du retour à Ithaque, à son Origine.

Or, « ce qu'on appelle le *roman*, poursuit Blanchot, est né de cette lutte. Avec le roman, ce qui est au premier plan, c'est la navigation préalable, celle qui porte Ulysse jusqu'au point de la rencontre. Cette navigation est une histoire toute humaine, elle intéresse le temps des hommes, est liée aux passions des hommes, elle a lieu réellement et elle est assez variée pour

---

<sup>252</sup> Daniel Wilhem, *Maurice Blanchot: la voix narrative*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 31.

<sup>253</sup> Ibid, p. 31.

<sup>254</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 15. Ici, comme dans les citations qui vont suivre, sauf mention, c'est nous qui soulignons.

absorber toutes les forces et toute l'attention des narrateurs »<sup>255</sup>. La forme narrative qu'il appelle *récit*, quant à elle, « commence où le *roman* ne va pas et toutefois conduit par ses refus et sa riche négligence. Le *récit* est héroïquement et prétentieusement le récit d'un seul épisode », par exemple celui « d'Ulysse et du chant insuffisant et attirant des Sirènes »<sup>256</sup>. La suite du chapitre ne fait, à cet égard, que scander les différentes déclinaisons de *récit*. Nous retrouvons ainsi les définitions suivantes:

- P. 13: « Il est vrai que le récit, en général, est récit d'un *événement exceptionnel* qui échappe aux formes du *temps quotidien* et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité »;
- P. 14: « Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais *cet événement même*, *l'approche* de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser »;
- P. 14: « Le récit est *mouvement* vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même "commencer" avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant »;

La distinction entre *roman* et *récit* ne semble donc pas tenir à un critère formel (la longueur du texte, par exemple) mais à une différence beaucoup plus essentielle: le roman serait la navigation qui porte Ulysse jusqu'au point de rencontre avec les Sirènes, et qui l'en éloigne, tandis que le *récit* serait *la rencontre elle-même*. C'est pourquoi le *récit* apparaît à une toute première lecture comme une intensification (et non pas une simple contraction) de la narration autour d'un seul point: celui de la « rencontre ». Pour Blanchot tout récit est *récit d'une rencontre* qui ne pointe vers rien d'autre qu'elle-même. Ainsi, le *récit* n'opère pas la diversion pluri-épisodique du roman mais s'attache au seul noyau d'attraction que constitue l'événement.

---

<sup>255</sup> Ibid., p. 12.

<sup>256</sup> Ibid, pp. 12-13.

Aussi, comme le souligne Manola Antonioli dans son étude sur *L'écriture de Maurice Blanchot*: « quelque chose a eu lieu, qu'on a vécu et qu'on raconte ensuite, de même qu'Ulysse a eu besoin de vivre l'événement et d'y survivre pour devenir Homère qui le raconte. Pour qu'un récit ait lieu, il faut être confronté à cette unique *rencontre* et, surtout, survivre pour essayer de la raconter »<sup>257</sup>.

Nous verrons les limites d'une telle affirmation. Pour le moment et avant d'avancer dans notre réflexion, il nous semble important de souligner que l'événement du *récit* implique toujours -et les fictions blanchotiennes en sont l'exemple- la présence et la médiation de l'Autre. Autre intra-diégétique et extra-diégétique que le *récit* appelle et qui est incarné, en dernière instance, par le lecteur. D'où aussi la tendance caractéristique de ce genre de textes à l'oscillation entre monologue et dialogue.

Examinons maintenant d'un peu plus près les définitions de *récit* qu'on vient d'énumérer. Comme le remarque si justement Walter A. Strauss dans son article « Siren-Language: Kafka and Blanchot »<sup>258</sup>, la première définition (narration d'un seul « événement exceptionnel ») ne présente rien qui soit véritablement original:

They are, in fact, reminiscent of the notion of the *novella* as expressed by Goethe and reflect the general practice of novella-writing, particularly in Germany, between Goethe and Mann.<sup>259</sup>

La particularité et la modernité de la notion serait à rechercher plutôt dans la deuxième et la troisième définition qu'en donne Blanchot. Le *récit* y est théorisé en termes de *mouvement*, d'*espace* où « l'événement est appelé à se produire ». L'événement « est appelé à se produire », ce qui revient à dire que l'événement *lui-même* n'apparaît pas, n'œuvre pas à l'intérieur de la narration. Blanchot l'affirme en ces termes: « le caractère du *récit* n'est nullement pressenti, quand on voit en lui la relation vraie de l'événement exceptionnel, qui a eu lieu et qu'on essaierait de rapporter [...] »<sup>260</sup>. En plus clair, le *récit* n'est pas le simple compte-rendu d'une certaine histoire mais plutôt sa *métamorphose*. Métamorphose qui

---

<sup>257</sup> Manola Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999, p. 16.

<sup>258</sup> Walter A. Strauss, « Siren-Language: Kafka and Blanchot », *SubStance*, Vol. 5, n° 14, *Flying White: The Writings of Maurice Blanchot*, 1976, pp. 18-33.

<sup>259</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>260</sup> Maurice Blanchot, *La livre à venir*, op. cit., p. 14.

marque le « passage du chant réel au chant imaginaire »<sup>261</sup>. Nous retrouvons traces d'une telle conception déjà dans le roman *Le Très-Haut* de 1948<sup>262</sup>. Ces quelques lignes préconisent la théorie de la métamorphose du *récit*: « toutes ces histoires du passé attendent - dit le narrateur-: elles attendent ce que je vais faire pour prendre forme sur ma vie [...] car elles n'ont jamais eu lieu vraiment »<sup>263</sup>.

Nous comprenons donc que la forme narrative *récit* se déploie entre deux points limites que seraient le réel et l'imaginaire. Par la fiction, ce qui est de l'ordre du réel (« le chant réel » ou, si l'on s'en tient à la citation ci-dessus, « toutes ces histoires du passé ») est menacé, ses données sont transformées. Cela dit, il ne s'agit pas d'une perte ni du remplacement de l'un par l'autre. Comme nous venons de le constater, c'est seulement dans le récit d'Homère que s'accomplit la rencontre d'Ulysse et les Sirènes; mais cette rencontre seule permet à Homère d'écrire. Dans cet entrelacement, la réalité et l'imaginaire se trouvent pour ainsi dire rabattus l'un sur l'autre, annulant leurs différences. Le réel reste comme caché en-dessous, ou, si l'on préfère, en dedans, absorbé et pourtant toujours là. Cela engage une série de questions sur la validité du réel d'une part, sur la crédibilité de la fiction d'autre part, et enfin sur la potentialité d'une rencontre improbable.

Le commentaire que Blanchot nous livre de l'épisode homérique étaye et explicite cette lecture. En effet, si les sirènes ont été vaincues par « le pouvoir de la technique [...], Ulysse n'en fut cependant pas quitte. Elles l'attirèrent où il ne voulait pas tomber et, cachées au sein de l'Odyssée devenue leur tombeau, elles l'engagèrent, lui et bien d'autres, dans cette navigation heureuse, malheureuse, qui est celle du récit, le chant non plus immédiat, mais raconté, par là en apparence rendu inoffensif, ode devenue épisode »<sup>264</sup>.

C'est pourquoi il convient de reconnaître, avec Jacques Derrida, qu'avec le *récit* la fiction s'oriente « vers un venir de l'événement (comme é-loignement du proche) » ou comme il le dit plus loin: « L'événement n'arrive pas à arriver »<sup>265</sup>. Et c'est précisément comme approche révélatrice de l'événement que le récit fait appel à un « autre temps » que le roman. « Ce qui fait avancer le roman », dit Blanchot, c'est le « désir de donner la parole au temps »; le *récit*,

---

<sup>261</sup> Ibid., p. 19.

<sup>262</sup> Nous rappelons que *Le livre à venir* date de 1950, c'est-à-dire deux ans après *Le Très-haut*;

<sup>263</sup> Maurice Blanchot, *Le Très-haut*, Paris, Gallimard, 1948. Nous faisons référence à la réédition de 2003, p. 223.

<sup>264</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>265</sup> Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 14;

quant à lui, a « pour progresser cet autre temps, cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire »<sup>266</sup>.

### 2.3.2. Le *récit* et la question de la temporalité

D'après le rappel très paraphrastique que nous venons de faire la distance entre *roman* et *récit*, tel que la conçoit Blanchot, semble être essentiellement liée à une question de *temporalité*: le temps quotidien, qui fait avancer le roman, en contraposition à une dimension de la temporalité autre, ambiguë, dans laquelle progresse le *récit*; ambiguïté d'une expérience qui ne serait appartenir à aucun présent:

Il est vrai que le récit, en général, est récit d'un événement exceptionnel qui échappe aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité. C'est pourquoi, avec tant d'insistance, il rejette tout ce qui pourrait le rapprocher de la frivolité d'une fiction (le roman, au contraire, qui ne dit rien que de croyable et de familier, tient beaucoup à passer pour fictif).<sup>267</sup>

L'opposition roman/récit qui se fait jour ici pourrait, tout compte fait, se résumer ainsi: *narration* du temps vécu /*approximation* du temps autre de l'événement. Avant de revenir sur les termes de cette opposition, efforçons nous de décrypter en quoi consiste cet autre temps que le récit est chargé de rendre présent.

Nous nous souvenons, à ce propos, de ce qu'écrivait Blanchot dans *L'Espace littéraire* au sujet de l'écriture: « Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps [...] L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible [...] »<sup>268</sup>. Or, les récits - *Au moment voulu*, *Le Dernier homme* et *L'Attente L'Oubli tout particulièrement*— révolutionnent notre perception de la temporalité narrative et remettent en cause le principe même de tout événement. D'après Blanchot ce qui définit cet « autre temps » du récit c'est de se produire comme le « temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de l'espace que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles ». Il s'agit d'une « simultanéité

---

<sup>266</sup> Ibid. p. 16.

<sup>267</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 13.

<sup>268</sup> Maurice Blanchot, «La solitude essentielle», in *L'Espace Littéraire*, op. cit., pp. 25-26.



fascinante »<sup>269</sup> dans laquelle la réalité glisse dans l'imaginaire « peu à peu quoique aussitôt », transformant le tout en langage pour finalement y disparaître. Ce n'est donc ni d'une éternité, ni d'un temps qui serait tout à fait hors du temps- pas plus que le lieu d'où chantent les sirènes n'est un pur au-delà. Il s'agit plutôt d'un temps sans point fixe ni direction (« toujours à venir, toujours déjà passé, toujours présent »), un temps en perpétuel mouvement. L'ordonnement temporel du cadre narratif ne peut en sortir que subverti.

En d'autres termes- comme l'a observé Dominique Rabaté- le narrateur de ces textes n'est plus en mesure de « raconter, fixe et tranquille, comme au bout de son chemin, le cheminement qu'il l'y aurait mené ». Par conséquent, « le présent de la narration n'a aucun privilège sur le passé du récit. Les deux niveaux temporels sont perméables l'un à l'autre [...]»<sup>270</sup>. La suite du chapitre « La solitude essentielle » de *L'Espace littéraire* ne fait que développer et expliciter cet aspect de dislocation temporelle. Ainsi que le note Blanchot, « cette relation, en même temps qu'elle se fait, produit ce qu'elle raconte »<sup>271</sup>. C'est pourquoi « la réalité que le récit "décrit" peut sans cesse s'unir à sa réalité en tant que récit ». Il y aurait donc coïncidence entre la réalisation de l'événement relaté et la relation de l'événement, l'événement appartenant, en quelque sorte, à une temporalité mobile qui lui permet de se déplacer du passé où il est arrivé au présent où il se raconte.

Cette dernière mise au point en appelle immédiatement une autre, beaucoup plus essentielle à nos yeux: le *récit* « ne relate [du coup] que lui-même », son *à-venir* sur la page. Il est lui-même l'événement tant attendu. Mais, comme nous l'avons vu, en tant qu'événement il reste encore et toujours un événement à venir, une *demande de récit*<sup>272</sup> qui, « envisagée de cette façon, serait également et en premier lieu une demande de continuité narrative »<sup>273</sup>, d'un bel enchaînement d'événements avec un commencement et une fin. Or, cette demande ne saurait être satisfaite. Les récits de Blanchot interrogent ainsi non seulement les possibilités même du récit mais aussi sa pertinence. C'est l'exemple que nous paraît donner le récit *La Folie du*

---

<sup>269</sup> Ibid. p 23.

<sup>270</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 123;

<sup>271</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit, p.15.

<sup>272</sup> Jacques Derrida dans *Parages* remplace explicitement «la question du récit» par la «demande de récit».

<sup>273</sup> Pierre Madaule, « L'événement du récit », *Revue des sciences humaines*, n° 253, Université Charles-de-Gaulle, 1999, pp. 65-87.

*jour*, œuvre fragmentaire dont la question du statut reste posée dans l'écriture même<sup>274</sup>. Le narrateur de ce texte ne sait plus répondre à la demande de récit formulée par deux médecins. A la question « *Qui vous a jeté du verre à la face ?* » – question qui appelle la présence et la réponse d'un sujet et d'une histoire à raconter, bref, d'une narration – le sujet-narrateur se trouve dans l'incapacité de « former un récit avec ces événements »<sup>275</sup>. Au lieu de raconter « les faits » exigés par les médecins, le « récit » ne parvient plus qu'à se raconter lui-même, dans son énonciation; il n'est que le *lieu*<sup>276</sup> de l'attente d'un événement déjà passé, mais incapable d'être présenté (raconté); un événement qui reste, par là, toujours à venir, soustrait à la parole sensée, irrécupérable dans le langage et impropre à toute forme d'accomplissement, – se répétant dès lors infiniment.

En effet, comme le souligne Pierre Madaule dans son analyse des textes narratifs blanchotiens, « le récit [...] n'assume pas directement la responsabilité du rapport de consécution logique exigible de tout récit bouclé et donc lié à lui-même en ses diverses parties »<sup>277</sup>. Cette responsabilité « il la renvoie sur le lecteur » auquel il demande cette coopération interprétative postulée, entre autres, par Umberto Eco<sup>278</sup>. Bref, dans la typologie textuelle *récit* il n'est plus question de raconter une certaine histoire à partir d'un moment privilégié, d'une focalisation narrative bien déterminée. Nous pouvons reconnaître en cela cette crise de l'histoire, caractéristique aussi du Nouveau Roman; histoire qui ne se résout pas en une intrigue dotée d'un début et d'une fin, mais qui s'ordonne à une durée sans origine et sans finalité. Autotélique, l'instance narrative brise l'illusion fictive d'un « déjà été », d'un hors-texte, pour se tenir au plus près de sa propre impulsion. Nous y insistons: le *récit* n'est pas la narration d'Ulysse devenu Homère mais du « mouvement accompli par Ulysse au sein de l'espace que lui ouvre le chant des Sirènes »<sup>279</sup>. L'événement qui préside à l'histoire, et vers lequel l'histoire tend, échappe à lui-même comme on échappe un secret:

---

<sup>274</sup> *La Folie du jour* paraît pour la première fois dans la revue *Empédocle* en mai 1949 sous le titre *Un récit* (dans le sommaire et en tête de texte) et *Un récit ?* (sur la première de couverture et en titres courants). Le texte, rebaptisé, *La Folie du jour*, est ensuite réédité aux éditions Fata Morgana en 1973.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>276</sup> On retrouve là la définition de *récit* en tant qu'espace, « lieu où l'événement est appelé à se produire ».

<sup>277</sup> Pierre Madaule, « L'événement du récit », *op. cit.*

<sup>278</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset, 1990, *passim*.

<sup>279</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 15.

Le *récit* révèle, mais le révélant, cache un secret: plus exactement il *le porte*. Ce secret est l'attrait visible -invisible de tout récit[...] Le secret: simplement quelque chose à trouver, ce qui prête à plusieurs narrations un faux air de document a clé; à la fin, nous avons la clé, un moyen d'ouvrir l'histoire, de récompenser l'attente, de produire le sens en l'orientant- avec cette seule difficulté, dont nous ne nous apercevons pas toujours, que cette clé elle-même n'en a pas et que le moyen d'expliquer, qui explique tout, reste sans explication, ou bien au contraire (et cela fait les plus beaux, les plus durs récits) n'est rien d'autre que toute l'obscurité narrative ramassée, concentrée en un seul point dont la simplicité, au sens propre, alors nous transporte, puisque nous sommes portés et reportés, en un même instant, du commencement à la fin, de la fin au commencement, ayant tout dans un unique «détail», dans l'unité en quelque sorte d'un mot, mais ce mot n'éclaire que parce qu'il a réuni l'obscurité dispersion des parties, leur discours[...]<sup>280</sup>

Au vu de ces diverses constatations, nous serions tenté d'affirmer que l'opposition entre temps du roman/temps du *récit* n'est, tout compte fait, que de surface. Le temps du *récit* ne semble pas différer radicalement du temps commun, du temps humain du roman, contrairement à ce que les premières pages du « Chant des Sirènes » pouvaient donner à croire. Blanchot note d'ailleurs que ce temps « n'est pas hors du temps, mais qui s'éprouve comme dehors, sous la forme d'un espace, cet espace imaginaire où l'art trouve et dispose ses ressources ». Un temps qui est dans le temps, mais qui par un certain repli sur soi du temps qu'il est, instruit la distance d'un être-hors-de-soi. Peut-être la particularité du *récit* blanchotien serait alors à rechercher dans le brillant commentaire donné par Foucault de cette « pensée du dehors » qu'il assigne à l'auteur du *Livre à venir*:

La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même; et si, en cette « mise hors de soi », il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le « sujet » de la littérature, ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité que le *vide* où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du « *je parle* »

La littérature, le *récit* littéraire pour ce qui nous concerne ici, commencerait donc avec la mise hors de soi du langage. Indéfiniment dispersé en cette absence de temps et « ab-sens », le langage trouverait pour s'épandre le vide même qu'il dissimule en soi, espacement qui n'est rien d'autre que le langage lui-même dès lors qu'il s'assume comme chant pur et disparaissant, comme tentation, comme attente et comme promesse. Le chant séducteur des sirènes n'est

---

<sup>280</sup> Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, pp. 177-178.

rien d'autre qu'un appel de ce vide, « chant de l'abîme- pour reprendre l'expression de Blanchot- qu'une fois entendu, ouvr[e] dans chaque parole un abîme et invit[e] fortement à y disparaître »<sup>281</sup>. Sa fatale tentation est précisément d'éveiller « l'espoir et le désir d'un au-delà merveilleux, et cet au-delà ne [représente] qu'un *désert* [...] où le silence, comme le bruit, [brûle] toute voie d'accès au chant ».

Nous avons déjà souligné que pour Blanchot le sens de ce qui est dit dans le *récit* est donné à partir d'un retrait, d'une distance. Ce décalage paratopique<sup>282</sup> à partir duquel le *récit* parle semble révéler la limite même de tout langage, un dehors ou un arrière du langage où la parole « n'éclairerait pas et n'obscurcirait pas »<sup>283</sup>. Le *récit* devient dès lors le lieu du non-concernant et de l'insituable. Or, si le vrai commencement est ailleurs, cela signifie que l'essentiel de l'énigme n'est pas dans le texte proposé. C'est là que réside le sens profond de cette phrase, déjà citée plus haut, écrite par Blanchot beaucoup plus tard mais qui éclaire parfaitement ce mouvement d'effacement:

Du dehors, il aurait voulu qu'on vît mieux ce qu'il en était: au lieu du commencement, une sorte de *vide initial*, un refus énergique de laisser l'histoire débiter.<sup>284</sup>

Nous partageons en ce point la pensée de Jacques Derrida qui, analysant le récit blanchotien *Celui qui ne m'accompagnait pas*, souligne le perpétuel décalage de l'événement par rapport à lui-même. Ce décalage provient du fait- nous l'avons vu- que l'événement est toujours déjà passé ou à venir. Il ne se stabilise jamais en un instant qui pourrait lui conférer son poids de réalité et à partir duquel il pourrait produire un agencement temporel de faits. Il en résulte que l'événement manque à lui-même et que le vide de la présence ne lui revient que par défaut. C'est la fin péremptoire de la *Folie du jour*: « Un récit ? non pas de récit, plus jamais ». Cette déclaration est une mise en demeure que le récit se prononce à lui-même, une promesse à tenir face à l'événement insurmontable de ce même récit.

---

<sup>281</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 10.

<sup>282</sup> Selon Dominique Maingueneau, la paratopie est « une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité de se stabiliser ». Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 53.

<sup>283</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 557.

<sup>284</sup> Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, op. cit., p. 22.

La résistance à l'événementiel relève de la profonde tension dans laquelle se tient le mouvement de fiction, toujours prêt à s'effacer, mais toujours s'empêchant, aussi ténue que soit cette venue à soi. Ainsi, c'est moins à un non-événement qu'à l'événement pris sous sa forme négative mais dynamique que se rattache le *récit*. Peut-être faudrait-il rappeler à ce propos la troisième définition de *récit* suggérée par le chapitre « Le chant des Sirènes »: le *récit* est pur *mouvement* vers un point « non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité ». Cette constatation préside à la structuration dynamique de ces textes. Dans *Au moment voulu*, par exemple, la voix narrative<sup>285</sup> est liée, de son propre aveu, « non pas à une histoire, mais [...] à un *mouvement* embrouillé dont je ne sais rien »<sup>286</sup>. Du coup, dans ces étranges récits tout devient mobile: temporalité, niveaux textuels, statut du narrateur, pacte de lecture, etc, tout est soumis à l'errance dans la recherche mouvante d'un impossible centre plein qui leur conférerait leur sens:

C'est donc une certaine orientation, aimantation mystérieuse, la circulation de tous les éléments de l'ouvrage par rapport à un centre invisible, et sans cesse en mouvement.<sup>287</sup>

En allant plus loin dans l'analyse nous pourrions nous demander de quel genre de mouvement s'agit-il ici. Car il s'agit bien d'un mouvement paradoxal où le texte progresse sans avancer. Or, on remarquera que le *récit* blanchotien semble être pris entre deux composantes essentielles: une composante « fictionnelle » soumise constamment au jugement d'une composante « théorique ». La voix narrative se démarque du récit qu'elle relate en s'en faisant commentaire, digression, justification, négation, parenthèse. Nous verrons plus loin que cette remarque peut être étendue de manière plus générale à tous les textes qui nous occupent ici. Sans nous appesantir davantage sur les détails de cette problématique<sup>288</sup>, nous nous limiterons ici à remarquer que les face-à-face entre ces deux *voix* qui se neutralisent réciproquement organisent le *récit* selon une structure fondamentalement duelle le condamnant à l'immobilité,

---

<sup>285</sup> A la suite de Blanchot nous parlerons de «voix narrative» plutôt que de narrateur afin de souligner le détachement de la voix d'un sujet originaire.

<sup>286</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951. Nous ferons référence ici à la réédition publiée dans la collection «L'imaginaire», Gallimard, 1993, p. 156.

<sup>287</sup> Maurice Blanchot, *Faux pas*, op. cit., p. 219.

<sup>288</sup> Nous nous réservons pour plus tard l'analyse de la structure interne du récit blanchotien et de tous les textes dits *récits*.

ou, pour employer une expression de Dominique Rabaté, à une marche « sur-place ». L'œuvre de Beckett représentait d'ailleurs aux yeux de Blanchot une trace visible de ce « même mouvement heurté de piétinement de ce qui n'avance jamais ». Dans son essai, « Où maintenant ? Qui maintenant ? Quand maintenant ? », Blanchot parle de *L'Innommable* beckettien en termes de mouvement paradoxal:

Peut-être ne sommes nous pas en présence d'un livre, mais peut-être s'agit-il de bien plus d'un livre: de *l'approche* pure du *mouvement* d'où viennent tous les livres, de ce point originel où sans doute l'œuvre se perd, qui toujours ruine l'œuvre, qui en elle restaure le désœuvrement sans fin, mais avec lequel il lui faut aussi entretenir un rapport toujours plus initial, sous peine de n'être rien.<sup>289</sup>

Pour reprendre l'admirable formulation de Jacques Derrida, nous pourrions dire que le *récit* blanchotien est conduit par un « désir de *paralysie* qui n'arrête jamais, qui donne le mouvement »<sup>290</sup>.

### 2.3.3. Le *récit* et la question de la voix narrative

Certes, ce mouvement trouve son origine dans la fascination exercée par le chant des sirènes, par cette voix inhumaine, sans identité, qui entraîne le *récit* « là où le roman ne va pas », vers le point de rupture, l'indicible de la parole. Encore une fois, les commentaires que Blanchot y consacrera plus tard dans *L'espace littéraire* sont particulièrement éclairants pour notre propos. L'auteur au sujet de la fascination liée à l'acte d'écriture parle d'une puissance de distance et de séparation qui permet le dépassement de l'image, de ce que Dominique Rabaté nomme « l'incessant retour vers l'objet »:

La fascination est fondamentalement liée à la présence *neutre, impersonnelle*, le « On » indéterminée, l'immense « Quelqu'un » sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contours, l'absence qu'on voit parce que aveuglante [...] Ecrire c'est disposer le langage sous la

---

<sup>289</sup> Ibid. p. 290.

<sup>290</sup> Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 68. Italique dans le texte.

fascination [...] où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure, devient l'informe présence de cette absence.<sup>291</sup>

Or, si il y a une figure qui renvoie à la fascination c'est bien celle des sirènes. L'espace du *récit* devient alors l'espace du désœuvrement où surgit le fameux *neutre* blanchotien qui porte l'indifférence camusienne à sa limite extrême. Cette «écriture blanche», pour reprendre l'expression formulée par Roland Barthes (qui est d'ailleurs le premier à la théoriser<sup>292</sup>), est tout d'abord une *voix* blanche, sans intonation, prise dans une sorte d'absence énonciative. Nous nous approchons de l'un des centres de la poétique narrative du *récit* et à sa grande nouveauté que Blanchot est le premier à théoriser. Comme le souligne Dominique Rabaté, le *récit* est précisément le *récit d'une voix*. « Voix venue d'ailleurs », telle la voix des sirènes, « neutre et impersonnelle », pour reprendre les termes de la citation ci-dessus. Or, l'on sait que dans *L'Entretien infini* Blanchot intègre la réflexion sur le *récit* précisément par une réflexion sur la « voix »<sup>293</sup>, question déjà longuement commentée par Daniel Wilhem, notamment à propos du *Dernier mot*. Se tenir à l'écoute de la voix des sirènes c'est se soumettre à une plongée dans ce dehors qui n'est ni extériorité ni intériorité<sup>294</sup>; c'est laisser parler une voix anonyme, à la fois présente et absente, voix du dehors, inouïe, infiniment loin de soi, mais aussi infiniment intime. Mais cela à une condition que Blanchot indiquait déjà dans *Le livre à venir*: il faut « qu'il y disparaisse », le narrateur-auteur, dans son *récit*, *il* étant un composé d'Homère et d'Ulysse, et le *récit*, lieu de la disparition, devenant ce lieu « d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis »- à cet irréprésentable composé. Homère et Ulysse confondu dans une seule et même voix. C'est ce qu'annonçait déjà la fin d'une œuvre comme *Aminadab*:

Tu ne peux pas espérer à la fois entendre, voir et te reposer. Je t'avertis donc de ce qui se passera lorsque la nuit t'aura révélé sa vérité et que tu seras en plein repos. N'est-il pas agréable pour toi de savoir que dans quelques instants tout ce que tu auras désiré apprendre se lira sur les murs, sur mon visage, sur ma bouche en quelques mots simples ? que cette révélation ne t'atteigne pas toi-

---

<sup>291</sup> Maurice Blanchot, « La Solitude essentielle », *L'Espace littéraire*, op. cit., pp. 23-25.

<sup>292</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953. Barthes parle d'une écriture « plate », « atonale », « transparente »; plus encore, comme ce qui, dans le style même, nie la littérature: une écriture « alittéraire », « une absence idéale de style ».

<sup>293</sup> Maurice Blanchot, « La voix narrative », in *L'Entretien infini*, pp. 556-568.

<sup>294</sup> En cela le neutre blanchotien est fidèle à son étymologie: ni l'un ni l'autre.

même, c'est à la vérité un inconvénient, mais l'essentiel est d'être sûr que l'on n'a pas lutté en vain. Représente-toi dès maintenant la scène: je te prendrai dans mes bras et je te murmurerai à l'oreille des paroles d'une extraordinaire importance, d'une importance telle que tu serais transformé si jamais tu les entendais. Tout à l'heure, *nous serons définitivement unis*.<sup>295</sup>

A l'instar d'un nouveau Ulysse, Thomas- personnage principal d'*Aminadab*- est confronté, à la fin de ses voyages, à la rencontre avec cette séduisante voix féminine qui, telle une sirène, lui promet l'accès à un savoir, à une révélation essentielle. Mais cet épisode est encore de l'ordre du roman, on le sait. La voix n'a rien à voir avec l'indicible ou avec la peine du chant qui s'élèvera par la suite.

Et c'est là que réside le sens profond de la dernière définition de *récit* donnée par Blanchot: récit en tant *qu'espace* où se déploie la voix des sirènes:

Le récit veut parcourir cet *espace*, et ce qui le meut, c'est la transformation qu'exige la plénitude vide de cet espace, transformation qui, s'exerçant dans toutes les directions, transforme sans doute celui qui écrit, mais ne transforme pas moins le récit lui-même et tout ce qui est en jeu dans le récit où en un sens il ne se passe rien.<sup>296</sup>

En effet, une telle écriture ne peut s'imposer que comme image verbale d'un espace qui s'écarte du monde sans vouloir pour autant le substituer; espace où « tout a disparu ». Ainsi que le note Gerald L. Brun: « dans cet espace, il n'est plus possible d'être un sujet cognitif se repérant dans son environnement. Bien au contraire, le sujet [...] est maintenant un "ego" errant sans répit, si tant qu'on puisse encore parler d'"ego" »<sup>297</sup>. Ceci se trouve, d'ailleurs, corroboré par les paroles de Blanchot lui-même: « la voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors [...] ne peut s'incarner: elle peut bien emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride du médiateur [...], elle est toujours différente de ce qui la profère, elle est la différence-indifférente qui altère la voix personnelle »<sup>298</sup>. La voix narrative est neutre, elle altère la voix personnelle dans un effet

---

<sup>295</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942. Nous faisons référence à la réédition 2004, p. 287.

<sup>296</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 16;

<sup>297</sup> Gerard L. Bruns, *Maurice Blanchot: The refusal of philosophy*, Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 62-63; cite et traduit par Curt G. Willits, «Le lecteur blanchotien», in *Europe. Numéro Maurice Blanchot*, N° 940-941 / Août-septembre 2007.

<sup>298</sup> Maurice Blanchot, «La voix narrative», in *L'Entretien infini*, op. cit., pp. 565-566.



« spectral », « fantomatique ». Elle n'éclaire donc pas l'énigme de l'écriture mais le laisse subsister.

Le *récit* serait alors à la croisée de l'intériorisation et de l'extériorisation de la voix. Autrement dit, l'événement dont parle Blanchot et qui constitue le *récit* serait cette rencontre entre une voix intérieure et une voix extériorisée:

[...] la possibilité d'un « récit » qui n'est plus simplement une forme, un genre ou un mode de littérature, et qui se porte au-delà du système des oppositions philosophiques. Il ne se laisse dominer par aucun des termes pris dans une opposition à l'intérieur de la langue philosophique ou de la langue naturelle. Et pourtant il n'est pas hors langage, il est par exemple *voix narrative*. Malgré la forme négative qu'il affecte dans la grammaire (*neuter*, ni-ni) et qui le trahit, il déborde la négativité. Il se lie plutôt à l'affirmation redoublée (*oui, oui, viens, viens*) que se récite et s'engage dans le récit.<sup>299</sup>

Or, justement, nous aurons à montrer qu'une telle conception de l'écriture ne peut que s'accompagner d'une déconstruction du dispositif d'énonciation<sup>300</sup>. De plus en plus détaché de la narration, le *récit* blanchotien participe sans aucun doute de cette littérature de l'épuisement décrite par Dominique Rabaté et que l'écriture de Samuel Beckett portera à son comble.

---

<sup>299</sup> Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 141.

<sup>300</sup> «C'est cet ensemble: positionnement temporel et situation topologique, que j'appelle "dispositif d'énonciation"», Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 35.

### **3. Décliner le *récit*: considérations théoriques d'une poétique du *récit***

Avant d'entamer en détail l'analyse thématique et structurale du *récit* nous voudrions, dans ce volet, clarifier l'ancrage théorique dans lequel nous nous engageons et présenter la nature de notre corpus d'étude. Certes, les remarques que nous avons avancées jusqu'ici éclairent assez notre entreprise. Nous avons déjà largement parlé de la notion de *récit* dans la dynamique des genres et de l'apport de l'analyse rabatienne. Cette dernière forme comme le point de départ théorique de notre étude qui cherche à pénétrer plus avant dans la série de questions difficiles et complexes qu'elle soulève. Les écrits de Dominique Rabaté vont ainsi nous permettre d'aborder une synthèse poétique de la typologie narrative *récit*. Dans un premier temps nous allons donc reprendre rapidement les éléments avancés par Rabaté afin de signaler notre position par rapport à ses recherches et clarifier la grille herméneutique et interrogative avec laquelle nous nous sommes approchée des textes.

Quant à notre corpus d'analyse, il sera l'objet de la deuxième partie de ce volet. Notre étude comparatiste s'appuie ainsi sur un corpus de textes francophones. Cela dit, le sujet de notre travail étant très vaste il s'est tout de suite révélé indispensable de tracer des frontières textuelles. Nous nous sommes efforcés d'établir certains critères récurrents que nous avons vérifiés principalement chez trois auteurs: Blanchot, Beckett et Khatibi. La présentation et les critères de cette sélection serviront à prouver que le choix de ces œuvres- forcément partial et réducteur, nous l'avouons - n'est pour autant pas fortuit et qu'il reflète bien l'évolution du *récit* au cours du XXème siècle.

### 3.1. **Choix de la problématique: Dominique Rabaté et la poétique du récit contemporain**

Comme on l'a souvent remarqué, les textes ayant pour objet d'étude le *récit*, défini comme ensemble typologique singulier, sont, jusqu'aujourd'hui, peu nombreux. Si la notion est accidentellement évoquée dans l'étude des formes narratives contemporaines la réflexion sur le concept général de « récit » n'est jamais ébauchée en elle-même et pour elle-même. Celui-ci ne semble pas avoir trouvé de définition spécifique qui autoriserait une perception nette de ses contours. Tout aussi rares sont, en effet, les ouvrages théoriques qui tenteraient de délimiter ce qu'est une poétique du *récit* et quelles seraient ses caractéristiques particulières<sup>301</sup>. Ainsi, au sein de la critique Dominique Rabaté fait figure de pionnier, étant le premier à avoir relevé l'existence de cette pratique textuelle et à avoir essayé de lui donner une assise théorique. En effet, si depuis l'intérêt de la critique va croissant<sup>302</sup>, les perspectives ouvertes par les analyses de Rabaté sont loin d'être épuisées. Pour chercher à dégager une possible spécificité esthétique du *récit* il nous paraît donc intéressant, voir même indispensable, de penser cette notion dans le cadre qu'il propose dans deux de ses principaux essais, *Vers une littérature de l'épuisement* et *Poétiques de la voix*, ainsi que dans son article « Le récit au XXème siècle » écrit pour *L'Histoire de la France littéraire* de Michel Prigent. Ces textes, intégrés par ses travaux sur Louis-René des Forets<sup>303</sup> et sur les «écarts de la littérature»<sup>304</sup>, fourniront la base comparative et conceptuelle de notre propre approche. Il convient, toutefois, de préciser que ces ouvrages, tout en parlant de manière explicite de la forme narrative *récit* et tout en retraçant son histoire, ne constituent pas une *poétique du récit*. Leur but étant, selon l'aveu de leur propre auteur, plutôt celui de servir

---

<sup>301</sup> Pour ce qui a trait à la francophonie, où l'exigence d'une définition poétique du *récit* semble le plus ressentie, nous pourrions citer le dossier dirigé par Frances Fortier et Andrée Mercier, « Le Récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », *Voix et images. Littérature québécoise*, vol. XXIII, n°3 (69), Montréal, printemps 1998.

<sup>302</sup> Nous pensons surtout aux recherches sur le *récit* contemporain francophone menées par le centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise.

<sup>303</sup> Dominique Rabaté, *Louis-René des Forets: la voix et le volume*, Paris, Corti, 1991.

<sup>304</sup> Il s'agit du sous-titre de *Le Chaudron fêlé*, Paris, Corti, 2006. Dernier ouvrage critique de Rabaté, il s'inscrit dans le sillage de *Vers une littérature de l'épuisement* et de *Poétiques de la voix* dont il prolonge et amplifie l'enquête menée sur la voix.

d'« éléments de repérage » d'un projet « plus ambitieux » sur les modalités des genres énonciatifs:

Introduire entre la classique opposition roman/poésie un troisième terme qui emprunte aux deux précédents tout en contribuant à modifier la configuration de cette opposition instable.<sup>305</sup>

Ce n'est donc pas un hasard si Dominique Rabaté utilise le terme de *poétique* uniquement en relation à la *voix*, ancrage de sa réflexion sur la narration contemporaine. *Voix* dans laquelle nous sommes d'accord pour reconnaître une des caractéristiques principales du *récit* mais qui n'en définit pour autant pas une poétique. Cela dit, le recours à ses travaux se veut respectueux des souhaits de l'auteur qui envisage son œuvre principalement comme « un ensemble d'outils critiques permettant de penser les ressources créatives de ce qu'il faut appeler l'énonciation littéraire moderne »<sup>306</sup>. Nous poserons donc ici les principes qui fondent le découpage de notre corpus avant d'en venir aux régularités qui le caractérisent.

### 3.1.1. Les apports de l'analyse rabatienne du *récit*

En alliant propos théorique et réflexion sur les œuvres, Dominique Rabaté tente d'indiquer des nouvelles perspectives d'analyse narrative. Or, nous avons déjà remarqué à propos de la génération du *récit* ce que l'étude rabatienne devait au système blanchotien de classement. Système qui, rappelons-le, s'organise autour de deux termes principaux: *roman* et *récit*. On notera cependant que ce qu'« à la suite de Maurice Blanchot » Rabaté nomme *récit* est, à ses yeux, profondément lié à la *littérature de l'épuisement*, programme esthétique qu'il théorise en termes de mouvement, et plus précisément, comme « interminable recommencement d'un mouvement de *mise au dehors* »<sup>307</sup>:

la finalité de l'écriture n'est peut-être pas, ni chez Proust, ni en général, le projet de ressusciter, dans un mouvement de création et de recréation, le réel mais bien plutôt de s'en *débarrasser*, de l'épuiser.<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p 190.

<sup>306</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 8.

<sup>307</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit, p. 142. Nous soulignons.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 133. Nous soulignons.

De même, nous avons vu précédemment que le terme d'épuisement renvoie à l'épuisement « d'un démon intérieur », à la nécessité de mettre dehors, d'expulser ses propres pensées:

La littérature semble se couper du champ social de la communication pour affronter, dans la solitude réciproque de l'écriture et de la lecture, une épreuve de purgation personnelle.<sup>309</sup>

Or, la liberté interne à la forme narrative *récit* permet à la pensée de trouver son libre cours et de s'exprimer au-delà de toute détermination spatio-temporelle. Le *récit* apparaît alors comme une sorte de mise en question de la perception habituelle du temps, de la réalité, du sujet et de la parole.

Toutes ces situations ont été largement évoquées au cours de notre premier chapitre<sup>310</sup>. Il faut cependant ajouter, dans ce cadre, un petit rappel essentiel: *épuisement* n'est pas à entendre comme prolongement de la mort de la littérature, comme s'empresse de le préciser Rabaté lui-même. Il s'agirait plutôt d'un terme chargé de désigner un processus d'exténuation « du sujet *de l'écriture* », processus qui demeure toutefois profondément prolifique. A cet égard, en évoquant le caractère de plus en plus abstrait des textes de Maurice Blanchot, Rabaté ajoute qu'ils s'inscrivent dans la modernité parce qu'ils rappellent la difficile, voire impossible, constitution du sujet:

L'écriture est le procès indéfini, d'inscription [du] sujet, mouvement qui travaille à sa propre clôture[...] mais tracé toujours ouvert qui cherche à saisir le présent de son frayage.<sup>311</sup>

Nous souscrivons pleinement à cette définition d'épuisement et à son rôle dans l'émergence du *récit*. Ce dernier serait donc -nous l'avons déjà constaté - le coup de grâce porté à l'appareil romanesque, cette machine à entretenir illusions:

Le «récit», la littérature de l'épuisement se développent, selon moi, contre l'idée traditionnelle de l'œuvre, contre l'invention d'une fiction réussie, d'un univers imaginaire.<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 143.

<sup>310</sup> Nous renvoyons surtout à 1. 3. « De la crise du roman à l'émergence du récit » de notre analyse, pp. 20-37.

<sup>311</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 174.

<sup>312</sup> Dominique Rabaté, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Prétexte* 21/22, [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-rabate.Htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.Htm).

Le *récit* rompt avec le « mensonge » des histoires (ce que Maurice Blanchot appelait « la frivolité d'une fiction ») pour imposer, *hic et nunc*, la présence de son énonciation:

Un des traits caractéristiques [...] qui est essentiel à la problématique que je définis en vue de ce que l'on pourra appeler le « récit », est [...] la nécessité de « toujours écrire au présent pour coïncider avec la perception » [...] <sup>313</sup>

De ce point de vue, il serait peut-être intéressant de noter que déjà en 1976 un critique comme Gilles Marcotte distinguait, à l'intérieur de l'œuvre narrative de l'écrivain québécois Réjean Ducharme, le *récit* de ses romans précédents en des termes qui rappellent de très près ceux employés par Rabaté:

« Roman », c'est ce qui dure, ce qui dit la durée; « récit », c'est la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne toute entière *au présent*, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut. <sup>314</sup>

Appuyé par un nombre limité de pages le situant à mi-chemin du roman et de la nouvelle <sup>315</sup>, le *récit* parvient donc à se donner dans le temps de l'énonciation pour un pur bavardage, à produire l'effet d'une présence, à créer l'illusion d'une parole immédiate. Avec cette mise au point nous sommes plongés d'emblée dans la problématique centrale de l'analyse rabatéenne:

A la différence du roman ou de la poésie [...], le récit [...] demande que l'on interroge précisément *l'énonciation* du texte. <sup>316</sup>

En effet, ce qui fait problème dans le *récit* est avant tout le repérage de sa scène énonciative, autrement dit, de ce foyer de coordonnées qui est censé servir de repère, directement ou non, à l'énonciation elle-même. Celui-ci comprend généralement les protagonistes de l'interaction langagière (énonciateur et destinataire) ainsi que leur ancrage spatio-temporel: *Je-Tu, Ici, Maintenant* <sup>317</sup>. Or, le *récit* brouille cette situation d'énonciation. Du coup, l'effet esthétique de

---

<sup>313</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 108.

<sup>314</sup> Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», in *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976, p. 91. Nous soulignons.

<sup>315</sup> Sans que cela constitue une contrainte absolue, le récit comporte généralement une centaine de pages.

<sup>316</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 75. Nous soulignons.

<sup>317</sup> Ce que la linguistique de l'énonciation appelle la *topographie* et la *chronographie*. Cf. Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1988.

ces œuvres vient pour beaucoup du travail d'élucidation de leur lieu de profération, cet en-deçà de la fiction qui est la réalité de l'écriture avec ses retombées concrètes dans le monde de la fiction.

Ainsi, dans son article pour l'histoire littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle, Dominique Rabaté parle d'un ensemble de textes qui « trouvent dans le récit, à partir de la fin des années 1940, un mode de désorientation, de vacillement qui passe par la mise en soupçon de la voix narrative elle-même »<sup>318</sup>. Et il précise:

Il s'agira donc moins de développer le volume d'un espace fictionnel que de constamment ramener le lecteur au soupçon que cette voix est truquée, au sentiment que *l'espace* même de cette voix constitue la fiction véritable.<sup>319</sup>

A cet effet, le *récit* serait principalement « une fiction de voix » qui se joue dans une position temporelle indéterminée, « entre l'écrit et l'oral ». La poétique du *récit* que nous cherchons à approcher s'appuie sur ce pilier théorique de l'analyse rabatéenne. En effet, d'un point de vue pratique, l'hypothèse générale qui a guidé notre démarche et informé son choix est celle du *récit* posé comme « un singulier phénomène de monstration de [la] voix narrative ». Voix qui, par ailleurs, ne cesse d'échapper à celui qui tenterait de la saisir. Peut-être faudrait-il rappeler à ce propos que le terme *voix* ne renvoie pas seulement à une source d'énonciation, mais à une démultiplication du sujet parlant qui devient un « sujet tramé de voix ». Dès lors, il faut prendre acte du caractère pluriel des *poétiques de la voix* caractéristiques de notre modernité et que la pratique narrative du *récit* emblématise de façon particulière. Nous souscrivons donc pleinement aux opinions de Dominique Rabaté:

« Entièrement une question de voix »: la littérature, depuis le tournant de la modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans la trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle qui défait toute unité [...] <sup>320</sup>

Nous nous réservons pour plus tard l'étude détaillée des relations qu'entretiennent *récit* et voix, la complexité de la problématique méritant une approche plus méthodique. Limitons nous pour l'instant à remarquer que la question posée par ces textes semble être celle « du

---

<sup>318</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XX<sup>ème</sup> siècle », op. cit., p. 126.

<sup>319</sup> Ibid, p. 126;

<sup>320</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 7. Nous soulignons.

statut à accorder au sujet qui prend en charge la fiction écrite »<sup>321</sup>. Comme le signale Dominique Rabaté « le critère de discrimination [du récit] peut ainsi en être la place que le sujet de l'écriture occupe dans et par rapport à sa fiction, place qui, en miroir, détermine celle du lecteur et introduit ses postures »<sup>322</sup>.

En conséquence, la différenciation du *récit* par rapport aux autres genres se jouerait, d'après Rabaté, au niveau des « stratégies d'inscription »<sup>323</sup> du sujet dans l'écriture. Les commentaires qu'il y consacre dans *Vers une littérature de l'épuisement* sont particulièrement éclairants:

Il s'agirait dans cette optique de spécifier trois modalités distinctes d'inscription [...] Le *romanesque* en serait la pente fantastique. Délimitant un cadre qui se fait espace de projection, épaisseur du déroulement d'épisodes et temporalisation de l'expérience, le roman croit à la fiction: il en joue. Son secret est interne, il s'incarne dans des personnages qui s'identifient à ce qu'ils sont vraiment [...]

Le mode *poétique* serait, à l'opposé de la temporalisation d'un récit rétrospectif, la rythmicité de la langue, prise dans son altérité radicale; altérité qui est celle du sujet poétique. Elle vise la cristallisation, en un éclat parfait, de l'instant où elle se résumerait. Plus de secret au sens psychologique mais le mystère de cette adéquation des mots aux choses.

Le *récit*, lui, serait l'espace toujours contesté d'une volonté de se saisir par soi-même. Espace, si l'on veut, du *JE-ME*. Empruntant à l'autobiographie, il aspire, en un mouvement différent, à trouver le miroir de Narcisse où il s'immobilisera. C'est la langue toute entière qui devient sujette à caution, espace de fiction soumis à des retournements incessants. Son secret n'est plus romanesque: il n'a plus de figure. Il participe intimement de l'essence de la production même du texte [...]<sup>324</sup>

Cette longue citation nous paraît en tout point essentielle. Consacré à l'expression du parcours ou de la pensée d'un sujet, le *récit*, à l'opposé du roman, semble s'intéresser à la discontinuité du *je*, qu'elle soit temporelle, spatiale ou scripturaire. Il s'agit donc bien d'une forme atypique de l'écriture de soi qui ne s'inscrit ni du côté de la fiction (« son secret n'est plus romanesque») ni du côté de l'autobiographie (il emprunte à l'autobiographie mais « en un

---

<sup>321</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 7.

<sup>322</sup> Ibid., p. 190.

<sup>323</sup> Ibid., p. 9.

<sup>324</sup> Ibid., p. 191. Nous soulignons.



mouvement différent»<sup>325</sup>). Le *récit* paraît alors très proche d'un autre genre hybride: l'autofiction. Toutefois, si l'autofiction peut conduire à «interrog[er] le processus de mise en fiction et le statut véridictoire de ce qui est raconté»<sup>326</sup>, parfois même jusqu'à invalider l'authenticité de l'écriture autobiographique, le *récit* — quand il puiserait aux mêmes procédés et à d'autres — tendrait peut-être davantage à affirmer la valeur référentielle de son contenu, sorte de « miroir de Narcisse où il s'immobilisera ». La tâche de l'écriture du *récit* est dès lors de déconstruire le retour possible d'une intériorité de la conscience, en donnant la priorité à l'effacement de la signifiante. De même, comme le soulignent ces quelques propos de Rabaté, tout en accentuant la subjectivité de l'écriture, le *récit* conduit cette subjectivité non pas à rompre avec le souci de dire vrai, mais à étendre à la fiction les modalités de l'expression de soi. C'est alors «la langue toute entière [...] [qui] devient [...] espace de fiction ». Autrement dit, les œuvres dites « récits » contestent la représentation en portant la contestation au cœur même du langage, en le déconstruisant, en le laissant s'épuiser lui-même à l'infini.

Reste que le *récit* nous est présenté, suivant la pente blanchotienne, comme «espace» où se constitue, par le détour du langage, la dynamique du rapport entre soi et soi. Ce rapport est formulé en termes de distance ou, pour reprendre une expression chère à Dominique Rabaté, en termes *d'écart*.

De ce fait, le *récit* renvoie, comme le théorisait Maurice Blanchot, à une impossible rencontre jouée entre le JE et le ME, à une « non-présence » à soi qui se fait voix à la fois ici et ailleurs. Or, la voix c'est une force tensionnelle qui cherche à se rejoindre dans l'élan de la parole et qui, dans l'élan, repousse le point ultime capable de la rendre à elle-même au-delà du *récit*. C'est en ce sens que l'écriture du *récit* acquiert une dimension éminemment narcissique devenant mouvement sans terme de la pensée et de la parole. A cela il faut ajouter que chaque sujet-énonciateur, tentant de retrouver sa voix (qu'elle soit ressentie comme intérieure ou perçue comme une présence spirituelle), construit un *récit* qui « ne se fait plus depuis une place fixe d'où l'on peut raconter mais se déplace à l'intérieur d'une distance ». Rabaté donne

---

<sup>325</sup> Remarquons que plusieurs *récits* s'énoncent à la première personne mais sans que cela puisse, pour autant, constituer une règle générale. Cela dit, il est à noter que nombreux d'entre eux fictionnalisent les formes narratives autobiographiques.

<sup>326</sup> Julie LeBlanc, « Vers une rhétorique de la déconstruction: les récits autobiographiques fictifs de Madeleine Monette et de Gilbert La Rocque », in *Dalhousie French Studies, La Littérature québécoise depuis 1980*, vol 23, 1992, p. 6.

ainsi son plein sens à la théorie blanchotienne du *récit* comme « mouvement accompli par Ulysse au sein de l'espace que lui ouvre le chant des Sirènes ».

Cette première définition opératoire du *récit* («espace du JE-ME» avec tous ses implicites) suppose une seconde mise au point tout aussi essentielle au niveau de la structure temporelle: l'inscription du sujet parlant — et parlé — dans un espace temporel double, celui du déroulement du récit et celui de l'histoire des personnages, posant ainsi le paradoxe du temps inscrit qui est- comme nous aurons occasion de le vérifier- particulièrement instable.

En effet, pour Dominique Rabaté une des ruptures fondamentales du *récit*, qui contribue à le différencier du roman, porte « sur le statut propre de "l'événement" »<sup>327</sup>. Nous avons vu que dans la notion blanchotienne le niveau réel extra-diégétique et le niveau diégétique (ce que nous avons appelés le cadre réel et le cadre fictif) avaient tendance à être perméables l'un à l'autre. Le résultat était l'impossibilité de localiser temporellement et topologiquement le foyer de la diégèse qui, comme on l'a dit, demeurait dès lors en suspens dans le texte:

Ce phénomène, si constant dans la littérature moderne (au point d'être devenu l'un des lieux communs du Nouveau Roman), pris donc en terme de genre, nous renvoie à la question préliminaire de Blanchot et à l'approche d'une *définition*, en son point névralgique, *du récit*: mouvement impossible vers la présence.<sup>328</sup>

Et ailleurs il remarque:

Obéissant à une logique imprévisible le récit tend à devenir le lieu d'accueil de quelque chose qui résiste à la nomination et dont seul le *mouvement erratique* de la fiction peut porter l'emprunte ou la trace [...] le récit, en ce sens que Maurice Blanchot a bien analysé dans ses œuvres critiques, est ainsi un *lieu mouvant*.<sup>329</sup>

Prenant souvent la forme d'un pur mouvement qui capte l'existence, le *récit* ne s'accommode pas d'une intrigue et se passe aussi, bien des fois, d'une réelle progression et d'une fin véritable. Ces quelques remarques, constituant le deuxième grand pilier théorique de notre approche du *récit*, nous autorisent à introduire la figure de *l'errance* comme opérateur qui matérialise ce que Dominique Maingueneau appelle « le nomadisme fondamental d'une

---

<sup>327</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 29.

<sup>328</sup> Ibid., p. 124. Nous soulignons.

<sup>329</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », op. cit, pp. 124, 127. Nous soulignons.

énonciation qui déçoit tout lieu pour convertir en lieu son errance » et « construire un territoire paradoxal à travers son errance même »<sup>330</sup>. C'est dans cette optique qu'un écrivain comme Paul Chamberland parle, à propos de son récit *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, d'un « livre [qui] se compose des fragments disséminés, aléatoires: *un graphe de l'allure nomade* »<sup>331</sup>.

La voix narrative, en effet, loin de clamer *ex nihilo* ses vérités et ses contre-vérités, s'appuie sur des discours qui lui donnent une assise théâtrale. Nous rejoignons là le point névralgique de notre analyse, sorte de fil d'Ariane qui a guidé l'approche des œuvres narratives de notre corpus. Nous admettons avec Dominique Rabaté que le *récit* est à entendre comme espace où se met en place celle que, empruntant de nouveau un terme à l'analyse linguistique de Dominique Maingueneau, nous appellerons une *scénographie* de la voix<sup>332</sup>. Or, cette notion de scénographie expose de façon très nette une conception de la fable incompatible avec la grammaire narratologique. Dans son *Dictionnaire d'analyse du discours* Maingueneau s'est employé à montrer que parler de scénographie revient à « [mettre] l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace institué impliqué par le genre de discours, mais aussi sur la dimension constructive du discours, qui "se met en scène", instaure son propre espace d'énonciation »<sup>333</sup>. Par rapport à l'approche narratologique, qui considère l'énonciation dans ses relations prédéterminées avec le récit raconté, l'analyse du discours tient en compte de ce qui, dans l'énonciation, se constitue en acte. La scénographie renvoie autant à la « représentation qu'un discours fait de sa propre situation d'énonciation »<sup>334</sup> qu'au frayage sensible du discours en tant que tel.

Toutefois, comme le signale très justement Rabaté, cette assise théâtrale n'échappe pas au travail de sape qui creuse le texte à tous les niveaux et finit par y mettre un terme en rompant

---

<sup>330</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire...*, op. cit., p. 103.

<sup>331</sup> Paul Chamberland, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 15. Nous soulignons.

<sup>332</sup> Nous faisons référence à la théorie de la scénographie développée par Dominique Maingueneau dans son *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, op. cit. . Il est à noter que pour souligner « la difficulté à situer le lieu où se tient le locuteur » Rabaté a, lui aussi, recours aux apports de la linguistique de l'énonciation et plus précisément aux analyses de Oswald Ducrot dans le chapitre terminal de son ouvrage *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. Pour les apports de l'analyse linguistique de Ducrot au discours rabattien nous renvoyons au chapitre « Polyphonie et constitution du sujet » in *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., pp. 49-53.

<sup>333</sup> Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 515.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

avec le discours lui-même. L'impossible saisie de l'objet et du sujet du discours devient fiction risible où le vouloir et l'échec sont convertis en non-vouloir et jeu de l'échec. Dès lors, un rapport dynamique s'instaure entre le *récit* (relation d'une histoire) et le *discours* (prise en charge de cette relation). Conflictuel, tensionnel il pousse la prose en avant dans un « mouvement duplice d'affirmation et de retrait, d'avance et d'esquive »<sup>335</sup>. Pour notre part, il y a lieu, à propos de tous ces procédés, de parler d'un mouvement *d'errance* et de *stase*. On voit ainsi apparaître une pratique discursive inédite, sans cesse renouvelée d'un récit à un autre, mais qui n'en intègre pas moins un certain nombre de constantes sur les plans de la forme et de la substance (du contenu et de l'expression), que la présente analyse s'est efforcée de repérer.

### 3.1.2. Perspectives d'analyse

Venons- en à présent à exposer les points qui séparent notre tentative de poétique du *récit* du discours critique rabatien. Une toute première constatation s'impose: pour Dominique Rabaté le terme *récit* sert principalement à désigner toute une série de textes inclassables ou expérimentaux qui répondent au programme esthétique de l'épuisement:

L'étiquette, aussi vague soit-elle, semble pourtant nécessaire pour désigner, en une première approximation, un large ensemble de textes qui se développe au cours du XXème siècle.<sup>336</sup>

Nous retrouvons ainsi réunies, sous la même égide, des œuvres aussi différentes que celle de Duras, de Quignard ou de Borges. Ici, le recours au terme « récit » semble répondre à un choix purement fonctionnel, permettant à Rabaté de différencier une certaine pratique narrative de la pratique proprement romanesque:

Faisons alors la proposition d'une autre histoire, dans les marges du roman ou même à son ombre. Une histoire (très française) de ce que j'appellerai, *faute de mieux*, le récit.<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> Dominique Rabaté, *Louis-René des Forets: la voix et le volume*, op. cit., p. 26.

<sup>336</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », op. cit., p. 113.

<sup>337</sup> Dominique Rabaté, « A l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », op. cit., p. 40.

Nous soulignons.

Il paraît alors assez clair que le critique ne reçoit pas la désignation comme un signal générique fort. C'est d'ailleurs ce qu'il affirme lui-même:

Pas plus que le roman en marge duquel il s'inscrit, le récit ne saurait se caractériser comme un genre, puisqu'il ne répond strictement à aucune règle établie.<sup>338</sup>

Cette même conception du *récit* trouve sa consécration dans *Poétiques de la voix*:

[...] un autre genre de texte, qui ne connaît peut-être plus aucune délimitation générique, ce que l'on nommait texte à l'époque de Tel Quel, ou que j'appellerai pour ma part «récit».<sup>339</sup>

Ainsi, plutôt que de définir un genre, ou du moins une typologie problématique, Dominique Rabaté envisage le *récit* simplement comme un mode particulier d'énonciation:

Trois modalités fondamentales me paraissent, en effet, ordonner le champ de l'énonciation moderne: poésie, roman et récit.<sup>340</sup>

C'est sur ce point, en particulier, que notre perspective diffère de la problématique rabatéenne. En effet, nous ne saurions être d'accord sur le caractère arbitraire inhérent au terme *récit*. Au contraire, notre approche lui accorde une importance accrue en tant que structure textuelle *singulière* ayant ses propres marques distinctives. Notons de ce point de vue que par *récits*, nous entendons des ouvrages qui portent explicitement une telle mention générique sur leur page de couverture au même titre que roman ou essai. Le palmarès du *récit* français, toutes périodes confondues, est jalonné de textes marquant qui mettent en lumière la diversité de ce corpus : de *Le Silence de la mer* de Jean Bruller à *Le renard dans le nom* de Richard Millet, en passant par, *Le Bavard*, *La chambre des enfants* ou *Le Malheur au Lido* de Louis-René des Forets, *La Chute* de Albert Camus, *La Gaffe* ou *Un mot d'auteur* de Jean Cayrol, *La scène primitive* de Bernard Pingaud, *Fable* de Robert Pinget, *Le lecteur* de Pascal Quignard, *Voyage sentimental* de Jean-Benoît Puech, *La maladie de la chair* de Bernard Noël<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XXème siècle », op. cit., p. 113.

<sup>339</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 270.

<sup>340</sup> Ibid, p. 10.

<sup>341</sup> Jean Bruller, *Le Silence de la mer*, Paris, Minuit, 1942 ; Richard Millet, *Le renard dans le nom*, Paris, Gallimard, 2003 ; Louis-René des Forets, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1946; *La chambre des enfants*, Paris,

Or, s'il est vrai que le *récit* peut compter sur un ensemble de signaux de légitimation (la mention paratextuelle, par exemple) il ne faut pourtant pas se leurrer: la dénomination connaît des difficultés à se fixer, la mention n'étant pas toujours stable comme montrera l'examen de notre corpus. Certes, au gré de ses diverses parutions un texte se autodésignant *récit* peut acquérir la dénomination générique, la perdre carrément ou la changer au profit d'une autre<sup>342</sup>. Paradoxalement, dans notre optique, ces modifications pourraient être lues comme autant d'indices d'une spécificité en voie de reconnaissance, car elles semblent fixer les balises de l'appartenance typologique. Ainsi, là où Dominique Rabaté voit une simple unité de ton de certains textes, nous voulons valoriser leur espace singulier, situé résolument au cœur de la littérature francophone contemporaine.

Nous touchons là à une autre limite du questionnement poursuivi par Rabaté au fil de ses ouvrages. Son discours critique présente le *récit* comme un phénomène typiquement et uniquement *français* - même s'il reconnaît l'apport des littératures étrangères, notamment de Faulkner et de Kafka<sup>343</sup>. Pour notre part, il y a lieu d'élargir le phénomène au domaine de la francophonie prise dans son ensemble. En effet, comment ignorer encore la présence considérable de ces textes dans la littérature québécoise<sup>344</sup> - où le récit constitue, par ailleurs, un important axe de recherche- ou dans la littérature maghrébine? Surtout si l'on envisage le

---

Gallimard, 1960 ; *Le Malheur au lido*, Montpellier, Fata Morgana, 1987 ; Albert Camus, *La Chute*, op. cit. ; Jean Cayrol, *La Gaffe*, Paris, Seuil, 1957 ; *Un mot d'auteur*, Paris, Seuil, 1983 ; Bernard Pingaud, *La scène primitive*, Paris, Gallimard, 1965 ; Robert Pinget, *Fable*, Paris, Minuit, 1971 ; Pascal Quignard, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976 ; Jean-Benoît Puech, *Voyage sentimental*, Montpellier, Fata Morgana, 1986 ; Bernard Noël, *La maladie de la chair*, Petite bibliothèque Ombre, 1995.

<sup>342</sup> C'est ainsi, par exemple, que *Le Silence de la mer* de Jean Bruller devient, au fil des rééditions, une « nouvelle ».

<sup>343</sup> Dominique Rabaté: « J'ai toujours été frappé de cette sorte d'exception française: contre et à côté du roman, s'impose au vingtième siècle une forme que l'on doit bien nommer "récit" ». « Entretien avec Dominique Rabaté », *Prétexte* 21/22, [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-rabate](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate). Htm.

<sup>344</sup> Tel que signalé par Frances Fortier et de René Audet on a pu recenser, depuis 1980, la publication de plus de deux cents récits tels, *L'hiver de force* de Réjean Ducharme (Paris, Seuil, 1973); *L'odeur du café* de Dany Laferrière, (Montréal, VLB éditeur, 1991); *L'amélanchier* de Jacques Ferron, (Montréal, Éditions du Jour, 1970) ou *Un ange cornu avec des ailes de tôle* de Michel Tremblay (Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1994) pour ne citer que les plus connus.

discours de l'institution éditoriale francophone où la mention générique *récit* est largement présente. Remarquons, sans avoir besoin de multiplier les exemples, que la maison d'édition *Tarik*, nouveau point de référence au Maroc, présente un catalogue reparti en romans, essais, nouvelles et récits. Et encore, si l'on considère le Québec, il faut signaler la collection « Parages » créée par les éditions *Vents d'ouest* spécifiquement pour le *récit*<sup>345</sup>. Or, ce partage nous autorise à parler d'une prise de conscience éditoriale de l'existence de la pratique narrative *récit* qui fait appel à une prise de conscience de la part de la critique.

Cela dit, il convient de préciser d'ores et déjà que le but de notre étude n'est pas de canoniser le *récit* en lui donnant un poids et une visibilité qu'il ne possède peut-être pas. N'ayant jamais constitué un ensemble générique fort, son état présent apparaît sans doute provisoire. La poétique que nous tentons d'approcher ne prétend pas être d'ordre catégorique; elle a valeur, pour reprendre les propos de Dominique Rabaté au sujet des ses poétiques de la voix, «d'étalon pour mesurer ce que lui appartient».

Au fil de notre analyse nous aurons donc tendance à parler de genre - et plus précisément de l'existence d'un possible genre *récit*- dans la perspective d'une *dynamique* constante ou, selon une formule de Frances Fortier, comme une «constante recatégorisation». Il s'agira de mettre en lumière les stratégies narratives les plus récurrentes, susceptibles de rendre compte au mieux de cette typologie. C'est le sens que nous avons attribué au verbe *décliner* présent dans l'intitulé de ce travail. Les œuvres qui forment notre corpus déclineront certes le *récit* de façon différente mais elles témoignent toutes de celle qui semble constituer la spécificité irréductible du *récit*, sa *poétique*.

Bien sûr, il serait légitime de se demander, comme le faisait Karl Viëtor, s'il est possible « d'écrire l'histoire des genres, quand aucune norme du genre ne peut être fixée au préalable, et quand, au contraire, cette norme du genre ne peut être établie qu'après une vue d'ensemble sur toute la masse des œuvres individuelles apparues dans l'histoire». Toutefois, comme le même Viëtor s'empresse de le préciser: «la connaissance d'un seul fragment peut déjà permettre à l'historien de se faire une image vraisemblable et approchée du tout. Et, dès lors qu'il poursuit dans la direction que lui a indiquée ce premier «coup d'œil fulgurant» chaque

---

<sup>345</sup> Voir essentiellement l'article de Frances Fortier et René Audet, « Le récit, émergence d'une pratique: le volet institutionnel », *Voix et images*, vol. 23, n° 3, pp. 439-460.

morceau d'expérience successif développe son intuition, l'image toujours plus nette se rectifie à force d'être mieux comprise et éclaircie»<sup>346</sup>, .

La démarche que nous proposons sera donc assez similaire au travail de Jean-Yves Tadié sur le récit poétique. Regard rétrospectif, l'exercice de Tadié avait comme point de départ ce premier «coup d'œil fulgurant», l'intuition d'une cohérence que le terme «récit poétique» venait nommer et comme résultat la mise à jour de traits singuliers et, parfois non délibérés, c'est-à-dire la description d'une pratique moins consciente mais toute aussi prégnante. Comme dans notre cas, Tadié tentait de définir, ou même d'instituer, un genre littéraire non reconnu par les typologies traditionnelles en procédant à un regroupement de textes dont il soulignait les constantes sur le plan de la forme et de la substance (du contenu et de l'expression).

Or, nous avons déjà remarqué qu'à différence du récit poétique le *récit*, tel qu'entendu ici, peut compter sur un ensemble de signaux de légitimation. Il est donc en partie soumis à un mode d'être institutionnel qui détermine le portrait de sa poétique, renvoyant à une série déjà construite dont il s'agirait simplement de faire la recension. En effet, qu'ont en commun les textes de Maurice Blanchot et ceux de Abdelkébir Khatibi sinon, et avant tout travail d'interprétation, le fait d'être désignés explicitement comme «récit» par des signaux paratextuels?

La finalité de notre travail consiste donc à tenter de retracer les traits constitutifs de cet ensemble textuel dont le processus d'autonomisation amorcé avec Maurice Blanchot aboutirait vers les années quatre-vingt à une conscience générique beaucoup plus nette. Ce faisant nous prenons les distances du discours rabatin et admettons la possibilité d'une poétique du *récit* en tant que tel et non seulement de la voix qui le caractérise.

### **3.2.      *Choix du corpus***

L'ensemble de textes qui s'offrait à nous ne pouvait donc qu'être relativement soumis à un exercice d'épuration. Toutefois, vue l'ampleur de la période (le XXème et le début du XXIème siècle) et du champ d'investigation (la francophonie dans son ensemble), les prendre tous en considération aurait donné à ce travail une ampleur considérable qu'il n'était pas prévu de lui donner. De ce fait, notre analyse ne prétend pas couvrir tout le champ littéraire

---

<sup>346</sup> Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, op. cit., p. 30.



d'une époque et d'un contexte littéraire mais circonscrire, à l'intérieur de ces derniers, certaines résonances.

Des opérations sélectives se sont donc avérées indispensables qui nous ont permis de dégager ces que nous pourrions appeler des points forts dans l'évolution de notre typologie textuelle et que, suivant certaines suggestions de Dominique Rabaté, nous avons détectés dans les œuvres narratives de Maurice Blanchot, Samuel Beckett et Abdelkébir Khatibi.

Dans une perspective analytique et à l'aide des paramètres récurrents, repérés par Rabaté et présentés dans le premier volet de ce chapitre, nous avons procédé à leur mise en contexte avec les textes de ces trois auteurs.

### 3.2.1. Le corpus blanchotien

Le choix de Maurice Blanchot est sans doute le plus évident. Nous avons déjà longuement parlé de son rôle à l'intérieur de l'histoire du *récit*. Dans notre étude figureront donc les textes appartenant à celle qui est généralement définie comme la seconde période de la production blanchotienne. Elle va de 1948, date de parution de *L'Arrêt de mort*<sup>347</sup> - premier récit à porter la mention de son genre sur la couverture de page- à 1994 avec *L'instant de ma mort*<sup>348</sup>. Il s'agit, dans leur ordre de parution, de: *Au moment voulu*; *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>349</sup>; *Le Dernier Homme*; *L'Attente, l'oubli*; *La folie du jour*.<sup>350</sup> Ces textes ont tous en commun, exception faite pour *L'Attente et l'oubli*<sup>351</sup>, d'avoir été classés, par leur

---

<sup>347</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948. Dans notre étude nous ferons référence à la réédition de 1977.

<sup>348</sup> Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994. Dans notre étude nous ferons référence à la réédition publiée par Gallimard en 2002.

<sup>349</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953. Dans notre étude nous ferons référence à la réédition de 1993.

<sup>350</sup> Maurice Blanchot, *La folie du jour*, op. cit. Dans notre étude nous ferons référence à la réédition publiée par Gallimard en 2002.

<sup>351</sup> *L'Attente et l'oubli* reste toutefois un texte beaucoup plus indéterminé ne portant aucune mention de son genre sur la page de couverture. Malgré cette absence formelle, la plupart des bibliographies, telle celle de Christophe Bident et Françoise Collin, le place parmi les *récits*. Cf. Christophe Bident, «L'écriture des récits. 1949-1953 », in *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit., pp. 305-311.

auteur, sous l'étiquette «récit»<sup>352</sup>.

Le point central de ce corpus blanchotien est constitué par ce que Maurice Bident appelle le triptyque du Sud, c'est-à-dire *L'Arrêt de mort*, *Au moment voulu* et *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Le commentaire que Blanchot nous livre là-dessus dans la prière d'insérer de *Celui qui ne m'accompagnait pas* étaye cette lecture:

*Celui qui ne m'accompagnait pas* est le troisième triptyque dont *L'arrêt de mort* et *Au moment voulu* formaient les deux premiers panneaux. Ils constituent trois récits distincts, mais ils appartiennent cependant tous les trois à la même expérience.<sup>353</sup>

De manière plus générale, on peut affirmer que les récits blanchotiens présentent une unité surprenante<sup>354</sup>. Ils semblent tous renvoyer à une seule et même expérience qui est, sans doute et avant toute chose, l'expérience de l'écriture mais aussi celle de la mort. Ainsi, chaque récit fait partie des autres et fait de l'autre une partie de lui-même.

Dans une telle optique il nous a donc paru utile d'ajouter à la série des récits la nouvelle version de son roman *Thomas l'obscur* datant de 1950<sup>355</sup>. Même si celle-ci ne se réclame pas ouvertement du *récit* (le mot «roman» est simplement remplacé, sur la page de couverture, par la désignation «nouvelle version») elle ouvre la voie aux textes qui vont suivre. Ainsi, par exemple, *L'Arrêt de mort* s'ouvre sur la mort, ou plus précisément, sur la maladie mortelle dont est victime l'un des personnages. De même, *Le Dernier Homme* est le mourant, le grand malade à la fin d'une vie qui se prolonge indéfiniment, l'impersonnalité qui attend tout

---

<sup>352</sup> Il faut toutefois remarquer que l'œuvre de Blanchot participe de cette instabilité éditoriale que nous avons déjà abordée et qui explique la disparition progressive, au fil de ses rééditions, de la mention «récit». Ainsi par exemple, un texte tel *Le Dernier homme* est désormais classé par les éditions Gallimard comme «nouvelle». De manière plus générale, Gallimard a procédé à une nouvelle répartition de l'œuvre blanchotienne selon les catégories de roman, essai et nouvelle. Exception faite pour certains textes, à l'origine des récits précisément, comme *L'Instant de ma mort* et *La folie du jour* qui demeurent privés d'une quelconque mention générique.

<sup>353</sup> Maurice Blanchot, «Prière d'insérer» présente dans la première édition de *Celui qui ne m'accompagnait pas*.

<sup>354</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'analyse qui en fait R. Stillers dans son article «Il palinsesto infinito. Frammentazione e continuità nell'opera narrativa di Maurice Blanchot», *Nuova Corrente*, 1985, vol. 32, n°95, pp. 143-168. Pour Stillers l'ensemble des textes narratifs de Blanchot pourraient être lus comme une sorte de macro-texte au sein duquel chaque œuvre étant la réalisation différente d'un texte idéal constitue un nouveau palimpseste.

<sup>355</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950 (nouvelle version). Dans notre étude nous ferons référence à la réédition de 1992.

homme confronté au moment de la mort. Nous y retrouvons donc la thématique de la maladie déjà présente dans *Thomas l'obscur*, maladie comme moyen de connaissance et mort comme possibilité.

Aussi, nous ferons recours, de temps à autre, aux deux courts récits qui composent *Le Ressassement éternel (L'idylle et Le dernier mot)*<sup>356</sup> et au commentaire que Blanchot y consacre dans la postface de leur réédition de 1984, *Après coup*<sup>357</sup>. Si différents soient-ils des récits qui seront écrits par la suite, ces deux textes, écrits dans les années '30 et publiés seulement ensuite, ont le mérite, à travers le paradoxe d'un récit qui se dit à partir de l'impossibilité de tout langage, de poser l'espace propre aux fictions suivantes. « Ces textes innocents où retentissaient les présages meurtriers des temps futurs » dira Blanchot.

Nous ne nous arrêterons pas davantage sur le corpus blanchotien, la notion de *récit* ayant déjà fait l'objet d'un volet de notre étude. Nous voudrions donc passer maintenant à une œuvre qui lui est très proche, selon le propre aveu de Blanchot: l'œuvre de Samuel Beckett.

### 3.2.2. Le corpus beckettien

Bien sûr, la motivation de la présence de Samuel Beckett en face de Maurice Blanchot pourrait aisément se résumer à la lumière de *L'Entretien infini*. En effet, la voix beckettienne a toujours exercé une forte attraction sur Blanchot qui reconnaissait dans l'œuvre de l'auteur d'origine irlandaise l'un des meilleurs exemples d'application de sa théorie littéraire. Certes, - avouons-le tout de suite-le corpus narratif beckettien ne présente aucune œuvre se réclamant directement du *récit*, ce qui pourrait faire penser à une apparente contradiction par rapport à la démarche analytique proposé jusqu'ici. Nous ne voulons pas théoriser pour tenter de prouver que Samuel Beckett a écrit des *récits*, cela nous serait un non-sens évident. Néanmoins, le caractère volontairement ambigu des textes beckettien et les aveux de Maurice Blanchot semblent autoriser ce genre d'infraction. Le secret du *récit* blanchotien serait, en fin de compte, à chercher dans la prose beckettienne. Aussi, retenant l'idée rabatienne de récit en tant que «singulier phénomène de monstration de [la] voix narrative» nous souhaitons montrer que les derniers textes narratifs de Samuel Beckett répondent à ce critère et frayent le chemin au *récit* dans sa forme contemporaine, telle qu'elle nous est présentée par Abdelkébir Khatibi.

---

<sup>356</sup> Maurice Blanchot, *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1952.

<sup>357</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Minuit, 1983.

L'œuvre beckettienne joue ainsi, dans l'histoire de la typologie *récit*, le rôle d'œuvre charnière: d'une part elle témoigne- même si de façon indirecte- de la naissance et de la présence sur la scène littéraire de cette nouvelle pratique narrative; de l'autre, elle travaille à son développement ouvrant la voie aux *récits* des années '80. Cela dit, avant d'aborder la présentation du corpus beckettien de notre étude, quelques remarques préliminaires nous semblent importantes.

Que l'œuvre de Maurice Blanchot et de Samuel Beckett soit très proche n'est pas un mystère: les deux auteurs se sont toujours aventurés aux confins du possible littéraire. Avec sa grande trilogie, *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, trois «romans» qui installèrent leur auteur définitivement sur la scène littéraire française au début des années 50, Beckett apparaît comme un grand destructeur des formes, contribuant à étendre les limites de l'hybridation générique. Selon la célèbre boutade qu'il applique à la peinture moderne et qui résume son esthétique, «est peint ce qui empêche de peindre»<sup>358</sup>, l'art beckettien devient déchirure entre l'impossibilité d'exprimer et l'obligation à exprimer. Car en effet, « que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade »<sup>359</sup>. Toute l'œuvre beckettienne peut alors être lue comme une question (voire même une quête) de forme, forme qui puisse rendre compte de «l'expérience [moderne] de quelqu'un qui ne sait pas, quelqu'un qui ne peut pas»<sup>360</sup>. A cet effet, Beckett va mener un véritable combat contre les formes admises. «Nous ne pouvons pas, explique l'auteur, écouter une conversation pendant cinq minutes sans être intensément conscients de la confusion. Elle est tout autour de nous, et notre seule chance, à présent, est de la laisser entrer. La seule chance de rénovation est d'ouvrir les yeux et de voir le gâchis»<sup>361</sup>. Dès lors « [l'art] aura une forme nouvelle telle qu'elle admette le chaos»<sup>362</sup>.

Beaucoup de choses ont été dites sur cette écriture du «gâchis» et de «l'inarticulé» qui s'invente sous les yeux du lecteur, apparemment sans style ni moyen. Il faut pourtant avouer

---

<sup>358</sup> Samuel Beckett, « Peintres de l'empêchement », *Derrière le miroir*, n° 11-12, 1948, pp. 3-7.

<sup>359</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989-1990, p. 56.

<sup>360</sup> Entretien avec Israel Shenker dans le *New York Times* du 6 mai 1956. Traduction française in Pierre Mélése, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p. 145.

<sup>361</sup> Samuel Beckett, *ibid*, p. 138.

<sup>362</sup> Samuel Beckett in Tom Driver, *Beckett by the Madeleine*, New Haven, Chambers Press, pp. 21-25. Cité et traduit dans Deidre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1979, p. 467.

que la portée esthétique de l'œuvre narrative beckettienne n'a pas été toujours perçue. Celle-ci a été très -trop?- souvent victime d'une approche tendante à en souligner la portée psychanalytique ou philosophique au détriment de sa portée formelle. Ainsi, nombreux ont été les psychanalystes qui se sont livrés à d'ineptes jongleries, freudiennes pour les freudiens, kleinienne pour les kleinien, jungiennes pour les jungien, sans s'apercevoir que le discours psychanalytique était déjà pris en charge par l'œuvre mais sur le mode de la dérision (il suffit de penser à Freud avec sa foi dans le langage, véritable bête noire de l'œuvre beckettienne). Par ailleurs, il semble que les «pionniers» de la critiques beckettienne- parmi lesquels le même Blanchot, hélas!<sup>363</sup>- s'inspirant largement de la philosophie «postmoderne» instaurent, peu ou prou, un discours «officiel» plutôt ontologique et existentiel (Beckett aborde les problèmes fondamentaux de l'homme, quelle originalité!) qui allait conditionner une bonne partie des exégèses suivantes. Ces dernières, quant à elles, se contentèrent souvent de rester dans la «droite ligne», quitte à abondamment se citer mutuellement, en un système d'échos tout à fait exemplaire de la contamination et du ressassement beckettien. A moins de ne donner dans le galimatias vaguement ésotérique et prétendument culturel dont la critique d'outre-Atlantique a toujours semblé particulièrement friande<sup>364</sup>.

Bref, désormais promue nouvelle tête de Méduse, l'œuvre narrative de Samuel Beckett a abouti -oh bien malgré elle- à pétrifier tout discours qui la confronte et à l'acculer à la redite d'elle-même. Avec le résultat –prévisible- qu'elle s'est progressivement trouvée littéralement enterrée sous ces strates de discours de plus en plus épais et figés qui ont fini par se substituer plus ou moins aux textes eux-mêmes.

Pour notre part, nous essayerons de travailler essentiellement sur les textes, sans autre a priori. Dans cette perspective, il y a lieu de souligner que l'évolution chronologique de l'œuvre beckettienne implique, de toute évidence, une démarche d'ordre *formel*. Rien de vraiment étonnant si l'on pense que le but fondamental de Beckett était celui de transposer à la littérature la révolution de l'abstraction picturale<sup>365</sup>.

A ce sujet, il a souvent été dit que la Trilogie marque une étape fondamentale dans l'orientation de l'œuvre beckettienne puisqu'elle consacre l'abandon de la forme romanesque. Comme l'a si bien analysé Fernande Saint-Martin dans son *Samuel Beckett et l'univers de la*

---

<sup>363</sup> On sait que Blanchot parlait d'un texte où «les sentiments esthétiques ne sont plus de mise».

<sup>364</sup> Rappelons que Beckett lui-même a violemment récusé bon nombre des critiques américains de son œuvre.

<sup>365</sup> Nous pensons surtout au Samuel Beckett des «Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit», *Transition fortynime*, n°5, Dec 1949 ou à celui de *Le Monde et le pantalon*, op. cit.

*fiction*, le trajet créateur de Beckett se déroule chronologiquement en deux étapes fondamentales<sup>366</sup>. La première est caractérisée par une brisure avec une certaine tradition romanesque mais demeure dépendante de notions socioculturelles élaborée particulièrement par le surréalisme. C'est l'époque de *Murphy*, *Watt*, *Molloy*, etc. Beckett explore les structures psychiques inconscientes ou irrationnelles à travers l'univers onirique du sommeil ou de la «folie éveillée». Cette première position, que Fernande Saint-Martin appelle période «anticulturelle», engendre des transformations romanesques, structurelles et formelles importantes. Peu à peu, cependant, Beckett se délestera de ces cordonnées socioculturelles et renoncera à l'hypothèse que ce type d'exploration puisse produire une véritable révélation du moi profond. Plus attentif aux mécanismes fondamentaux du langage lui-même, il consacra le plus important de son œuvre ultérieure à une redéfinition du matériau romanesque lui-même. La fonction même du langage, et non plus les objets qu'il propose, devient le tissu même de l'univers de la fiction créé.

Ainsi, comme le soulignait déjà Maurice Blanchot dans son célèbre article « Où maintenant? Qui maintenant? », de *Molloy* à *L'Innommable* le lecteur assiste au démontage progressif et volontaire des structures narratives, ce qui correspondrait parfaitement du reste à cette volonté exprimée par Beckett de «s'appauvrir davantage»:

Beckett va vers ce point originel où sans doute l'œuvre se perd, qui toujours mine l'œuvre, restaure le désœuvrement mais avec lequel il lui faut aussi entretenir un rapport toujours plus initial, sous peine d'être rien.<sup>367</sup>

Beckett, quant à lui, note à propos de sa Trilogie: «Il y a complète désintégration. Pas de Je, pas de Avoir, pas de Etre, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a pas moyen de continuer [...] A la fin de mon œuvre, il n'y a que poussière: le nommable»<sup>368</sup>.

De ce fait, le travail que l'auteur effectue peut se lire comme une continuelle épuration, un *épuiement* pour revenir à l'expression de Dominique Rabaté. Il n'y a donc pas à se

---

<sup>366</sup> Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, pp. 26-27.

<sup>367</sup> Maurice Blanchot, « Où maintenant? Qui maintenant? », in *Le livre à venir*, op. cit., p287;

<sup>368</sup> Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 23.

surprendre si pour ce dernier «le nom de Samuel Beckett résume ce nouveau programme esthétique»<sup>369</sup>:

Explorer méthodiquement cette voix singulière et pourtant anonyme, excédant tout sujet: telle semble bien être la tâche infinie de l'œuvre de Samuel Beckett, une fois qu'elle a renoncé à s'exercer dans le cadre du roman.<sup>370</sup>

En effet, dans la Trilogie et dans les textes qui suivent, Beckett tente de détruire le récit «classique» en exhibant, tout d'abord, son échec à raconter une histoire. Le «roman» beckettien est ainsi roman de ce qui empêche qu'il y ait narration. A partir de *L'Image*, de *Têtes-mortes*, de *Imagination morte imaginez* et de tous ces textes qui suivent la période à proprement parler romanesque de l'auteur, tout va progressivement basculer vers des ouvrages qui ne portent plus de sous-titre générique et qui marquent, de plus en plus, ce désir à la fois de silence et d'invisible:

Après la trilogie et avec *L'Image*, l'ombre avance contre la lumière, comme le silence avance contre le vacarme, dans un mouvement précisé ainsi par Beckett: « le vacarme jusqu'à plus rien depuis ses tréfonds qu'à peine à peine de loin en loin finir », précision qui se répercute de livre en livre.<sup>371</sup>

Dans ces textes, le narrateur devient un locuteur qui ne peut dire que son impuissance dans une prose ressassante à la première personne. Les repères traditionnels de la narration s'effacent, qu'ils soient internes (plus de chapitres, de parties, de paragraphes) ou externes (plus de personnages, de lieux, d'épisodes) pour laisser place aux propos, non moins contrôlés, d'une *voix* qui s'achemine vers le silence et la mort; bref vers la déstructuration complète. C'est d'ailleurs ce qui fit déclarer à Maurice Blanchot qu'«il n'y a pas d'œuvre chez Beckett». Avec Beckett, ajoutait-il, nous sommes dans le domaine de la «voix», de la

---

<sup>369</sup>«Entretien avec Dominique Rabaté », op. cit., [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-rabate.Htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.Htm).

<sup>370</sup> Dominique Rabaté, «Le récit au XXème siècle», op. cit., p. 128.

<sup>371</sup> Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 58.

«rumeur», du «murmure toujours sous la menace du silence»<sup>372</sup>. Et dans *L'Entretien infini* il rappelle:

La voix qui parle sans mot, silencieusement, par le silence du cri, tend à n'être, fût-elle la plus intérieure, la voix de personne: qu'est-ce qui parle quand parle la voix ? Cela ne se situe nulle part [...] mais se manifeste dans un espace de redoublement, d'écho et de résonance où ce n'est pas quelqu'un, mais cet espace *inconnu* [...] qui parle sans parole.<sup>373</sup>

Aussi, Beckett bascule ouvertement les conventions «modernes» qui séparent auteur et narrateur. Chez lui, selon le souhait de Maurice Blanchot, ces deux figures sont systématiquement placées dans un rapport complexe, qui joue à la fois de la porosité des mots et de l'impuissance de l'énonciateur à coïncider avec sa parole. L'œuvre beckettienne commence, donc, dans cet espace à la fois infime et sans bornes qu'est l'énonciation en tant que *phénomène*. Ce même avis est partagé par Dominique Rabaté qui voit dans les textes en prose écrits à partir des années '50 (et surtout après *L'Innommable*, nous y reviendrons) une relation de plus en plus étroite avec le *récit* puisqu'ils mettent en scène cette même dynamique du mouvement dont parle Blanchot (cet « étrange mouvement qui va de l'œuvre vers l'origine de l'œuvre, l'œuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source »<sup>374</sup>) et qui constitue, comme nous l'avons vu, «le point névralgique» de sa définition. Emblème de «ce paradoxal mouvement »<sup>375</sup> est, d'après Rabaté, un court texte beckettien au titre nettement programmatique, *D'un ouvrage abandonné*, dont l'étude permet d'explorer le paradoxal cheminement spatial et temporel propre à la forme narrative dite *récit*<sup>376</sup>.

Ces quelques remarques liminaires étant posées, peut-être le lecteur comprendra-t-il mieux la progression de la réflexion que nous proposons ici. Ainsi que nous l'avons annoncé, nous aurons tendance à voir dans l'œuvre narrative de Samuel Beckett une œuvre charnière marquant le passage et la stabilisation de cette pratique narrative. En effet, s'étendant sur plus de soixante ans, de 1932 à 1989 où il mourut, cette œuvre n'a cessé de se modifier au cours des années, chaque texte poussant plus loin la quête de l'écrivain:

---

<sup>372</sup> Maurice Blanchot, «Oh tout finir», *Critique*, numéro spécial *Beckett*, aout-septembre 1990, t. XLVI, p. 636.

<sup>373</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 386. Italiques dans le textes.

<sup>374</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 269.

<sup>375</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 121.

<sup>376</sup> *Ibid.*, pp. 120-132.



[...] l'évolution de Beckett vers des textes de plus en plus courts, des morceaux ou des essais avortés, des pièces sans parole en est emblématique.<sup>377</sup>

Ce faisant, l'œuvre de Beckett chemine vers son exaction, ou mieux encore, vers celle que son auteur appelle une « contraction »<sup>378</sup>:

A partir des années 1950, les textes de Beckett réalisent ce cheminement dans de courtes proses, comme si à l'opposé de la logorrhée de *L'Innommable*, la brièveté narrative pouvait proposer une solution paradoxale à l'inachèvement. De *Nouvelles et textes pour rien* (1958) à *Pour finir et autres foirades* (1976), en passant par *Têtes-mortes* (1972), Beckett semble donner à ces laconiques expérimentations le statut d'œuvres à l'abandon, pour reprendre le titre d'un de ces récits.<sup>379</sup>

Certes, l'abandon de la longueur au profit d'une contraction-fragmentation toujours plus grande peut être mise sur le compte du refus postmoderne des grands récits, de la disparition d'un sujet fédérateur, ou encore du désœuvrement (au sens blanchotien du terme). Toutes explications séduisantes et valables pour une œuvre qui a accompagné l'histoire critique et philosophique du XX<sup>ème</sup> siècle. Reste pourtant à se demander quel statut occupent ces fameux textes courts auxquels fait référence la citation ci-dessus.

Si l'on s'en tenait à la réception par le grand public la réponse devrait être « aucun ou presque ». Les opérations de découpage et de classification effectuées par la fonction-auteur dans l'appréciation de l'œuvre de Samuel Beckett sont, en effet, on ne peut plus partielles et partiales: elles ne désignent *qu'un* aspect de l'œuvre au détriment de tout le reste de la production. Ainsi, la réduction – simpliste s'il en est- de l'écrivain à ces deux figures de l'auteur comme phare des éditions de Minuit et dramaturge de l'absurde ne rend évidemment pas justice au créateur des ces œuvres qui ont jalonné ses soixante années d'écriture. Même les spécialistes, à quelques exceptions près, se désintéressent largement de ce qui semble pourtant représenter tout un pan de la création beckettienne. Comme le souligne Paul Sheehan à propos de l'accueil critique mitigé qu'ont reçu les *Textes pour rien*:

---

<sup>377</sup> Ibid, p. 177.

<sup>378</sup> «La pulsion artistique ne va pas dans le sens d'une expansion mais d'une contraction », Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990, pp. 75-76.

<sup>379</sup> Dominique Rabaté, « Le récit au XX<sup>ème</sup> siècle », op. cit., p. 129.

If nothing else, then, the *Texts for Nothing* appear to live up to their name: a hole in Beckett's prose chronology. [...] Porter Abbott has called them «a succession of misfires or last sputterings from the trilogy», an irregularly assembled «after text». Knowlson barely acknowledges their composition at all.<sup>380</sup>

Ce désintérêt relatif affecte, en réalité, l'ensemble des petites proses beckettiennes comme le remarque encore S. E. Gontarski dans son introduction à l'édition complète des textes courts:

While short fiction was a major creative outlet for Samuel Beckett, it has heretofore attracted only a minor readership[...] Beckett's stories have [...] often been treated as anomalous or aberrant, a species so alien to the tradition of short fiction that critics are still struggling to assess not only what they mean—if indeed they mean at all—but what they are: stories or novels, prose or poetry, rejected fragments or completed tales.<sup>381</sup>

Or, il est vrai que ces courts textes en prose font problème déjà par leur dénomination: nouvelles, *textes pour rien*, foirades, *ouvrages abandonnés*, et ainsi de suite. Bref, marqués au sceau de l'oubli ou de la relégation, ces textes peinent à être nommés. En France, par exemple, les bibliographies font généralement l'impasse sur leur appartenance générique et s'en remettent à l'ordre chronologique de parution des œuvres, quel que soit leur genre. De manière plus générale, la critique leur a habilement substitué les catégories de « texte » ou de « fiction », et c'est généralement ainsi que cette partie de l'œuvre de Beckett est désignée. Et encore, quand ils se risquent à l'isoler du théâtre, de la poésie et des romans, les spécialistes utilisent tantôt « textes courts en prose », tantôt « fragments de prose » (appellations sans doute inspirées de l'expression anglaise « short prose »).

Pourtant, lisant et relisant cette partie de la production beckettienne il nous a semblé que celle-ci permettait une approche particulièrement signifiante de la typologie *récit*. Nous limiterons donc notre analyse à ces textes en prose à caractère narratif que Beckett continuera d'écrire jusqu'à la fin de sa vie. Il s'agit essentiellement des dernières œuvres écrites à partir des années '60, tantôt en anglais, tantôt en français. Mais voilà qui mène à un autre problème: le choix de leur version. Cette œuvre, dans son versant bilingue, français-anglais, présente un

---

<sup>380</sup> Paul Sheehan, « Nothing is More Real: Experiencing Theory in the Texts for Nothing », *Journal of Beckett Studies* 10, 2000-2001, p. 89.

<sup>381</sup> S. E. Gontarski (ed.), « From Unabandoned Works: Samuel Beckett's Short Prose », introduction à *Samuel Beckett: The Complete Short Prose, 1929-1989*. New-York: Grove P, 1995, p. XI.

cas sans doute unique dans l'histoire de la littérature (même Nabokov, autre grand polyglotte, est ici battu à plate couture). Or, il est vrai que la plupart des ces ouvrages ont été traduits dans l'autre langue par Beckett lui-même, travaillant seul ou en collaboration. Cela dit, on s'aperçoit rapidement que les deux versions, française et anglaise, de chaque texte ne se recouvrent jamais exactement. De sorte qu'à la limite on serait en droit de considérer qu'on a à chaque fois affaire à deux textes différents, à des *recréations*. La question de la version à choisir est donc loin d'être de pure forme. Chaque langue constitue en effet un espace dans lequel « je est un autre »:

Between a native language and a language of adoption is a difference not merely of tools but of selves.<sup>382</sup>

Nous aborderons quelques aspects de cette question du bilinguisme au cours de cette étude dans la mesure où elle nous paraît rejoindre celle que nous traitons, la langue faisant partie de ce fameux espace que constitue l'œuvre. Or, il est à noter que dans le cas du bilinguisme cet espace, théorisé par Blanchot à propos du *récit*, est un espace particulier, une sorte d'entre-deux. Les deux langues ne se recoupant pas, le *récit* devient l'écart qui les séparent.

Pour en revenir à la question de la version à analyser, nous avons généralement travaillé sur des textes en français, le phénomène *récit* étant - comme on l'a déjà dit - essentiellement lié à l'univers francophone. Le corpus beckettien sera donc constitué de: *Le Dépeupleur* (1970)<sup>383</sup>, *Compagnie* (1979)<sup>384</sup>, *Mal vu mal dit* (1981)<sup>385</sup>, *Cap au pire* (1983)<sup>386</sup>, *L'Image* (1988)<sup>387</sup> et tous les fragments, beaucoup plus courts, que Beckett commença à écrire dans les deux langues, à partir des années soixante, et qui sont rassemblés dans plusieurs recueils tels *Têtes*

---

<sup>382</sup> Hugh Kenner, *Samuel Beckett: a critical study*, New-York, Grove Press, 1961.

<sup>383</sup> Texte ébauché en 1967, paru sous le titre *Dans un cylindre*, puis en 1968 sous le titre *L'issue*. *Le Dépeupleur* appartient à ce qu'on appellera « textes de transition » dont il est un exemple significatif. Au cours de cette étude nous ferons référence à la réédition publiée par les éditions de Minuit en 1970.

<sup>384</sup> Nous donnons ici la date de la première édition anglaise. La version française est de 1985. Au cours de cette étude nous ferons référence à la réédition publiée par les éditions de Minuit en 2001.

<sup>385</sup> Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981.

<sup>386</sup> Ici aussi la date renvoie à l'édition originale en anglais. La version française, traduite par Edith Fournier, est de 1991. Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991.

<sup>387</sup> Samuel Beckett, *L'Image*, Paris, Minuit, 1988.

*mortes* (1967)<sup>388</sup> ou *Pour finir encore et autres foirades* (1976)<sup>389</sup>. Loin de constituer des simples appendices, ces textes représentent l'aboutissement de la problématique beckettienne et permettent de comprendre le mouvement général de l'œuvre.

Il serait peut-être important de préciser que l'unité de ce corpus d'œuvres est soulignée par l'auteur lui-même. Par exemple, au sujet de *Compagnie*, *Mal vu mal dit* et *Cap au pire* Beckett a souvent affirmé que, malgré leur rédaction en langues différentes (*Compagnie* et *Cap au pire* furent écrits en anglais tandis que *Mal vu mal dit* en français) on pouvait considérer les trois textes comme une seconde Trilogie. En anglais les trois récits sont d'ailleurs publiés dans un seul recueil intitulé *Nohow on*<sup>390</sup>.

Aussi, tout en n'appartenant pas exactement à la période indiquée (dès années 60 aux années 80), nous avons choisi d'insérer dans le corpus *L'Innommable* (1953)<sup>391</sup> et *Les textes pour rien* (1950 et 1951)<sup>392</sup>.

Parmi les premiers romans, *L'Innommable* représente sans doute le cas le plus intéressant pour notre étude. En effet, nous avons tendance à voir dans celui-ci une sorte de « *summa poetica* » de l'œuvre beckettienne, ce texte étant l'un des rares endroits où Beckett fasse explicitement état de ses conceptions esthétiques. Dès le début du livre, le discours du récitant fait surgir brusquement les personnages des ses romans antérieurs comme Malone et Molloy<sup>393</sup>:

Malone est là. De sa vivacité mortelle il ne reste que peu de traces. Il passe devant moi à des intervalles sans doute réguliers, à moins que ce ne soit moi qui passe devant lui. Mais il sera peu question de Malone, de qui il n'y a plus rien à attendre. (...) Je crois bien que c'est lui. Le chapeau

---

<sup>388</sup> Samuel Beckett, *Têtes mortes*, Paris, Minuit, 1967. Au cours de cette étude nous ferons référence à la réédition du 2000.

<sup>389</sup> Samuel Beckett, *Pour finir encore et d'autres foirades*, Paris, Minuit, 1976. Ici nous nous référerons à la réédition du 2004.

<sup>390</sup> Samuel Beckett, *Nohow on. Three novels*, New York, Grove Press, 1995.

<sup>391</sup> Au cours de cette étude nous ferons référence à la réédition du 2004.

<sup>392</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958. Nous laisserons de côté les *Nouvelles* avec lesquelles les *Textes pour rien* sont édités et qui datent, elles, des années 40.

<sup>393</sup> Malone, rappelons-le, est le personnage principal de *Malone meurt*. Molloy, celui de *Molloy*, les deux romans précédant *L'Innommable*. A ces deux personnages s'ajouteront Mercier et Camier, les deux personnages du roman du même nom, le deuxième de Beckett: «*Deux formes donc, oblongues comme l'homme, sont entrées en collision devant moi. (. . .) J'ai tout de suite pensé au pseudo-couple Mercier et Camier*». Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 16.

sans bords me paraît concluant. (...) Il est peut-être assis. Je le vois de profil. Parfois je me dis, ne serait-ce pas plutôt Molloy? C'est peut-être Molloy, portant le chapeau de Malone. Mais il est plus raisonnable de supposer que c'est Malone, portant son propre chapeau, Tiens, voilà le premier objet, le chapeau de Malone. Quand à Molloy, il n'est peut-être pas ici. Le pourrait-il à mon insu? (...) À vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici [...] <sup>394</sup>

Délibérément privé des «secours de la fable», Beckett convoque une dernière fois son «troupeau d'agités», pour voir s'il n'y aurait pas encore quelque chose à en tirer avant d'en finir avec le roman, celui qu'il est en train d'écrire, *L'Innommable*, mais aussi avec le roman en général.

Roman, donc, selon la nomination de son auteur, *récit* selon la distinction de Maurice Blanchot, ce texte instaure, comme le souligne Dominique Rabaté, « un rapport mouvant de non-identification [...] le sujet qui dit " je " [n'ayant] pas d'identité »:

Le texte se profère dès lors dans un espace difficile à se représenter [...] Espace que le récit crée et ruine à mesure. Beckett fait ainsi l'expérience radicale d'un « je » qui défait le cadre qui existait encore, contesté et fragile, dans les premiers romans de la période anglaise, de Murphy à Watt. <sup>395</sup>

Notons, de ce point de vue, que nombreux ont été les critiques qui ont reconnu dans cette œuvre une sorte de charnière à l'intérieur de la production beckettienne. Par l'apparition des narrateurs-écrivains s'exprimant à la première personne et par le passage à l'expression en français, inauguré par Mercier et Camier (1946), *L'Innommable* semble clore un processus romanesque plus vaste et en commencer un autre. Ainsi, selon un autre grand spécialiste de l'œuvre beckettienne, tel Alain Badiou, ce dernier « roman » de l'écrivain marque « une mutation majeure dans la façon dont [Beckett] fictionne sa pensée » <sup>396</sup>. En effet, plus que toute autre fiction, *L'Innommable* permet d'entamer le grand saut vers l'extinction du langage et, par conséquent vers, le *récit*. Il représente en ce sens, selon une très belle définition de Jean-Pierre Martin, « une sorte de méditation romanesque sur la voix » <sup>397</sup>.

---

<sup>394</sup> Ibid. p. 9-10.

<sup>395</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p 70.

<sup>396</sup> Alain Badiou, « Samuel Beckett: l'écriture du générique et l'amour », *Les Conférences du Perroquet*, n° 21, juin 1989, p. 14.

<sup>397</sup> Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. cit., p. 32.

L'élément crucial introduit est sans doute ce « je » qui entre à présent de plain-pied (sinon de plein droit) et qui sera au centre de l'œuvre beckettienne pour un certain temps. Ce qui signifie - comme nous l'avons déjà remarqué- que l'écriture, la fiction se font avant tout discours et parole qui pointent, à présent, vers un parleur explicite (alors que cette parole dans les textes précédents était encore étouffée sous la masse de la dimension diégétique). D'où un déplacement radical: on quitte l'énoncé pour l'énonciation. Autrement dit, ce n'est plus tant le contenu qui vaut, que l'acte de parler ou d'écrire. Et du même coup, c'est la temporalité qui change: le temps de la narration fait place à celui de l'écriture ou de la parole (au *temps de l'événement* pour le dire à la Blanchot), le passé se renverse en futur. Seule demeure l'incertitude fondamentale qui mine toute prétention à dire.

À partir de *L'Innommable*, les choses seront donc clairement énoncées: on se trouve dans une tête, ou au pis sur une page, l'unique lieu de « réalité » étant pour Beckett celui du discours, d'une écriture qui d'ailleurs n'est graphique que de manière secondaire, dérivée. Celle-ci est avant tout d'ordre acoustique, et naît, précisément, dans ce lieu primordial et ultime, le crâne, la tête - la conscience. Du coup, tous les textes, depuis *L'Innommable*, peuvent être lus comme autant de tentatives pour circonscrire un lieu qui ne serait en définitive que celui de leur propre origine. Parallèlement, le texte devient lui-même un lieu, le seul à avoir une véritable existence.

Dans notre étude, *L'Innommable* sera donc sollicité à chaque fois qu'il paraît offrir des échos pertinents. Car enfin, dans l'œuvre beckettienne tout se tient, tout se répond. Pour le meilleur et pour le pire.

Quant aux autres intrus de ce corpus beckettien, les *Textes pour rien*, notre choix a été dicté par leur dépendance de *L'Innommable*. C'est Beckett lui-même qui l'affirme dans une lettre à Jerome Lindom qui deviendra son éditeur:

Je suis très content que vous ayez envie d'arriver rapidement à *L'Innommable*. Comme je vous l'ai dit, c'est à ce dernier travail que je tiens le plus, quoiqu'il m'ait mis dans des sales draps. J'essaie de m'en sortir. Mais je ne m'en sors pas. Je ne sais pas si ça pourra faire un livre. Ce sera peut-être un temps pour rien.<sup>398</sup>

Ce « temps pour rien » donnera les *Textes pour rien*. On remarquera, au passage, que comme la rédaction des récits du *Ressassement éternel* avait constitué pour Maurice Blanchot une

---

<sup>398</sup> Lettre publié par Ruby Cohn dans *Disjecta*, Londres, J. Calder, 1983, p. 104.

voie de fugue de la rédaction de *Thomas l'obscur*, les treize *Textes pour rien* sont pour Beckett une tentative pour sortir de « *l'impasse où l'a enfermé L'Innommable* »<sup>399</sup>. Une telle proximité ne manque pas d'étonner. Qu'est-ce qui se dénoue là qui permet à l'auteur de trouver un tel souffle, comme si soudain les écluses de la parole s'étaient ouvertes pour laisser s'écouler son flot ininterrompu ?

Dans son article « Lieu dire », Ludovic Janvier souligne avec vigueur le lien qui unit les *Textes pour rien* à *L'Innommable*:

Le texte se déclare lui-même comme seule réalité et seul espace pensable. Dans *L'Innommable*, les lieux dits se démentent ou du moins se télescopent dans la perspective totalisante du récit jusqu'à ne plus laisser que l'activité elle-même d'écrire comme endroit pour l'existant en chasse dans ses mots. Dans les *Textes pour rien*, c'est la diaspora et c'est l'aporie déclarée, c'est le démenti constant. Seul lien ténu et obstiné: la chaîne du discours, reprise aussitôt que lâchée par un récitant sans domicile, ou tenant pour domicile, plutôt, la trace discontinuée qu'il inscrit, là, devant lui-devant nous.<sup>400</sup>

Comme *L'Innommable*, les *Textes pour rien* démontrent, en fin de comptes, l'échec du récit beckettien à mettre en scène autre chose que lui-même. C'est dire que le questionnement qui portait *L'Innommable* se poursuit ici. L'écrivain-écrivain, s'interroge sur cette écriture qui le pousse toujours un peu plus loin, vers une œuvre de plus en plus originale. Vers le *récit* tel qu'il apparaîtra sur la scène francophone au cours des années '80 et dont l'œuvre du marocain Abdelkébir Khatibi est emblématique.

### 3.2.3. Le corpus khatibien

Il nous faut à présent expliquer les raisons qui nous ont poussé à interroger le contexte francophone dans sa globalité et à ne pas nous limiter au choix d'une ou plusieurs œuvres appartenantes au vaste panorama de la littérature de l'Hexagone. Certes, les textes de Pascal Quignard ou de François Bon auraient sans doute été représentatifs des tendances du *récit* contemporain. Néanmoins, comme nous l'avons déjà annoncé, notre but est d'élargir l'étude entamée par Dominique Rabaté à un contexte plus général qui touche la francophonie dans

---

<sup>399</sup> Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil, 1969, p. 22.

<sup>400</sup> Ludovic Janvier, « Lieu dire », in Tom Bishop et Raymond Federman. (éd.), *Cahier de l'Herne, Samuel Beckett*, Paris, éditions de l'Herne, 1976, p. 177.

son ensemble. D'autant plus que ce domaine tant périlleux semble offrir, dès par son contexte de production, l'avantage de poser avec une acuité particulière les problématiques qui sont à la base de la naissance et du développement de celle que nous postulons être une nouvelle typologie narrative. Cela dit, et avant d'aller plus loin, il convient de préciser qu'il ne saurait être question pour nous de soutenir l'existence d'une sorte de miraculeuse unité entre les différentes écritures francophones. Loin de là. Quelle poétique pourrait-on construire à partir d'une homogénéité de façade? D'autant plus qu'on ne peut certes pas expliquer l'émergence d'écritures francophones au Canada de la même façon qu'au Maghreb ou aux Antilles. Pourtant, il convient peut-être de remarquer que le domaine littéraire francophone présente, tant sur le plan formel que sur le plan thématique, des communs dénominateurs qui ont sans doutes influencées l'essor qu'y connaît la forme narrative *récit*.

En cela un rôle fondamentale a été joué par la volonté -plus ou moins déclarée- de déconstruction des codes européens et surtout du canon romanesque qui en était l'emblème. Du coup, pour les œuvres dites post-coloniales<sup>401</sup> l'hybridité générique est devenue la règle. Aussi, et pour nous encore plus essentiel, dans ces littératures l'accent est placé sur le problème de l'énonciation. S'il est vrai que celle-ci est désormais une question centrale pour tout écrivain contemporain, on peut dire qu'elle est cardinale pour l'auteur post-colonial qui écrit dans un contexte manifestement plurilingue. Ces écrivains ont en commun de se situer « à la croisée des langues »<sup>402</sup>; ils sont imprégnés, de façon presque obligée, par « l'expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage »<sup>403</sup>. A cause de sa situation, donc, l'auteur francophone est condamné à penser la langue comme un espace problématique. Il faut cependant ajouter ici une précision essentielle: on aurait tort d'attribuer l'importance du fait linguistique à un simple discours ethnographique; il faudrait y voir plutôt le désir d'interroger la nature même du langage. C'est là qui réside le sens profond de ce que Lise Gauvin appelle une *surconscience linguistique*, « c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, *comme espace de*

---

<sup>401</sup>Nous employons « post-coloniale » dans le sens que lui attribue Jean-Marc Moura dans son *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, 1999. « Post-coloniale » désigne donc une simple position chronologique et indique ce qui vient après l'époque coloniale à différence de « postcoloniale » qui renvoie à des stratégies d'écriture polémiques à l'égard de la vision coloniale.

<sup>402</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

<sup>403</sup> Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, CNRS/ Karthala, 1995, p. 6.



*fiction* [...] »<sup>404</sup>. Il n'est pas inintéressant de souligner cette notion de langue comme « espace de fiction » en ce qu'elle semble rejoindre la problématique du *récit* que nous avons déjà analysée. En effet, nous avons vu que dans le *récit* le niveau fictif avait tendance à se déplacer de la simple sphère événementielle au niveau énonciatif et linguistique du texte. Or, cette même dynamique narrative est en quelque sorte inscrite dans la « nature » même des littératures post-coloniales. Pour ces dernières la question de la langue a toujours été une question véritablement vitale qui engage tout l'être: un problème d'identité. Cela est particulièrement vrai au Maghreb où l'histoire a laissé des traces douloureuses et où la civilisation autochtone est plus riche et mieux enracinée qu'ailleurs. D'où l'abondance d'œuvres qui font de la quête d'un lieu, d'un nom, d'une parole authentique les fondements même de l'acte littéraire.

L'œuvre de Abdelkhebir Khatibi s'insère dans ce contexte. Écrivain francophone d'origine marocaine, sociologue de formation, Khatibi est sans doute, à l'intérieur de ce vaste panorama, celui qui s'est interrogé le plus tôt et le plus profondément sur les problèmes de la langue et de l'identité. L'intérêt que représente son étude se situe au niveau de la réflexion qu'il porte sur l'identité d'un individu surtout lorsque celle-ci se constitue entre plusieurs langues et plusieurs cultures. Donc, finalement, lorsque la personnalité d'un individu passe par sa formulation culturellement multiple. En effet, au-delà des types dégagés par les théories sociologiques et linguistiques, et qui ont tendance à réaliser des approches binaires et mécanistes, Khatibi tente de montrer la profondeur et la richesse de cette formulation culturellement multiple de soi. Sa tentative de théorisation passe par l'étude du glissement d'un système de signes à un autre. Au milieu des croyances et des affirmations politiquement tranchées, l'énonciation de Khatibi se propose d'être «un art migratoire », de passer d'un monde à l'autre, de mêler tous les niveaux de l'être et tous les secteurs où il évolue. C'est à lui qu'on doit notamment la notion de *bi-langue*, notion qui a bénéficié d'un écho particulièrement favorable:

La bi-langue? Ma chance, mon gouffre individuel, et ma belle énergie d'amnésie. Énergie que je ne sens pas, c'est curieux, comme une déficience; mais elle serait ma troisième oreille.<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> Lise Guavin, « Glissements de la langue et poétiques romanesques: Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, 1001, février 1996, p. 6.

<sup>405</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, op. cit., p. 11.

Dans une « Lettre-Préface » à *La Violence du texte* de Marc Gontard, Khatibi souligne l'importance chez l'écrivain bilingue des couches d'une langue qui « travaillent » l'autre, ainsi que l'importance de l'appréhension de l'intersection des deux langues. Pour expliquer « ce processus de traduction [...] d'une langue à l'autre »<sup>406</sup> l'auteur évoque la notion de *chiasme*, notion qui joue un rôle d'extrême importance, comme nous aurons l'occasion de démontrer par la suite, dans notre tentative d'approche poétique du *récit*. Or, dans l'œuvre de Khatibi la bi-langue dépasse le simple niveau théorique pour devenir logique narrative qui transforme le texte en une sorte « d'entre-deux », le lieu de l'écart et de l'innommable. Nous voyons déjà se dessiner en filigrane ce que ces propos peuvent avoir en commun avec les problématiques à la base du corpus narratif blanchotien et beckettien. Ainsi, « le texte khatibien [...] met en scène un moi réfracté, celui de l'être bilingue otage et complice de son rapt culturel! »<sup>407</sup>. Par ailleurs, comme le suggérait Jacques Derrida, la situation linguistique d'un écrivain comme Khatibi renvoie à une structure beaucoup plus universelle: « elle représente ou réfléchit une sorte d'aliénation originaire qui institue toute langue en langue de l'autre: impossible propriété d'une langue »<sup>408</sup>. Exemplarité, donc, de l'écrivain maghrébin qui, réfléchissant sur son propre parcours dans la langue, affiche de façon manifeste l'étrangeté d'une langue- que celle-ci soit maternelle ou seconde- où se révèle cet *autre* de langue. Ecrire reviendrait alors à essayer de saisir, ou du moins de désirer poursuivre, l'ubiquité d'un moi complexe qui est à la fois le même et l'autre, dans la parole du même et de l'autre, dans un jeu complexe d'inversions identitaires qui seul est à même de rendre compte de l'intensité, de la profondeur et de la complexité de ce que *je suis* est et de ce que *l'autre est*. Khatibi a donc raison de noter que « le bilinguisme n'est pas un cas langagier parmi d'autres, il est un fait de structure inhérent à toutes les langues [...] »<sup>409</sup>.

Pour en revenir à un niveau purement textuel, cette double dimension linguistique à l'intérieur de laquelle s'inscrit et se construit l'œuvre maghrébine est responsable, selon le dire de Charles Bonn, de la théâtralité inhérente à la plupart de ces ouvrages. Ces derniers mettent en

---

<sup>406</sup> Abdelkébir Khatibi, « Lettre-préface » dans Marc Gontard, *La violence du texte. Etudes sur la littérature de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 8.

<sup>407</sup> Rachid Saïgh Boustia, *Lectures des récits de Abdelkébir Khatibi. Ecriture, mémoire, imaginaire...*, Casablanca, Afrique-Orient, 1996, p. 9.

<sup>408</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 121.

<sup>409</sup> Abdelkébir Khatibi, « Entretien avec Isabelle Larrivé et Junjar Mohammed Seghir », in *L'œuvre de Abdelkébir Khatibi*, Editions Marsam, Rabat, 1997, p. 35.

scène, dans un processus conscient ou inconscient, leur propre espace d'énonciation. Or, la pratique du *récit* est symptomatique de cette volonté consciente d'auto-mise en scène. L'exemple de Khatibi est à ce propos instructif.

Parrainé par Maurice Nadeau qui, le premier, le publia en France, puis par Roland Barthes et Jacques Derrida, l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi, tout comme sa vie, présente une extrême hétérogénéité. En simplifiant, nous parlerons de deux types d'écrits: ceux que l'on peut considérer comme proprement littéraires (roman, récits, théâtre, poésie) et ceux que l'on peut rapprocher d'écrits théoriques dans lesquels l'auteur envisage, entre autres, la fameuse question du bilinguisme. Cette hétérogénéité d'écriture répond toutefois à une seule et même quête: celle du langage dans tous ces états<sup>410</sup>. Penser le *soi* à travers le langage, c'est là le biais de l'expression narrative et poétique. En restant toujours dans ce cadre, on remarquera que l'intégrité de son œuvre vient d'être republiée et regroupée, par genres littéraires, en trois grands volumes:

- Romans et récits
- Poésie de l'aimance
- Essais

Or, au-delà de la mention de *récit*, sur laquelle nous reviendrons bientôt, il faut préciser que, en dépit du regroupement proposé par son éditeur, le genre romanesque a été peu pratiqué par l'auteur: « le roman n'a jamais voulu de moi- déclare Khatibi- Nous ne sommes pas de la même histoire »<sup>411</sup>. En effet, ces principales œuvres en prose, *La mémoire tatouée* (1971), *Le livre du sang* (1979), *Un été à Stockholm* (1990), *Triptyque de Rabat* (1994), *Pèlerinage d'un artiste amoureux* (2003), déjouent bien des règles du genre. Plus largement, Khatibi ne laisse vraiment intacte aucune des catégories d'écriture à l'intérieur desquelles il opère. C'est ce que souligne, très justement, Marc Gontard dans sa préface à l'ouvrage de Memmes, *A. Khatibi, l'écriture de la dualité*:

---

<sup>410</sup> « Ma spécialité c'est d'explorer des lieux de langage qui me révèlent soit des questions, soit des structures, pas simplement de pensée, mais de société, de pouvoir », Abdelkébir Khatibi, « Entretien avec Adil Hajji », in *L'œuvre de Abdelkébir Khatibi*, op. cit., p. 26;

<sup>411</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, op. cit., p. 127. Nous tenons quand même à souligner l'absence d'une tradition romanesque chez les arabes, absence qui a sans doute une influence sur la forme de la pratique narrative de ces écrivains contemporains.

Lorsqu'il est romancier, son récit peut être polyphonique, opter pour le dialogue théâtral [...]Lorsqu'il est essayiste, le poème travaille magnifiquement ses phrases. Et lorsqu'il est poète, ce sont ses images qui pensent.<sup>412</sup>

L'auteur envisage son œuvre selon « trois éléments [...] Ce qu'on peut appeler *le poétique*, au sens fort, *le récit et la pensée* »:

[...] peut-être alors qu'effectivement le poétique ou la poésie travaillent les deux autres niveaux. En même temps mon second travail c'est de *transformer la pensée elle-même en récit* [...] <sup>413</sup>

Notons, à ce propos, que pour Dominique Rabaté le *récit* est, ainsi que nous l'avons vu, l'exercice en acte d'une pensée affective et interprétative. Le récit khatibien confirmerait donc cette règle. Aussi, l'explication de cette prise de distance par rapport au pacte proprement romanesque est elle-même explicitée par Khatibi lorsqu'il trace, au cours d'un entretien, le profil d'évolution du roman dans cette fin de siècle:

La notion même de roman a beaucoup changé. En général, en tant que genre littéraire, je parle volontiers de *récit*, le récit étant un paradigme de production de toutes sortes de narrations, y compris ce qu'on appelle le roman. Donc j'utilise une notion plus large. Le roman est très daté. On peut le dater à partir de Don Quichotte, ou plus tard, qu'importe [...] Le *récit*, pour moi, c'est d'abord, *une production, une machine narrative* qui, non seulement raconte une histoire, mais crée *une forme pour raconter cette histoire* [...] <sup>414</sup>

« Crée une forme pour raconter cette histoire », ce qui veut dire que la fiction est à concevoir avant tout comme une mise en scène de situations d'ordre conceptuel. Cela nous porte à une première conclusion au sujet des stratégies d'écriture de Khatibi: la véritable cohérence du texte est à rechercher au niveau de la forme et des structures qui permettent de coordonner, souterrainement, ses différents aspects. A chaque « histoire » correspond une forme apte à la représenter. En effet, comme témoigne l'auteur lui-même:

---

<sup>412</sup> A. Memmes, A. Khatibi. *L'écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 5.

<sup>413</sup> « Entretien avec Abdelkhebir Khatibi », réalisé par Mustapha Bencheikh, in *Quand le roman maghrébin s'interroge sur son écriture*, Casablanca, 1994, p. 164.

<sup>414</sup> Abdelkébir Khatibi, « Entretien avec Abdelkébir Khatibi », réalisé par Mustapha Bencheikh, art. cit., p. 161. Nous soulignons.

Dans la mesure où elle nous fait entrer dans l'inconnu, toute écriture contient en elle une *théorie qui est celle de ses formes*, ou plus exactement une « fiction théorique » qui fait corps avec le texte et adhère à sa construction.<sup>415</sup>

Mais si toute production littéraire est d'abord le support d'une réflexion théorique, le lieu de sa mise en forme, il reste à comprendre quelle est la thématique à la base du choix du *récit*. En définitive, quelle est « cette histoire à raconter » dont seule la forme *récit* peut rendre compte ?

Une première réponse serait peut-être à chercher du côté de la « pensée autre » théorisée et préconisée tant de fois par Khatibi; pensée qui dépasse les limites de la représentation pour exprimer une manière de percevoir et de concevoir l'espace transculturel:

La pensée-autre serait aux antipodes de cette tentation d'effacer ce qui se présente comme discontinu. Elle élaborerait une décision [...] cette décision vous l'avez deviné: c'est accepter d'entrer en crise [...] c'est pouvoir entendre *l'écart*, l'assemblage plus que le conglomérat des différences.<sup>416</sup>

L'écrit, le texte dont se réclame Khatibi, est constitué par un espace novateur de tension, de tissage d'envers et d'endroits dans lequel les problèmes posés tentent de dire à la fois les termes dans lesquels ils se posent mais aussi les présupposés qui les déterminent, en même temps que les échos qu'ils suscitent dans le travail même qu'ils provoquent. Aussi, ce qui retient notre attention dans la citation ci-dessus l'utilisation des termes « discontinu », « crise », « écart », termes que nous avons déjà rencontrés au sujet du récit blanchotien et beckettien. Le *récit* khatibien, conformément à la théorie rabatienne, se fait théâtralisation de cet *écart*, écart généré par la « pensée autre ». D'autant plus que, comme le souligne Christine Buci-Glucksmann, « la mise en jeu d'une "différence intraitable", c'est se livrer d'emblée à l'espace flottant d'un entre-deux, d'une entre-texte »<sup>417</sup> que la forme roman ne serait représenter. Un grand expert de littérature francophone maghrébine, Jacques Madelain, parle

---

<sup>415</sup> Abdelkébir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 126.

<sup>416</sup> Jacques Hassoun, « Introduction », in *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 16.

<sup>417</sup> Christine Buci-Glucksmann, « Fitna ou la différence intraitable de l'amour », in *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, op. cit., p. 19.

à ce propos de *textes errants*<sup>418</sup> dont la traversée est le seul lieu véritable, l'entre-deux la seule réalisation. Il en découle que chez Khatibi aussi la pratique du *récit* renvoie à ce lieu instable et atopique, « où penser est précisément " passer à l'Autre" » et où l'espace du texte se dessine comme « entre-texte ».

Et la voix dans tout ça ? Quelle est son rôle dans la définition du *récit* khatibien ? A ce sujet, il est intéressant de reporter, une nouvelle fois, aux propos de l'auteur. En effet, pour Khatibi la loi du *récit* semble répondre à la légendaire devise des *Milles et une nuit*:

Raconte une belle histoire où je te tue: principe suprême des 1001 nuits, principe de récit comme séduction absolue; tel serait notre motif d'écriture, l'axe de notre jouissance narrative [...] prenons le temps d'aimer Shéhérazade, d'écouter précisément sa *voix*, de suivre le temps de son corps-récit. Ne s'agira ici que de cet immense corps *parlé* depuis l'immémorial par la *voix de personne*, *voix de nulle part* et fabuleuse procession de récit excédant toute loi d'écriture, procession de récits par lesquels chaque personnage ne vaut que par sa compétence de narrer ou de mourir.<sup>419</sup>

Ce passage est remarquable à bien des égards. Nous retrouvons là un thème déjà présent dans la théorie du *récit* blanchotien: le *récit* comme demande de récit. De même, ces quelques lignes soulignent la dimension vocale du *récit*. La voix des sirènes blanchotiennes devient la voix de Shéhérazade, voix séductrice et immémoriale, « voix de personne, voix de nulle part ». Ce lieu vivant où se fait la théorie (il s'agit bien d'un « *corps parlé* »), coïncide avec la quête d'une forme littéraire nouvelle dont le projet d'écrire ne s'éloignerait jamais du corps et de ses réalités (ou de la corporéité dans sa densité matérielle et souffrante) parce que ce dernier est, de manière plus ou moins différée, le lieu de réalisation et « d'incarnation » de cette théorie.

Aussi, ce que l'on peut noter au sujet de ce système c'est l'étrange proximité entre mort et langage, mort et écriture littéraire qui acquiert, comme chez Blanchot, une fonction inaugurale: « raconte une belle histoire ou je te tue ». En attendant de mieux préciser ce point, nous dirons qu'il y a chez Khatibi une problématique qui est, au départ, assez proche de celle de notre écrivain français lorsque ce dernier tente de penser *l'œuvre et l'espace de la mort* en ces termes: « écrire pour pouvoir mourir-Mourir pour pouvoir écrire »<sup>420</sup>. A la démarche qui

---

<sup>418</sup> Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983.

<sup>419</sup> Abdelkébir Khatibi, *Ombres japonaises*, Montpellier, Fata Morgana, 1988, p. 11. Nous soulignons.

<sup>420</sup> Maurice Blanchot, « L'œuvre et l'espace de la mort », in *L'Espace littéraire*, op. cit., pp. 115.

tient encore du même et du continu, qu'est la quête nominative de soi, Khatibi préfère le recours au « je /jeu » prismatique de la séduction et à ceux d'un savoir «orphique»<sup>421</sup> qui découpe l'être pour lui imprimer un nouvel ordre, ailleurs et autrement, au-delà de la mort ou la prenant en charge, en la plaçant en son centre même. Comme pour Ulysse, le *récit* de Shéhérazade naît de cette confrontation avec la mort. Et, encore une fois, cette confrontation engendre une dimension temporelle « à venir »:

Dans les *milles et une nuits*, le principe narratif introduit le travail de la mort, le récit comme travail absolu de la mort, et sans ce travail le récit ne serait point. Accueillant la mort, le récit est le séjour de l'immémorial, ou plus exactement, il est le tracé, la parole de ce qui aura été: le récit au *futur antérieur*.<sup>422</sup>

Ainsi, comme pour le récit blanchotien et beckettien, chez Khatibi le *récit* hypothèque sans cesse son devenir et pointe vers un ailleurs qui, exerçant son magnétisme, donne son dynamisme à l'œuvre.

Le texte autour duquel s'articulera notre analyse met en scène de façon éclatante les dynamiques dont nous venons de parler. Il s'agit d'un des deux récits du corpus khatibien: *Amour Bilingue* (1981). Cette œuvre porte sur sa page de couverture l'étiquette de *récit*. Quant au deuxième récit de ce corpus, *Féerie d'un mutant* (2003)<sup>423</sup>, il n'entrera que de manière transversale dans notre étude puisqu'il se distancie, malgré sa désignation éditoriale, du récit tel qu'il nous occupe ici, et représente une ultérieure tentative d'hybridation générique. En effet, à une lecture plus approfondie, ce texte se présente plutôt comme une « féerie » au sens que nous explique Khatibi:

Je rappelle que la féerie est un genre littéraire tiré du spectacle et de ses effets spéciaux, paroles, musique, danse, jeux de lumière, de mime et de pantomime. Oublié par les écrivains ce genre littéraire est au XX siècle, une spécialité de scénaristes et des scribes de distractions variées.<sup>424</sup>

---

<sup>421</sup> Le sous-titre du dernier chapitre du *Livre du Sang*, deuxième roman de Khatibi, est à ce titre indicatif: écrire « sous le regard d'Orphée ».

<sup>422</sup> Abdelkébir Khatibi, *Ombres japonaises*, op. cit., p. 12-13. Italiques dans le texte.

<sup>423</sup> Abdelkébir Khatibi, *Féerie d'un mutant*, Serpent à Plumes, 2005.

<sup>424</sup> Abdelkébir Khatibi, « Comment je rêve le siècle qui vient », in Marc Gontard (éd.), *Regards sur la Francophonie*, Plurial, Université de Rennes, p. 31.

Reste, tout de même, à nous interroger sur le choix de la désignation typologique *récit* pour une œuvre si différente d'*Amour Bilingue* et qui fait appel, dès par son titre, à tout autre horizon d'attente. De ce fait, nous essayerons, dans la conclusion de notre travail, d'en comprendre les raisons. Raisons qui pourraient être susceptibles de nous introduire aux nouvelles tendances du *récit* de l'extrême contemporain.

*Amour Bilingue* représente donc, à l'intérieur de la production khatibienne, l'exemple majeur de notre typologie narrative. Or, à notre sens, la désignation « récit » affichée par le texte a été perçue trop génériquement et superficiellement par le discours critique officiel qui a eu, le plus souvent, tendance à y voir une écriture d'ordre romanesque avec « une configuration singulière »<sup>425</sup>. « Configuration singulière » dans laquelle nous lisons, au contraire, un indice de son refus du romanesque proprement dit et de son appartenance à la forme narrative objet de cette étude. En effet, *Amour Bilingue* ne se laisse pas aisément lire à travers les critères traditionnels d'analyse et de classification, puisqu'il s'instaure dans l'écart et la traduction permanente: la langue y est le corps et l'esprit, et l'écriture y est intrinsèquement liée à la pensée. Il s'agit à proprement parler d'un récit étonnant qui par un renversement remarquable des catégories habituelles, bat en brèche toute lecture trop attachée aux schémas consacrés de la tradition littéraire:

*Amour bilingue* n'est pas un récit qui veut dire quelque chose: un «vouloir-dire» autonome et doctrinaire, mais l'impulsion d'une épreuve de soi dans le désordre du monde et de la langue.<sup>426</sup>

Avec cette œuvre Khatibi semble avoir réussi à amener le *récit* à son point d'excellence. En choisissant un thème qui a l'avantage d'être à la fois l'objet et le sujet de l'itinéraire du texte: la langue; et ensuite en faisant en sorte que cette langue traverse (organiquement parlant) le récit et en occupe tous les lieux chaque fois qu'il emprunte la pente glissante de l'évènement ou qu'il propose de sculpter une figure unique et spécifique. Si bien que l'anecdote y est pratiquement absente et que les personnages, trop faiblement caractérisés, se réduisent au statut discret de simples personnes grammaticales, elles-mêmes très instables et indécises. C'est ainsi que l'action, qui ne réserve aucune surprise à première vue, devient le foyer de multiples réseaux symboliques qui la travaillent en profondeur. Bien entendu, il existe une

---

<sup>425</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, op. cit., p. 80.

<sup>426</sup> Hassan Wahbi, « Abdelkébir Khatibi », in Ch. Bonn, N. Khadda et A. Mdaghri-Alaoui (sous la dir.), *Littérature Maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef/Aupelf, , 1996, p. 173.



certaine « histoire »: celle de *l'amour* entre le Récitant, un homme marocain bilingue, et « elle », femme étrangère (avec toute probabilité une française). Cependant, il est aisé de se rendre compte, au fil de la lecture, que les protagonistes, autour desquels se tisse la narration, ne sont qu'un prétexte pour soulever la question linguistique qui constitue le véritable sujet de ce canevas. La fiction dans *Amour Bilingue* ne serait être que celle d'une écriture qui chemine vers l'instauration d'un « entre-deux » s'inscrivant dans la dynamique des langues. « Je suis un milieu entre deux langues », affirme le récitant du texte.

Il s'agit donc d'un « *récit* sans personnage, ou s'il y en avait, ce serait le *récit* lui-même »<sup>427</sup>. Récusant la notion de roman le texte s'affirme dans l'ébranlement, sorti d'un chaos initial, flux insaisissable, à partir duquel il se crée lui-même:

(Il partit, revint, repartit. Il décida de partir définitivement. Le *récit* devrait s'arrêter ici, le livre se fermer sur lui-même)<sup>428</sup>

Nous retrouvons la même mention de « *récit* » vers la fin du livre:

Le *récit* est tombé joyeusement en cet automne: les feuilles, les feuilles de papier, toute cette féerie très réelle de mon été [...] Dire maintenant que ce *récit* est intouchable.<sup>429</sup>

Ainsi, entre inscription et effacement, l'écriture de *Amour Bilingue* apparaît comme une volonté de dire l'indicible, de saisir sa propre gestation, sa propre venue à « l'entre ». Nous rejoignons ici la théorie rabatienne du *récit* selon laquelle celui-ci, mettant en jeu des stratégies se saisie réflexive, est un « miroir de narcissisme » qu'immobilise le texte.

---

<sup>427</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, op. cit., p. 80.

<sup>428</sup> Ibid., p. 9. Les parenthèses sont présentes dans l'exergue.

<sup>429</sup> Ibid, p. 126.

Au terme de cette première partie de notre étude, il serait bien de récapituler les principales conclusions auxquelles nous a mené la traversée de cette *no man's land* qui est le discours critique sur le *récit*. À l'origine de notre démarche un signal paratextuel récurrent -la mention «*récit*» - et une pratique en essor malgré les aléas de sa reconnaissance. Né au début du siècle passé, le *récit* s'est révélé être un modèle privilégié des rapports et des enjeux génériques observables dans l'esthétique littéraire contemporaine. Conformément aux tendances littéraires de la période, le *récit* répond à la mort de la « littérature psychologique à affabulation romanesque » proclamée par Breton. Nouvelle modalité d'écriture de soi, il met en scène un sujet composite ouvert sur son altérité et sur sa propre discontinuité.

Aussi, nous avons vu que la modernité s'est accomplie aux dépens du genre, créant un chaos de formes qui a miné les catégories esthétiques traditionnelles. La forme narrative *récit*, hybride et problématique, s'inscrit dans ce progressif effacement des frontières génériques caractéristique de ce qu'on appelle la crise des genres. Néanmoins, loin d'être une catégorie abstraite et globale, comme celle de « texte » ou d'« écriture », le *récit* renvoie à une stratégie d'écriture qui s'est affinée au cours du XX<sup>ème</sup> siècle en marge et, en quelque sorte dans le refus, de la catégorie traditionnelle de roman. Liée selon la théorie rabatienne à la littérature de l'échec, cette nouvelle modalité de forme courte semble surgir aux creux de sa propre défection. Marqué par «le démon des possibles», le *récit* fait appel à une conception de l'écriture comme processus inachevable. Il sera, dès lors, synonyme d'une écriture proliférante et autoréférentielle qui cherche à se saisir devenant objet de sa propre parole.

Son acte de baptême est à rechercher dans l'œuvre d'André Gide. Ce dernier est le premier à faire recours à ce terme pour indiquer des textes qui, quoique de facture encore très classique, sont perçus comme différents de la pratique romanesque proprement dite, ainsi qu'à jeter, avec *Paludes*, les présupposés du développement de cette nouvelle techniques narrative. Cela dit, la première configuration théorique du *récit* ne viendra que sous la plume de Maurice Blanchot qui, dans son *Livre à venir* tout comme dans ses œuvres de fiction, radicalise la distinction roman/*récit*. Or, ce processus d'autonomisation aboutirait vers les années '80 à une conscience générique beaucoup plus nette. Dans cette évolution l'œuvre narrative de Samuel Beckett joue le rôle d'œuvre charnière marquant le passage et la stabilisation de la pratique narrative *récit*. Or, notre tentative poétique exhibant la volonté d'élargir le discours critique rabatien à la francophonie prise dans son ensemble, nous avons choisi d'appeler à témoin de cette nouvelle assise textuelle l'œuvre de l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi. Son premier *récit*, *Amour Bilingue*, est, à nos yeux, l'exemple le plus frappant du *récit* actuel.

Ainsi, notre analyse relie l'œuvre de ces trois écrivains autour d'un point de repère particulier, emprunté à l'analyse rabatienne: le *récit* est principalement « une fiction de voix » qui se joue dans une position temporelle indéterminée, entre oral et écrit. S'il est vrai que la voix a été pour le XX<sup>ème</sup> siècle une « sorte de mythologème »<sup>430</sup> au point que l'ensemble du roman de ce siècle a pu être lu comme « un récit de voix –ou un récit de parlerie »<sup>431</sup>, le *récit*, en tant que typologie textuelle, va bien au-delà de la simple fiction oralisée. Il appartient à ces tentatives d'écrire non le *style de la voix*<sup>432</sup> mais la *voix* elle-même, en posant de façon tout à fait singulière le problème de la posture énonciative et de son inscription dans *la* diégèse. A ce sujet, nous avons remarqué que le *récit* parle à partir du décalage paratopique de son foyer d'énonciation, révélant, par là même, la limite de tout langage. Il s'instaure, en conséquence, celle que nous avons appelé, suivant les analyses de Dominique Maingueneau, une *scénographie* de la voix, voix aux prises, non seulement avec son caractère duel, mais avec la reconquête de son lieu de prolifération. Il en résulte que, frappé par une sorte de mouvement immobile, le *récit* a tendance à n'avancer que pour rejoindre son point de départ.

Parallèlement à cela, il convient de rappeler que le but de notre étude n'est pas de canoniser le *récit* en lui donnant un poids et une visibilité qu'il ne possède peut-être pas. Notre tentative de poétique du *récit* veut simplement faire justice d'un schème de réception inexistant ou du moins précairement institutionnalisé, et cela en dépit de l'effort théorique de Dominique Rabaté. L'œuvre de ce dernier forme comme le point de départ théorique de notre étude.

Si les genres littéraires peuvent être conçus comme des catégories de textes présentant certaines ressemblances, ces catégories doivent être envisagées en termes de typicalité et de graduation, non d'absolu. C'est sur ces bases que, dans la deuxième partie de ce travail, nous avons essayé de mettre en relief un certain nombre de critères aptes à nous permettre de lire les textes appartenant à notre corpus à l'intérieur d'un système de relation. Le moment est donc venu de « revenir aux textes » pour mettre nos résultats d'analyse à l'épreuve.

---

<sup>430</sup> Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. cit., p. 16.

<sup>431</sup> Ibid, p. 27.

<sup>432</sup> Ibid, p. 146.

## DEUXIEME PARTIE: POUR UNE PRATIQUE DU *RÉCIT*

« Tout historien des genres rencontre un dilemme: apparemment, nous ne pouvons décider de ce qui appartient à un genre, sans savoir déjà ce qui est générique, et pourtant nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre »

Müller, Philos. Anzeiger, III

Dans cette deuxième partie de notre étude nous avons tenté d'approcher transversalement les textes de notre corpus en isolant certaines tendances communes. Celles-ci représentent, à nos yeux, ce que la littérature savante appelle des *typologèmes* de base, autrement dit des marques ou indices typiques d'un certain ensemble typologique- dans notre cas le *récit*. En suivant Genette, nous avons travaillé essentiellement sur « trois sortes de "constantes": thématiques, modales et formelles »<sup>433</sup> et sur la façon dont celles-ci s'articulent dans la forme narrative dite objet de notre étude.

Selon la théorie rabatienne, le *récit* étant principalement « une fiction de voix », la première chose que nous nous proposons d'analyser dans les détails est la *mise en intrigue* de la voix, c'est-à-dire la manière dont celle-ci est utilisée comme élément structural fondamental, à la fois de la narration et de la signification des textes. Or, comme nous l'avons constaté la voix ayant une assise théâtrale le discours se donne en spectacle selon une mise en scène bien précise, le rejet de la fable, propre à la modernité, se jouant ainsi sous nos yeux. Dans le deuxième volet de cette partie nous essayerons donc de comprendre comment cette scénographie de la parole s'élabore dans les textes de notre corpus. Ceci nous mènera à une troisième mise au point: le langage, tout comme la structure textuelle qui l'englobe, semble s'organiser selon un principe binaire et dualiste repérable à plusieurs niveaux. Les dispositifs narratifs qu'il déploie seront objet de notre troisième chapitre.

Étant donné que le point de vue unitaire d'un sujet disparaît dans les œuvres du corpus, il faut qu'il existe un principe unificateur qui leur permette de garder une certaine cohésion. C'est ce que nous avons essayé de repérer dans le dernier chapitre en nous intéressant au niveau

---

<sup>433</sup> Gérard Genette, *Théorie des genres*, op. cit., p.154.

macrotextuel des œuvres. Or, justement, on aura à montrer qu'à ce niveau tout les procédés précédemment mis au jour trouvent leur pendant dans une dynamique erratique qui construit le texte selon un mouvement duplice d'avance et de retrait.

A travers l'examen des œuvres de notre corpus notre but reste celui de vérifier et proposer un modèle poétique qui permettrait de mieux comprendre la *singularité* de la pratique du *récit*.

# 1. Le récit et l'imaginaire de la voix

## 1.1. Le récit du côté de la voix

« [...] tout est une question de *voix*. Ce qui se passe se sont des *mots* »

Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 98

Comme le rappelle Juliette Frolich dans son ouvrage, *Au Parloir Du Roman De Balzac Et De Flau*: « l'objet principal du genre romanesque, c'est l'homme qui parle et sa parole »<sup>434</sup>. Ainsi que nous l'avons vu, dans la forme textuelle que nous appelons *récit*, de façon analogue à tout un ensemble de romans et de nouvelles du XX<sup>ème</sup> siècle, la narration tend à être de plus en plus conçue comme activité énonciative<sup>435</sup>. Dominique Rabaté constate à ce propos qu'« une grande partie des œuvres contemporaines pourrait porter comme sous-titre cette phrase de Jean Cayrol: *On vous parle* »<sup>436</sup>. Sans faire recours à une recension de tous les textes publiés au cours du dernier siècle, et pour rester dans le domaine de la francophonie<sup>437</sup>, il suffit de penser à Céline et à son désir de « parler à l'oreille du lecteur »<sup>438</sup> ou, pour reprendre un exemple déjà utilisé, à une œuvre telle *La Chute* d'Albert Camus pour nous convaincre de la pertinence de l'affirmation<sup>439</sup>. Clémence, personnage central du *récit* – car c'est bien d'un texte dit *récit* qu'il s'agit ici- n'est-il en définitive qu'une représentation du langage, de ses pouvoirs et de ses limites ? De manière encore plus générale, on peut lire dans tous les textes de Camus qu'une seule et même histoire de communication défectueuse. La fiction camusienne participe déjà, en ce sens, à la quête passionnée de « ce qu'il est possible de dire », qu'il s'agisse d'écrire la plénitude, ou de dire la perte, le manque ou l'impossible. S'il est vrai, comme le dit Camus, que « l'art est une exigence d'impossible mise en forme »,

---

<sup>434</sup> Juliette Frolich, *Au Parloir Du Roman De Balzac Et De Flau*, Klincksieck, Paris, 2005, p. 7.

<sup>435</sup> Nous renvoyons ici aux fines analyses de Jean-Pierre Martin, *La bande sonore Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Corti, 1998.

<sup>436</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p.7. *Cursif* entre guillemets dans le texte.

<sup>437</sup> En sortant du domaine français on pourrait penser aux œuvres de Gadda, Hemingway, Thomas Bernhard, et bien d'autres encore.

<sup>438</sup> Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. cit., p. 261.

<sup>439</sup> Voir dans la présente étude «1.1.2. Petite Histoire d'une notion», p. 18.

c'est dans la tension entre cette exigence et ses propres possibles que le langage et l'univers fictif peuvent désormais s'élaborer. Or, c'est bien à partir de ces mouvements antagonistes que la forme *récit*, telle que nous l'entendons ici, se déploie.

Néanmoins, comme il convient de rappeler, sa particularité par rapport aux autres formes narratives apparaît plus clairement si l'on envisage directement son rapport à la question de la *voix*. Nous avons déjà remarqué que dans la perspective rabatienne le mécanisme narratif du *récit* repose sur « un phénomène de *monstration* de la voix ». La voix serait alors à entendre non comme une émission sonore donnant une forme sensible à la pensée mais plutôt comme le signe de ce que nous appelons généralement une *présence*. Le sujet manifeste sa présence au monde par celle de sa parole<sup>440</sup>. La voix se transforme ainsi en quelque chose de tangible, se libérant graduellement du personnage. Les corps deviennent invisibles tandis que c'est la voix à être visualisée. Nous pourrions résumer ce processus par la célèbre formule appliquée par Ludovic Javier aux créatures beckettiennes: « la perte du corps, c'est le triomphe de la parole »<sup>441</sup>.

Cela dit, comme nous l'avons souligné, il ne s'agit nullement ici de l'émanation individuelle d'un sujet triomphant. Le « Je parle » du *récit* opère hors de tout concept ou subjectivité. La vieille équation « voix égale subjectivité égale *je* »- si caractéristique de la voix célinienne, par exemple- n'est plus applicable<sup>442</sup>. La belle histoire de Philomène serait peut-être alors, comme le suggère Sylvie Thorel-Cailleteau, la métaphore la plus apte à rendre compte de la voix qui parle dans nos textes. Violée et privée de sa langue par Térée, Philomène tissa en lettre de pourpre l'histoire de son malheur:

Philomène, tisse *depuis* la perte de sa voix, c'est la raison de son texte, où la voix peut figurer, dès lors, *le référent absolu et la question même* de tisser<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> La parole désigne l'usage qu'un sujet, doué de la faculté de langage, fait de sa langue. C'est donc une performance individuelle, tandis que la langue est une institution: « La langue est le langage moins la parole », déclare en ce sens Ferdinand de Saussure.

<sup>441</sup> Ludovic Janvier, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969, p.66.

<sup>442</sup> Cf. « La langue de Céline se prend pour une voix, laquelle s'identifie à un *je*. Le tourniquet célinien flatte l'ère de l'individu [...] », Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, op. cit. p.168.

<sup>443</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, « La toile de Philomène », in Claude Jamain (texte réunis), *La voix sous le texte, Actes du Colloques d'Angers du 4 et 5 mai 2000*, Angers, Duplicopy-Bull, 2002, p. 11. Nous soulignons.

La voix comme « référent absolu et [...] question même » du texte. Nouvelle toile de Philomène, le *récit* procède de cette même absence: la voix perdue et méconnue que le texte tente de restaurer tant thématiquement que structurellement.

En définitive, dans le *récit* nous aurons à faire à l'exhibition au premier plan d'une voix narrative désincarnée, plus ou moins théâtralisée, qui s'entremêle, dans la plupart des cas, avec la narration de l'histoire, au sens génettien du terme. C'est ce qui nous autorise à parler de *mise en scène* de la voix; voix qui, nous le verrons par la suite, fait recours à différents masques en faisant de l'hétérogénéité énonciative sa marque constitutive. Moins proférée qu'interrogatrice, elle tente d'articuler la présence et le défaut, le désir et la perte, la célébration et la déploration.

Les pistes ouvertes sont nombreuses. Nous nous contenterons, dans cette première partie de notre étude, d'en désigner en désordre quelques-unes parmi d'autres. Mais avant d'entrer plus résolument dans les détails de cette mise en scène il nous faut préciser en quelque sorte la nature de l'objet vocal. Qu'est-ce que la *voix* en écriture ?

### 1.1.1. Une « voix d'encre »

« Je ne cherche pas les êtres. C'est la *voix* que je cherche »

Rilke

La notion de « voix » est au centre de nombreuses études récentes<sup>444</sup>. Toutefois, dire quelque chose sur la voix reste un sujet très délicat. Une des toutes premières tentatives de définition poétique est à attribuer à Aristote qui, au début de son traité sur l'interprétation, affirme que « les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix »<sup>445</sup>. Aussi, on sait que par rapport à l'acte d'écriture la voix a souvent joué le rôle d'instance première, d'entité presque mythique (voix de la muse

---

<sup>444</sup>Citons à titre indicatif Michel Collomb (dir), *Voix et création au XXème siècle*, Paris, H. Champion, 1997; *La voix, dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001; Jean-Pierre Martin, *La bande sonore: Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, J. Corti, 1998; Claude Jamain (études réunies), *La voix sous le texte*. Op. cit.

<sup>445</sup> Aristote, « De l'interprétation », *Organon*, trad. de Jules Tricot, Paris, Vrin, 1959, pp. 77-78.



ou voix de l'inspiration). La voix est alors entendue comme ce qui donne naissance au texte, même si celui-ci tend à se développer à rebours de cette instance originaire. Néanmoins, le concept de voix cumule plusieurs sens. Dans le jargon critique, il désigne la singularité d'une écriture, le style au sens où l'on dit d'un auteur qu'il a (ou n'a pas) une voix. Il peut être également synonyme de subjectivité ou d'oralité; ou encore, renvoyer à ce qu'on nomme polyphonie, autrement dit aux différentes postures énonciatives et genres discursifs entremêlés dans une même énonciation. Bref, la voix apparaît comme une notion complexe et englobante.

Or, la voix qui nous concerne ici est quelque chose de plus profond et de plus original que ce que nous appelons communément oral. En nous appropriant d'une très belle image de Jabès nous pourrions parler, à propos du *récit*, d'une « voix d'encre ». Certes, il convient de préciser tout de suite que cette voix n'est pas toujours le sujet central des textes que nous allons examiner. Cela dit, force est de constater le statut particulier qu'elle assume dans ces fictions où elle ne saurait se réduire à une simple instance énonciatrice puisque- nous l'avons vu- le *récit* contemporain hérite d'un *je* posé comme signe vide. « Elle sort de moi [...] elle n'est pas la mienne »<sup>446</sup> dit le narrateur de *L'Innommable* beckettien; elle « se parle seule, traverse celui qui l'écoute », ajoute Maurice Blanchot. Pour devenir, enfin, chez Khatibi, un simple « détour d'être, un désaxement émotif de la langue, voix parmi d'autres »<sup>447</sup>.

Au bout du compte, la voix qui se fait sujet n'est pas nécessairement à entendre comme *la voix du sujet*. Dans certains récits modernes, elle se dissocie du personnage, excédant largement les contours de la subjectivité et de la représentation. Témoin d'une présence, la voix témoignerait aussi de la disparition de cette présence. Ce qui revient à une aporie: la présence du sujet n'est donnée à saisir que dans le site indicel de son évanouissement. La voix crée ainsi une sensation de vide ou de carrefour qui déconstruit toute origine et toute résolution identitaire. La voix « sort de moi », « elle me remplit »<sup>448</sup> et me définit comme passif par rapport à elle. « Je ne suis pas ma voix ! Je ne suis pas celui que vous croyez ! » s'écrit le *Bavard* de des Forêts<sup>449</sup>.

---

<sup>446</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp.34-35. Les références de pagination des œuvres beckettiennes seront données entre parenthèses dans le corps du texte à la suite des citations.

<sup>447</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 46;

<sup>448</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 34.

<sup>449</sup> Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, op. cit., p. 56. Notons par ailleurs que Maurice Blanchot en a écrit la préface.

Quelle est alors cette «voix d'encre» qui se démarque et ne se démarque pas du récit ? Il s'agira, autrement dit, de déceler une sorte de ligne de fuite du tableau, un état limite de la narration afin d'en saisir la véritable perspective d'ensemble. La question de la voix ne repose-t-elle pas, au fond, sur un rapport uniquement analogique ou métaphorique ?

Christian Boix remarque que « le concept de voix narrative [est] issu de la tradition de l'analyse structurale et de la théorie narratologique de Genette »<sup>450</sup>. On se souvient du célèbre chapitre intitulé « Voix » qui clôt *Figures III* concernant la question de l'instance narrative et des modalités de l'énonciation dans le récit. La voix constitue, en ce sens, l'outil privilégié pour toute étude du narrateur. Dans ce contexte, le « site linguistique »<sup>451</sup> de la voix se ramène aux personnes grammaticales et aux marques de subjectivité (ou à leur absence), selon l'opposition fondatrice d'Emile Benveniste entre récit et discours. Or, pour Genette, ce site a peu d'importance comme tel: c'est surtout la grammaire des différentes postures narratives auxquelles il donne lieu qui l'intéresse, la notion de voix étant co-extensive à celle de perspective. Toutefois, grâce aux progrès des théories de l'énonciation la voix s'est progressivement détachée du seul narrateur pour se trouver « habitée d'énonciateurs multiples »<sup>452</sup>. Bien que l'importance accordée au site linguistique de la voix maintienne la coupure entre histoire et narration, cette nouvelle inflexion méthodologique tend à diverger insensiblement du jeu combinatoire de Genette en s'attardant sur les qualités propres à la voix et sur sa dynamique complexe. On assiste donc à une complexification de la notion. Le seul fait de parler des « Poétiques de la voix » ou de « Bande sonore »<sup>453</sup> implique une autonomie de l'objet typiquement moderne. Du coup, comme nous l'avons remarqué, pour des critiques comme Dominique Rabaté toute l'histoire de la littérature « depuis le tournant de la Modernité » peut être lue, empruntant une métaphore beckettienne, comme « une question de voix »<sup>454</sup>.

Mais, faisons un pas un arrière et commençons notre réflexion par une constatation assez simple: émettre le son d'une voix équivaut à lâcher dans le monde une vibration, une

---

<sup>450</sup> Christian Boix, « Les Outils d'analyse de la voix narrative », in Marc Marti (dir), *Espace et voix narrative*, Nice, Université de Nice/Sophia/Antipolis, « Cahiers de narratologie n°9 », 1999, p. 159.

<sup>451</sup> Jean Kaempfer et Filippo Zanghi, « La voix narrative », *Méthodes et problèmes*, Département de Français moderne, Université de Lausanne, 2003, p. 5.

<sup>452</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 160.

<sup>453</sup> Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, op. cit..

<sup>454</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, p.7.

inflexion, un timbre; suivie d'une seconde constatation, tout aussi simple que la première: on n'entend pas sa propre voix. Autrement dit, notre voix, une fois émise, devient difficilement reconnaissable. Elle semble se retourner contre nous et se révèle comme la trahison la plus intime: « écoute - nous dit Jean Tardieu- écoute le silence inanimé. C'est ta propre voix qui te parle à voix basse»<sup>455</sup>.

Cette expérience de la voix paraît d'abord, et à juste titre, « physique »: elle relève de tout désir d'expression lié au corps. «Tout ce qui parle -rappelle Samuel Wood- est fait de chair mortelle»<sup>456</sup>. Précisons, pour le moment, que lorsque nous parlons de voix « physique » ou de la « physicalité » de la voix, nous faisons référence surtout à la racine grecque *phusis* — nature ou tempérament du corps et, par extension, le corps, c'est-à-dire l'être, la substance et toutes les idées abstraites qui se rapportent à l'idée de nature. « Physique », opposé à « métaphysique », qui est naturel, appartenant au monde phénoménal et qui, surtout, peut être objet de connaissance expérientielle. A cet égard il est intéressant de reporter, une nouvelle fois, aux analyses de Christian Boix. Pour ce dernier « la voix narrative du récit de fiction n'est sans doute que l'avatar, un peu plus voyant que la moyenne, d'un principe d'émergence d'une [...] sorte de corporéité figurative qui caractérise n'importe quel acte de parole, fictif ou non fictif »<sup>457</sup>.

La voix serait donc entendue au sens littéral, comprise comme une « force » du corps qui fait passer de la matière à la forme, grâce à sa nature « agissante », dans un mouvement de corruption et de génération. Souvent associée à une irréductibilité du sujet et à un corps jamais pleinement dicible, la voix est ainsi le lieu de l'altération: étrangère, voix de l'autre, voix brouillée, voix empruntée. Dès lors, il n'est pas étonnant si l'écrivain qui écoute *sa* voix, littéralement, entend *autre chose*. Il y a eu transformation, ou mieux, modulation. Dans ce creuset entre la présence et l'étrangeté à soi, la matérialité de la voix nous permet d'imaginer ce qui, dans le sujet, ne se laisse pas *contenir*. C'est la même idée, notons-le au passage, développée par Michel Leiris dans son *Langage tangage*:

Cette voix vivante et vulnérable, ardente et blessée que devrait laisser deviner mon écriture de quelque façon qu'elle se tourne ou se chantourne, cette voix avec la particularité de son timbre qui fait qu'imbibée d'ombre et teintée par les ambres qui s'imbriquent en moi elle est elle-même

---

<sup>455</sup> Jean Tardieu, *Une voix sans personne*, Paris, Gallimard, 1982 [1954] p. 18.

<sup>456</sup> Louis-René des Forêts, *Poèmes de Samuel Wood*, Montpellier, Fata Morgana, 1988, p. 29.

<sup>457</sup> Christian Boix, «Les Outils d'analyse de la voix narrative», op. cit., p. 161.

et diffère des autres, est-ce dans mes jeux de mots, à peu près sans syntaxe et tels que les vocables y sont, peut-on dire, libres de tout alignement, que je la donne le plus clairement à entendre ? Pour porté que je sois à valoriser ces bricoles, j'en doute.<sup>458</sup>

On ajoutera encore que dans cette perspective la voix oscille entre intériorité et extériorité, entre corps et langage. Or, c'est sous la pression de cette voix ou « désir vocal » qui vibre *du dehors*, qu'une œuvre telle que celle de Louis-René des Forêts semble se composer. Mais, à bien y regarder, ce dehors ne saurait être qu'intérieur puisque, comme nous le suggère Jacques Derrida, « le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression »<sup>459</sup>. Si l'on admet la validité de cette dernière observation, la pensée elle-même, étant liée au corps (espace de résonance irréductible à toute émission), serait une voix. D'où la fameuse expression de Beckett dans ses *Textes pour rien*: « C'est avec mon souffle que je pense »<sup>460</sup>. En effet, lorsque nous réfléchissons, nous *entendons* notre pensée se dire. La pensée serait donc une voix « articulée » opposée, en cela, au cri. Une voix qui n'est pas orale mais qui est précisément liée à l'écriture.

Nous serions tenté d'affirmer, au vue de ces diverses constatations, que le mouvement d'écriture est celui de la voix qui vibre en l'homme, et qui, dans son indifférence (sa non-intentionnalité), « trahit [son] propre murmure »<sup>461</sup>. Le sujet entend « à travers » sa voix ce qui, non seulement ne lui appartient pas, mais n'appartient à rien. Une « autre voix » que la sienne, non pas sa négation, ni même son tout-autre. Il s'agit précisément d'une « voix perdue » pour reprendre la belle formule de Pascal Quignard<sup>462</sup>.

### 1.1.2. Le « Je » de la voix

Une fois établie -de manière théorique- la nature de cette « voix d'encre », observons plus en détail les différentes allures qu'elle acquiert dans les récits de notre corpus.

---

<sup>458</sup> Michel Leiris, *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, p. 116,

<sup>459</sup> Jacques Derrida, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, 2004, p.57.

<sup>460</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, p.164.

<sup>461</sup> Jean Tardieu, *Une voix sans personne*, op. cit, p.8.

<sup>462</sup> « Ecrire, c'est entendre la voix perdue », Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L., 1993, p. 99.

Nous savons que la problématique de la voix est fortement incarnée par une œuvre comme celle de Samuel Beckett. L'importance de ce thème dans les différentes pièces de l'auteur a été déjà largement évoqué par les spécialistes. Or, Jean-Pierre Martin, de son côté, affirme que « la critique du roman chez Beckett est en même temps une mise en question de la voix et de tout système d'énonciation littéraire ». Ce qui signifie que c'est la globalité de l'œuvre de l'écrivain qui devrait de ce point de vue être examinée, et non seulement la production théâtrale ou télévisuelle. En effet, une voix traverse de manière obsessionnelle les fictions beckettiennes qui deviennent, selon le mot même de leur auteur, « des histoires de voix »<sup>463</sup>. Comme nous l'avons déjà dit, avec la mort de *Malone*<sup>464</sup> disparaît de l'œuvre le personnage – par ailleurs déjà malmené – de la littérature traditionnelle. Les textes qui vont suivre mettent donc en place ce que Gilles Deleuze nomme une « grammaire [...] des voix »<sup>465</sup>. D'où l'impression, communément partagé par la plupart des lecteurs, que « rien ne s'y produit ». L'explication c'est l'auteur lui-même qui nous la fournit par l'intermédiaire d'une de ses fameuses voix: « du moment qu'il y a parole, pas besoin d'histoire, une histoire n'est pas de rigueur »<sup>466</sup>.

Ainsi, *L'Innommable* – que nous avons tendance à considérer comme une sorte de *summa poetica* de la production de Beckett, rappelons-le – est principalement et essentiellement l'histoire d'une voix. Il s'agit d'une voix heurtée, chaotique, affolée, que l'on dirait à la limite de la cohérence. Celle-ci semble d'abord surgir d'un long et profond silence, comme si elle ne pouvait plus se contenir davantage. Son rythme saccadé et haletant suggère l'urgence ou la nécessité d'un projet:

[...] comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard[...]

Les oui et non, c'est autre chose, ils me reviendront à mesure que je progresserai, et la façon de chier dessus, tôt ou tard, comme un oiseau, sans en oublier un seul[...]

Je ne me poserai plus de questions. Ne s'agit-il pas plutôt de l'endroit où l'on finit de se dissiper ? Un jour viendra-t-il où Malone ne passera plus devant moi ? Un jour viendra-t-il où Malone

---

<sup>463</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 225.

<sup>464</sup> Nous faisons allusion au personnage de *Malone meurt*.

<sup>465</sup> Gilles Deleuze, *L'Épuisé* in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé*, Paris, Minuit, 1992, p. 66.

<sup>466</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 142.

passera devant là où j'avais été ? Un jour viendra-t-il où un autre passera devant là où j'avais été  
? <sup>467</sup>

Ces toutes premières lignes mettent en scène une tentative de réponse à un appel à l'expression. Fameux paradoxe que cette voix se sachant vaine, se disant pourtant condamnée à s'exprimer, ne parvienne même plus à savoir de quoi elle doit parler. On comprend bien alors que, dans *L'Innommable*, la voix n'est plus une simple question posée par le texte mais la question, la seule qui vaille réellement: « c'est entièrement une *question* de voix, toute autre métaphore est impropre » <sup>468</sup>. Notons de ce point de vue, comme le suggère encore Jean-Pierre Martin, que « Beckett défait l'illusion de la voix brute et singulière »: « Cette voix qui parle [...] elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais » <sup>469</sup>.

Les *Textes pour rien*, de leur côté, viennent parfaire et finaliser le « grand nettoyage » de la Trilogie et du cogito solipsiste: « il n'y a personne- nous dit le texte- il y a une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part, quelque chose qui doit ouïr, et une main quelque part [...] » <sup>470</sup>. « Personne », « quelque chose », un corps fragmenté, c'est le surgissement d'une voix qui n'est plus animée. En attendant de mieux préciser ce point, remarquons que le triomphe de la pure voix correspond, chez Beckett, à un moment d'impasse dont il ne sortira, comme le signale si justement Alain Badiou dans sa belle étude sur « L'incroyable désir » beckettien <sup>471</sup>, qu'avec l'introduction d'une dialectique de l'événement- notion, par ailleurs, centrale dans l'économie du *récit* contemporain selon la théorisation blanchotienne.

---

<sup>467</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 7-10.

<sup>468</sup> Ibid, p. 64.

<sup>469</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 35.

<sup>470</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, pp. 201-202.

<sup>471</sup> Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1985.

### 1.1.2.1. L'origine cachée de la voix

Comme nous l'avons remarqué à maintes reprises au cours de la présente étude, un lien semble unir de manière quasi inextricable l'énonciation et la question de la voix en littérature contemporaine. De ce fait, la grande problématique posée par les œuvres narratives qui nous concernent se greffe sur ce « où je suis, si je suis », en d'autres termes, sur cette incertitude quant à la source de l'énonciation. « Car c'est le propre de l'origine de toujours être voilée par ce dont elle est origine »<sup>472</sup> disait Blanchot. Dans le *récit*, en effet, l'origine reste toujours plus antérieure à elle-même.

Ainsi, dans les œuvres de notre corpus, il ne pas rare de rencontrer des voix sans mémoire. C'est le cas du *dernier homme* ou du « elle », personnage féminin- ou faudrait-il dire, voix féminine ?- de *L'Attente, l'oubli* de Blanchot; ou encore, de la « belle étrangère » *d'Amour Bilingue* de Khatibi: personnages obligés à traquer, par le biais de la parole, le lieu où les traces de leur passage puissent témoigner de leur existence et de ce qu'ils furent; bref, de leur origine identitaire.

Un bel exemple de cette perte du foyer de la diégèse nous est fourni- encore une fois-par une voix blanchotienne: il s'agit du récitant du *Au moment voulu*. Ce dernier parle de lui-même comme du « moment absolument *sombre* de cette intrigue, le point où elle retourne constamment au présent, où je ne puis plus ni oublier ni me souvenir, où les événements humains, autour d'un *centre aussi instable* et immobile *que moi-même*, construisent indéfiniment leur retour »<sup>473</sup>. Le moi, en tant que source de la narration, est « instable »; il est donc à considérer comme le vrai énigme posé par le texte, son côté obscur et son point de vacillement.

Dans *L'Innommable* beckettien ce qui se passe demeure du même ordre. Le voix du texte se débat entre la nécessité et l'incapacité de décrire le lieu d'où elle émane:

Cela m'aiderait, puisqu'à moi aussi je dois attribuer un commencement, si je pouvais le situer par rapport à celui de ma demeure. Ai-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fut prêt à me recevoir ? Ou est-ce lui qui a attendu que je vinsse le peupler ?<sup>474</sup>

---

<sup>472</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit. p. 314.

<sup>473</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 165. Nous soulignons.

<sup>474</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 16.

La question est cruciale puisque exister c'est expérimenter le lien indissoluble d'un moi avec sa situation dans l'espace (« ma demeure ») et dans le temps (le « commencement »).

Le récit de Khatibi, quant à lui, participe lui aussi de ce brouillage du lieu d'émission. Et, peut-être, avec autant plus de force que ce lieu est- à cause de la situation bilingue et de l'expérience colonisatrice qui le marquent- intrinsèquement problématique. La division du sujet fait écho à celle d'une soi-disant langue maternelle ou d'origine. Dans le cas d'*Amour Bilingue* il serait donc plus correct de parler d'énonciations *sur* et *dans* la langue (défait linguistique) qui ne peuvent plus être localisées, mais qui, au contraire, sont continuellement produites dans un entre-espace (la bi-langue qui est l'enjeu du texte). Ces énonciations ne sont pas seulement portées par un être mais par une textualité<sup>475</sup>. Notons de ce point de vue que la question de la voix et de son origine est exhibée à partir de l'exergue:

(Ce début du texte semblait *dévor*er le récitant, qui le lisait sans relâche. Il s'approchait chaque fois de ce *début* qui *l'excluait*: un récit sans personnage; ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même [...])<sup>476</sup>

Le récit *dévore* et *exclu* celui qui le récite qui est sans cesse menacé de dissolution. Quel est alors le référent de cette voix ? A qui renvoient-ils le « je » et le « il » non nommés de l'énonciation ? Le texte n'apporte pas de réponse explicite mais se plaît, par le jeu continu des instances discursives (l'oscillation entre les deux pronoms), à mettre *en intrigue* sa propre voix. Le dispositif énonciatif empêche le sujet de s'inscrire dans une seule posture énonciative de sorte que toute fixation est évitée:

Tout recommence. Je m'aperçois que je dis « je » au présent. *Il?* Il est tombé. Mais *où* donc? Dans son strict *anonymat*? Je n'ose en tirer la conséquence stricte. Il est, il est le *récitant* [...]  
Je suis lui-même sans être ni lui ni moi.<sup>477</sup>

La possibilité pour toutes les instances du texte d'occuper de manière fugitive les différentes postures énonciatives, en un mouvement de perpétuelle permutation, débouche sur une présence multipliée mais aussi fantomatique puisque insaisissable et inconnaisable. « La

---

<sup>475</sup> Le texte est construit même linguistiquement dans la bi-langue par « un double chiffre de lecture » (p. 127). Nous y reviendrons.

<sup>476</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 12. Nous soulignons.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 91. Nous soulignons.



conséquence stricte » que le *je* n'ose pas en tirer concerne, en définitive, l'impossibilité d'être un locuteur au plein sens du mot. Il est hors-locution, engendré par une voix qui l'énonce: le lieu d'où « ça parle » selon la théorie freudienne. Demeurant insituable, la voix du texte tend à occuper l'espace du récit, à l'emplir de sa présence, jusqu'à en arriver à ce « récit sans personnage; ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même », annoncé par l'exergue. *Amour Bilingue* participe ainsi de cette même mise en fiction de la voix dont nous parlions plus haut à propos du triptyque blanchotien. Nous verrons toutefois, au cours de cette étude, que la stratégie rhétorique de Khatibi tend à se singulariser par rapport à Blanchot et Beckett, trouvant son salut dans le retournement des possibilités et des limites du langage représenté par l'espace de la bi-langue.

Il faut donc en conclure que, à l'opposé de la voix des textes d'un Céline ou d'une Duras (héritiers, en cela, d'une idéologie post-romantique avec sa sacralisation de l'ego<sup>478</sup>), la voix du *récit* n'est plus une voix précisément située biographiquement et historiquement. Autrement dit, elle ne désigne plus un *lieu* et un *mode* d'émission, comme le souligne *L'Innommable*:

Où j'en suis, moi je ne l'ai jamais su, moi j'en suis là où j'en ai toujours été, je ne sais pas où c'est, et *l'en*, *j'ignore ce qu'il désigne*, un processus quelconque, où je serais coincé, ou que je n'aurais pas encore abordé, j'en suis nulle part.<sup>479</sup>

La voix qui parle semble surgir plus d'un abîme sans nom que des profondeurs d'une conscience. Elle renvoie à une « non-présence » devenue parole, mais parole audible par le déport de cette impossible présence à soi qui en fait une voix à la fois ici et ailleurs.

En témoignent, précisément, les voix à l'œuvre dans le corpus beckettien auquel nous venons de faire recours; voix toujours-déjà sous l'emprise du dehors, d'une altérité. Du coup, l'intégrité d'un moi assignable et saisissable n'est qu'un pur leurre et relève de la « littérature » dans l'acception la plus péjorative du terme. Comme le constatera le dernier

---

<sup>478</sup> « Pour les post-romantiques de la voix (Céline, Duras, Genet, Sollers), la voix de l'écrivain pourrait être comme la garantie d'une toute-puissance de l'écrivain; elle pourrait tout dire; elle aurait sa langue propre [...] elle pourrait révéler, comme aucun autre discours, la vérité de l'émotion ou de l'amour, de l'histoire ou du fait divers », Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. cit., p. 211.

<sup>479</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 162-163. Nous soulignons.

des *Textes pour rien*, « il n'y a personne et il y a quelqu'un »<sup>480</sup>: quelqu'un (puisque « ça » parle et « ça » écoute) et personne (puisque aucun soi n'est assignable). Il en va de même pour leur illustre prédécesseur. Le parleur de *L'Innommable*- dont le nom propre même est effacé ou indécis- a un seul souhait: « [...] que je me dise *quelqu'un*, que je me dise quelque part, pour me mettre dehors, dans le silence »<sup>481</sup>.

On reviendra à ce « quelqu'un » (le solitaire *one* de l'anglais) et à sa solitude. Limitons nous à souligner, pour le moment, le rôle central joué par la question de l'inscription du sujet. Nous avons déjà constaté en parlant de l'émergence du *récit* que le *je* mis en scène était un *je* étranger à lui-même, exilé de lui-même, écartelé entre les temps et les espaces, parfois jusqu'à la dislocation définitive. Un état de disjonction tient fermement écarté le *je* de l'instance du *moi*, répondant à la scission revendiquée par Lacan aussi bien que par Derrida: « Je ne pense pas *d'où* je crois penser et ne parle pas *d'où* je pense parler »<sup>482</sup>. Dès lors, toutes ces œuvres posent une seule et même question: où situer la voix qui parle ? A laquelle nous pourrions ajouter cette autre question toute aussi pertinente: « Qui parle quand je dis *je* ? ». La réponse reste linguistiquement indéterminable.

### 1.1.2.2. *Il et Je: la non-personne*

Comme le souligne Maurice Blanchot dans son *Thomas l'obscur*<sup>483</sup>, il existe un lien entre la neutralisation des conditions proprement linguistiques de l'énonciation et le « Il », la personne qui n'est pas une personne selon Benveniste<sup>484</sup>. On ajoutera encore que pour Blanchot l'œuvre exige de l'écrivain « qu'il perde toute nature, tout caractère [...] devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle »<sup>485</sup>. Or, il serait intéressant de remarquer que *Celui qui ne m'accompagnait pas*- dernier panneau du triptyque formé par *L'Arrêt de mort* et *Au moment voulu*, répétons-le- représente, aux yeux de Christophe Bident, le premier affrontement fictionnel de l'auteur avec la notion de *neutre*, théorisée seulement plus tard

---

<sup>480</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 205.

<sup>481</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 206. Nous soulignons.

<sup>482</sup> René Major, *Lacan avec Derrida: Analyse désinstantielle*, Paris, Mentha, 1991, p. 13.

<sup>483</sup> Nous faisons allusion au « carnage » entre *Je* et *Il*. Voir la citation page 143 de notre étude.

<sup>484</sup> «[...] la "3ème personne" n'est pas une "personne"; c'est la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne », Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p. 228.

<sup>485</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 61.

dans « La Voix narrative »<sup>486</sup>. En effet, si l'on s'en tient à ces quelques exemples il en résulte que la voix, au lieu de servir une possible marque d'identité, en vient à instituer la neutralité. La voix qui surgit du texte est une voix *neutre*- « anonyme » pour reprendre l'extrait de Khatibi- une voix qui n'est plus la voix de personne. Le passage qui va suivre, tiré de *Thomas l'obscur*, est à ce propos très instructif:

[...] il se reconnut avec dégoût sous la forme du texte qu'il lisait, il garda la pensée qu'en sa personne déjà privée de sens, tandis que, juchés sur ses épaules, le mot *Il* et le mot *Je* commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures, âmes désincarnées et anges des mots, qui profondément l'exploraient<sup>487</sup>

Avant d'en venir là, il nous semble important de remarquer que si une œuvre comme *Thomas l'Obscur* (première et deuxième version) présente encore une voix narratrice à côté de la voix narrative<sup>488</sup> (« le mot *Il* et le mot *Je* commençais leur carnage ») *Celui qui ne m'accompagnait pas*, comme par ailleurs les deux autres récits du triptyque, font la fiction de cette voix narrative. Autrement dit, dans ces textes la voix narrative avec sa neutralité, occupe seule la scène de la parole. Le *carnage* annoncé par Thomas connaît ici son terme ainsi que son vainqueur:

Je savais, mais je ne le savais pas précisément, j'espérais que la nécessité de dire « Je » me permettrait de mieux maîtriser mes rapports avec ce reflet. Je pense que l'honnêteté personnelle, la vérité personnelle, me paraissait avoir quelque chose de spécifique, capable de me donner momentanément la sécurité d'un point de vue.<sup>489</sup>

Mais dire « Je » ne sauve pas le narrateur blanchotien du spectre de la neutralité puisque ce pronom personnel n'est, en fin de comptes, qu'un « reflet ». Dans ce passage nous assistons ainsi à la dissolution douloureuse de l'identité dans l'impersonnel. C'est également dans cette optique qu'il faudra lire l'œuvre beckettienne de notre corpus. Reprenons les *Textes pour rien*. Nous avons déjà vu que ces derniers confirment et radicalisent les conclusions de *L'Innommable* qui, quant à lui, posait déjà avec force la mise en question du « je » énonciatif.

---

<sup>486</sup> Maurice Blanchot, « La voix narrative », in *L'Entretien infini*, op.cit., pp. 562-+;

<sup>487</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, p.29;

<sup>488</sup> Jean Starobinski dans son « « Thomas l'obscur, chapitre premier » l'avait bien vu;

<sup>489</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 10;

Aux fameuses questions kantiennees « Que puis-je connaître ? Que dois-je faire ? Que dois-je espérer? »- questions posées par un sujet « plein »- répond le triplet du Fragment III:

*Où irais-je, si je pouvais aller, que serai-je, si je pouvais être, que dirai-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi ? Répondez simplement, que quelqu'un réponde simplement.*<sup>490</sup>

On notera bien sûr la dimension verbale toute hypothétique de la question. Aller, être, parler: le doute est porté sur toutes les facultés inhérentes à l'être au sens philosophique du terme. La réponse à cette interrogation joue de la même ambiguïté:

C'est le même inconnu que toujours, le seul pour qui j'existe, au creux de mon inexistence, de la sienne, de la nôtre, voilà une simple réponse

On ne saurait mieux, dans les deux cas, exprimer la notion de l'absence à soi. Et c'est cette dernière -absence à soi, au monde - qui constitue le véritable sujet des *Textes pour rien*. Avec Alain Badiou, nous nous entendons pour dire que l'œuvre de Beckett est « le traitement dans la *chair de la langue* » de ces questions.<sup>491</sup>

« Qui parle ainsi, se disant moi? », tel est le drame beckettien qui trouve son écho dans la réflexion blanchotienne. On y rencontre les quelques termes évoqués à l'instant. En effet, pour Blanchot le « je » doit être « l'ouverture d'un "Qui ? " sans réponse, un "je" capable de se ressaisir sans relâche, non plus comme un "je" mais comme un "Qui ?", l'être inconnu et glissant d'un "Qui ?" indéfini »<sup>492</sup>. Là aussi, le recours au pronom relatif souligne l'importance de l'interrogation portée sur le sujet du discours.

De ce point de vue et de manière plus générale, la forme narrative *récit* semble être emblématique de l'interrogation fondamentale élégamment formulée par Jeannette den Toonder<sup>493</sup> en termes de « Qui est-je? ».

La réponse pourrait être, pour reprendre une définition de Louis-René des Forêts, que « le *je* n'est plus qu'un *il* douloureusement proche, douloureusement étranger »<sup>494</sup>. On est bien tenté d'en conclure que écrire c'est passer du *Je* au *Il*, du personnel à l'impersonnel:

---

<sup>490</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, p. 139. Nous soulignons.

<sup>491</sup> Alain Badiou, Beckett. *L'increvable désir*, op. cit., p. 12.

<sup>492</sup> Maurice Blanchot, *L'Amitié*, op. cit., p. 328.

<sup>493</sup> Jeannette M. L. den Toonder, « *Qui est-je?* », *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern/Berlin/Frankfurt/New York/Paris/Wien, Peter Lans SA, 1999.

[il s'agit] de *moi-même* en un mot, désigné tout au long du parcours par la troisième personne, avec volonté d'effacement sans doute, mais où il ne faut pas voir seulement un procédé commode, un camouflage cousu de fil blanc, quand c'est la méconnaissance de notre singularité propre qui nous impose pour ainsi dire cette désignation grammaticale applicable à tout être en perpétuelle mutation, aux identités multiples, selon les impulsions qui prédominent en lui, comme aussi bien celles qui leur résistent.<sup>495</sup>

Le neutre creuse la profondeur illusoire du pronom *Je* jusqu'à le remplacer par la nature énigmatique du *Il*. Celui-ci détient une pluralité (les « identités multiples ») qui ne se réduit à aucune marque extérieure. Nous voudrions donc, sous le rappel de cette citation de Louis-René des Forêts, considérer les rapports entre ces deux pronoms personnels à l'intérieur de l'œuvre de Samuel Beckett. On remarquera aussitôt que dans l'espace ouvert par le *Il*, c'est le *Je* qui accepte de n'avoir qu'une identité de fiction: ne pouvant parler en son nom propre, il dédouble sa conscience entre la première et la troisième personne du singulier. Dans les textes qui vont suivre, la dualité mise en jeu ici ne désignera plus qu'une absence. Ainsi, dans les *Textes pour rien* on peut lire:

Encore s'il me discernait *la troisième personne*, comme à ses autres chimères, mais non, il ne veut que moi, pour son moi. Quand il m'avait, quand il m'était, il s'est empressé de me lâcher, je n'existais pas, il n'aimait pas ça, ce n'était pas une vie, bien sûr que je n'existais pas, lui non plus, bien sûr que ce n'était pas une vie, il l'a maintenant sa vie, qu'il la perde, s'il veut la paix, et encore.<sup>496</sup>

A qui appartient-elle la voix qui parle ici ? Impossible de le déterminer. D'autant plus que quand ce «quelqu'un» affabulant tente, en vain, de se situer de façon définitive à l'égard de sa voix son identité se voit réduite à cette compulsion même. C'est ce qu'un texte comme *Compagnie*- pour rester à l'intérieur de la production beckettienne- ne manque de souligner: « si ce n'est pas à lui que parle la voix c'est forcément à un autre »<sup>497</sup>.

La voix qui surgit de nos textes est donc une voix libérée du dedans, de l'image, dont la possibilité réside dans la perte du moi. « La langue n'appartient à *personne*, elle appartient à

---

<sup>494</sup> Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 30.

<sup>495</sup> Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 75.

<sup>496</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 141. Nous soulignons.

<sup>497</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 13.

personne et sur personne, je ne sais rien »<sup>498</sup>, nous dit *Amour Bilingue*. La langue serait, à ce titre, une pure productivité autoréférentielle. C'est ce que nous vérifierons par la suite. Du coup, pour le dire avec Blanchot « ce qui parle c'est le fait que d'une manière ou d'une autre il n'est plus lui-même, il n'est plus *Personne* ». Et ici, on peut penser, encore une fois, au parleur de *L'Innommable* qui déclare:

« il n'y a eu *personne, personne* que vous, jamais eu que vous, vous parlant de vous [...] ». <sup>499</sup>  
C'est à ce niveau que les remarques que nous faisons plus haut sur la neutralité de la voix prennent sens. Ecrire c'est devenir « personne » au mieux encore, c'est devenir la voix anonyme dont nous parlions précédemment. Pour reprendre l'admirable formulation de Jean Tardieu:

[...] Qu'il laisse un nom ou devienne anonyme, qu'il ajoute un terme au langage ou qu'il s'éteigne dans un soupir, de toute façon le poète disparaît, trahi par son propre murmure et rien ne reste après lui qu'une *voix* – sans personne.<sup>500</sup>

Cela signifie-t-il pour autant qu'ici, comme l'affirment certains critiques, personne ne parle ? Et d'abord, qu'est-ce au juste que « personne » ? Si l'on se souvient de la ruse d'Ulysse chez le cyclope Polyphème, c'est tout d'abord quelqu'un qui n'a pas de nom en propre: un innommable précisément. C'est ensuite quelqu'un qui n'a pas de corps, d'apparence: un irréprésentable ou, si l'on veut, un absent ontologique. Et c'est là tout le drame du parleur de *L'Innommable*: « il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vient de là »<sup>501</sup>. En effet, à partir de *Malone meurt* Beckett tente de souligner l'irréprésentabilité du moi, un moi devenu désormais « innommable »: « je serais neutre et inerte »<sup>502</sup> déclarait Malone. On parvient ainsi à ce que Maurice Blanchot théorise en termes de distinction entre voix narrative- cette « voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait »<sup>503</sup>- et voix narratrice qui « revient à un sujet qui raconte quelque chose, se souvenant

---

<sup>498</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 11.

<sup>499</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 21 et Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 221. Dans les deux cas c'est nous qui soulignons.

<sup>500</sup> Jean Tardieu, *Une voix sans personne*, Gallimard, 1954, repris dans Jean Tardieu, *Œuvres*, Gallimard, 2003, p. 489. Nous soulignons.

<sup>501</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 195.

<sup>502</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, op. cit., p.7.

<sup>503</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 565.

d'un événement ou d'une séquence historique, sachant qui il est, où il est et de quoi il parle ». Or, la voix de nos textes est à entendre dans la première acception blanchotienne: il s'agit d'une voix narrative désincarnée dictée par l'impossibilité de se connaître à travers le langage et de s'exprimer par la parole. Cette voix peut même arriver à « emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride du médiateur [...] elle est toujours différente de ce qui la profère »<sup>504</sup>.

Or, qu'il s'agisse du « il-y-a » d'Emmanuel Lévinas<sup>505</sup>, ni être ni néant, le « tiers exclu», ce que Maurice Blanchot nomme «l'autre nuit »<sup>506</sup>, c'est toujours une seule et même démarche. La disjonction subjective place la voix en écriture sous le signe d'Ulysse, à la recherche de ce lieu « où je m'attends »<sup>507</sup>, lieu où le sujet pourra enfin se rejoindre et s'appréhender comme objet de son propre discours. Mais ce lieu ne pourra être, en définitive, que le lieu mobile du discours qui le produit. C'est ce que semble nous suggérer *L'Innommable*, condamné à errer, en quête de soi-même, à l'intérieur de son gigantesque monologue « [...] je dois dire quand je parle, Qui parle, et *chercher*, et quand je cherche, Qui cherche, et *chercher* [...] »<sup>508</sup>. Ce qui n'est pas sans rappeler l'errance du récitant du texte de Khatibi: « marchant pas à pas (l'un moins l'autre), je devais gagner *ma* parole sur mes multiples errements. Telle est la langue, sans destinée »<sup>509</sup>.

On rejoint alors le point de vue de Dominique Rabaté pour qui « le rapport à soi est [...] à chercher [...] dans le mouvement sans terme du flux de la pensée et du discours soliloquant »<sup>510</sup>.

---

<sup>504</sup> Maurice Blanchot, « La Voix narrative », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 565.

<sup>505</sup> Voir Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini: dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982.

<sup>506</sup> « Depuis que le silence imminent du désastre immémorial l'avait fait, anonyme et sans moi, se perdre dans *l'autre nuit* où précisément la nuit oppressante, vide, à jamais dispersée, morcelée, étrangère, le séparait et le séparait pour que le rapport avec l'autre l'assiégeât de son absence, de son infini lointain, il fallait que la passion de la patience, la passivité d'un temps sans présent — absent, l'absence de temps — fut sa seule identité, restreinte à une singularité exemplaire. », Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 29. Nous soulignons.

<sup>507</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 58.

<sup>508</sup> Ibid., p. 173.

<sup>509</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 108.

<sup>510</sup> Dominique Rabaté, « En compagnie des fantômes: Beckett, Bernhard, des Foret », in Alain Montandon (études réunies), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2004, p. 46.

Au terme de cet aperçu sur le processus d'atomisation du « je » de nos textes, où peut-on donc trouver cette voix qui tant nous occupe ? Pour tenter de répondre à cette question nous voudrions laisser résonner ce passage tiré du *Dernier Homme* de Maurice Blanchot:

Et qui parle? est-ce toi? est-ce moi en toi? est-ce la rumeur qui sans cesse passe entre nous parviennent de rive à rive? Ah, comme tu frémis, comme tu sembles fuir devant l'agitation vers laquelle, dans ce cas, je t'attire en la détournant.<sup>511</sup>

En effet, comme l'a admirablement montré Jonathan Degenève dans sa très belle analyse de « la voix blanchotienne »:

Il y a voix dans une pause plus ou moins marquée et plus ou moins remarquable entre deux éléments contraires; cette voix ne discourt pas, mais montre typographiquement la scène de son entente dans un espace-temps conflictuel; la voix, enfin, circule de confrontation en confrontation sans se concentrer dans un lieu stratégique[...] En d'autres termes, la voix naît d'une rencontre et, de ce fait, elle est fondamentalement plurielle, dialogique, polyphonique.

<sup>512</sup>

Le point d'inflexion de celle que nous avons nommé «voix d'encre» est donc à rechercher dans l'écart<sup>513</sup>, écart de la voix et du sujet qui en est le porteur. Mais on pourrait ajouter encore que « tout langage est un écart de langage » selon la belle formule de Beckett<sup>514</sup>. En effet, le sujet qui parle a conscience de son acte de locution comme il a conscience de la distance qui le sépare de lui-même:

Moi je n'ai jamais parlé, j'ai l'air de parler, c'est parce qu'il dit je comme si c'était moi, j'ai failli le croire moi aussi, vous l'entendez, comme s'il était moi, j'ai failli le croire moi aussi, vous l'entendez, comme s'il était moi, moi qui suis loin, qui ne peut pas bouger, qu'on ne peut pas trouver.<sup>515</sup>

---

<sup>511</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, pp. 138-139.

<sup>512</sup> Jonathan Degenève, « Vibrato et sourdine de la voix blanchotienne », in Christophe Bident et Pierre Vilar (sous la dir), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Editions Farrago-Editions Léo Scheer, 2003, p. 469.

<sup>513</sup> «Ecart» est d'ailleurs le titre de la deuxième partie du livre de Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, où l'auteur prolonge et amplifie l'enquête menée sur la voix.

<sup>514</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, p. 158.

<sup>515</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp. 194-195.



Voilà alors que le « je est un autre » de Rimbaud devient ici un « je est *ailleurs* »:

Moi que voici, *moi qui suis ici*, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois parler, donc penser [...] ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, mais le peux [...] par rapport à *moi qui fus ailleurs*, qui serai *ailleurs*, et à ces endroits où je fus, où je serai .<sup>516</sup>

Ou encore chez Blanchot:

Je pense -dit Thomas- et ce Thomas invisible, inexprimable, inexistant que je devins, fit que désormais *je ne fus jamais là où j'étais*, et il n'y eut même en cela rien de mystérieux.<sup>517</sup>

Pris dans le « je qui ça »<sup>518</sup>, l'être gît dans son chaos, et risque de rester toujours le « tartempion »<sup>519</sup> qui cherche en vain sa réelle identité. Dès lors, la voix posée par le *récit* contemporain sera une voix qui se fait entendre se parlant à elle-même, se cherchant au plus proche du surgissement des événements:

C'est que les récits en question, ces fictions de voix, écrites à la première personne et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même, proposent en fait des mises en scène de leur propre production. La voix narrative cherche à se rejoindre. L'expérience du lecteur double celle de l'écrivain: elle est une quête tangentielle du point où la *voix pourrait idéalement se confondre avec elle-même*, un chemin vers le centre dérobé de son surgissement.<sup>520</sup>

En définitive, dans le *récit* le sujet, en proie à une certaine forme de dissolution<sup>521</sup>, à la manière d'une Lol V. Stein durassienne, est condamné à mener une quête narrative souvent non résolue au sein de laquelle prend forme un paradoxe -que nous avons déjà souligné et que analyserons plus en détails par la suite- où la fin se révèle à la fois comme un danger et comme une exigence.

---

<sup>516</sup> Ibid., pp.24-25. Nous soulignons.

<sup>517</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 123. Nous soulignons.

<sup>518</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 101.

<sup>519</sup> Ibid, p. 107.

<sup>520</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p.8. Nous soulignons.

<sup>521</sup> Blanchot parle à ce sujet d'un « moi ouvert », Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, p. 29.

### 1.1.3. En mal de communication: le *récit* et l'intériorisation de la voix

« [...] je parle toujours mais quelquefois trop bas, trop loin de moi, trop loin dans moi, pour m'entendre »

Samuel Beckett, *L'Innommable*

Nous avons déjà employé l'expression « mise en scène » à propos de la voix du *récit*. De même, nous avons vu que celle-ci tendait à envahir l'espace de la diégèse devenant elle-même espace du texte. C'est le, désormais célèbre, « récit sans personnages; ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même » de Khatibi. Il est pourtant à préciser que si, comme le souligne Dominique Rabaté, «le phénomène de la voix [...] est présent dans notre littérature depuis au moins un siècle», l'évolution du roman «semble [...] représenter un phénomène d'intériorisation de la voix narrative. On passera ainsi d'un point de vue extérieur [...], à un texte tendant de plus en plus vers le monologue intérieur »<sup>522</sup>. Or, force est de constater que dans le *récit* -qui évolue aux « marges du roman », nous y insistons- nous aurons le plus souvent à faire à une voix introspective: celle, précisément, du « je » énonciatif dont les diverses postures traduisent le difficile accès à la parole. Par la suite, la voix pourra tantôt être diffractée en différentes instances pronominales de façon à marquer sa propre étrangeté; parfois elle prendra la forme d'une logorrhée adressée à un absent qui se dérobe, en un soliloque désarticulé qui indexe le désarroi; ailleurs, la voix se fera lyrique, entièrement vouée à transcrire l'émotion ou, à l'inverse, elle se réfugiera, dans le cri, l'informulé, l'inarticulé.

#### 1.1.3.1. Un dialogue qui n'est pas un dialogue

L'œuvre narrative de Samuel Beckett, comme nous venons de le voir, constitue un exemple privilégié de ce processus d'intériorisation de la voix. Ses héros nous sont le plus souvent montrés aux prises avec celles que Fernande Saint-Martin définit, dans son essai sur la fiction beckettienne, des « voix intérieures » donnant instructions et conseils:

---

<sup>522</sup> Ibid, , p. 72.

Il s'agit de ce *niveau intérieur* où se forment des mots sur lesquels notre contrôle apparaît comme inexistant et que l'auteur appellera les « *voix* »<sup>523</sup>

La mise en scène de la voix beckettienne- et plus généralement encore, de la voix du *récit*- se joue donc, essentiellement, à un «niveau intérieur» de l'être. Naturellement, ce souffle lointain «depuis longtemps tu et que j'entend enfin»<sup>524</sup> fait appelle à d'autres moyens expressifs que ceux du dialogue. Il faut pourtant nuancer notre affirmation, les choses n'étant pas aussi simples. Constatons, en effet, que la parole qui conduit ce genre de textes excède l'univers du discours et semble hostile à toute tentative de définition: «un dialogue qui n'est pas un dialogue, un monologue qui n'est pas un monologue»<sup>525</sup> pour reprendre la conclusion de Bertrand Fillaudeau à propos de l'étude des narrations gidiennes. Un exemple frappant nous est offert par *Compagnie*, texte qui inaugure ce que l'on considère souvent comme la dernière trilogie de l'œuvre de Beckett<sup>526</sup>. Ce récit s'ouvre par cette phrase: «Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginez»<sup>527</sup>. *Compagnie* nous présente donc un personnage allongé sur le dos, dans le noir, qui entend une voix, puis une autre, lui parler. La première voix à la deuxième personne « tu es allongé dans le noir »; tandis que l'autre voix -si c'en est une autre- lui parle, à la troisième personne: « il est allongé dans le noir». Ainsi, la voix du narrateur – supposant que ces deux voix ne soient en vérité la même et unique voix, celle du narrateur précisément- rend ce long monologue extrêmement proche du dialogue. Pourtant, comme aucun interlocuteur ne répond, utilisant à son tour le «tu», le monologue échoue à se constituer en dialogue.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà annoncé plus haut<sup>528</sup>, le recours à la forme monologuée -indéniablement partie prenante de la plupart de nos *récits*- marque le rapport des voix narratives rarement en interaction directe, toujours décalées. Autrement dit, chaque personnage semble suivre son chemin sans aucun souci de justification, conduisant inexorablement à la disparition de tout dialogue significatif. Ainsi, même lorsque les voix s'entretiennent, il n'en ressort nulle entente. En effet, la priorité essentielle de cette nouvelle

---

<sup>523</sup> Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1976, p. 129-130. Nous soulignons.

<sup>524</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, p.60.

<sup>525</sup> Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, p.46.

<sup>526</sup> Il s'agit de *Compagnie*, *Mal vu mal dit* et *Cap au pire*, rappelons-le.

<sup>527</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p.7.

<sup>528</sup> Voir dans la présente étude « 1.1.3.2. Le récit généré », pp. 27-35.

forme narrative semble donnée moins aux conditions du discours qu'à la mise en relation des voix qui la traverse. En somme, il s'agit de faire fonctionner le système de relation par le discours, mais ce système seulement. Les textes dits *récits* se construisent alors comme une superposition de voix qui se croisent et se mettent en relation les unes avec les autres. Un acte de langage paraît ainsi s'imposer mais ne peut agir *sur* l'autre: il ne semble même pas l'atteindre. Empruntant un exemple théâtral, nous pourrions expliquer cette relation par ce dialogue beckettien: «A quoi est-ce que je sers?» demande Clov dans *Fin de partie*; «à me donner la réplique», lui répond Ham.

Reste pourtant, qu'à travers cette mise en scène des voix, le soliloque «permet à la voix de se faire sujet»<sup>529</sup>.

### 1.1.3.2. La dialectique du Même et de L'Autre

Dans cette perspective, la présence de l'autre s'avère indispensable même pour le «je» du *récit*. En effet, si le sujet est une construction relationnelle, celle-ci ne peut se constituer qu'à travers le langage par la relation dialogique entre *je* et *tu*, où l'identification progressive du Moi, en tant que différence, devient possible<sup>530</sup>. On retiendra l'extrait suivant comme exemple. Il s'agit d'un passage du dernier récit blanchotien, *L'Attente, l'oubli*. Dans ce texte, qui s'inscrit dans la lignée inaugurée par *L'Arrêt de mort*, le projecteur est réduit à sa plus petite cible: deux êtres - un «il» et un «elle» impersonnels- se rencontrent et se parlent dans une chambre d'hôtel. Nous avons donc affaire à un couple lié essentiellement par la parole. Le langage y est interrogé comme «rencontre», comme rapport à autrui. Ce qui revient, en fin des comptes, à poser la question du sujet de l'énonciation:

Etendue, à demi tournée, la table contre le lit, il écrivait avec un bruit continu qui rend le silence presque transparent. Tout à coup, elle lui adresse cette question: « Qui es-tu en réalité ? Tu ne peux être toi, mais tu es quelqu'un. Qui ? » Il a interrompu son travail, il baisse la tête. « Je t'interroge ». Lui aussi s'interroge. « Ne doute pas- dit-il doucement. Je choisis d'être ce qui me

---

<sup>529</sup> Frances Fortier et Julie Gasse, « Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire québécois contemporain », *Texte*, n°27-28, 2000, p. 265.

<sup>530</sup> Rappelons que pour Bakhtine « *je* est, esthétiquement, irréel pour lui-même », cité in Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil Poétique, Paris, 1981, p. 154.

trouve. Je suis bien ce que tu viens de dire ». – « Qui ? » Elle crie presque. « Oui, ce que tu viens de dire ». *A nous deux, nous le savons*<sup>531</sup>

Chez Beckett l'exemple le plus frappant de cette exigence du rapport à autrui est peut-être celui du *Dépeupleur*. Ce récit met en scène des corps renfermés dans un grand cylindre de caoutchouc et soumis à des lois physiques assez strictes et contingentes. Or, ce petit peuple de gens n'a d'autre but que de rechercher son dépeupleur: «Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur»<sup>532</sup>. Mais qu'est-ce au fait un dépeupleur? En suivant les analyses d'Alain Badiou, nous aurons tendance à y voir «l'autre propre de chacun, celui qui le singularise, qui l'arrache à l'anonymat»<sup>533</sup>. Du coup, être «dépeuplé» reviendrait à devenir ce qu'on est, à sortir de l'anonymat de ces corps errants. L'identité de chacun dépend donc de la découverte de l'autre.

C'est la même idée développée par *Amour Bilingue* de Khatibi. Là aussi, la rencontre avec l'autre -représenté par l'instance pronominal «elle»- déclenche, dans un premier moment, un processus d'identification: «Je tournais autour de toi, t'appelant à tracer un cercle ouvert où le partenaire que j'aurai été fût à lui-même *reconnaisable*»<sup>534</sup>.

De ces quelques exemples nous pouvons tirer la leçon suivante: l'identification se sait et se fait à deux. Pas d'altérité posée par le *je* pas de *je* véritable. «Un dialogue nous sommes » disait le poète Friedrich Hölderlin. Une distance s'avère donc nécessaire pour bien se voir. C'est pourquoi le discours intérieur, lui-même, présente un caractère dialogique, même si la présence de l'auditeur s'avère virtuelle. On se souvient de ce qu'affirme Sartre: «Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même»<sup>535</sup>. Dans une telle optique, la subjectivité serait à rechercher dans l'altérité qui marque tout sujet. Il s'ensuit que c'est par le rapport à cet Autre que le discours intériorisé va se structurer dans un va-et-vient incessant où «ce *je* jamais décrit, désincarné par un défaut délibéré de représentation, parle sans jamais s'arrêter à un être tout aussi évanescent, construit à même que son propre discours»<sup>536</sup>. La

---

<sup>531</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 58.

<sup>532</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, p. 7. Pour tout approfondissement nous renvoyons le lecteur à Alain Badiou, *Beckett. L'abstracteur*, op. cit.

<sup>533</sup> Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, op. cit., p. 49.

<sup>534</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 92. Nous soulignons.

<sup>535</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, pp.275-276.

<sup>536</sup> Frances Fortier et Julie Gasse, «Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire québécois contemporain », op. cit., p. 264.

communication verbale semble, dès lors, orientée vers un seul but: maintenir le contact entre deux êtres à travers les mots, même en dehors de toute signification ou référence objective. «L'essentiel –nous dit Blanchot- ce n'est pas que tel homme s'exprime et tel autre entende, mais que, personne en particulier ne parlant et personne en particulier n'écoulant, il y ait cependant de la parole et comme une *promesse indéfinie de communiquer*, garantie par le va-et-vient incessant de mots solitaires »<sup>537</sup>.

Mais que ce passe-t-il quand la voix qui parle dans ces textes n'est plus ni une voix subjective ni celle d'un sujet fort; en un mot, quand, comme nous l'avons vu, la voix excède le personnage?

Il semblerait que le sujet privé de son identité soit obligé de la chercher à travers une série d'identifications polymorphes où même la figure de l'Autre ne renvoie, en définitive, qu'à celle d'un moi tourné sur lui-même. «Il se regarda et se reconnut dans l'autre qui lui tenait la main, l'autre en lui, en moi, au-delà de toute ivresse»<sup>538</sup> nous dit la voix narrante *d'Amour Bilingue*. Nous aurons amplement l'occasion de revenir sur cette « duplicité » de la voix lors de notre dernier chapitre. En attendant, nous dirons que l'identité est impliquée dans une dynamique de la mouvance entre le Même et l'Autre, en soi et en dehors de soi. Or, si l'on s'en tient à Foucault il n'y a pas de doute: l'impersonnel ne peut conduire qu'à un enfermement dans le Même:

Tendre l'oreille vers la voix argentée des sirènes, se retourner vers le visage interdit qui déjà s'est dérobé, ce n'est pas seulement abandonner le monde et la distraction de l'apparence, c'est sentir soudain croître en soi le désert à l'autre bout duquel (mais cette distance sans mesure est aussi mince qu'une ligne) miroite un langage sans sujet assignable, une loi sans dieu, un pronom personnel sans personnage, un visage sans expression et sans yeux, *un autre qui est le même*<sup>539</sup>

Ceci semble être corroboré par l'œuvre blanchotienne où le *il* se disperse en un nombre indéfini de voix toujours identiques:

« N'êtes-vous pas un peu changé? »

« Mais vous aussi, vous avez changé! »

---

<sup>537</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 361. Nous soulignons.

<sup>538</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p 79.

<sup>539</sup> Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 48. Nous soulignons.

« Vous voulez dire que vous n'êtes pas *toujours le même*? »<sup>540</sup>

Et encore, *Le Dernier homme* nous présente, dans le décor d'une sorte hôpital, un homme au seuil de la mort, couché sur un divan qui parle. Pourtant la voix narrante nous informe que ce *dernier homme* «ne s'adressait à personne». Celui-ci parle donc non seulement pour anéantir toute possibilité qu'on lui réponde, pour décourager son interlocuteur en anticipant la moindre de ses objection, mais encore -et surtout- pour atteindre ce qui, dans la parole, résiste à ce que tout puisse être dit. S'il ne s'adresse à personne, c'est qu'il n'a personne à qui parler. C'est en ce sens qu'il est le *dernier*, seul, muré dans un soliloque ouvert à tous les vents. Tout ce qu'il peut faire, c'est se parler, glisser dans le murmure d'une parole transitive où le soi, à mesure qu'il s'abandonne au désastre des mots, se perd dans l'inanité du langage.

Il n'y a donc pas à s'équivoquer: dans les *récits* de notre corpus nous aurons à faire essentiellement et seulement à un *soi*; un soi parlant au soi, regardant le soi, se souvenant de soi, critiquant le soi, écoutant le soi, et ainsi de suite puisqu'il y a, de cette situation cruciale et obsédante, une infinité de variations. Comment ne pas penser alors, encore une fois, à *L'Innommable* beckettien:

Je ne suis, est-ce besoin de le dire, ni Murphy ni Watt, ni Mercier, non je ne veux plus les nommer, ni aucun des autres dont j'oublie jusqu'aux noms, qui m'ont dit que j'étais eux, que j'ai dû essayer d'être, par force, par frayeur, pour ne pas me reconnaître, aucun rapport [...]<sup>541</sup>

De la même façon, la voix qui parle dans le *Textes pour rien* se demande «[...] quel est ce con qui ne sait où aller, qui ne peut s'arrêter, qui se prenait pour moi et pour qui je me prenais, n'importe quoi, la vieille antienne». Et encore, dans le Fragment XII on assiste à l'élaboration vacillante d'une nouvelle histoire, à la troisième personne, projection fantoche du parleur absent: «quant à l'autre: [...] que dire de cet autre, qui divague ainsi à coups de moi à pourvoir et de lui dépourvus, cette autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné, *rien* »<sup>542</sup>. L'Autre n'est «rien»: nouveau ressassement de l'absence d'ipséité. Car c'est bien à

---

<sup>540</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 166. Nous soulignons.

<sup>541</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 79.

<sup>542</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 193 et p. 199. Nous soulignons.

celle-ci que semble entraîner, en définitive, le rapport à l'Autre. Là, il n'y a rien ni personne, là se trouve le vide que la voix se charge de dire.

On peut reprendre, à ce propos, l'exemple du *Dernier homme* qu'on vient de citer. Celui-ci remarque:

Peut-être ce dialogue est-il le retour périodique de mots qui se cherchent, s'appellent sans fin et ne se rencontrent qu'une fois. Peut-être ne sommes-nous là ni l'un ni l'autre et, de cette absence, elle est seule à porter le secret, qu'elle nous dérobe.<sup>543</sup>

Et encore, plus loin:

Je sais bien que de toute manière *tu n'existes pas*, et que c'est là ce qui nous réunit.[...] Parfois, il me vient l'impression que ce serait *moi*, la grande pensée, et toi, l'assaut mené contre elle par le désir de ne pas penser encore que perpétuellement tu m'opposes. Pourquoi ne veux-tu pas me penser ? Est-ce impuissance, indifférence, vouloir aveugle ? Est-ce que tu es d'un côté et moi de l'autre ? Est-ce que *nous sommes tous deux la même pensée*, pareillement grave, solitaire et immobile, que cette identité séparée repousse à jamais l'une de l'autre, étrangères pour ne pas être confondues et pour maintenir l'égalité de l'équilibre ?<sup>544</sup>

La présence de l'Autre est affirmée et contestée en même temps. Dans ce rapport sans garanties, ni le «moi» ni «autrui» ne peuvent garder le statut de sujet: «tu n'existes pas, et c'est là ce qui nous réunit». Il en va de même dans *Au moment voulu* où la figure de l'Autre n'est qu'une:

[...] image, mais vaine, un instant, mais stérile, quelqu'un pour qui je ne suis rien et qui ne m'est rien -sans lien, sans début, sans but-, un point, et hors de ce point, rien, dans le monde, qui ne me soit étranger. Une figure ? mais privée de nom, sans biographie, que refuse la mémoire, qui ne désire pas être racontée, qui ne veut pas survivre; présente, mais elle n'est pas là; absente, et cependant nullement ailleurs, ici; vraie ? tout à fait en dehors du véritable. Si l'on dit: elle est liée à la nuit, je le nie; la nuit ne la connaît pas. Si l'on me demande: mais de quoi parlez-vous ? je réponds: alors, il n'y a *personne* pour me le demander.<sup>545</sup>

---

<sup>543</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, pp. 48-49.

<sup>544</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, p. 137. Nous soulignons.

<sup>545</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, pp 151-152. Nous soulignons.



En définitive, la recherche incessante de l'Autre se solde par un échec puisque l'Autre est l'irréremédiablement absent. C'est l'exemple que nous paraît donner le récit de Khatibi. Là encore, l'évocation de l'autre («elle», la belle étrangère) se fait en termes d'absence: «Et elle-même, *l'absente* que je désigne, était sourde à ces cris, à cette rage»<sup>546</sup>.

En suivant les pas d'Orphée, l'écrivain sait dorénavant que son projet est dénué de but, car l'Autre –tout comme le moi- n'est jamais que la présence de l'inaccessible. Dans des telles conditions la seule «communication» possible est le soliloque, ce que Didier Anzieu résume d'une formule pertinente «le niveau zéro du penser: la voix»,<sup>547</sup> et nous ajoutons, *la voix pour rien*.

### 1.1.3.3. Une énonciation complexe

Cela dit, il faut reconnaître que même quand ils parlent seuls – comme dans la plupart de nos textes- les parleurs mis en scène par le *récit* éprouvent la théâtralité de leur adresse. C'est la *mise en scène* de la voix dont nous parlions tout à l'heure: une mise en spectacle. En effet, la fiction posée par le *récit* n'est forgée qu'à cause d'une difficulté qu'on pourrait résumer ainsi: il n'y a jamais d'énonciation simple<sup>548</sup>. A cela une toute première conséquence dont on parlera de manière plus approfondie par la suite mais qu'il nous a semblé important de souligner dès maintenant : là où il y a voix, il y a dédoublement. Blanchot ajouterait, sans doute, que la littérature est l'activité esthétique même où ce dédoublement cherche à se dire et, se disant, à se penser. Nous aurons occasion de vérifier une telle assertion dans la suite de notre étude. Ce qu'il convient surtout de mettre en lumière pour le moment c'est que, dans une perspective de ce type, le soliloque est à entendre comme un *théâtre de voix*.

D'autre part, ajoutons que la voix étant libérée de l'image, elle ne pourra disposer pour se (re)présenter que d'une mise en scène, c'est-à-dire d'une représentation faussée. Dans le monde narratif de Samuel Beckett, par exemple, celle qu'on pourrait appeler «conscience du personnage-narrateur» se manifeste à travers une profusion de voix, qui sont autant d'incarnations provisoires de l'être. Il en découle que ce moi polymorphe, ce moi-énigme, est

---

<sup>546</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p.87.

<sup>547</sup> Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, Vevey, L'Aire, 1994, p. 49.

<sup>548</sup> Nous renvoyons aux fines analyses de Bruno Clément dans « Les voix de Samuel Beckett », in *Accents 31*, <http://www.ensembleinter.com/accents/Accents31GA.pdf>.

presque entièrement structuré par différents niveaux de fiction. Il ne s'agit, en définitive, que d'un *moi-fiction*:

[...] il veut que je sois lui, ou un autre [...] il veut que je monte, que je monte dans lui, ou dans un autre [...] alors il dit je comme si j'étais lui, ou dans un autre, alors il dit Murphy, ou Molloy, je ne sais plus, comme si j'étais Malone [...]<sup>549</sup>

L'enjeu de la voix est de traquer, à grand renfort de fables, de fictions narratives, de concepts, le pur point de l'énonciation. Le *moi* va donc créer des personnages qui ne sont, tout compte fait, que des répliques de lui-même, des supports symboliques de la communication, lui permettant de mieux s'orienter et d'apprendre où il se trouve. Ainsi, dans *Amour Bilingue* de Khatibi nous aurons des actants<sup>550</sup> qui jouent à être les personnages d'une fiction dont ils sont eux-mêmes les créateurs: «leur récit d'amour»<sup>551</sup>. Le je-narrateur remarque à ce propos: «J'étais un *personnage* de cette scénographie. Scénographie qui, tantôt, nous poussait l'un vers l'autre, tantôt nous jetait dans ses propres *fictions*»<sup>552</sup>. La mise en fiction apparaît alors la seule solution à l'évanescence du « je ».

En effet, si le moi n'appartient pas à l'ordre du pensable<sup>553</sup>, la pensée ne pourra qu'en posséder une représentation fictive. Dès lors, il ne sera plus que résonance de ce qu'il n'est pas. Ce passage de *L'Innommable* beckettien l'illustre bien:

[...]je me suis noyé plusieurs fois, *ce n'était pas moi*, je me suis asphyxié, je me suis mis le feu, je me suis cogné sur la tête avec du bois et du fer, *ce n'était pas moi*, il n'y avait pas de tête, il n'y avait pas de fer, je ne me suis rien fait, il n'y a personne, il n'y a pas de bois, j'ai cherché, il n'y a que moi, non plus *moi non plus* [...]<sup>554</sup>

Par ce double mouvement d'affirmation et négation («je me suis noyé, ce n'était pas moi» et ainsi de suite), la voix met en scène « la perte du moi », son « désœuvrement ». Or, ces

---

<sup>549</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 194.

<sup>550</sup> Nous faisons référence, ici, à la définition d'actant proposé par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*. Paris, 1970, où le terme « actant » désigne le personnages dans un rôle donné.

<sup>551</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 67.

<sup>552</sup> Ibid, p. 99. Nous soulignons.

<sup>553</sup> «Nulle part à trouver. Nulle part à chercher. *L'impensable* ultime. *Innommable*. Toute dernière personne. *Je.*», Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 31. Nous soulignons.

<sup>554</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p.9. Nous soulignons.

derniers, loin de renvoyer à des concepts vides et abstraits, sont les conditions de possibilité de l'écoute, mieux encore, de l'entente du monde à travers la neutralité de sa propre voix: «celui qui écrit est ce mystère: un locuteur qui écoute» remarque Pascal Quignard<sup>555</sup>. Et l'on peut reprendre, à ce propos, ce que Gilles Deleuze souligne au sujet du processus d'épuisement de la langue dans *L'Épuisé* de Samuel Beckett. La langue de ce dernier, écrit Deleuze, « ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'il ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du *dehors* ou *d'ailleurs* »<sup>556</sup>.

Le « je » qui s'énonce dans nos textes est donc un « je » qui ne tente plus de se dire, mais qui se fait l'instrument d'une communication qui vient d'ailleurs. Il parle comme sous la dictée d'une voix externe, lointaine. Or, c'est peut-être dans *Amour Bilingue* que cette stratégie discursive se manifeste avec le plus d'évidence. Dans ce récit, Khatibi montre comment l'acte complet de la translation d'une langue à l'autre fonctionne sur la base d'un locuteur dont la position alterne entre la première et la troisième personne. Il ne s'agit pas d'un narrateur au sens traditionnel- au maximum peut-on parler d'un locuteur- mais d'un flot de discours émis par une voix à la première personne qui est à peu près hallucinatoire (« Tu vivais en *hallucinée* dédoublée par la bi-langue, qui me déliait de tes étreintes »<sup>557</sup>). La présence de cette « double voix » dont nous parlions plus haut et qui hante, en quelque sorte, le locuteur de nos textes, est emblématiquement mise en scène dans la séquence que nous avons intitulée « l'épisode du café »:

Un jour, il s'était arrêté dans un café, devant un appareil de téléphone, posé dans un coin, sans porte vitrée, à portée de la main.

Il lui sembla d'un coup qu'une *voix* l'interpellait. *Voix* qui devait, en quelque sorte, sonner, lui parler là où il était inconnu. Ils se regardaient, lui et le téléphone, comme s'ils allaient se dire une parole essentielle, se transmettre un message secret, dieu sait pour quelle communication insensée.

---

<sup>555</sup> Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, éditions Calmann-Lévy, 1996, p.145.

<sup>556</sup> Gilles Deleuze, *L'Épuisé* in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé*, op. cit., p. 69-70. Nous soulignons;

<sup>557</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 25. Nous soulignons.

Plus il fixait son regard sur l'appareil, plus il avait l'impression qu'ils étaient immobilisés l'un dans l'autre. Il n'entendait plus les bruits du café. Revenu maintenant des toilettes, il fut saisi de nouveau par la même scène: *un esprit lointain l'appelait-il ? La voix d'un être aimé parlant au vide ?*<sup>558</sup>

La présence de l'appareil téléphonique souligne bien la nature du rapport entre le locuteur du texte et cette voix externe: il s'agit d'un appel, l'appel d'une voix, externe « d'un esprit lointain » nous dit le texte. C'est dans cette même perspective que l'on peut également penser à *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Maurice Blanchot où le voix narrante se demande:

J'écoute cela. A qui s'adresse-t-il? de qui est-il question? qui parle? qui écoute? qui pourrait répondre à *un tel lointain?*<sup>559</sup>

Pour mieux formuler nous dirons que cette posture énonciative permanente, caractéristique des textes de notre corpus – et de tout *récit* en général-, dénote une écoute constante proche de celle de l'analyste et qu'un écrivain comme Khatibi nomme «écoute flottante». Ainsi, le récitant d'*Amour Bilingue* nous est souvent montré dans la position de spectateur à l'écoute de cette part de lui-même qui le domine et l'ensorcelle:

Il était à *l'écoute*, et maintenant son corps épuisé chancelait, proche du moindre souffle, du plus faible battement de cœur. En ce vide saisissant, il se cherchait encore une syncope de la fatigue, celle de son corps hanté. Ses mots, ses paroles, étant les signes de cet envoutement.<sup>560</sup>

Et ailleurs:

Il *s'entendit* murmurer: « Une parole m'interpelle ». <sup>561</sup>

En définitive, « l'autre voix » se pose comme un appel « lointain » dont le « je » de nos textes serait une sorte de médium.

C'est dans ce même ordre d'idées que le locuteur de *L'Innommable* se compare à un tympan, sorte de peau de tambour, mince frontière entre dedans et dehors: « je suis au milieu, je suis la

---

<sup>558</sup> Ibid., p. 51.

<sup>559</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 125. Nous soulignons.

<sup>560</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 21. Nous soulignons.

<sup>561</sup> Respectivement p. 21 et p. 47 du texte. Nous soulignons.

cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur », « je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde »<sup>562</sup>. Il en va de même dans *Comment c'est* où le récit souligne à plusieurs reprises la coexistence de deux voix, l'une extérieure -appelée « quaqu de toutes part »- l'autre intérieure. Cela dit, lorsque le narrateur décrit la voix qui ne cesse de parler en lui, il évoque une « voix d'abord *dehors quaqu* de toutes parts puis *en moi* quand ça cesse de haleter»<sup>563</sup>. La voix extérieure se trouve, donc, par moments intériorisée (« en moi»). Toutefois, même quand elle semble décrire l'expérience d'un individu -c'est-à-dire quand elle est intériorisée - la voix utilisée est la parole de tous, le langage commun et ancien dont le *je* n'est que le haut-parleur, le *récitant*:

Et cette voix anonyme se disant quaqu à nous tous d'abord dehors de toutes parts puis en nous des bribes [...] <sup>564</sup>

Signalons au passage que les textes de Beckett ne cessent de s'interroger sur la provenance, la nature et l'importance de cette voix: « la petite *voix* implorante, dit Camier, qui nous parle parfois des vies antérieures, la connais-tu ? »<sup>565</sup>.

Dès lors, le fait de réussir à capter cette voix qui vient d'ailleurs ou du profond de soi-même, de la poser par écrit devient le vrai enjeu du texte: «Et c'est toi- voix anonyme- que j'entends, au détour de chaque phrase, chaque page, chaque rafale, chaque vague»<sup>566</sup> nous dit le *récitant d'Amour Bilingue*. Et l'on peut reprendre, à ce propos, ce qu'affirme Charles Juliet dans son article «Ecrire la voix» au sujet du travail de l'écrivain: «on comprend qu'écrire ce n'est rien d'autre *qu'écouter, transcrire, puis à nouveau écouter*»<sup>567</sup>. Le *récit* contemporain fait de cette leçon un de ses enjeux principaux.

Chez Beckett ce qui se passe demeure de cet ordre. Et cela est vrai dès sa toute première trilogie. C'est précisément dans une telle odyssée que s'engage Moran, «écrivain alité» aux prises avec sa «voix intérieure»:

---

<sup>562</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 160.

<sup>563</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p.9. Nous soulignons.

<sup>564</sup> Ibid, p. 168.

<sup>565</sup> Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, p.94. Nous soulignons.

<sup>566</sup> Ibid., p. 52.

<sup>567</sup> Charles Juliet, «Ecrire la voix», *Le nouveau recueil*, Champ Vallon, n°35, juin-août 1995, p. 57. Cité dans Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. cit., p. 124. Nous soulignons.

J'ai parlé d'une voix qui disait ceci et cela. Je commençais à m'accorder avec elle à cette époque, à comprendre ce qu'elle voulait [...] Alors je rentrais dans la maison et j'écrivis.<sup>568</sup>

Or, il serait peut-être intéressant de remarquer que les récitants de nos textes nous sont, très souvent montrés, en plein acte d'écriture. L'activité scripturale inscrit l'errance du sujet, la perte de l'image spéculaire. Cela dit, elle participe aussi d'une construction et d'une traversée des signes que J. Kristeva définit comme «pratique signifiante». Pour ces sujets dénués, l'écriture apparaît, en effet, comme une de seules conditions pour exister, pour se mettre à l'écoute de soi; bref, pour traquer sa voix. Parfois alors, c'est le récit tout entier qui se présente comme une transcription. C'est le cas d'*Amour Bilingue* dont l'exergue surprend le «il» dans l'acte de transcrire sur son carnet de chevet une «phrase qui s'était formée toute seule» et qui coïncide avec la toute première phrase du texte. Scène qui n'est pas sans rappeler l'écriture automatique chère aux surréalistes, il est vrai, mais dont la tonalité est très proche de l'œuvre de Blanchot, surtout de l'ouverture de *L'Attente, l'oubli*. Là aussi, nous avons à faire à une voix qui parle et un personnage qui transcrit. Voix qui est à reconduire au «elle»- coté féminin de la voix narrative- qui tente d'explorer à l'aveugle les voies de l'oubli et de l'échappé pendant que «il»- voix narrative du récit- prend note de ce qui a été recueilli. Ce dernier s'adonne à une écoute attentive, écoute de cette autre voix, de cette voix de l'Autre:

Ici, et sur cette phrase qui lui était destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. « Qui parle? » disait-elle. « Qui parle donc? » Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer.<sup>569</sup>

Une trace écrite (des notes, des fragments) précède donc ce dont le récit va parler. Celui-ci pourrait être lu, à son tour, comme la transcription d'une parole échangée entre deux voix et son commentaire. Or, il est à noter que l'impression première laissée par ces notes est celle d'une insoutenable trahison. La même parole revient sur celle qui l'a proférée, pourtant pas tout à fait la même, modifiée par son émission et par le détour de l'adresse faite à l'autre. C'est pourquoi «elle» a le sentiment d'une erreur, sans parvenir à la situer exactement: «Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement.

---

<sup>568</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, p. 272.

<sup>569</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 7.

"Qui parle?" disait-elle. "Qui parle donc?"». Force est de constater que quelque chose est survenu entre son énonciation et sa transcription, aussi fidèle fût-elle. La transcription semble avoir donné voix à quelque chose de plus profond, à une autre voix que le sujet déserté ne réussit pas toujours à assumer. Tout ce qui se dira par la suite, le long échange dialogique que les premières phrases annoncent, ne sera jamais rien d'autre que cet échange de parole auxquelles on ne pourra jamais donner une provenance unique. La voix sera toujours double dès l'origine et donc sans origine.

#### 1.1.3.4. L'Appel de l'Autre et l'impasse communicationnelle

Mais il y a plus. Cette réflexion met en jeu une autre caractéristique du rapport à Autrui propre aux récits de Blanchot et, de manière plus générale, au *récit* contemporain: ce rapport «exorbitant, infini ou de transcendance»<sup>570</sup> est essentiellement un rapport de langage. C'est dire que le langage n'est pas seulement *un parler de* mais *un parler à*, une réponse à l'appel d'Autrui. Nous avons déjà souligné la présence dans le récit de cette thématique de l'«appel» à propos de la dialectique entre le Même et l'Autre. Ce dernier, ne pouvant être thématisé, objectivé, *je* ne peut parler d'autrui mais «*je* parlerai à Autrui [...] pour l'invoquer, lui rendre témoignage par une manière de Dire qui n'efface pas la distance infinie mais soit parole *par* cette distance infinie»<sup>571</sup>. «Une manière de Dire qui n'efface pas la distance»- ce *pas au-delà* infranchissable - mais qui soit parole en vertu de cette distance, expression d'un désir de communication qui ne réussit - et peut-être qui ne peut- se réaliser. La vraie expérience d'Autrui est donc une invocation. C'est le «Viens» indécidable qui est au cœur de *L'Attente*, *l'oubli*<sup>572</sup>; le «faites en sorte que je puisse vous parler», leitmotiv du *Au moment voulu* et qui rejoint vers la fin du récit sa négation: «faites en sorte que je ne puisse vous parler»<sup>573</sup>; ou encore, c'est le «Apprends moi à parler dans tes langues»<sup>574</sup> qui clôt le récit de Khatibi.

---

<sup>570</sup> Maurice Blanchot, «Notre compagnie clandestine», in François Laruelle (éd.), *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 80.

<sup>571</sup> Ibid., p. 83. Nous soulignons.

<sup>572</sup> Jacques Derrida a interrogé à plusieurs reprises l'énigme de ce «Viens» du récit, notamment dans l'essai «Pas» qui ouvre *Parages*, op. cit.

<sup>573</sup> Ibid., p. 155.

<sup>574</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 131.

Dans *L'Attente, l'oubli* de Blanchot la chambre anonyme d'un hôtel, que le narrateur partage de plus en plus souvent avec une femme inconnue, devient le scénario d'un entretien impossible qui tente de rejoindre ce qui est latent dans tout mot exprimé:

«Faites en sorte que je puisse vous parler.»-«Oui, mais avez-vous une idée de ce que je devrais faire pour cela?»- «Persuadez-moi que vous m'entendez.»-«Eh bien, commence, parle-moi.»- «Comment pourrais-je commencer à parler, si vous ne m'entendez pas?»-«Je ne sais. Il me semble que je t'entends.»-«Pourquoi ce tutoiement? Vous ne tutoyez jamais personne.»-«C'est bien la preuve que je m'adresse à toi.»-«Je ne vous demande pas de parler: entendre, seulement entendre.»- «T'entendre ou entendre en général?»-«Non pas moi, vous l'avez bien compris. Entendre, seulement entendre.»-«Alors, que ce ne soit pas toi qui parles, lorsque tu parles.»  
Et donc en un seul langage toujours faire entendre la double parole.  
C'était une sorte de lutte qu'elle poursuivait avec lui, une explication silencieuse par laquelle elle lui demandait et lui rendait raison.<sup>575</sup>

En définitive, quelque soit la forme qu'il prenne, le *je* considère autrui comme une création de son esprit et non pas comme un phénomène possible.

De manière générale, on peut expliquer cette disposition caractéristique de la plupart de nos textes de la façon suivante: ne disposant pas d'une identité propre, le *je* du *récit* n'est plus capable d'en reconnaître une aux autres. Ce faisant, l'échange authentique entre un *Je* et un *Tu* ne peut ou ne sait plus avoir lieu:

Un jour, ta voix m'échappa, emportée par rafales. Nous marchions sur les rochers. Ta voix s'était dispersée. Je crois que j'avais crié. Mais ta voix? J'entendis comme un murmure lointain; c'était peut-être le chant de la mer.<sup>576</sup>

Nous aurons à revenir plus en détail sur ce «chant de la mer» dans lequel se fond et se confond la voix dispersée de l'autre. Retenons pour le moment, de ces quelques lignes *d'Amour Bilingue*, l'impasse communicationnelle où stagnent les deux actants du récit. Ces derniers, pris dans un «amour bilingue», sont, par là-même, condamnés à une communication faussée puisque « à chaque instant, la langue étrangère peut - pouvoir sans limite - se retirer en elle, au-delà de toute traduction »<sup>577</sup>. Ce blocage de la communication rend alors la gravité

---

<sup>575</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, pp. 14-15.

<sup>576</sup> Ibid., p. 57.

<sup>577</sup> Ibid., p. 10.



de la traduction qui bute contre la difficulté de pénétrer «l'habitus» de chaque langue. C'est dans ce sens que le récitant présente sa démarche comme une «méditation sur l'impossible de la langue»<sup>578</sup>. Certes, le désengagement de la femme étrangère, qui refuse d'apprendre la langue maternelle de son partenaire, joue un rôle capital dans l'absence de communication bilatérale et conduit, par la suite, à la séparation:

Tu n'auras jamais appris ma langue maternelle, ne l'oublie pas[...]

Mais moi, je perçois maintenant comment, *sourde à ma langue maternelle*, elle se plaisait dans *l'intraduisible*, et ce que je vivais auprès d'elle était plus qu'une méconnaissance ingénue [...] Je lui devenais *incommunicable*, . Je pense qu'elle désirait cet incommunicable, qu'elle le cultivait dieu sait pour quelles raisons secrètes, silencieuses [...] <sup>579</sup>

Or, «aimer un être- nous dit le récitant- c'est aimer son corps et sa langue»<sup>580</sup>. Ainsi, l'œuvre de Khatibi montre avec force, de par sa thématique de base (l'amour d'un couple mixte), l'impasse communicationnelle chère à la forme narrative *récit*. C'est là d'ailleurs, nous le soulignons au passage, la raison principale de la présence dans le texte des handicapés de la langue: bègues, sourds-muets, ventriloques, tous ceux qui, en vertu de leur condition, sont sujets à l'incommunicabilité. A cet effet, Dominique Rabaté a raison de noter que «le *récit* parle d'expériences de plus en plus difficiles à raconter [...]»<sup>581</sup>.

Le *récit* semble donc coïncider, répétons-le, avec le «moment [...] où les vases cessent de communiquer»<sup>582</sup> pour reprendre la belle formule de Samuel Beckett. Et c'est exactement cette «cessation» de la communication que thématise son œuvre. Avec l'abandon de la langue maternelle, c'est une autre illusion que la fiction beckettienne se chargera d'évacuer: celle de la communication, du dialogue, du couple - c'est-à-dire finalement de l'Autre, en tant que discours mais aussi en tant que conscience parasite à la fois encombrante et aliénante<sup>583</sup>. C'est le cas de *L'Innommable* dont le «protagoniste» muet ne parvient pas, malgré toutes ses

---

<sup>578</sup> Ibid., p. 109.

<sup>579</sup> Ibid., respectivement p. 58 et pp. 70-72. Nous soulignons.

<sup>580</sup> Ibid., p. 29.

<sup>581</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, pp. 212.

<sup>582</sup> Samuel Beckett, « La Fin », in *Nouvelles et textes pour rien*, p.119.

<sup>583</sup> On peut à ce sujet faire la comparaison avec la pièce théâtrale *Oh les beaux jours*, où les deux figures se tourmentent le dos.

tentatives désespérées d'expression corporelle, à se faire comprendre par la patronne du restaurant:

Nous nous y sommes mal pris tous les deux, soyons équitable, moi pour faire des signes, elle pour les interpréter.<sup>584</sup>

On comprend alors que tout échange verbal est nécessairement et toujours-déjà un dialogue de sourds et les mots de la fausse monnaie. Il n'existe, donc, finalement que le monologue- la forme même élue par l'œuvre beckettienne. A partir des *Nouvelles* s'affirmera avec insistance la solitude de cette voix, véritable *locus solus*, qui tente désespérément, rageusement et vainement de dire, d'exprimer, de poursuivre ou de cesser - de poursuivre pour enfin avoir dit, exprimé, et enfin pouvoir cesser. «Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude»<sup>585</sup>: tel est l'aveu douloureux de la voix de *L'Innommable*.

De manière plus générale, à la suite de Jean-Pol Madou, on pourra considérer la voix narrative mise en jeu par le *récit* contemporain comme «une voix à la fois plurielle et solitaire; plurielle puisqu'elle se déploie dans une polyphonie de voix; solitaire puisqu'elle demeure au cœur de cette polyphonie profondément esseulée»<sup>586</sup>.

L'étude de l'œuvre de Maurice Blanchot confirme cette absence de communication qui condamne la voix à la solitude. Ce drame communicationnel nous est présenté à partir d'une des deux nouvelles du *Ressassement éternel*: il s'agit du *Dernier mot*. Ce texte, tout compte fait assez classique (il s'agit d'une narration homodiégétique parfois perturbée), tourne autour de la recherche d'un «mot d'ordre», un mot capable de réinstauré l'ordre perdu. Le récit commence avec la fin des structures et des mots d'ordre qui rendaient possible tout discours et tout récit. Dans une ambiance apocalyptique le langage est rendu à son danger, à son désordre originaire. Les mots ne disent plus rien, la transparence qui était le gage de leur fonctionnalité s'est évaporée. C'est leur matière même qui réapparaît et qui s'impose. Le narrateur est alors entraîné dans la quête obsessionnelle du dernier mot, d'une parole qui soit à la fois initiale et dernière:

---

<sup>584</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 71. Rappelons que le protagoniste de *L'Innommable* joue le rôle de propagateur de la viande de cheval devant un restaurant.

<sup>585</sup> Ibid, p. 183.

<sup>586</sup> Jean-Pol Madou, «Narration, Poésie, Vérité», in *Narration et interprétation*, Publications des Fac. St-Louis, 1984, pp. 153- 166.

Il y eut un temps où le langage cessa de lier les mots entre eux suivant des rapports simples et devint un instrument si délicat qu'on en interdit l'usage au plus grand nombre. Mais, les hommes manquant naturellement de sagesse et le désir d'être unis par des liens défendus ne leur laissant aucune paix, ils se moquèrent de cette interdiction. Devant une telle folie, les personnes raisonnables décidèrent de ne plus parler. Elles à qui rien n'était interdit et qui savaient s'exprimer, gardèrent désormais le silence. Elles semblaient n'avoir appris les mots que pour mieux les ignorer et, les associant à ce qu'il y a de plus secret, elles les détournèrent de leur cours naturel.<sup>587</sup>

Le récit semble priver le langage de son soutien, et décrire l'événement de sa propre disparition, de sa fin, de son incapacité à lier les hommes.

On peut aussi penser à *La Folie du jour*, avec sa voix anonyme et solitaire, repliée sur elle-même. Un homme enfermé dans un espace psychiatrique – c'est du moins ce qu'il prétend – s'adresse apparemment à d'autres, probablement à des médecins devant lesquels il se décide à prendre la parole, à raconter quelque chose de lui-même. Pourtant nul dialogue, l'homme parle seul.

Or, avant d'aller plus loin il serait peut-être intéressant de remarquer que le germe de cette incommunicabilité était déjà présent dans l'œuvre gidienne. Songeons au poème «Solitude» qui ouvre le recueil resté inédit *Nous deux*. Celui-ci ne fait que souligner la distance irréversible qui sépare le *Je* du *Tu*: «J'ai voulu lui parler, il ne m'a pas compris.[...]»<sup>588</sup>. Ou encore, au fameux «Envoi» de *Paludes*:

Nous vous avons joué de la flûte  
Vous ne nous avez pas écouté  
Nous avons chanté  
Vous n'avez pas dansé.

Ainsi, la voix qui surgit du *récit* ne parle plus dans le but de communiquer mais pour l'unique nécessité de « parler pour parler », pour s'entendre parler avant de plonger dans le silence. C'est ce que nous allons analyser dans le paragraphe suivant.

---

<sup>587</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier mot*, pp. 59-60.

<sup>588</sup> Voir pour la première strophe, André Gide, « Si le grain ne meurt », in *Roman...*, p. 506.

## 1.2. Une voix qui cherche à se taire

« Qui appelle? Personne. qui appelle encore? sa propre voix qu'il ne reconnaît pas et se confond avec celle qui s'est tue»

Louis-René des Forets, *Ostinato*

### 1.2.1. Une absence à combler

#### 1.2.1.1. La parole du côté du manque

C'est sensiblement à partir de cette crise de la communication que Dominique Rabaté constate que « pour les écrivains de notre siècle la "parole humaine" est forcément du côté du manque. Elle peut même se penser comme entreprise de ratage expressif [...] »<sup>589</sup>. La parole serait donc toujours en exil de son objet. Les choses en leur simplicité ne se laissent pas si aisément porter à la parole, et l'effort pour les dire - en leur vérité- est toujours effort pour trouver au sein de la langue, «contre l'inertie de son habitude sociale et informative»<sup>590</sup>, la syntaxe et les mots les plus justes. Or, de ce point de vue, comme nous le fait observer Christine Baron, les écrivains du XXème siècle sont tous quelques peu les enfants de Mallarmé. Voilà en effet que « la tradition critique qui va de Mallarmé à Blanchot via Valéry a constitué une représentation de la littérature sur fond de récusation du langage ordinaire [...] nul et efficace, transparent et assumant sa fonction de communication sans résidu, alors que le langage poétique se lèverait sur fond d'absence de l'objet»<sup>591</sup>. Autrement dit, le mot entraîne la disparition de la chose puisqu'il la représente dans son absence:

---

<sup>589</sup> Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé*, p.37.

<sup>590</sup> Philippe Grosos, «Du bégaiement. Notes sur l'oralité dans la langue écrite», in Claude Jamain, *La voix sous le texte...*, op. cit., p. 9.

<sup>591</sup> Christine BARON., «Indicible, littéraire et expérience de limites (de Blanchot à Wittgenstein)», in *Limites du langage: indicible ou silence*, op. cit., p. 292.

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence.<sup>592</sup>

Ainsi, après la spéculation mallarméenne, élevée par Maurice Blanchot au rang de loi narrative, le langage apparaît investi d'un pouvoir de néantisation: tout mot énonce une absence<sup>593</sup> et toute écriture en creuse forcément l'écart:

Si la chose était séparée entre la chose qui se voit et la chose qui se dit, la parole travaillerait à effacer cette séparation, à la rendre plus profonde, à la laisser intacte en la faisant parler, à disparaître en elle. Mais cette séparation sur laquelle la parole travaille n'est encore qu'une séparation en parole. A moins qu'il n'y ait parole en raison de cette séparation, parlant en une parole toujours déjà séparée. En raison aussi de la simplicité de la présence, simplicité qui est en elle la simplicité de ce qui se voit et de ce qui se dit. La présence n'est pas seulement séparée, elle est ce qui vient encore au sein de la séparation.<sup>594</sup>

A cela il faut ajouter que les mots, étant soumis à l'histoire, s'usent: nous savons que Mallarmé rêvait de «rédimer» par la poésie un langage qui n'était plus qu'une monnaie usée par une incessante circulation. Or, nous verrons que cette fêlure du langage, cette déperdition du sens qui fait signe vers un langage épuisé, fossilisé – les «mots morts» des *Textes pour rien* beckettien<sup>595</sup> – a tendance à devenir, dans le *récit*, un tremplin pour la progression de la pensée.

Sans nous appesantir davantage sur les détails de cette problématique, limitons-nous à constater que la littérature du XXème siècle est entrée dans l'ère du soupçon et ne peut plus, comme jadis, s'en remettre à la fiabilité expressive du langage. Pour reprendre une postulation chère à Roland Barthes, on dira que, dans le XXème siècle le langage fait

---

<sup>592</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p.45. Pour ce qui a trait à la dichotomie entre "parole brute" et "parole essentielle", nous renvoyons aux pages 38-43.

<sup>593</sup> Il suffit de penser au célèbre exemple mallarméen de la fleur: Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets », Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p.251. Quant à la parole essentielle elle ne re-présente rien car en elle le référent est évacué.

<sup>594</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p 143-144.

<sup>595</sup> Ibid., p. 200.

problème<sup>596</sup>. Celui-ci est posé dans son impuissance à pouvoir faire surgir, à pouvoir dire le monde au plus près de l'expérience. Nathalie Sarraute parle à ce propos de: «toutes ces impondérables, diaprures, irisations [...]»<sup>597</sup> que les mots ne peuvent exprimer. De même, lorsque les *Textes pour rien* proclament que «nommer, non, rien n'est nommable, dire, non, rien n'est dicible»<sup>598</sup>, c'est également dans cette perspective qu'il convient d'entendre la chose. L'écriture se lie alors à une interrogation des limites du langage, puisqu'elle fait inmanquablement ressurgir la difficulté, voir l'impossibilité de dire. Car «le *dire* n'est jamais que défi à l'indicible» rappelle Edmond Jabès<sup>599</sup>. La frontière innommable du langage- « l'innommable — horizon de tout nommable » selon la belle expression du récitant *d'Amour Bilingue*<sup>600</sup> - est ainsi soulignée.

Or, Dominique Rabaté constate que « le récit moderne vise [...] à ordonner une expérience, mais celle-ci échappe à la communication d'un contenu, d'un savoir ou d'une sagesse pratique [...] »<sup>601</sup>. Fille d'un siècle qui « allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même<sup>602</sup> », la forme narrative *récit* prend donc acte de ce défaut du langage et, à l'instar du récitant *d'Amour Bilingue*, se « destin[e] à l'épreuve de l'inexprimable »<sup>603</sup>. Gardons-nous cependant de réduire cette problématique à un simple thème qui traverserait ces œuvres de part à part. Bien plus, le *récit* choisi de *mettre en jeu* cet innommable. La tension d'un *je ne sais quoi* qui échappe au langage, le point où s'enfuit la capacité à dire, à parler, deviennent des éléments structuraux fondamentaux à la fois de la narration et de la signification du texte. Ainsi, s'il est vrai que toute parole et toute écriture bute sur de l'innommable, il reste qu'elle seule permettra de le prendre en charge, en disant autrement -par la forme justement- ce qui paraît impossible. Car, nous dit la voix narrante *d'Amour Bilingue*, « si la chose en moi est de l'ordre de l'innommable, et si, pour son compte, l'innommable se transforme dans la fiction du toujours-connu qui m'aura devancé, dans quelle transparence étais-je projeté? »<sup>604</sup>. Réfractaire

---

<sup>596</sup> Voir Roland Barthes, *Critiques et vérité*, Paris, Seuil, 1964.

<sup>597</sup> Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963, p. 50.

<sup>598</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 190.

<sup>599</sup> Edmond Jabès, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985, p. 87.

<sup>600</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 66.

<sup>601</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 212.

<sup>602</sup> Jean-François Lyotard, « Réponse à la question: Qu'est-ce que c'est le postmoderne ? », *Critiques*, Tome XXXVII, n° 419, avril 1982, Paris, Minuit, p. 366.

<sup>603</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p.54.

<sup>604</sup> Ibid, p. 97.

à toute catharsis, l'innommable ne serait plus être pour le *récit* – comme il le fut pour les écrivains de la fin du XIX<sup>ème</sup> ou du début du XX<sup>ème</sup> siècle- la source d'une révélation qui permettrait, éventuellement, de maîtriser l'origine (de « projeter dans une transparence ») mais plutôt le lieu d'une rencontre avec l'impossibilité et l'altérité qu'il incombe d'affirmer sans relâche. En paraphrasant Khatibi, nous serions donc tenté de lire le *récit* comme une « narration de l'innommable » dans tous ses états: innommable du sujet et innommable de la parole dont il devient le lieu et l'événement. On revient ainsi à la définition donnée par Maurice Blanchot selon laquelle le *récit* serait non pas la relation d'un événement mais « cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire ». De ce point de vue, cette nouvelle forme narrative serait conforme aux souhaits de son premier théoricien: « une sorte de conscience sans sujet, qui séparée de l'être, est détachement, contestation, pouvoir infini de créer le vide et de se situer dans un manque »<sup>605</sup>. Remarquons aussitôt que parler de « manque » et de « vide » revient à souligner l'impossibilité, pour le message véhiculé, de s'épuiser dans son émission; il demeure à la recherche de son sens. Dès lors, le fait de *dire* entraîne forcément la nécessité de *redire*. Ainsi, l'écriture de la voix est catalysée par une parole qui tente de s'approcher au plus près de ce qui, tout compte fait, n'appartient qu'au silence:

Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot et qui disparaît merveilleusement tout entier tout de suite dans son usage. Quoi de plus digne de l'essentiel et de plus proche du silence.<sup>606</sup>

Retenons pour l'heure cette exigence d'aller jusqu'au bout des mots pour rejoindre le silence qui est au cœur de tout langage. Ce qui explique, par ailleurs, l'oscillation thématique et structurale du *récit* entre parole et silence que nous analyserons plus en détails par la suite. Pour mieux cerner le problème, il convient de retourner à nos textes. On remarquera aussitôt que c'est précisément autour de ce qui ne parvient pas à se dire, de ce qui échappe au dicible que se construit un texte comme *l'Attente*, *l'oubli* de Blanchot. Comme nous avons eu occasion de le constater, ce récit fait du silence et du secret, de l'attente et de l'oubli son unique sujet. Dans ce texte il n'y a rien- ou si peu- à raconter: il y a le refus de parler, les nombreuses résistances de la femme à dire ce qu'elle tient caché en elle, sans même savoir ce

---

<sup>605</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 48.

<sup>606</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p.35.

qu'il y a de caché; et parallèlement à cela, il y a le désir d'un homme de la comprendre malgré tout:

Il la regardait à la dérobée. Peut-être parlait-elle, mais sur son visage nulle bienveillance à l'égard de ce qu'elle disait, nul consentement à parler, une affirmation à peine vivante, une souffrance à peine parlante. Il aurait voulu avoir le droit de lui dire: « Cesse de parler, si tu veux que je t'entende. » Mais elle ne pouvait plus se taire à présent, même ne disant rien. Il se rendait bien compte qu'elle avait peut-être tout oublié. Cela ne le gênait pas. Il se demandait s'il ne désirait pas s'emparer de ce qu'elle savait, plus par l'oubli que par le souvenir [...] <sup>607</sup>

Le secret de la femme- il y en aurait-il réellement un ?- est tellement bien gardé qu'il échappe à toute saisie possible. Et le texte, inlassablement, revient sur cet oubli indicible qui le fonde: « elle avait perdu le *centre* d'où rayonnaient les événements et qu'elle tenait si fermement jusqu'ici »<sup>608</sup>. Or, ce « centre d'où rayonn[ent] les événements » n'est pas sans rappeler le « centre dérobé de son surgissement » tant recherché par la voix du *récit* contemporain. D'après Dominique Rabaté « ce vide initial »<sup>609</sup> est assimilable, depuis Kafka, au silence<sup>610</sup> et reste donc hors de portée du pseudo moi linguistique et de la narrativité. Le *récit* qui, nous l'avons déjà remarqué, ne se reconnaît dans aucun genre, dit précisément cette souffrance. Dans cette optique, ce qui est mis en scène n'est que cette incapacité à dire ce qui demeure « innommable », « ma souffrance de l'innommable »<sup>611</sup> comme l'appelle la voix narrante d'*Amour Bilingue*. A l'image d'un Orphée moderne, le sujet est condamné à descendre aux entrailles de la terre en quête d'un brin de lumière qui pourrait éclairer son itinéraire car, nous rappelle Khatibi, « ce que la langue ne retient pas, c'est la nuit qui l'inscrit ailleurs »<sup>612</sup>. Voilà alors que cette nouvelle typologie narrative s'organise autour de cet « occulté » resté, selon la célèbre expression de Pascal Quignard, *sur le bout de la langue*:

Les musiciens, comme les enfants, comme les écrivains, sont les habitants *de ce défaut*. Les enfants séjournent durant au moins sept années dans cette défaillance que le mot même d'enfance signifie. Les musiciens cherchent à s'en libérer dans le chant. Les écrivains s'y fixent

---

<sup>607</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 12.

<sup>608</sup> Ibid., p. 8..

<sup>609</sup> Ibid., p. 22.

<sup>610</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p.8.

<sup>611</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p.65.

<sup>612</sup> Ibid., p. 104.



à jamais dans l'épouvante. [...] Mais quel homme qui n'a pas la défaillance du langage pour destin et le *silence* comme dernier visage ?<sup>613</sup>

Il faudrait, peut-être, relire bien de pages de nos textes- comme le passage ci-dessous tiré du *Dernier Homme* blanchotien- à la lumière de cette parole imprononcée et illisible de l'œuvre:

C'est comme s'il avait caché sa vie- l'espoir qui continue mystérieusement d'accompagner sa vie- dans l'un de ces mots: un seul compte, un seul est vivant, c'est sûrement un mot auquel on ne songe pas.<sup>614</sup>

On ne s'étonnera donc pas de ce que l'indicible prenne dans ces œuvres la forme d'une impossible quête du sens de l'existence, d'un mot-matrice originel qui contienne, en son creux, l'essence de toutes choses. On peut penser au fameux « mot-trou » de Marguerite Duras<sup>615</sup> dont l'œuvre serait à reconsidérer du point de vue du *récit*. C'est la même idée, notons-le au passage, que développe Khatibi dans *Amour Bilingue*. Ici l'écriture devient objet de sa propre quête, quête de cette « extraordinaire phrase de ma vie, celle qui, en me traversant le cœur, me maintiendrait debout dans le corps de la langue » car, nous dit la voix narrante, « je désirais cet *innommable* avec une frénésie prodigieuse »<sup>616</sup>.

On comprend alors que ce que met en scène le *récit*, en tant que typologie narrative, est essentiellement une perte: perte du personnage, du sujet, de l'histoire, du mot lui-même, « ce mot perdu »<sup>617</sup> en court de route qui n'est pas sans rappeler le dernier récit beckettien, *Soubresauts*. Certaines fois c'est le terme même de récit qui est effacé, le texte n'ayant plus aucune indication générique.

Il reste malgré tout que, si les mots sont vides, c'est la parole en tant qu'acte qui devient éloquente:

La scrittura dice l'indicibile, dice e tace l'indicibile. L'alterità della scrittura non chiede ascolto, non chiede udienza, perché essa non si propone di informare, di persuadere, di

---

<sup>613</sup> Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, POL, 1993, p.8. Nous soulignons.

<sup>614</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 49.

<sup>615</sup> Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48.

<sup>616</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 74.

<sup>617</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989, p.27.

educare, di sensibilizzare. Essa si dà nel *tacere*, nel silenzio della lettura e non ha niente da svelare, tuttavia dice e per giunta è inquietante et attrayente come un volto che tace.<sup>618</sup>

### 1.2.1.2. Un langage qui tourne *au vide*

Voilà donc que celle que nous avons appelé « neutralité de la voix » donne l'impression au lecteur que ce soit le langage qui « se parle »<sup>619</sup>:

Et qui parle? est-ce toi? est-ce moi en toi? est-ce la rumeur qui sans cesse passe entre nous parviennent de rive à rive?<sup>620</sup>

[...] il s'agit de continuer, *ça* continue, les hypothèses c'est comme le reste, *ça* aide à continuer, comme s'il y avait besoin d'aide, c'est *ça*, à l'impersonnel [...], *ça* s'arrêtera, vous entendez, la voix dit que *ça* s'arrêtera, un jour, elle dit que *ça* ne s'arrêtera jamais et elle dit que *ça* s'arrêtera, moi je n'ai pas d'opinion, avec quoi aurais-je une opinion [...]<sup>621</sup>

Au *je* se substitue le *ça* freudien, neutre et neutralisateur. La bouche n'est alors que l'instrument par lequel le langage se développe. Dans le même ordre d'idée, on peut penser à *Amour Bilingue*. Nous avons vu que le texte se présente dès l'exergue comme un « récit sans personnages, ou s'il y en avait un ce serait le récit lui-même ».

Retenons, donc, pour l'heure que dans les textes de notre corpus le langage remplace le sujet devenu impersonnel. Dans la fin de *L'Attente, l'oubli* de Blanchot, par exemple, le récit engendre ce que Christophe Bident appelle « le pur dialogue de la pensée »<sup>622</sup>:

Ils allaient, laissant venir, immobiles, la présence- Qui pourtant ne vient pas- Qui pourtant n'est jamais venue- D'où pourtant vient tout advenir- Où pourtant s'efface tout présent.<sup>623</sup>

---

<sup>618</sup> A. Ponzio., «Il rapporto di alterità in Bachtin, Blanchot, Levinas », in *L'immagine riflessa*, VII, 1984, p.390.Nous soulignons.

<sup>619</sup> « [...] Les mots ayant l'initiative, ne doivent pas servir à designer quelque chose ni à donner la voix à personne [...] Désormais [...] *le langage se parle* », Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 42. Nous soulignons.

<sup>620</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, pp.138-139.

<sup>621</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 196-197. Nous soulignons.

<sup>622</sup> Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible...*, op. cit., p. 432;

<sup>623</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 119;

Avant d'aller plus loin, une précisions s'impose: le langage véhiculé par cette voix neutre est, lui aussi, un langage neutre- pour reprendre un terme cher à Blanchot<sup>624</sup>- parlant tout seul, sans lieu et sans référent, dans un murmure ininterrompu:

Des voix liées harmonieusement à la désolation, à la misère *anonyme*, j'en avais entendu, je leur avais prêté attention, mais celle-ci était indifférente et *neutre*, repliée en une région vocale où elle se dépouillait si complètement de toutes perfections superflues qu'elle semblait privée d'elle – même.<sup>625</sup>

La voix qui parle parle alors à propos d'elle mais ne nous dit rien sur elle. Le langage n'est plus que ce que Dominique Rabaté nomme une « parade »<sup>626</sup>. Libérés des figurations anecdotiques, les mots sont réduits au seul projet de parler. La question n'est plus de « tout dire » mais purement et simplement de « dire ».

La parole reste, de fait, à l'état d'une nécessité sans polarisation, sans but apparent. Samuel Beckett, quant à lui, fera recours à l'expression « mots blancs » pour définir son langage et le vide sémantique dont il est frappé: « [...] ce sont des mots blancs, mais je m'en sers [...] »<sup>627</sup>. Les mots ne sont eux-mêmes, dans le vide de leur signification, qu'absence et manque à dire, « n'apportant rien, n'emportant rien, trop faibles pour creuser »<sup>628</sup>. D'où aussi, la faveur accordée par l'auteur à des mots comme le pronom « cela, » sorte de mot à tout dire, refuge de la parole: « Cela, dire cela, sans savoir quoi ». C'est l'opération de référence qui est ainsi bloquée en enchainant, par exemple, une série de termes vides aptes à casser la logique d'un raisonnement qui tourne déjà au vide:

---

<sup>624</sup> « Neutre serait l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation ni de négation et (en premier temps) libère le sens comme fantôme hantise, simulacre de sens, comme si le propre de la littérature était d'être spectrale, non pas hantée d'elle-même, mais parce qu'elle porterait ce préalable de tout sens qui serait sa hantise, ou plus facilement parce qu'elle se réduirait à ne s'occuper de rien d'autre qu'à simuler la réduction de la réduction, que celle-ci soit ou non phénoménologique et ainsi, loin de l'annuler (même s'il lui arrive de s'en donner l'apparence), l'accroissant, selon l'interminable, de tout ce qui la creuse et la rompt », M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op.cit., pp.447-449.

<sup>625</sup> Maurice Blanchot, *Au Moment voulu*, p.68. Nous soulignons.

<sup>626</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 38.

<sup>627</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p.248. Nous soulignons.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 113.

Qu'est-ce que je cherche maintenant, ce que je cherche, je cherche ce que c'est, ça doit bien être ça, ça ne peut être que ça, ce que c'est, ce que ça peut être, ce que ça peut bien être, quoi, ce que je cherche [...] <sup>629</sup>

Autant de termes que leur vide, toujours latent, expose en permanence au flottement et à l'incertitude. Et encore, on pourrait citer la célèbre triple question métapoétique qui ouvre *L'Innommable* où c'est le récit lui-même à être coupé de toute possible référence: « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »; questionnement qui ne connaîtra d'autre apport d'information que cet aveu d'impuissance: « A aucun moment, je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi »<sup>630</sup>.

## 1.2.2. La parade infinie du langage

### 1.2.2.1. La performance de la voix

Rappelons à cet égard que le silence du discours signifiant a comme toute première conséquence celle de renforcer la voix au détriment de la présence personnelle. Ainsi, nous avons vu que dans les textes dits *récits*, le sujet se définit essentiellement comme pur « parlant » ou, mieux encore, comme « récitant ». Dans *Thomas L'Obscur*, par exemple, le « je » est seulement « une bouche ouverte dans le sable », tandis qu'un texte tel *Comment c'est* de Beckett se présente, dès sa première ligne, comme une longue citation assumé par un « je »: au « je cite » initial répond la notation « fin de citation » qui clôt le récit<sup>631</sup>. Mais c'est sous la plume de Abdelkébir Khatibi -dans son *Amour Bilingue*- que nous retrouvons l'expression de « récitant » pour désigner le « personnage principal » de la fiction mise en scène: « Le *récitant* tourna les pages, se leva, puis marcha droit devant lui, face à la mer »<sup>632</sup>. Cette expression rend bien compte - nous y reviendrons par la suite- du statut particulier assumé par le narrateur de nos textes. Celui-ci, souligne Dominique Rabaté, « met clairement l'accent sur l'acte de parole qu'il est en train d'accomplir [...] la narration se met donc en

---

<sup>629</sup> Ibid, p. 167-168.

<sup>630</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 86. Nous soulignons.

<sup>631</sup> Respectivement Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, pp.28-29; Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 9 et p.228.

<sup>632</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p.84. Nous soulignons.

scène selon un certain effet de voix »<sup>633</sup>. En effet, comme nous l'avons remarqué, le sujet en tant que *je* est un *je* en absence et rien ne peut fonder son moi. C'est un *soi-disant* pour reprendre encore une formule beckettienne<sup>634</sup>. La voix qui se donne à lire ne se donne alors qu'en pur « effet de voix »<sup>635</sup> générant la sensation d'une parole en acte, *en pleine performance*.

Les récits de Maurice Blanchot s'emploient à mettre en évidence les qualités d'une voix ainsi instituée. La voix éclate mais elle est seule, venue de nulle part ou, tout au plus, d'un lieu secret. Une manifestation textuelle, largement répandue, est alors, pour l'auteur, celle des guillemets. Ainsi, par exemple, dans *L'Attente, l'oubli* les guillemets s'ouvrent, quelqu'un parle. Que celui qui est censé parlé soit tel ou tel, là n'est pas le propos: il s'agit de revenir à la simple énonciation et à l'instant de la prise de parole. Aussi, celui que, empruntant le terme de Khatibi, nous appellerons le « récitant » de notre texte perd toute identité dès qu'il s'approche de la parole:

« Quand je vous parle, c'est comme si toute la part de moi qui me couvre et me protège m'abandonnait et me laissait exposée et très faible. Où va cette part de moi? Est-ce en vous où elle se retourne contre moi? »<sup>636</sup>

Passage qui devient, sous la plume de l'auteur maghrébin, l'incontournable question des limites des/entre les langues, formulée par le récitant *d'Amour Bilingue* à l'adresse de l'étrangère:

Lorsque je t'entretiens dans ta langue, où s'oublie la mienne? Où parle-t-elle encore en silence? [...] Je perds alors mes mots, je les confonds de langue en langue.<sup>637</sup>

---

<sup>633</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature...*, p.16.

<sup>634</sup> « N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi soi-disant », Samuel Beckett, *Soubresauts*, p.28. Blanchot commente ainsi cette dernière phrase chargée de clore le texte: « [...] soi soi-disant, ce n'est pas le bégaiement ou le hoquet final, mais le *soi* ne peut s'affirmer seul, s'il est *soi*, il est encore le soi qui parle, le soi qui dit et ainsi (humour et sarcasme terminal) le soi-disant, el prétendument, l'illusoirement *soi*, un simple *soi-disant* », « Oh tout finir », in *Critique*, n°519-520. Paris, Minuit, 1990, p. 637.

<sup>635</sup> L'expression désigne plus particulièrement la propension du récit à la pseudo-oralité.

<sup>636</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 23.

<sup>637</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, pp. 48-49.

Ici, la question de l'identité est déplacée au niveau des langues chargées de véhiculer l'univers auquel appartient cette identité. Le résultat demeure, à première vue, identique: le sujet se perd dans la langue. Dans les deux cas, il ne s'agit, en définitive, que de celle que Dominique Rabaté appelle une première stratégie d'épuisement et qui nous est proposée par le narrateur des *Textes et nouvelles pour rien* de Beckett:

Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. Il va y avoir un départ, j'en serai, ce ne sera pas moi, je serai ici, je me dirai loin, ce ne sera pas moi, je ne dirai rien, il va y avoir une histoire, quelqu'un va essayer de raconter une histoire.<sup>638</sup>

Il est à noter que les personnages de Samuel Beckett sont, dans la plupart des cas, des êtres figés, en proie à la destitution physique et/ou mentale. C'est la fameuse formule énoncée dans *L'Innommable*: « Je diminuais. Je diminue »<sup>639</sup>. Or, cette dernière œuvre représente sans doute le point le plus extrême de cette tendance. Chez le parleur de *L'Innommable*, enchaîné dans une jarre à l'entrée d'un restaurant, la contrainte physique touche à son maximum:

En effet, du grand voyageur que j'avais été, à genoux les derniers temps, puis en rampant et en roulant, il ne reste plus que le tronc (en piteux état), surmonté de la tête que l'on sait, voilà la partie de moi dont j'ai le mieux saisi et retenu la description. Piqué, à la manière d'une gerbe, dans *une jarre profonde*, dont les bords m'arrivent jusqu'à la bouche, au bord d'une rue peu passante aux bords des abattoirs, je suis au repos, enfin.<sup>640</sup>

La voix de *L'Innommable* ne renvoie alors qu'à une pure image tragique. L'humanité est totalement niée: il n'est plus question que d'un tronc avec sa tête, exhibée dans une jarre comme élément décoratif. Le parleur est ainsi soustrait à la mobilité. Néanmoins, c'est bien cette passivité à libérer la parole comme dernier opérateur. A cet être réduit au primordial, il reste encore et surtout la voix, faible mouvement qui, par delà l'immobilité, en ressort avec d'autant plus de force. Or, nous avons déjà constaté que tous les personnages de Beckett se définissent essentiellement par la voix. Comme le suggère Evelyne Grossman, chez l'auteur, « le sujet romanesque d[oit] son existence à la coulée des mots qui lui donn[ent], à défaut

---

<sup>638</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, p. 129.

<sup>639</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 74.

<sup>640</sup> Ibid, p. 67. Nous soulignons.

d'un corps, une consistance »<sup>641</sup>. Même au cœur de sa décomposition, le narrateur beckettien peut continuer à exister tant qu'il parle: la parole est proprement sa condition.

C'est pourquoi, sans doute, les voix de Blanchot, Beckett et Khatibi, si différentes qu'elles soient, présentent un caractère incessant. Pour exister, il faut parler même au prix de ne rien dire. C'est en ce sens que le « je » *d'Amour Bilingue* peut exclamer: « Qu'étais-je sans langage, mon maître? »<sup>642</sup>.

### 1.2.2.2. Une langue sans fin

Nous avons vu précédemment que, la parole mise en scène par le *récit* contemporain étant une parole qui se parle à elle-même, l'horizon référentiel est sans cesse menacé de disparition. Le *récit* se voue ainsi à « l'innommable ». Or, exprimer l'inexprimable est une tentative qui ne peut connaître, par définition, de fin. C'est précisément à ce niveau que les remarques que nous faisons plus haut prennent sens. Il convient donc de récapituler brièvement la problématique du langage. Comme nous venons de le souligner, le langage, en tant que producteur de sens, se voit complètement redéfini. Blanchot l'explique en ces termes:

[...] cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes.<sup>643</sup>

En retirant au langage ses capacités de fondement, celui-ci n'est plus apte à faire surgir un monde puisqu'il ne témoigne plus du réel. Il ne renvoie qu'à lui-même et, par voie de conséquence, au récit qui est son espace, dans une sorte de mouvement réflexif qui exclut tout terme et qui emporte l'œuvre vers son point d'extinction.

Ainsi, les textes dits *récits* jouent d'une autre caractéristique saussurienne du langage, soit la linéarité qui oblige à concevoir la parole comme un continuum toujours inachevé, susceptible de développements indéfinis. Du coup, nous l'avons évoqué, la voix qui parle est bien souvent condamnée à parler éternellement: « ne pouvant recevoir sa fin de rien d'extérieur, [le texte est] livré à l'exténuation radical du langage »<sup>644</sup> nous rappelle Dominique Rabaté.

---

<sup>641</sup> Evelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998, p. 75.

<sup>642</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 97.

<sup>643</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 42.

<sup>644</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p.138.

Pour notre part il y a lieu de remarquer que, du moins d'un point de vue thématique, tous les *récits* de notre corpus semblent avoir perdu leur mot final, le mot capable de clore le texte. « J'ai peut-être raté le fin mot de l'histoire »<sup>645</sup> avoue *L'Innommable* beckettien. L'appréhension d'une fin impossible sera, par ailleurs, un des thèmes majeurs de toute l'œuvre de l'auteur irlandais<sup>646</sup> comme l'annonce dès 1946 le titre de sa première épreuve narrative en français: *La Fin*<sup>647</sup>. Il s'agit d'une courte nouvelle qui présente le personnage d'un homme ayant une seule certitude (réitérée plusieurs fois au cours de la diégèse): que « ce » sera bientôt fini. Le récit se termine lorsque le narrateur parvient à énoncer ce qu'il vient de raconter:

Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais *failli* faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le *courage de finir* ni la force de continuer.<sup>648</sup>

« Failli », en quel sens ? Paresse, pour reprendre le théorie de Bruno Clément ? Ou encore, impuissance ou refus délibéré ? On ne sait. Mais la phrase d'une part implique qu'une narration sensée s'est laissée entrevoir, donc était possible. Ce qui revient à dire que l'échec n'était pas une fatalité. Celui-ci demeure la finalité ultime, suprême et incontestable de l'œuvre, son moteur et sa stratégie. « Ça ne me fait rien d'échouer, j'aime bien ça, seulement je voudrais me taire »<sup>649</sup> affirme la voix de *L'Innommable*.

Privés d'un commencement et d'une fin classiques, les textes beckettien ont alors tendance à se présenter soit d'un seul bloc (comme la majeure partie de *L'innommable*), soit comme une série de blocs séparés (préambule de *L'innommable* ou *Textes pour rien*). Mais tous constituent explicitement des fragments inachevés, incomplets, des bribes de discours, dont le sens, jamais final ni abouti, est laissé délibérément en suspens, éternellement différé, pointant vers une impossible clôture sans cesse remise au lendemain - au mot, à la phrase, au texte suivants. La notion de totalité imposée par le vieux roman (et surtout, à travers lui, par la *Poétique* d'Aristote) n'est au mieux qu'un mythe. Ou, en termes beckettien, un mensonge.

---

<sup>645</sup> Ibid, p. 136.

<sup>646</sup> Songeons aux titres de nombreuses de ses œuvres: *Fin de partie*, *Dernière bande*, *Pour finir encore*, etc...

<sup>647</sup> Samuel Beckett, « La Fin », in *Nouvelles et Textes pour rien*, op. cit.

<sup>648</sup> Ibid, p. 112. Nous soulignons.

<sup>649</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 39.



*Amour Bilingue* confirme cette hantise du *récit* envers la notion de finitude. Encore une fois les premières pages de l'œuvre nous livrent une clé de lecture. Ce « récit sans personnages » est un récit qui ne connaît qu'un seul mot, « Recommence »:

(Ce début du texte semblait dévorer le récitant, qui le lisait sans relâche. Il s'approchait chaque fois de ce début qui l'excluait: un récit sans personnage; ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même, s'entendant dire ce seul mot: *Recommence*)<sup>650</sup>

« Recommence » est l'emblème du récit. C'est dire que, et nous l'avons déjà remarqué, le trajet tracé par le texte tend vers un infini: celui de la langue. Dès lors, toutes les ruptures, les confusions, l'éclatement par lesquels l'écriture se manifeste comme une sorte de négation d'elle-même, sont à lire comme autant d'indices de ce refus de clôture du texte et de la parole: « nous fûmes heureux-nous dit la voix narrante au sujet de sa liaison avec la belle étrangère- à la manière d'une phrase inoubliable, c'est-à-dire *inachevée* ». Mais il ajoute: « la terminer indique, toutefois, l'idée de ce récit, clôture d'un livre fermé sur *rien*, et qu'on peut dérouler au fur et à mesure, à la manière d'un livre de prières hindou »<sup>651</sup>. Cette dernière phrase nous paraît capitale. La voix narrante parle de son récit (« *ce récit* ») comme « d'un livre fermé ». *Amour Bilingue* se dessine alors comme une œuvre paradoxale car l'ouverture y serait aussi clôture. On pourra nous objecter qu'il s'agit d'un livre « fermé sur rien », certes, mais fermé tout de même. En tant que texte il paraît être en même temps aboutissement et inachèvement. Or, nous avons déjà souligné, au cours de notre étude, que l'espace scriptural propre à la forme narrative *récit* s'envisage comme lieu d'inscription de la parole et, par là même, lieu d'une quête. Quête de la voix et du récit certes, mais surtout quête et conquête des mots censés les composer. Les textes deviennent, du coup, le « lieu fermé d'un travail sans fin »<sup>652</sup>: clôture et ouverture simultanées. C'est le sens qu'il faudrait peut-être attribué à la dernière phrase d'*Amour Bilingue*, phrase qui relance l'œuvre vers le devenir: « Apprends-moi à parler dans tes langues ».

Aussi, il est intéressant de remarquer que, pour ce qui a trait à notre corpus textuel, cette problématique connaît une de ses premières thématisations dans *Le Dernier mot* de Maurice Blanchot. Ce texte représente un écho à l'anticipation problématique de ce qui se jouera dans

---

<sup>650</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 12. Parenthèses dans le texte. Nous soulignons.

<sup>651</sup> Ibid., p. 108.

<sup>652</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard « Idées », 1955, p. 10.

la série des récits de l'auteur. Comme nous l'avons vu, cette courte nouvelle cherche à poser ce qu'il en serait du *dernier mot*, d'un mot qui viendrait sceller les sort de tous les mots et qui en dirait, par conséquent, l'ultime état de disparition:

Jusqu'au dernier moment, je vais être tenté d'ajouter un mot à ce qui a été dit. Mais pourquoi un mot serait-il le dernier ? La dernière parole, ce n'est déjà plus une parole et, cependant, ce n'est pas le commencement d'autre chose. Je vous demande donc de vous rappeler ceci, pour bien conduire vos observations: le dernier mot ne peut être un mot, ni l'absence de mot, ni autre chose qu'un mot.<sup>653</sup>

Le dernier mot, dénudé de tout ce qui a pu le constituer comme mot -il s'agit d'un mot désémiotisé- et de tout ce qui a pu en faire plus qu'une simple chose, est rabattu à une matérialité prépondérante qui rend l'« en finir » inaccessible.

Si l'on se réfère à l'évolution de la typologie *récit*, force est de constater que cette thématique de la fin envahit progressivement le niveau structural des textes qui tendent à correspondre, de plus à plus, à ce qu'Umberto Eco appelle une « *opera aperta* »<sup>654</sup>. L'extrait qui suit, tiré de *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Maurice Blanchot, explicite -au niveau thématique et au niveau structural- ce « devoir » de répétition infinie:

A peine prononcé, ce mot s'enfonça dans le vide, y retentit d'une manière vide, éveilla le dehors infiniment distendu, la douleur infinie de l'affirmation occupant tout l'espace, là où ce qui était dit repassait toujours par le même point, était le même et, toujours, à quelque moment que ce fût, disait le même et éternellement restait en défaut. De cette parole, je ne puis dire que je fus ainsi libéré. Au contraire, elle me revenait constamment, comme si elle eût été sa propre réponse, et chaque fois j'en avais fini avec elle, mais chaque fois je l'exprimais à nouveau, car elle exigeait cela: *être dite et redite*.<sup>655</sup>

« Etre dit et redit » tel est l'impératif du langage. En effet, si comme le signale Alain Badiou à propos de l'œuvre de Beckett, après un labeur de parole harassant on ne trouve que ce qu'il avait avant tout commencement (le rien initial) alors c'est qu'il faut tout recommencer. Pour reprendre la citation de Khatibi, le livre est fermé mais il est fermé sur rien. Telle est précisément la conclusion de *L'Innommable* beckettien: « Il faut continuer, je ne peux pas

---

<sup>653</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier mot*, p. 77.

<sup>654</sup> Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

<sup>655</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, pp. 94-95. Nous soulignons.

continuer, je vais continuer ». En effet, les voix beckettiennes n'ont rien à dire, et pourtant elles le disent, et du fait qu'elles n'ont rien à dire, elles ne semblent jamais épuiser un sujet qui s'il a existé s'est dérobé dès le début. Il est à noter, à ce propos, qu'il est très courant que dès les premières pages du texte tout soit dit, présenté, exposé, limpide, et de ce fait tout étant dit il ne reste rigoureusement rien à dire. Du coup, comment nous surprendre si cette parole infinie se dégrade en absurdes soliloques, démunis de situation énonciative causale<sup>656</sup>, souvent privés de destinataire, et relevant d'un usage pathologique du langage (phrases démesurées, mots qui se succèdent sans logique apparente, mots qui se reprennent ...) et donc de l'hystérie ou même de la folie ?

Mais il y a plus. Ce déni de la finalité, cette infinité du langage est responsable d'une sorte de « hors-temps » qui touche les fictions de notre corpus où « tout à tout instant fini et en cours et sans fin »<sup>657</sup>. « Pas de commencement et pourtant l'essor d'un perpétuel éveil. Pas de fin, mais une aspiration toujours *comblée* et toujours *désirante* »<sup>658</sup> affirme de manière énigmatique la voix du *Dernier Homme* blanchotien. Or, il faut reconnaître que l'inscription dans une temporalité conduirait inévitablement à la finalité extrême, représentée par la mort. Celle-ci est, pour reprendre une formulation chère à un autre grand auteur de *récits*, Edmond Jabès, ce qui attend l'homme « au tréfonds du silence »<sup>659</sup>. Mais la mort ne saurait être affrontée que par un sujet constitué. Dès lors, être hors du temps semble la seule position concevable pour un moi qui cherche à se définir, tel le sujet de nos textes.

A cela il faudra peut-être ajouter que, relevant de l'impensé, le « dernier instant » ne peut être exprimé. Il ne peut qu'advenir, c'est-à-dire passer à l'épreuve imprononçable de l'expérience:

La première personne du singulier ne peut conjuguer le verbe « mourir » qu'au futur [...] je ne peux dire autre chose que: je mourrai, jamais je meurs (sinon en clignant de l'œil et en se regardant mourir); ni à fortiori: je suis mort, sauf en jouant de la comédie en se dédoublant [...] En bref, la première personne n'a à son usage qu'une conjugaison défective, sans passé et sans présent.<sup>660</sup>

---

<sup>656</sup> Qu'on pense aux innombrables *Un temps, Un temps long* dans l'œuvre de Beckett chez qui toute parole jaillit du néant.

<sup>657</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 46.

<sup>658</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 114. Nous soulignons.

<sup>659</sup> Edmond Jabès, *Le livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991, p. 89.

<sup>660</sup> V. Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1978, p. 32.

Aussi, comme le suggère si justement Emmanuel Levinas, « la mort, ce n'est pas la fin, c'est le n'en pas finir de finir »<sup>661</sup>. Le trépas- et plus précisément encore, *l'attente* du trépas- devient alors, sous la plume de Maurice Blanchot, continuité, n'ayant ni commencement ni fin: « mourir d'une mort sans fin »<sup>662</sup>. Ce que l'auteur met magistralement en scène dans un récit comme *L'Arrêt de mort*. Et cela à partir du titre, aussi déconcertant que énigmatique, dont plusieurs critiques – et notamment Derrida- ont soulevé l'ambiguïté. L'arrêt de mort, c'est bien entendu le décret auquel nul n'échappe; au même temps, le titre laisse entrevoir la possibilité, sinon d'arrêter la mort, du moins de la faire durer.

Notons que cet effort pour suspendre la mort est repérable même dans l'œuvre de Samuel Beckett. Celle-ci présente des personnages qui ont déjà cessé de vivre, prisonniers de leur univers débilitant, leur condition chaque fois amoindrie. Leurs voix n'appartiennent plus au temps fini mais bien au contraire à celui infini de la mort. De ce fait, l'énonciation tend de plus en plus à perdre ses limites et à devenir un *entretien infini*, une histoire incessamment recommencée comme dans *Le Dépeupleur* où le « ça va peut-être finir » initial se transforme, au fil des pages, en l'« impensable fin » qui close le texte:

Ainsi de suite à l'infini jusqu'à ce que vers l'impensable fin si cette notion est maintenue seul un dernier cherche encore par faible à-coups.<sup>663</sup>

En définitive, nous dirions donc, à la suite de Blanchot, que « la fin ne serait plus ce qui donne à l'homme pouvoir de finir, mais l'infini [...] par quoi la fin ne peut jamais être surmontée »<sup>664</sup>. Dans ces conditions, la diégèse ne pourra que « s'interrompre »<sup>665</sup>:

C'est comme ça que ça va finir encore, je me tairai, faute d'air, puis l'air reviendra et je recommencerai.<sup>666</sup>

En effet, il est toujours possible de rajouter un mot à une phrase, une phrase à un paragraphe, un paragraphe à un chapitre, un chapitre à un texte, un texte à un autre, et ainsi de suite; de

---

<sup>661</sup> Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 16.

<sup>662</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 263.

<sup>663</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, p. 53.

<sup>664</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 326.

<sup>665</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, p.49.

<sup>666</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 177.

sorte que finalement tout découpage textuel, toute clôture relève de l'arbitraire. Et par la suite, le sens de tout discours, de tout texte:

A coup sûr, je pense de moins en moins, dès lors que la fin du récit naît chaque fois à la dernière phrase. Désormais, je suis appelé à travailler sous l'ordre d'une loi encore plus étrange. Là où je décide de parler, une phrase est inmanquablement plantée devant moi. Elle me regarde, dort, se réveille au bout de mes nuits blanches: j'épelle en tremblant, et de mon tremblement, je ne veux garder aucun pacte scellé en dehors d'elle: cette phrase est mon seul serment, et tant qu'elle sera indéchiffrable, me fixant avec une telle intensité, je serai incapable de m'arracher à son étreinte.<sup>667</sup>

Cette remarque du récitant *d'Amour Bilingue* éclaire bien ce déni de la finalité caractéristique du *récit*. Ce qui retient notre attention ici est cette possibilité pour le texte de se clore, de se conclure à chaque instant. Toutefois, cette conclusion s'avère-t-elle être constamment retardée. En cela, l'écriture du *récit* se pose elle-même comme formulation de l'inachevé. Inachèvement qui trouve dans chaque œuvre sa justification et que le récitant *d'Amour Bilingue* explique en ces termes: « cette phrase est mon seul serment, et tant qu'elle sera indéchiffrable, me fixant avec une telle intensité, je serai incapable de m'arracher à son étreinte ». Notons au passage que cette phrase demeure, pour l'œuvre de Khatibi, « indicible »<sup>668</sup> car elle excède les possibilités du langage. La tâche de la voix narrante sera, donc, une tâche qui « n'a pas de fin, et sans force continue » car « la passion de la langue est toujours libre de disposer de mes jours, de mes nuits blanches »<sup>669</sup>.

Ainsi, et de manière plus générale, la voix mise en scène par le *récit* sera une voix condamnée à parler, à se taire, et à recommencer sans cesse dans l'espoir d'approcher, à travers ces mots vains, cet « innommable » tant recherché.

Cela dit, il faut tout de même signaler un paradoxe assez déroutant: dans ces œuvres la fin est d'autant souhaitée qu'elle est crainte car elle coïncide avec ce que le récitant de *L'Innommable* appelle le « vrai silence, celui que je n'aurais plus à rompre »<sup>670</sup>. On rejoint ici le point de vue de Paul Ricœur qui parle, à propos de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle, d'une

---

<sup>667</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 73.

<sup>668</sup> «Bonheur indicible», *Ibid.*, p.131.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>670</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 178.

oscillation entre un désir de clôture figurable et racontable, et le pressentiment qu'une telle clôture est impossible et ne peut demeurer que de l'ordre du désir:

Dans la tradition du roman réaliste, la fin de l'œuvre tend à se confondre avec celle de l'action représentée; elle tend alors à simuler la mise en repos du système d'interaction qui forme la trame de l'histoire racontée [...] Ce n'est plus le cas lorsque l'artifice littéraire [...] fait retour sur son caractère fictif; la terminaison de l'œuvre est alors cette opération fictive elle-même. Ce renversement de perspective caractérise la littérature contemporaine. Le critère de bonne clôture y est beaucoup plus difficile à administrer, en particulier lorsque celle-ci doit s'accorder avec le ton d'irrésolution de l'œuvre entière.<sup>671</sup>

### 1.2.3. L'aliénation par le langage

Cette dernière mise en perspective nous permet de mieux comprendre ce que, tout à l'heure, nous avons appelé le *paradoxe de la fin*. La parole devient instrument de lutte contre le silence, ennemi redouté mais par lequel on est attiré comme malgré soi:

Toute cette histoire de tâche à accomplir, pour pouvoir m'arrêter, de mots à dire, de vérité à retrouver, pour pouvoir la dire, *pour pouvoir m'arrêter* [...] pour ne plus avoir à parler, plus avoir à entendre, je l'ai inventée, dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer [...]<sup>672</sup>

Cette remarque de *L'Innommable* nous permet de mieux cerner la nature du rapport qu'entretien, dans le *récit* contemporain, le sujet- ou du moins ce qui en reste- et la langue. Si comme l'écrit Merleau-Ponty dans *Signes*, il y a la *parole parlée* et la *parole parlante*<sup>673</sup> et la parole parlée est antérieure à la parole parlante, alors nos paroles prennent corps dans un monde où le langage est déjà à l'œuvre, où le sens a déjà une présence incarnée, et où notre acte d'expression n'est là que pour reprendre le sens tacite immanent qui gît dans le monde des paroles déjà produites par l'autre. Dès lors, on peut considérer que, par nature, tout individu est prisonnier dans sa langue: «c'est la langue qui parle et non l'homme- souligne Lévinas- l'homme ne parle que dans la mesure où il correspond à la langue»<sup>674</sup>. Le sujet

---

<sup>671</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II*, op. cit., , p. 44.

<sup>672</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 45. Nous soulignons.

<sup>673</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, NRF, 1960.

<sup>674</sup> Emmanuel Lévinas, *Hebel*, Questions III et IV, Paris, Gallimard, 1976, p.41.

parlant devra donc reconnaître *qu'on* le parle plus *qu'il* ne parle. En effet, le seul langage dont nous disposons pour communiquer est comme un dépôt commun, reçu en chacun de nous, qui s'exprime lui-même et qui a ses propres résonances: « [...] bribes d'une voix ancienne en moi pas la mienne »<sup>675</sup> pour reprendre un passage déjà cité de *Compagnie* de Beckett. Le récitant *d'Amour Bilingue*, quant à lui, souligne à plusieurs reprises les effets dévastateurs du langage sur une liaison amoureuse qui se joue à deux langues: « Qu'un être soit écrasé par des mots institués et qui ne veulent plus rien dire pour sa parole intime, est une abstraction d'amour insupportable »<sup>676</sup>.

A partir de là, il faudra prendre acte du fait que même ce qui est pensé n'est pas immédiatement pensé; il est pensé dans la langue, à l'intérieur d'un système:

La langue est essentiellement un dépôt, une chose reçue du dehors [...] aucune société ne connaît et n'a jamais connu la langue autrement que comme un produit hérité des générations précédentes et à prendre tel quel.<sup>677</sup>

Autrement dit, le langage ne prend pas sa source dans le moi, mais se déroule indépendamment du moi, selon des mécanismes externes dont nous sommes la proie. Dès lors, nous dit Beckett, la voix ne pourra que « rabâcher » sa leçon et rien de plus<sup>678</sup>. Et il est vrai, que le langage propre à la plupart des personnages beckettien (et plus manifestement encore dans les dernières œuvres objets de notre étude) est tout d'abord- et à juste titre- un « rabâchage »:

Autre trait le rabâchage. Eternellement à peine varié le même jadis. Comme pour l'amener à toute force à le faire sien. A avouer, Oui je me rappelle. Voire peut-être à avoir une voix. A murmurer, Oui je me rappelle. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Une voix à la première personne du singulier murmurant de loin en loin, Oui je me rappelle.<sup>679</sup>

Globalement, procédant d'un collectif anonyme et préexistant, le langage mis en scène par les textes de notre corpus ne parvient pas à rendre compte de la singularité du locuteur. « J'étais

---

<sup>675</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 9.

<sup>676</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 94.

<sup>677</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p.105.

<sup>678</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 20.

<sup>679</sup> Ibidem.

un livre parlant, qui s'arrachait de ses palimpsestes [...]» précise- non sans douleur- le récitant de Khatibi. Le *je* est donc toujours-déjà déterminé par la langue à laquelle on ne peut pas plier l'expression authentique de l'individu. C'est d'ailleurs pourquoi il lui est impossible de se trouver lui-même, de se saisir pur de toute détermination. C'est ce qu'un récit comme *Amour Bilingue*- posant le problème à l'intérieur de la relation amoureuse susceptible de mettre en jeu l'être le plus profond et authentique de chacun- nous amène à considérer:

Pour lui parler, il était traduit lui-même par un double mouvement: du parler maternel à l'étranger, et de l'étranger en étranger en se métamorphosant.<sup>680</sup>

Cette mise au point en appelle immédiatement une autre au sujet de l'étrangère. Au moment de leur séparation le récitant remarque:

Je t'ai rencontrée je t'ai croisée ah c'est cela croisée dans la confusion des langues pensée giratoire giration sans commencement ni fin tu as commencé avec ta langue et ne t'en fais pas tu finiras avec elle *marquée de mes empreintes* marqua dans mon dialecte local est une insulte [...]<sup>681</sup>

On a beau changer de langue, quitter sa langue maternelle comme l'ont fait Beckett ou Khatibi, on ne quitte pas pour autant la dure loi de l'emprunt: « Tous ce dont je parle, avec quoi je parle, c'est d'eux que je le tiens »<sup>682</sup> nous dit *L'Innommable* beckettien. Celui-ci résume magistralement ce drame en ces quelques mots:

Les mots sont partout, dans moi, hors moi, [...] impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres[...] <sup>683</sup>

Drame sans issue puisque, faute à se taire, il faut bien parler et penser, et pour parler et penser il faut disposer des mots d'une langue, avec tout leur capital de savoir et d'idées reçues. La

---

<sup>680</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 27.

<sup>681</sup> Ibid., p. 83. Nous soulignons.

<sup>682</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 62.

<sup>683</sup> Ibid, p. 166.



voix de l'autre- des autres, - est donc toujours là, à l'œuvre dans la langue qu'on parle, même au moment où on s'y oppose et on la récuse.

Dans des telles conditions, le *je* bute inexorablement sur l'inadéquation entre ce qu'il faudrait penser et ce qu'il voudrait dire. Il ne peut alors que « mal dire » comme l'annonce le titre d'une des œuvres de notre auteur irlandais. Le récitant de *Mal vu, mal dit*, conscient de son incapacité à bien faire, s'interroge sur « comment dire ? comment mal dire ? »<sup>684</sup>. Mais le texte n'offre en réponse qu'une juxtaposition d'expressions-clichés et de formules toutes faites:

Une lande aurait mieux fait l'affaire. Mais *il ne s'agit pas de mieux la faire*. Il fallait des agneaux. A tort ou à raison. Une lande les auraient permis. Des agneaux pour la blancheur. Et pour d'autres raisons encore obscures. Une autre raison. Et pour qu'il puisse soudain ne plus y en avoir. Au temps des agneaux [...] Une lande ne les aurait pas exclus. Enfin c'est fait. Et quels agneaux. Sans vivacité aucune. Taches blanches dans l'herbe. A l'écart des mères indifférentes. Figés [...] <sup>685</sup>

Dans la citation ci-dessus la banalité des choses décrites – « sans vivacité aucune », pour reprendre la formulation du texte- répond à la recherche consciente de ce ratage expressif: « il ne s'agit pas de mieux la faire ». On le rappelle: le souci de « mal dire », ce que nous avons appelé l'échec, est le moteur principal de l'œuvre.

Or, comme nous aurons l'occasion de vérifier dans le dernier chapitre de notre étude, la confusion entre les différents niveaux textuels est, en dernière instance, un des dispositifs employés par la forme narrative *récit* afin de « mal dire ». Celui-ci, en effet, semble vouloir souligner cette *non-maîtrise* sur le dit, sur la voix elle-même. C'est ce que nous suggère le récitant de *L'arrêt de mort* de Blanchot: « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. Mais je ne suis plus *maître* d'en parler »<sup>686</sup>. C'est encore l'exemple offert, nous l'avons vu, par le *je* des œuvres beckettiennes. Celui-ci paraît être conscient que tout passe par l'entremise de la langue. D'où sa grande question: « Y-a-t-il un seul mot de moi dans ce que je dis? »<sup>687</sup>. Dans le même ordre d'idée, on peut penser au récitant d'*Amour Bilingue* dont les contradictions initiales prennent source dans son impossible désir de réappropriation

---

<sup>684</sup> Ibid. p. 20.

<sup>685</sup> Ibid, p. 12-13. Nous soulignons.

<sup>686</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 53. Nous soulignons.

<sup>687</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 101.

et de maîtrise des deux langues en présence: « je suis sans défense: la langue m'accapare. Sitôt levé, je la vois battre de l'aile et quand je me couche, je m'éteins auprès d'elle »<sup>688</sup>.

D'autre part -comme nous l'avons déjà constaté- prisonnier du langage, le sujet est quand même soumis à l'obligation de dire. Et l'on peut reprendre à ce propos ce qu'affirme Roland Barthes dans sa *Leçon*: la langue est le lieu d'inscription du pouvoir «par ce qu'elle oblige à dire». De ce fait, «par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation ». Barthes en conclue que « la langue, comme performance de tout langage, [...] est tout simplement fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire »<sup>689</sup>. La langue est donc un fait structurel qui s'impose au sujet qui est, dès lors, « obliger à dire ». Or, cette constatation rejoint le point de vue de Beckett où elle devient une sorte de leitmotiv de son œuvre. *Malone meurt*, deuxième volet de sa trilogie, peut être lu comme le début d'une longue interrogation sur l'impossibilité de sortir du langage puisque l'individu ne peut exister et témoigner de son existence *que* dans la pratique de la langue. Dans une telle optique, il faut trouver le moyen de purger le dire, de ne plus faire résonner dans la langue d'autres antériorités de langage pour tenter de prendre la parole en son nom propre. Ainsi, par exemple, le passage de l'anglais au français devient pour Beckett une façon de retrouver sa liberté, de « forer des trous » dans le langage pour voir s'il y a quelque chose ou rien<sup>690</sup>. Et encore, ce refus de la parole, incapable de véhiculer l'unicité de chacun, devient si profond que pour les héros beckettien les mots seront des simples émissions sonores, des *bruits* qui résonnent superficiellement. Après *L'Innommable*- puissant révélateur des idées de Beckett en matière de langage- les textes témoignent d'un désir de combler cette usure du sens, cette déperdition d'être - tout en ne s'occupant, soigneusement et délibérément, que des surfaces, autrement dit des signifiants. Il s'agit des fameux « sons fondamentaux » par lesquels Beckett définit la base de son œuvre<sup>691</sup>:

---

<sup>688</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 88.

<sup>689</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p.14.

<sup>690</sup> Dans une lettre capitale, écrite en allemand en 1937, Beckett écrit: « [...] de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses (ou le néant) qui se trouvent au-delà. Etant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, il ne faut rien négliger de ce qui peut contribuer à le discréditer. Y forer des trous », [Trad.de] Ruby Cohn, *Disjecta. Miscellenaous Writing and Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Londres, John Calder, 1983, p. 137.

<sup>691</sup> P. Mélése, *Beckett*, Seghers, Lettre de S. Beckett à Alan Schneider, 29 décembre 1957, p. 143.

Existe-t-il une seule raison valable pour que la surface du mot, si affreusement tangible, ne puisse être dissoute à l'instar du son déchiré par des longues pauses dans la 7<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven, de telle sorte que pendant des pages on ne perçoit rien d'autre qu'une *passerelle de sons* suspendue à des hauteurs vertigineuses et reliant entre eux des abîmes insondables de *silence*.<sup>692</sup>

## 1.2.4. Parole vs Silence

Pour notre part, il y a lieu, à propos de tous ces procédés, de souligner les rapports complexes qu'entretiennent le discours, la voix et le silence.

### 1.2.4.1. Le Silence comme vrai Parole

Il serait intéressant de reprendre à ce sujet les propos de Gilles Deleuze<sup>693</sup>. Pour ce dernier la langue doit être comprise non pas « comme un système homogène en équilibre, ou proche de l'équilibre, défini par des termes et des rapports constants » mais comme un « système [...] en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue »<sup>694</sup>. Alors, poursuit Deleuze, « la langue elle-même se met à bégayer »<sup>695</sup>. Cette tension de la langue produite par la dynamique de bégaiement équivaut selon Deleuze à porter « le langage à sa limite, à son dehors, à son silence »<sup>696</sup>. Or, remarquons que dans le déferlement critique qu'a suscité l'œuvre de Samuel Beckett, on fait souvent allusion à son écriture comme à une écriture « au bord du silence ». La prégnance du silence dans ses textes en prose et dans son œuvre théâtrale « où [il] gagne le vieillissement de la parole »<sup>697</sup> a été largement illustrée<sup>698</sup>. Toutefois, on a peut-être encore

---

<sup>692</sup> [Trad de] Ruby Cohn, *Disjecta...*, op. cit., p.137. Nous soulignons.

<sup>693</sup> Nous renvoyons le lecteur à Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », dans *Critique et clinique*, Paris, Minit, 1993.

<sup>694</sup> Ibid., p. 139.

<sup>695</sup> Ibid, p. 136.

<sup>696</sup> Ibid., p. 140-142.

<sup>697</sup> Yannick Butel, « La voix de l'encre », in *Littératures 39*, Toulouse; P.U. Le Mirail, 1998, pp. 11-118.

<sup>698</sup> Citons à titre indicatif la belle étude de Suzanne Allaire, « Le langage dans L'Innommable: entre parole et silence », in Di Matthijs Engelberts et Sjeff Houppermans (études réunies), *L'Affect dans l'œuvre beckettienne*, Rodopi, 200, pp. 17-29.

trop tendance à considérer le silence comme un « accident de langage »<sup>699</sup>, tributaire d'une parole qu'il viendrait perforer par moments. Le point de vue gagne à être modifié, au profit d'un silence profondément positif, moteur, centre et point de départ de tout événement: « J'ai à parler [...] c'est un accident », écrit Beckett dans *L'Innommable*<sup>700</sup>, renversant ainsi les termes de la dialectique langagière.

Notons d'emblée que dans la forme narrative *récit* - à laquelle renvoient les textes de notre corpus- ces deux termes, Silence/ Parole, sont indissociables. Le *récit* répond alors au défi lancé par Maurice Blanchot dans *Le Pas au-delà*: « parler sur l'arrête de la parole »:

Je ne suis pas maître du langage. Je l'écoute seulement dans son effacement m'effaçant en lui, vers cette *limite silencieuse* où il attend qu'on le reconduise, *pour parler*, là où défaille la présence comme elle défaille où porte le désir.<sup>701</sup>

Le silence est donc, tout d'abord, ce qui est en amont et en aval du langage. De ce point de vue, il renvoie à un état de potentialité du langage: « le langage vit de silences »<sup>702</sup> comme le remarque Merleau-Ponty. Dans *La phénoménologie de la perception* le philosophe, après avoir défini le langage comme le lieu des essences séparées, précise que, les essences se fondant sur la « vie antéprédicative de la conscience », la séparation s'efface si l'on se place avant le langage, dans « le silence de la conscience originale »<sup>703</sup>. De ce fait, le silence serait à entendre comme le lieu de toute possibilité inexprimée. Le langage est alors parole soustraite au silence: « vois, lis comme je frissonne. Frisson soustrait de mon *silence*, de ma rage, de chacun de mes mots mortels, arrachant à ma mémoire quelques fragments d'un chant funèbre » déclare la voix *d'Amour Bilingue*<sup>704</sup>. On remarque aussitôt que, dans ce récit, Khatibi nous donne littéralement à voir le silence (d'où le recours, de l'injonction précédente, aux verbes « voir » et « lire ») à travers le déplacement de l'écriture sur la page. En effet, ce qui frappe le lecteur après avoir parcouru quelques pages, c'est la présence d'un espace blanc,

---

<sup>699</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Armand Colin, 1972.

<sup>700</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 46.

<sup>701</sup> Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, op.cit., p.46. Nous soulignons.

<sup>702</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.167.

<sup>703</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. X.

<sup>704</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 65.

séparant l'ébauche de la page 11 du reste de l'exergue<sup>705</sup>. La question qui se pose est celle de savoir à quoi correspond cet « espace vierge » que la subdivision en paragraphes du premier chapitre souligne. La réponse pourrait être à chercher du côté du silence, de cet indicible dont nous avons déjà parlé et que la parole tente d'exprimer. Un blanc qui impose sa force poétique, qui signale le début et la fin d'une expérience, qui souvent occupe une place plus importante que le texte lui-même, devenant texte à son tour *d'un non-dit* qui échappe au fragment. Comme si le sujet qui est sur le point de s'énoncer était déjà imprégné de silence. Blancs, donc, comme parole absente:

Tout était *blanc* [...] Insaisissabilité harcelante qui dévasta, d'un coup, les pages, les mots, les lignes et la ponctuation, à travers une tache noire flottant entre ses yeux et le livre.<sup>706</sup>

Quelque chose s'ajoute à l'écriture, qui est le silence représenté par le blanc, avant et après le fragment.

Or, c'est à ce silence posé comme « lieu de vérité de la parole »<sup>707</sup> qu'aspirent, magiquement, la plupart des *récits* contemporains puisque, nous dit Blanchot, « le sens est silence limité »<sup>708</sup>. Et un auteur comme Robert Pinget ajoute: « il doit y avoir une vérité quelque part mais elle ne peut résider qu'où le moi a disparu »<sup>709</sup>. C'est cette vérité que la forme *récit* fait éclater dans le silence. En effet, comme nous aurons occasion de le voir plus loin, le sujet procède à une régression pour retrouver une sorte d'état « prénatal », de chaos premier: « au-delà de l'absurde fracas, le silence dont l'univers est fait »<sup>710</sup>. C'est le sens de la phrase annotée par le protagoniste masculin de *L'Attente, l'oubli* sur son carnet:

---

<sup>705</sup> Il s'agit de la fameuse ébauche entre parenthèses que nous avons cité plusieurs fois: « (Ce début du texte semblait dévorer le récitant, qui le lisait sans relâche. Il s'approchait chaque fois de ce début qui l'excluait: un récit sans personnage; ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même, s'entendant dire ce seul mot: Recommence) ».

<sup>706</sup> Ibid., p. 47. Nous soulignons.

<sup>707</sup> Yves Bonnefoy, « Au secret du poème, réponse à trois questions », *Le Monde*, 8 déc., 1978, p.17.

<sup>708</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 87.

<sup>709</sup> Robert Pinget, *Le Harnais*, Paris, Minuit, 1984, p. 58.

<sup>710</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, op. cit., p. 188. Ce retour vers le silence primitif a souvent valeur métaphorique dans la narration. On peut songer, par exemple, au rôle de la mer (mer/mère) dans *Thomas l'obscur* ou dans *Amour Bilingue* de Khatibi.

« C'est la voix qui t'est confiée, et non pas ce qu'elle te dit. Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener doucement, malgré leur tentative de séduction, vers le silence que tu as puisé en eux. »<sup>711</sup>

Ce que nous apprend le *il* de *L'Attente, l'oubli* c'est que le silence n'est pas un écart de la parole mais la parole même dans sa clarté. On remarquera que cette dynamique Parole vs Silence sous-tend l'articulation des tous les récits blanchotiens. Un exemple suffira largement à illustrer la chose. Il s'agit de *L'Arrêt de mort* où X. – narrateur et protagoniste du texte- affirme:

Mon unique point fort fut mon silence. Un aussi grand silence, quand j'y réfléchis, m'apparaît incroyable, non pas un mérite, car parler, d'aucune manière je n'en eus l'idée, mais justement, que jamais le silence ne se soit dit à lui-même [...] <sup>712</sup>

Nous touchons là à un paradoxe assez déconcertant où le dire équivaut au ne pas dire et le parler au se taire. De sorte que le silence n'appartient pas seulement à l'avant et à l'après de la parole mais à l'exprimé lui-même.

#### 1.2.4.2. Le silence du dire

Telle est aussi la passionnante gageure de *L'innommable*: Beckett délègue à son parleur le soin de poser - fut-ce dans l'angoisse et l'aporie- le problème de la parole muette. Pour cela, il faut bien sûr que le discours se fasse, mais à un degré minimal, et exclusivement au sujet du soi - et rien d'autre. Le but étant celui de parvenir au silence définitif, quel qu'il soit, quoi que cela veuille dire. Mais - et c'est là qui réside l'enjeu- le soi de toute manière est indicible, et par ailleurs le langage, qui de toute façon constitue un système -aliénant de surcroît- ne saurait être empêché de signifier et de représenter, sinon ses propres fictions:

On met des choses en branle sans se soucier du moyen de les faire cesser. Afin de parler. On se met à parler comme si on pouvait s'arrêter en le voulant. C'est bien ainsi. La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre [...]Voilà donc ce dont, devant parler, je parlerai, jusqu'à ce que je n'aie plus à parler.<sup>713</sup>

---

<sup>711</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 11. Nous soulignons.

<sup>712</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 56.

<sup>713</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p 21-29.

Voilà donc que, comme le signale Suzanne Allaire, « face à cet antagonisme du dire et du ne pas dire, le parleur beckettien va repenser la contradiction [...] en formulant un paradoxe qu'il érige en maxime: "La recherche du moyen de faire cesser les choses [...] est ce qui permet au discours de se poursuivre " »<sup>714</sup>. Dans ce même ordre d'idée, le Fragment XIII – fragment final- des *Textes pour rien* met en scène une voix qui s'achemine vers le silence:

Elle faiblit encore, la vieille voix faible qui n'a pas su me faire, elle se fait lointaine, pour dire qu'elle s'en va, essayer ailleurs, ou elle baisse, comment savoir, pour dire qu'elle va cesser, ne plus essayer<sup>715</sup>

Cette remarque de la voix beckettienne est intéressante au sujet de notre étude. En effet, le soliloque caractéristique du *récit* se mue sous nos yeux en parole proférée qui performe *et* sa péroration *et* son silence. Dès lors la voix qui parle est, comme l'indique encore le Fragment X, « une voix de silence, la voix de mon silence »<sup>716</sup>. Ou encore, plus loin, dans le Fragment XIII: « c'est le silence et ce n'est pas le silence »<sup>717</sup>. Autrement dit, si le silence se donne à lire comme la part de mutisme et de réticence qui creuse la parole, c'est que le langage est pris dans l'effort de dire, sans y parvenir, la vérité du vide, de l'absence, du rien qu'est la mort de tout être: «La langue! ses silences et ses ferveurs, j'en sentais les brisures dans l'événement de chaque mot »<sup>718</sup> déclare le récitant d'*Amour Bilingue*. Silence et Parole ont donc partie liée dans l'épreuve de l'impossibilité de dire. Ainsi, le *je* de nos textes sait que la voix n'est qu'un *être-dans-le-silence*, ou encore, un simple mode d'être différent du silence.

Du coup, la fiction et le langage ne peuvent rien créer que ce vide où se déporte la voix:

Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot et qui disparaît merveilleusement tout entier tout de suite dans son usage. Quoi de plus digne de l'essentiel et de plus proche du silence Il est vrai, il «sert». <sup>719</sup>

---

<sup>714</sup> Suzanne Allaire, « Le langage dans L'Innommable. Entre parole et silence », op. cit., p. 19.

<sup>715</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 201.

<sup>716</sup> Ibid., p. 186.

<sup>717</sup> Ibid., p. 205.

<sup>718</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 108.

<sup>719</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 35.

Dans la forme narrative *récit*, tout se passe alors dans cette ineffable zone d'échanges entre Parole et Silence, dans une sorte de glissement muet, de mouvement immobile; bref, pour le dire à la Blanchot, d'éternel *ressassement*: « le silence [...] ça durera ce que ça durera. Puis je recommencerais, je ressusciterais »<sup>720</sup> déclare la voix de *L'Innommable*. Aussi, comment ne pas penser à la bi-langue khatibienne où le langage joue et du silence et de la parole:

Lorsque je t'entretiens dans ta langue, où s'oublie la mienne ? Où parle-t-elle encore en silence ? Car, jamais, elle n'est abolie à ces instants. Quand je te parle, je sens ma langue maternelle glisser entre deux flux: l'un, silencieux (silence si guttural), et l'autre, qui tourne à *vide*, se défaisant par implosion dans le désordre bilingue.<sup>721</sup>

Notre hypothèse d'analyse, que nous aurons à développer par la suite, repose sur cette opposition Silence vs Parole comme élément de dynamique textuelle, permettant à la quête identitaire de la voix de se relancer sans cesse. Le sujet nie sa présence au même temps qu'il nie son absence<sup>722</sup>.

### 1.2.4.3. Devoir dire et Vouloir taire

Aussi, comme nous disions plus haut, le langage devient excessif pour s'opposer à cette angoisse existentielle: exorciser le vide du silence à venir par l'aliénation du langage. « Aucun silence n'était permis: parler, parler sans merci, et ne rien signifier, avouer l'absurde, c'était, à coup sûr, une bataille de gagnée. Et plus elle parlait, plus le silence perdait ses premiers mystères » nous dit la voix d'*Amour Bilingue*<sup>723</sup>. C'est aussi le cas de *L'Innommable* qui prend acte du potentiel forcément représentatif des mots, auquel nul ne peut échapper. Ainsi le texte, en dehors des quelques fictions « majeures » qui le soutiennent, se révèle, entre autres, comme un assemblage de myriades de « micro-fictions », de miettes d'histoires qui seront systématiquement laissées à l'état embryonnaire, le reste étant composé de bribes de discours qui s'enchaînent en véritable logorrhée. Un exemple pour tous, la reprise du passage de *Molloy* sur le « noir navire d'Ulysse »:

---

<sup>720</sup> Ibid., p. 178.

<sup>721</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 48. Nous soulignons.

<sup>722</sup> «Il faut le moi pour éviter le moi, tel est le paradoxe de l'inévitable soi », Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001, p.324.

<sup>723</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 117.



Le galérien, fonçant vers les piliers d'Hercule, qui la nuit, trompant la vigilance du garde-chiourme, lâche sa rame et rampe entre les bancs, vers le levant, en appelant l'orage.<sup>724</sup>

Quelle est la fonction de cette reprise intertextuelle ? Aucune. Histoire que le discours se fasse.

En restant toujours dans le corpus beckettien, on pourrait encore citer le narrateur de *Compagnie*. Le texte nous le présente « se créant de chimères pour tempérer son néant »<sup>725</sup>. La parole, pour Beckett, joue ce rôle exprimé par le titre d'une de ses nouvelles: elle est un *calmant*. Ce n'est pas un hasard si le mot « voix » est le premier mot du texte ayant comme contre-pied le « seul » final<sup>726</sup>. Apparaît en conséquence que le but de la fiction verbale mise en œuvre par le narrateur est celui de masquer le vide profond qui l'habite, de se tenir *compagnie*, « comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble et parler ensemble dans la nuit »<sup>727</sup>:

Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours.<sup>728</sup>

Comme le suggère Dominique Rabaté<sup>729</sup>, cette « fable d'un autre avec toi dans le noir » que la voix construit à travers son affabulation langagière est sans doute un des mécanismes récurrents de l'œuvre de Beckett. Pour preuve, la voix de *L'Innommable* qui déclare dès les premières pages:

Je vais avoir de la *compagnie*. Pour commencer. Quelques pantins [...] <sup>730</sup>

---

<sup>724</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 83.

<sup>725</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 63.

<sup>726</sup> On se souvient que ce récit s'ouvre par cette phrase: « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer », *ibid.*, p. 7.

<sup>727</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, *op. cit.*, p.90. Nous soulignons.

<sup>728</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, pp. 87-88.

<sup>729</sup> Cf.: Dominique Rabaté, « Un, deux, trois: seul dans le noir (Lecture de *Compagnie* de Beckett) », in *L'invention du solitaire*, Modernité, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 253-267.

<sup>730</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p 8. Nous soulignons.

Exigence réitérée peu après:

Les choses, les figures, les bruits, les lumières, dont ma hâte de parler affuble lâchement cet endroit [...] <sup>731</sup>

On remarquera que cette évocation de l'autre est latente pour chacune des voix blanchotiennes. Celles-ci chargent le langage d'une vertu apaisante, comme dans cet extrait de *L'Arrêt de mort*:

Je me suis enfermé, seul, dans une chambre, et personne dans la maison, au-dehors presque personne, mais cette solitude elle-même s'est mise à parler, et à mon tour, de cette solitude qui parle, il faut que je parle, non par dérision, mais parce qu'au-dessus d'elle veille une plus grande qu'elle et au-dessus de celle-ci une plus grande encore, et chacune, recevant, recevant la parole afin de l'étouffer et de la taire, au lieu de cela la répercute à l'infini, et l'infini devient son écho. <sup>732</sup>

On sait que pour l'œuvre blanchotienne l'obligation de dire et le désir du silence trouvent leur point de rencontre dans l'écriture. Cela dit, force est de constater que cette propriété « calmante » de la parole est explorée par la plupart des textes de notre corpus. On touche là à celle qui semble être une des caractéristiques structurales et thématiques du *récit*. La parole mise en scène par cette typologie textuelle paraît obéir à une seule obligation: parler « pour combler le vide » <sup>733</sup>, pour se divertir au sens pascalien du terme. En témoignent plusieurs passages de nos textes comme cet extrait tiré d'*Amour Bilingue*:

Parler, parler, quelle fantastique véhémence! Quelle énergie de destruction, pour peu que le silence soit au plus bas, se dévastant dans ses malentendus, ses trous de mort et ses cercles fous. La descente aux enfers, c'est cela: perdre en même temps et la joie et la détresse de parler. <sup>734</sup>

On se souvient aussi du fameux incitatif de *L'Innommable* beckettien: « il y a à parler ». Pas discourir, pas argumenter, seulement *parler*. Dans le *récit* « il a à parler », donc, mais pour ne rien dire car toute communication est, répétons-le, désormais impossible:

---

<sup>731</sup> Ibid, p. 21.

<sup>732</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 57.

<sup>733</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, p. 106.

<sup>734</sup> Ibid., p. 86.

[...] il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucune possibilité d'exprimer, aucun désir d'exprimer, en même temps que l'obligation d'exprimer.<sup>735</sup>

#### 1.2.4.4. Le rien du dire ou dire le rien ?

Il en découle que la voix qui parle parle pour ne rien dire ou prononce indifféremment ceci ou cela comme nous l'explique, encore une fois, le parleur de *L'Innommable*:

Je ne peux pas me taire. Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. *Mais il faut que le discours se fasse.* Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique.<sup>736</sup>

Et on pourrait mentionner, dans le même ordre d'idée, le fragment II des *Textes pour rien*:

Parler, il n'y a que ça, parler, s'en vider, ici comme toujours, que ça. Mais ils tarissent, c'est vrai, ça change tout, ils viennent mal, mauvais, mauvais.<sup>737</sup>

La valeur du langage est alors liée uniquement à l'existence humaine dont il est- nous l'avons vu- la condition et le témoin extrême. Comme le souligne magistralement *L'Innommable* beckettien, sans langage rien n'existe:

[...] si cette voix pouvait s'arrêter, qui ne rime à rien, qui *empêche d'être rien* [...] <sup>738</sup>

En dernière instance, il s'agit, comme nous le rappelle encore le parleur du texte, d'« [...] une question de voix, de voix à *prolonger* [...] »<sup>739</sup>.

On sombre alors dans ce que Beckett appelait « la rage de dire »<sup>740</sup> dont on reparlera plus loin à propos de la dérive dans la langue. Pour notre part, nous aurons tendance à définir cela, à la

---

<sup>735</sup> « Trois dialogues, Samuel Beckett et Georges Duthuit » in *In transition Forty-nine*, Paris, n°5, p.98 (tr. De l'a.).

<sup>736</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 12. Nous soulignons.

<sup>737</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 125.

<sup>738</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 71. Nous soulignons.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p.99. Nous soulignons.

suite de plusieurs critiques, comme « bavardage ». Cette « non parole » - ou « parole neutre » - en quoi il consiste finit par caractériser l'écriture elle-même: « parler sans commencement ni fin, donner parole à ce mouvement neutre qui est comme le tout de la parole [...] »<sup>741</sup> nous suggère Blanchot. Il s'ensuit que la fonction primaire du bavardage est celle de remplir le silence de l'existence ordinaire. Ainsi, le *je* de la voix est entraîné, comme nous indique l'auteur, « par [une] parole errante [...] privée de centre, qui ne commence pas, ne finit pas, pourtant avide, exigeante, qui ne s'arrêtera jamais, dont on ne pourra souffrir qu'elle s'arrête, car c'est alors qu'il faudrait faire découverte terrible que, quand elle ne parle pas, elle parle encore, quand elle cesse, elle persévère, non pas silencieuse, car en elle le silence éternellement se parle »<sup>742</sup>.

La narration du *récit*, répondant à cette nécessité existentielle, installe un dire démultiplié, excessif et virevoltant sur lui-même. Le texte se donne comme but l'utopie de tout dire pour finir ensuite par avouer de n'avoir « rien à dire », n'avoir rien à communiquer au delà de cet espoir de communication. « Rien rien que rien » pour reprendre une formule de Philippe Soupault<sup>743</sup>. Le silence serait alors la voix de l'anéantissement, « le rien du dire ». La parole demeure, ainsi que nous l'avons vu, parole « non disante »:

Il la regardait à la dérobée. Peut-être ne parlait-elle, mais sur son visage nulle bienveillance à l'égard de ce qu'elle disait, nul consentement à parler, une affirmation à peine vivante, une souffrance à peine parlante. Il aurait voulu avoir le droit de lui dire: « Cesse de parler, si tu veux que je t'entende ». Mais elle ne pouvait plus se taire à présent, même ne disant rien.<sup>744</sup>

Mais attention, nous met en garde Beckett, « il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragons »<sup>745</sup>. En d'autres termes: irrévocable nature des mots à signifier, peu ou prou, pour le meilleur et (surtout) pour le pire. Et donc, pour l'œuvre, seuil indépassable, limite infranchissable (sauf à tomber dans le silence). En effet, il faut reconnaître que tenter de dire *rien* n'est pas synonyme de n'avoir rien à dire. Le *rien* est déjà

---

<sup>740</sup> Ibid, p. 21.

<sup>741</sup> Maurice Blanchot, *L'Amitié*, op. cit., p.146.

<sup>742</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 286.

<sup>743</sup> Philippe Soupault, *Poèmes retrouvés (1921-1981)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982.

<sup>744</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 10.

<sup>745</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 27.

quelque chose (un nominal indéfini) même s'il s'agit de quelque chose qui désigne l'absence de la chose (l'auxiliaire négatif). Notons, à ce propos, que le *rien* renvoie simultanément à la présence et à l'absence, selon la formule de Blanchot: «Tout proférer, c'est aussi proférer le silence. C'est [...] empêcher que la parole redevienne jamais silencieuse»<sup>746</sup>. Telle est le paradoxe du langage mis en scène par le *récit*: « pour se taire, il faut parler »<sup>747</sup> car « en se taisant, comme le précise Peter Handke, on n'atteint pas le silence »<sup>748</sup>. On n'échappe jamais aux mots comme on n'échappe pas au moi. Car comment atteindre, sinon par des paroles, l'au-delà des paroles? Le silence est alors encore, comme précise *Molloy*, « une affaire de paroles »<sup>749</sup>.

Quoi qu'on n'en dise et quoi qu'on essaye, le silence est irrécupérable dès lors qu'il est exprimé: « avoir perdu le silence, le regret que j'en éprouve est sans mesure. Je ne puis dire quel malheur envahit l'homme qui une fois a pris la parole » nous dit la voix blanchotienne de *L'Arrêt de mort*<sup>750</sup>. En définitive, si l'on ne peut se dire, on ne parvient pas davantage à se taire.

Mais si le silence demeure inaccessible, que peut donc faire l'écrivain sinon se tenir dans cet entre-deux, dans cet écart, aussi près que possible du silence ? On peut alors penser à ce que Pinget nomme le *ton*, « cette oscillation passagère, malaisée, entre le silence et le bruit, où la voix ne s'entend plus qu'à peine »<sup>751</sup>.

De ce point de vue, le *récit*, tel qu'il est envisagé ici, représente la possibilité de dépasser ce paradoxe lié à la parole. Il semble représenter cet entre-deux qui sépare et uni la vérité *dite* et son caractère *indicible*. Nous ne pouvons que renvoyer, à ce propos, aux très fines analyses de Dominique Rabaté pour qui « cette description et cette exploration de l'entre-deux commenc[ée] dans le roman [...] le quittera pour aborder [au] "récit" »<sup>752</sup>. Or, nous avons déjà souligné à plusieurs reprises la structure malléable du *récit*, basée sur une « dialectique du

---

<sup>746</sup> Maurice Blanchot, *La Part du feu*, op. cit., p. 44.

<sup>747</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, éd. de Minuit, 1983, p.92.

<sup>748</sup> Peter Handke, *Espaces intermédiaires. Entretien Herbert Gamper/Peter Handke*, Breteuil-sur-1987, pp. 113-114.

<sup>749</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, op. cit., p. 68.

<sup>750</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p.57.

<sup>751</sup> Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. cit., p. 268.

<sup>752</sup> Dominique Rabaté. *Poétiques...*, op. cit., p. 252.

mouvement incessant » qui a besoin pour exister de « deux termes opposés »<sup>753</sup>. Ici prend sens la problématique dont nous parlions plus haut d'une fin impossible, fin évoquée par une parole que la voix *ne peut* émettre. En effet, comme l'a signalé très justement Paul Ricœur: «une terminaison non conclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur tient pour insoluble; elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée, qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière. L'inconclusion déclare en quelque sorte l'irrésolution du problème posé »<sup>754</sup>. C'est ainsi que Blanchot, dans son analyse de l'œuvre beckettienne, voit dans *L'Innommable* la figure du « livre à venir »<sup>755</sup>.

Il reste malgré tout que sans fin, pas de sens:

Eh bien non, c'est toujours le même murmure, ruisselant, sans hiatus, comme un seul mot sans fin, et par conséquent sans signification, car c'est la fin qui la donne, la signification aux mots.<sup>756</sup>

C'est cela sans doute qui distingue le plus nettement le *récit* du genre *nouvelle*, genre lui aussi condensé mais qui repose sur une technique finalisante où le premier mot est orienté par le dernier<sup>757</sup>. Dans le *récit*, au contraire, il est question d' «[...] aborder la venue d'un *viens* qui franchit le langage dans une indirection sans retour, vers un au-delà du langage qui ne se rassure plus dans la pensée métalinguistique traditionnelle mais ne se laisse pas davantage replier, comme toute la modernité, au-dedans du langage, aborder la venue d'un *viens* qui soit un récit, voilà l'impossible, l'obscénité imprésentable qui ne nous lâchera plus, comme la Chose qui, dit [Blanchot] quelque part, " se souvient de nous " »<sup>758</sup>.

---

<sup>753</sup> Ibid, p.253.

<sup>754</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit .II*, op. cit., p. 38.

<sup>755</sup> Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », in *Le Livre à venir*, op. cit., pp. 286-295.

<sup>756</sup> Samuel Beckett, *Textes et nouvelles pour rien*, p. 168.

<sup>757</sup> Voir à titre indicatif René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.

<sup>758</sup> Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 74 .

Dans la forme narrative *récit* nous avons donc un rapport s'établissant entre trois ordres de choses:

-un langage, celui parlé par la voix;

-un objet à définir, parler de moi;

-et l'impossibilité pour un sujet de se donner une représentation adéquate de sa situation.

«Expérience sans issue», déclarait Maurice Blanchot. C'est ainsi que l'écriture, « encombrant verbiage de la subjectivité »<sup>759</sup>, lieu de mort, de signes et surtout des voix, s'édifie sur ses *ruines*:

Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, *ruine* de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste [...] <sup>760</sup>

On pourrait même affirmer que, en reprenant une formule de Jean-Pierre Martin au sujet des œuvres beckettiennes, la voix « c'est ce qui éventuellement reste [...] quand on a tout raconté, quand on ne peut plus raconter, quand on a épuisé tous les possibles du récit »<sup>761</sup>. Ruine du langage certes, mise à découvert de la nullité de la Voix, qui permet pourtant l'élan nécessaire à la création d'une forme qui se veut différente de celle du roman

Une voix...une ouïe...une main [...] non, c'est du roman, encore du roman, *seule la voix est*, bruissant et laissant des traces. <sup>762</sup>

De la chair palpante il ne reste rien ou presque rien: à peine un débris de voix, « une bouche ouverte dans le sable »<sup>763</sup> pour tenter de se dire, pour essayer d'imaginer. Cette voix devient, à son tour, « l'impossible voix »<sup>764</sup> qui attend ce « quand tout sera fini »<sup>765</sup>. Voix qui serait alors ruine, mais aussi trace, dernier souffle vital et seul signe d'une présence qui ne peut se constituer, malgré tout, qu'à travers la fabulation des mots: « Je croyais être l'étranger qui devait inmanquablement en souffrir, et en même temps, m'effacer comme tel, pour apparaître

---

<sup>759</sup> Louis-René des Forêts, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 49.

<sup>760</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op.cit., p.58. Nous soulignons.

<sup>761</sup> Jean-Pierre Martin, *La bande sonore...*, op. ci., p. 179.

<sup>762</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, p. 216. Nous soulignons.

<sup>763</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, p. 29.

<sup>764</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, p. 211.

<sup>765</sup> Ibid, p. 220.

seulement comme *trace inutile*, déchet, *reste de l'innommable* » nous suggère le récitant *d'Amour Bilingue*<sup>766</sup>.

Ainsi, si nous avons choisi la voix comme angle d'attaque c'est que ce qui nous fait entendre le *récit* c'est essentiellement une voix; une voix qui ne peut se dire. D'où le caractère discontinu de la parole qui la traverse et qui est affirmé par la structure même du texte. La disjonction du sujet transparaît dans son discours qui éclate en se donnant plus à travers des phrases construites mais par le biais de fragments qui vont se répétant et qui déstructurent le fil narratif tout en lui donnant une autre allure, une autre texture. De façon continue, le message même devient une mise en question sans cesse reprise, non seulement de la possibilité de véhiculer encore un message, mais en même temps de l'existence d'un émetteur et d'un récepteur pour ce message. « Je ne désire rien d'autre qu'une parole proche [...] je ne pense qu'à ton oreille »<sup>767</sup> déclare le narrateur d'un récit de Pinget. Aveu désolant d'un désir fou d'un impossible interlocuteur et d'une impossible conversation sans laquelle le *je* risque à tout moment de « tomber ni vu ni connu [...] »<sup>768</sup>.

Or, c'est ce difficile passage entre émetteur et récepteur, cet aller-retour incorporé dans la constitution même du message qui organise structurellement l'œuvre. Quant au message lui-même, c'est avant tout qu'il y ait une voix susceptible d'émettre encore un message.

Ainsi, cette écriture que nous aurons tendance à définir, reprenant une formule de Gavard Perret<sup>769</sup>, « écriture neutralisante » permet d'explorer- selon un tour capital sur lequel nous reviendrons- une scansion différente des récits, basée sur l'illimité, l'indéfini, la hachure, la brisure ou la disparition. Mise en texte syncopée et exclusive, soliloque, échos et reprises, le texte est tour à tour, murmure, cri, silence, portés par des souffles, des absences, des oublis ou des blancs, des omissions volontaires, des mots mis à la place d'autres, qui entretiennent tous le rythme tourmenté et pourtant continu de cette narration impossible, déchirée, toujours approximative et pourtant toujours centrée autour d'un objet qu'elle ne peut achever et dont elle ne peut donner qu'une approche approximative: « l'approche de l'événement » suggérée par Blanchot. De fait, comme le rappelle encore Dominique Rabaté, le texte devient « chemin faisant route nulle, pas perdu »<sup>770</sup>. Mais sa forme est néanmoins acquise: il s'agit de *l'errance*.

---

<sup>766</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p.36.

<sup>767</sup> Robert Pinget, *Le renard et la boussole*, Paris, Minuit, 1953, p. 92-93.

<sup>768</sup> Samuel Beckett, *Têtes mortes*, p. 30.

<sup>769</sup> Gavard Perret, *Beckett. L'imaginaire paradoxal*, op. cit., p.56.

<sup>770</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 132.



Errance du texte, errance du sujet. Le *récit*, en tant que nouvelle typologie narrative, se place sous le signe d'Ulysse.

## 2. Le *récit* et la mise en scène de l'errance

« Ainsi, nous savons que compte moins que l'œuvre l'expérience de sa recherche et qu'un artiste est toujours prêt à sacrifier l'accomplissement de son ouvrage à la vérité du mouvement qui y conduit »

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

Dans l'immobilité apparente du *récit* -où rien ne se passe- s'inscrit donc une extrême mobilité: la mobilité de l'errance, cette errance qui rapproche et éloigne sans cesse les voix les emportant toujours vers un «ailleurs», vers le fond du silence, du dehors:

Il l'attirait, comment l'avait-il attirée ? Il l'attirait constamment, par une immobile, insensible force. Elle était le lieu même de cet attrait, elle exerçait sur lui: arrêtée ici et non fixée, immobile, d'une immobilité errante. Vagabonde hors de soi jusqu'à lui hors de lui.<sup>771</sup>

Or, il est à noter que l'errance apparaît de prime abord comme l'aboutissement du destin propre aux récitants de nos textes, sorte de « dragueur[s] d'épaves »<sup>772</sup> entre les langues. En effet, le sentiment intraduisible qui naît face à la langue fait de celle-ci non pas uniquement l'idiome d'une expression, mais surtout l'objet d'une véritable passion amoureuse, d'un «amour imprenable» pour reprendre un terme khatibien:

---

<sup>771</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, p. 61.

<sup>772</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 37.

Par l'errance je touchais au non-fondement, à la patrie la plus sauvage de ma sensibilité. Je désirais cet innommable avec une frénésie prodigieuse.<sup>773</sup>

Par ailleurs, nous avons vu que les «sujets» de ces œuvres s'apparentent à ceux qu'on pourrait nommer des « exilés ontologiques », des « je » non déictiques. C'est le fameux « Je. Qui ça ? » dont nous avons largement parlé dans le chapitre précédent. L'identité cesse donc d'être pure constance de l'unité personnelle. Identité et différence se conçoivent, dès lors, comme pur mouvement. Un bel exemple nous est offert par la narratrice de *Que ferons-nous de nos corps étrangers* de l'écrivain canadienne Danielle Roger; celle-ci parcourt les rues, se glisse dans les bras d'inconnus à la recherche d'un lieu dans lequel s'incarner, d'une matière qui serait, enfin, elle-même<sup>774</sup>. Aussi, nous avons déjà observé une sorte d'errance, propre aux parleurs du *récit*, à travers les différents niveaux de conscience et les différents êtres qui forment leur personnalité. «Il se regarda et se reconnut dans l'autre qui lui tenait la main, nous dit la voix narrante d'*Amour Bilingue*, en lui, en moi, au-delà de toute ivresse »<sup>775</sup>. Il convient de bien définir le concept de l'errance tel que nous l'abordons.

Quand on consulte le dictionnaire, le mot errance est défini par « action d'errer ça et là », en cela, il correspond à randonnée, flânerie, vagabondage ». Quant au verbe errer, il a deux définitions:

1- « s'écarter, s'éloigner de la vérité (s'égarer, se tromper) »

2- « aller d'un côté et de l'autre, au hasard, à l'aventure (déambuler, vadrouiller, flâner...). »

Enfin, si l'on regarde du côté des synonymes du mot, nous trouvons entre autres:

« déambulation, déplacement, dromomanie, exil, expatriation, fugue, instabilité, nomadisme, pérégrination, promenade, randonnée, rêverie, voyage, etc ». De ces définitions, nous retenons un dénominateur commun: la mobilité, qui induit aussi l'incertitude et l'ouverture. Plus qu'un simple thème et une simple présence, la notion du déplacement, de l'instabilité, apparaît comme un matériau de construction de l'œuvre, une vraie poétique en somme, que nous résumons par le mot « errance ».

Privées d'ancrage, les voix- ou faudrait-il dire tout simplement «la voix» - du *récit* nous plonge alors dans un labyrinthe sans directions assuré. Tout paraît s'embrouiller dans cette absence: temps, lieu et conscience de soi. Ce faisant l'errance de la voix évoque

---

<sup>773</sup> Ibid., p. 111.

<sup>774</sup> Danielle Roger, *Que ferons nous de nos corps étrangers?*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991.

<sup>775</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 79.

irrésistiblement l'errance de l'écriture qui se fait, à son tour, l'écho d'une déambulation à travers une parole et son écoute. Nous pourrions, à propos de ces œuvres, reprendre ce que Jean-Pierre Martin affirme au sujet de l'œuvre de Robert Pinget:

[...] renonçant à raconter des histoires ou à cerner des personnages, [le texte] se tient au cœur acoustique d'un réseau de discours ténus, contradictoires, constamment brouillés par le brouhaha et le charivari alentour [...] Le parleur du roman, rebelle aux conventions d'une écriture académique, veut aller au plus près de ce flux langagier, de ce discours presque informulable dont la transposition ne peut être que bredouillante.<sup>776</sup>

A l'instar de la parole vagabonde qu'elle véhicule, la dynamique structurelle du *récit* est marquée par l'indétermination de son orientation, que celle-ci soit langagière, spatiale ou temporelle. En effet, là où se perd le point de destination et le point de départ du mouvement nous ne pouvons qu'errer. Or, comme on a pu le constater, nos œuvres n'ont pas de « commencement » et, surtout, elles n'ont pas de fin »<sup>777</sup>. Il n'est donc pas surprenant que le *récit* se dessine comme lieu privilégié, théâtre de nombreuses errances au cours desquelles les « personnages » sont pris dans un mouvement perpétuel et les frontières du temps et de l'espace sans cesse repoussées. L'errance, où le mouvement du texte se perd, n'est précisément en cela qu'une errance sans terme, revenant sans cesse « au même endroit »: « Je tournais autours de moi-même, livré à tous les appels de ce lieu où je ne pouvais qu'errer » nous confie le récitant blanchotien de *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>778</sup>. Dans le même ordre d'idées, on pourrait encore penser aux textes beckettien se servant de l'idée de l'issue comme d'une à l'aise pour « continuer vers ». On ne sait pas *vers* quoi, mais les personnages continuent leur inexorable mouvement.

Comme nous allons l'observer, cette mobilité de l'œuvre- ce que nous allons appeler son *errance*- touche différents niveaux textuels en commençant par l'énonciation jusqu'à la dimension spatiale et temporelle. En somme, tout ce qu'on a l'habitude de prendre pour une intrigue (l'« histoire »), un temps et un lieu de fiction, des personnages, un dialogue, se décompose, se désarticule, se désagrège tout au long de nos textes pour montrer un espace de dérive, de répétition. C'est la mise en scène de l'errance qui se dessine alors.

---

<sup>776</sup> Jean-Pierre Martin, « Robert Pinget par oui-dire ou trente et un livres pour bourdonnement et chuchoteries », in *Poétiques*, n°103, 1995, pp. 353-354.

<sup>777</sup> Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités...*, op. cit., p. 272.

<sup>778</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnais pas*, p. 135;

Nous nous proposons donc, dans ce deuxième chapitre de notre analyse textuelle, d'explorer la structure globale des textes appartenant à notre corpus en relation avec ce principe d'errance que nous venons de décrire. Notre recherche reprend à son compte la mouvance générée par ces œuvres, mouvance que nous avons déjà relevée à propos de l'imaginaire de la voix et que Maurice Blanchot place sous le signe d'Ulysse. En gardant à l'esprit cette définition blanchotienne, il s'agira pour nous d'interroger les mécanismes scripturaux générateurs de la spécificité du *récit* afin de mettre en évidence comment cette errance soit non seulement releuable à tous les niveaux du texte mais représente, par rapport à ce dernier, le lieu contradictoire de sa quête et de sa perte. En effet, force est de constater que c'est elle qui donne au récit la tension qui lui est propre entre un point de départ, constamment remis en jeu, et un approfondissement indéfini. Or, en tant que structure narrative le *récit* semble naître précisément de cette tension entre ce que nous pourrions définir un principe de mouvement et son opposé, un principe d'immobilité. La logique générale de nos fictions répond ainsi à la double postulation de l'indicible: dire sans dire, écrire en s'empêchant d'écrire.

## **2.1. La mobilité thématique et énonciative**

« Je suis toujours [...] sur le grand escalier qui y monte. Je passe mon temps à rôder sur ses marches immenses, tantôt en haut, tantôt en bas, à droite; à gauche et sans répit »

Franz Kafka, « Le chasseur Gracchus »

Dans un premier temps nous tenterons de dégager la façon dont l'errance se met en scène, en se donnant littéralement à voir. Dans cette perspective nous commencerons par interroger ce qui semble être à la base de cette mouvance textuelle, c'est-à-dire l'absence de centre. Comme le remarquait Maurice Blanchot au sujet de l'œuvre proustienne ou mallarméenne, l'œuvre moderne peut être décrite comme mouvement vers le point presque central qu'est la source inaccessible dont elle provient. Or, le *récit* théorisée par Blanchot semble tendre non pas à l'inversion du mouvement circulaire, mais à l'altération du cercle. En

effet, si le cercle n'est cercle que parce qu'il a un centre, neutraliser le centre revient à briser le cercle et à l'empêcher de se refermer le précipitant dans l'errance. Dès lors, la recherche, comme cheminement, n'est plus un tour de ronde qui vérifie l'assurance de la marche et la position centrale du centre, mais devient égarement, retournement du centre en point instable à la fois *ici* et *nulle part*, présent et absent. C'est ainsi que la quête des personnages demeure non seulement difficile à cerner, mais irrésolue.

Une toute première conséquence est relevable au niveau de l'énonciation du texte. L'errance serait ici thématiquement à reconduire à l'errance de la voix, voix - revenons-y- en quête du lieu de son surgissement, d'une sorte de « centre » hypothétique, seul capable de conférer une stabilité, un poids et une consistance à son existence.

### **2.1.1. Le *récit* et l'absence de centre: la paratopie et l'errance scripturale**

« Je ne pouvais alors écarter la pensée que cette recherche n'était pas seulement la mienne, mon erreur, mais qu'elle était aussi présente autour de moi, dans l'intimité de l'espace, dans le secret de cette parole qui *appelait le vide* et ne le trouvait pas, ou bien qui désirait se ressaisir et ne le pouvait pas »

Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*

#### **2.1.1.1. La rupture du cercle**

Comme nous venons de l'évoquer le *récit* en tant que structure textuelle semble être condamné, à l'instar de la voix d'un de ses grands protagonistes, *L'Innommable* beckettien, à l'errance de celui qui n'a pas de nom. Si l'idée que la forme narrative dite *récit* gagne à être considérée dans la perspective d'une réduction et d'un épuisement volontaires peut être tenue, à ce point de notre analyse, comme un acquis critique consolidé, la question de savoir comment cette réduction s'effectue *dans* l'œuvre doit être davantage développée. Il serait très intéressant, à ce propos, de reporter, une nouvelle fois, aux commentaires consacrés par Maurice Blanchot à l'œuvre beckettienne. Nous savons déjà que, contrairement à son maître Joyce, la recherche littéraire de Samuel Beckett mènera non vers la plénitude mais vers

l'absence et le néant. Au sujet des récits de l'auteur irlandais Blanchot parle d'un « je » « entraîné par la parole errante, non pas privée de sens, mais privée de *centre*, qui ne commence pas, ne finit pas [...] »<sup>779</sup>. Cette remarque est d'importance pour notre analyse car elle préside à la structuration textuelle du principe d'épuisement et d'errance. L'errance de la parole y est liée à l'absence de centre: « parole errante » *parce que* « privée de centre » et condamnée, par là même, à l'éparpillement, à aller, selon l'expression du même Beckett, vers « l'inexistant centre d'un espace sans forme »<sup>780</sup>. Or, nous connaissons le rôle du *décentrement* dans la littérature conceptualisée et réalisée par Maurice Blanchot. Les textes de l'auteur présentent des centres toujours *excentriques*, toujours extérieurs à l'œuvre et qui n'apparaissent pas dans celle-ci. Ce qui revient à dire que la voix de l'écrivain, ou du narrateur, ne parle pas à partir d'un lieu « privilégié d'intérêt »<sup>781</sup>. Nous l'avons vu. En effet, si on considère à la suite de Jacques Derrida<sup>782</sup> que tout concept de structure est inséparable d'un centre- qu'on l'appelle essence, substance, Dieu, etc.- comme point de présence et d'origine fixe, dont la fonction serait d'organiser la structure elle-même, on comprend qu'en absence de centre il est impossible pour l'œuvre d'exister comme un tout achevé. Elle devient alors littéralement *décentrée*, et donc soumise à l'errance. Pour tenter de préciser recourrons à la note introductive de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot, note où la notion de *décentrement* trouve peut-être sa formulation la plus évidente:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition, centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain, plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien être que l'illusion de l'avoir atteint[...] <sup>783</sup>

Le centre recherché est vu d'emblée comme quelque chose d'hypothétique: insaisissable, infiniment reculé et dissimulé mais sans lequel le texte ne serait pas. Certes, d'après Blanchot ce centre n'est pas toujours assimilable au milieu structurel de l'œuvre. Au contraire, il est

---

<sup>779</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 308.

<sup>780</sup> Samuel Beckett, *Mal vu Mal dit*, p. 9.

<sup>781</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., 566.

<sup>782</sup> Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans les science humaines », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, pp. 409-428.

<sup>783</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 5.

placé hors d'elle comme la force qui oriente ou, plutôt, désoriente sa composition: « centre non pas fixe, mais qui se déplace [...] ». Le centre n'est donc pas une puissance totalisante, mais une force séductrice, une puissance d'arrachement qui met en mouvement et l'œuvre et celui qui l'écrit et celui qui la lit. Mouvement infini puisque le centre est lui-même mobile, d'une mobilité qui le rend toujours plus central et toujours plus dérobé. Il reste pourtant implicite au livre bien que le lecteur ne puisse ni le localiser ni à plus forte raison s'y tenir pour en considérer l'ensemble. L'auteur lui-même, se retournant rétrospectivement vers sa production, ne peut parler de celui-ci qu'avec hésitation. En effet, comment atteindre un centre qui ressemblerait plutôt à un point de fuite qu'à un noyau? Ne sachant ce qu'est le centre ni s'il y a un centre, l'auteur ne peut que le désirer. Nous comprenons alors que le travail poétique de l'écrivain - et avec lui du « je » mis en scène par ce dernier - devra se contenter de n'être qu'une approche de ce centre mystérieux et mobile.

On partage en ce point la pensée de Dominique Rabaté: « le texte n'a plus de centre: c'est depuis Blanchot une sorte de cliché critique moderne[...] Plus de centre, mais *des centres*, des foyers provisoires »<sup>784</sup>. Or, comme nous l'avons maintes fois constaté la forme narrative *récit* est une forme hostile à toute trajectoire, à toute linéarité qui puisse comporter une structuration du type classique « début-milieu-fin ». Un récit sans centre, donc, qui se joue entre un commencement non situable et une fin sans fin qui ne cesse d'arriver aux voix, au langage, au texte. C'est que « le récit – rappelons-le encore une fois- n'est pas la relation de l'événement mais cet événement même, l'approche de cet événement [...]»<sup>785</sup>. Son écriture appartient donc essentiellement à la contrariété d'un cercle, à la courbure d'un mouvement en lequel coïncident l'origine hors d'atteinte et l'interminable terme. Comme dans le cylindre du *Dépeupleur* beckettien, la fiction mise en scène n'a « d'autre sortie que l'entrée »<sup>786</sup>. De fait, l'événement, cœur du texte, est en même temps le point imaginaire qui s'en écarte. Ulysse, affirme Blanchot, dupe autant que fourbe, croit vaincre les Sirènes qui disparaissent dans la profondeur de la mer, emportant avec elles le secret de leur chant. Mais Ulysse, ayant entendu les Sirènes, ne peut plus se passer de leur chant. C'est alors, selon l'étrange mouvement d'une boucle qui ne se ferme pas, qu'Ulysse devient Homère, Homère engagé par les Sirènes- « cachées au sein de l'Odyssée devenue leur tombeau »- dans une autre navigation, celle

---

<sup>784</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 35.

<sup>785</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p13-16.

<sup>786</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, p. 11.

précisément du *récit*: Homère qui n'écrit que pour raconter et réaliser la rencontre d'Ulysse et des Sirènes qui en était l'origine.

Et c'est là que réside une des grandes différences entre *récit* et roman: le roman se construit, se déploie prenant une ampleur potentiellement infinie et s'éloigne du *récit* qui est son centre, *récit* qui est la rencontre avec l'origine. L'écriture de ce dernier, quant à elle, serait une sorte de migration infinie vers ce « lieu » sans lieu d'où elle provient. De ce fait, elle a toujours déjà commencé et jamais elle ne s'achève. L'espace de la fiction- qui est centré autour d'un événement et qui est l'approche de cet événement- se transforme en espace imaginaire où ce dernier n'a pas lieu, où le centre est écarté et où, par conséquent, le *récit* ne peut que se perdre. Du coup, comme le souligne Dominique Rabaté, chaque moment, chaque développement semble devenir central, ou, du moins, pas moins central qu'un autre.

### **2.1.1.2. Le centre multiplié et le problème de l'origine**

Il est à remarquer que, au niveau de sa macrostructure, c'est à cette multiplication des foyers que tend l'éclatement progressif de l'œuvre beckettienne. Tel pourrait être, en effet, l'enjeu de la fragmentation: effacer le centre en le reproduisant à l'infini. Le fragmentaire caractéristique des treize *Textes pour rien* ou de *Pour en finir et d'autres foirades* serait alors à lire comme une réponse à cette dislocation du centre préconisé par Blanchot, dislocation qui mine la notion d'œuvre comme totalité. Chaque fragment serait alors central, et enfermerait secrètement les règles du jeu. La discontinuité de ces courtes fictions est soulignée par le livre qui, loin de les unifier, accuse cette pluralité. Reste pourtant une unité de fond percevable dans chaque recueil. En effet, chaque texte semble être la déclinaison d'un seul discours qui est répété, réitéré de façon à explorer son thème toujours plus avant. Ainsi, par exemple, des courtes foirades qui composent *Pour finir* émane l'idée d'une personnalité excentrée, éparpillée entre plusieurs lieux, qui tente désespérément de coïncider avec soi-même, d'y voir clair:

J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans [...] (II *foirade*);



Terre couverte de ruines, il a marché toute la nuit, moi j'ai renoncé, frôlant les haies, entre chaussé et fossé [...] j'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans [...] (*Au loin un oiseau*)<sup>787</sup>

Si cette situation est bien connue par le lecteur beckettien et rappelle les scénarios narratifs de *L'Innommable* ou, en puisant encore plus loin, de *Molloy*, la prédominance de la naissance interminable signale une instabilité dans le plan narratif: la naissance résiste à son assimilation à la diégèse. Cela dit, d'où s'origine cette défaite du « je » il ne nous est pas donné de le savoir<sup>788</sup>. Ces œuvres rejoindraient alors ce que Gilles Deleuze appelle une « conception cartographique » de l'art où « les cartes se superposent de telle manière que chacune trouve un *remaniement* dans la suivante, au lieu d'une *origine* dans les précédentes: d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des déplacements »<sup>789</sup>. Autrement dit, au lieu d'éclaircir l'énigme d'où il est issu, chaque fragment s'empare du discours de l'autre et le retravaille. Le centre de l'événement qui préside à la création et à la structuration de l'œuvre, cet « instant au-delà duquel rien »<sup>790</sup> demeure caché, extérieur au texte. A partir de là on peut envisager ces courtes fictions comme autant de centres possibles de l'œuvre que l'œuvre décentre. Pour reprendre la formulation de Dominique Rabaté, non plus *un* centre mais *des* centres. Dans l'écriture fragmentaire du *récit* le centre serait partout, ce qui revient à dire qu'il n'est nulle part.

Il est donc clair que dans la forme narrative *récit* il ne s'agit pas seulement d'affronter des altérations du cadre romanesque, auxquelles la littérature contemporaine nous a depuis longtemps habitués (l'absence de « personnages », d'un « sujet » de la diégèse, d'une « intrigue » définie), mais de rentrer dans un espace textuel qui semble, depuis son faux départ, exclure toute garantie de lisibilité:

Au lieu du commencement, une sorte de *vide initial*, un refus de laisser l'histoire débiter [...]<sup>791</sup>

---

<sup>787</sup> Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, respectivement p. 39 et p. 51.

<sup>788</sup> Notons au passage que ce traumatisme de la naissance et le manque d'amour qui s'ensuit sont des thèmes récurrents chez Beckett, notamment dans *L'expulsé*, titre évocateur entre tous, ou encore dans un autre de ses dramacules intitulé *Pas Moi*, qui commence par ces mots: « monde... mis au monde... ce monde... [...] père mère fantômes... pas trace... lui filé... ni vu ni connu... pas plus tôt boutonnée la braguette... elle pareil... huit mois après... jour pour jour... donc point d'amour... ».

<sup>789</sup> Gilles Deleuze, « Ce que disent les enfants », in *Critique et Clinique*, op. cit., p. 83.

<sup>790</sup> Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, p. 34.

<sup>791</sup> Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, p. 22.

Certes, ce faux commencement du texte semblerait inclure encore la possibilité d'une histoire au sens genettien du terme, d'une diégèse qui ait un but, d'une attente qui ait un objectif. C'est cette hypothèse- déjà illusoire au départ- que la forme *récit* se plait à détruire progressivement au fil des pages. L'origine de l'histoire, cette part qui- nous l'avons vu- accompagne et hante tout récit, demeure insondable: une profondeur abyssale. Comme le chemin du « il » de la *I foirade* beckettienne, le moment de départ ne coïncide qu'avec le moment où « il eut soudain conscience d'être parti »<sup>792</sup> et non pas avec le départ véritable. Toute tentative d'approche de ce point mystérieux ne peut se conclure que par un échec; l'histoire reste « aussi dénuée [...] que le premier jour, sur ce même chemin, qui est son commencement »<sup>793</sup>. L'origine devient alors l'énigme du texte et l'objet même de sa narration. « Je suis bien l'origine de ce qui est sans origine »<sup>794</sup> affirme le Thomas blanchotien. L'œuvre se noue autour de ce « vide initial », de cette sorte de distraction originelle qui empêche la trame du texte de s'achever. Pour reprendre l'exemple de *L'Attente l'oubli* de Blanchot que nous venons de citer, tout porte à croire que quelque chose s'est passé, quelque chose est arrivé à lui et à elle, ensemble peut-être, mais aucune histoire ne va s'édifier sur cette absence de fondement initiale. « Elle » n'essaie jamais de dire « comment les choses s'étaient passées »<sup>795</sup> ni ce qu'elle attend. Il en va de même dans le *Dernier Homme*. Nous savons que le dernier homme mis en scène par le récit est un mourant, le grand malade à la fin d'une vie qui se prolonge indéfiniment. En effet, la mort du dernier homme n'est dite nulle part dans le texte. Elle s'inscrit dans un blanc, le blanc de la page qui sépare la première de la deuxième partie du récit. Ainsi, l'événement extrême, attendu et redouté reste extérieur au livre.

Or, ce vide initial « où l'œuvre s'engloutit » est, nous dit Blanchot, « tantôt cette violence vide où tout éternellement se répète » tantôt « la recherche à partir de quoi tout commence »<sup>796</sup>. Les textes dits *récits* seraient alors à lire comme un long entretien sur ce qui arrive et ses conséquences sur la temporalité de ce qu'on a l'habitude d'appeler une « histoire ». Nous aurons à analyser plus en détail cette question. Avant d'en venir là et de

---

<sup>792</sup> Samuel Beckett, *Pour finir encore...*, p. 35.

<sup>793</sup> Ibid., p.34.

<sup>794</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 129.

<sup>795</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 17.

<sup>796</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 271.

montrer les effets de cette absence de centre sur la temporalité narrative, il convient de souligner, encore une fois, le rôle joué par la notion d'impossibilité dans la conception et dans la structuration même du *récit*. Celui-ci se dessine comme confrontation de l'impossible: impossible de la parole chargée de le dire et de *se* dire, impossible de l'origine qui le rend présent.

Ainsi, la voix qui fabule dans nos fictions est une voix qui à proprement parler ne commence pas mais qui s'élève sur un discours antérieur, sans commencement. L'incipit de *L'Attente, l'oubli* de Blanchot en est un exemple:

Ici, et sur cette phrase qui lui était aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant qu'il avait rédigé ces notes [...] <sup>797</sup>

« Il » ne commence pas, il s'arrête plutôt et sur une phrase qui, comme nous l'avons vu, est destinée à l'autre voix qui occupe le récit, « elle ». C'est d'« elle » qu'il a reçu la phrase, c'est à elle que la phrase est adressée. Tout ce qui se dira par la suite -le long échange dialogique annoncé par les premières phrases - ne sera rien d'autre que cet échange de paroles auxquelles on ne pourra jamais attribuer une origine unique, un centre de rayonnement. La voix sera toujours partagée, double dès l'origine et donc sans origine.

### 2.1.1.3. A la recherche d'un centre vide

Or, il est à noter qu'à un niveau purement thématique l'absence de centre est souvent réaffirmée sous la forme d'images énigmatiques. C'est le « rien » qui entoure *L'Innommable* beckettien; ou encore c'est le « centre du tourbillon » *d'Amour Bilingue* <sup>798</sup> qui n'est pas sans rappeler la mer « vide » du début *de Thomas l'obscur* <sup>799</sup>. Avant d'aller plus loin, il convient peut-être de nous attarder brièvement sur cette dernière œuvre. Celle-ci semble, en effet, la plus apte à souligner le lien qui uni la construction décentrée du texte avec sa représentation

---

<sup>797</sup> Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, p. 7.

<sup>798</sup> « [...] il se rappela le jour où il fut surpris par un tourbillon en haute mer [...] la ligne se brisa très vite: il fut entraîné, tomba au *centre du vide* [...] Il se laissa glisser un moment, pour *repérer le centre* du tourbillon », Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 40. Nous soulignons.

<sup>799</sup> Au début du premier chapitre Thomas a « la certitude que l'eau manquait »: « Il semblait qu'il contemplait le vide dans l'intention absurde d'y trouver quelque secours ».

thématique. Nous savons déjà que le récit de 1951 est une variante du roman paru en 1941, version que Blanchot définit – et c’est là la raison de notre intérêt: « toute nouvelle mais aussi toute pareille, si entre la figure et ce qui en est ou s’en croit le *centre*, l’on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n’exprime elle-même que la *recherche d’un centre imaginaire* ».

Retenons de ces quelques lignes- outre la condensation de l’événement autour de son centre dont nous avons déjà parlé lors de la présentation du *corpus*- que l’indétermination de ce point central contraint quasi nécessairement le « je »– en perte d’équilibre- à revenir constamment à l’espoir d’atteindre ce point seul capable de le situer et lui donner une existence. C’est l’exemple que nous paraît donner- pour n’en rester qu’au corpus blanchotien- le « je » du *Au moment voulu*. Privé de consistance, le « je » se morcelle et se voit condamné à se déplacer sans cesse aux limites de l’éparpillement: « Je suis devenu un peu instable, je vais d’endroit en endroit [...] Qui me rencontre pense »: « il est donc là, à présent » mais aussitôt: « Oh ! mais ici, maintenant ! »<sup>800</sup>. Cela dit, le mouvement qui emporte les personnages ne peut que déboucher sur la découverte de l’inexistence d’un centre, ou plutôt, sur l’existence d’un centre vide. La vacuité de ce dernier est bien ce qui empêche à la quête d’aboutir. Ainsi, *Soubresauts* de Beckett met en scène un personnage perdu, sans repères dans le lieu où il se trouve. Comme pour les personnages des ses premières œuvres, le mouvement, l’errance n’a d’autre finalité qu’elle-même:

Mais vite las de fouiller en vain dans ces ruines il reprit sa marche à travers les longues herbes blafardes résigné à ignorer où il était ou comment venu ou où il allait ou comment retourner là où il ignorait comment parti<sup>801</sup>

On comprend donc que pour ces personnages l’errance serait en elle-même sens participant à sa constitution. « L’essentiel, c’est que je n’arrive jamais nulle part, que je sois jamais nulle part » disait déjà *L’Innommable*<sup>802</sup>. Les mouvements hallucinatoires du « je » peuvent alors se lire comme une défense du sujet qui cherche, par l’errance et par la répétition compulsive (« même lieu que celui d’où chaque jour il s’en allait errer »<sup>803</sup>), un rempart à la fragmentation

---

<sup>800</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 158.

<sup>801</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, p. 22.

<sup>802</sup> Samuel Beckett, *L’Innommable*, p. 105.

<sup>803</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, p. 13.

qui est au cœur du texte et du moi. De même, dans *Amour Bilingue* de Khatibi nous avons à faire à deux personnages pris dans une mouvance physique continue, pour lesquels le mouvement a une valeur en tant que tel et en tant que seule possibilité de vie. Certes, il faut d'abord reconnaître que l'errance est un mot lié à l'imaginaire arabo-musulman, car l'histoire de l'islam est jalonnée par des déplacements et migrations successifs. Or, précisément si les personnages du récit khatibien se déplacent ce n'est pas en vue d'une action, ni pour aller quelque part en vue de réaliser *quelque chose*:

Sa puissance nonchalante d'aller et de venir, d'engager son corps à se déplacer continuellement, toute cette capacité de vibrer *au-dessus du sans-fondement*, l'amènent à se précipiter dans sa nouvelle vie.<sup>804</sup>

Inutilité de la quête (on vibre «au-dessus du sans-fondement») que le récitant de Khatibi partage avec bien d'autres «protagonistes» de nos textes. Ainsi, par exemple, dès le premier *Thomas l'Obscur* il est question d'un étranger errant à la recherche d'un lieu vide; de même, les voix de *L'Attente l'oubli* sont des voix qui «résonnent dans l'immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide»<sup>805</sup>. Autre exemple, tout aussi révélateur, le *Dernier Homme* blanchotien:

Brusquement j'avais devant moi une évidence affamée, une avidité dernière à laquelle il fallait échapper, comme s'il eut été attiré en moi, par le pressentiment de ce *centre qu'il n'avait pas*.<sup>806</sup>

«Le pressentiment de ce centre qu'il n'avait pas» rejoint l'amère constat de *L'innommable* beckettien dont la tentative de sonder l'espace qui l'entoure à la recherche de quelque chose- un centre- qui pourrait fixer son identité se solde par cette exclamation:

Voilà, il n'y a plus que moi ici, personne ne tourne autour de moi, personne ne vient vers moi, devant moi personne n'a jamais rencontré personne. Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce *vide opaque*. [...] Ne sont que moi, dont je ne sais rien, sinon que je n'en ai jamais parlé, et *ce noir*, dont je ne sais rien non plus, sinon qu'il est *noir*, et *vide*. Voilà ce dont, devant parler, je parlerai, jusqu'à ce que je n'aie plus à parler. Ça donnera ce que ça donnera.<sup>807</sup>

---

<sup>804</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 117. Nous soulignons.

<sup>805</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 15.

<sup>806</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 110. Nous soulignons.

<sup>807</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p.

Au bout de la quête il n'y a donc que ce «vide opaque» où le sujet-sans centre- est obligé d'errer. Celui-ci apparaît, dès lors, comme un être hanté de néant, évidé, qui ne revendique comme «image de soi» que le vide et qui ne peut s'identifier qu'au rien. C'est également l'exemple que nous paraît donner le Thomas blanchotien, nommé d'emblée par son obscurité, par ce défaut de clarté qui lui est propre déjà par son nom. Le texte se plaît à nous le montrer tel un nouveau Narcisse penché «sur ce vide où il voyait son image dans l'absence totale d'images»<sup>808</sup>. Notons de ce point de vue qu'à travers le réseau métaphorique mis en place, le récit semble être littéralement hanté par l'image du vide: dès le tout premier chapitre, assis devant la mer Thomas a «la certitude que l'eau manquait»: «il semblait qu'il contemplait le *vide* dans l'intention absurde d'y trouver quelque secours»<sup>809</sup>. Par la suite, il devient un «corps fluide identique à l'eau où il pénétrait» et en se transformant en mer il devient le vide même: «tout ce qu'il pouvait se représenter, c'est qu'il poursuivait, en nageant, une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer»<sup>810</sup>. Cette «ivresse de sortir de soi, de glisser dans le *vide*, de se disperser dans la pensée de l'eau»<sup>811</sup> est un évidement du moi qui nomme *in fine* une absence paradoxale: c'était «comme si tout se fût borné pour lui à continuer avec une *absence* d'organisme dans une *absence* de mer»<sup>812</sup>. L'expérience de dépersonnalisation prend ainsi la forme d'une assimilation au *vide* et à l'*absence*.

Expérience qui revient - et en des termes presque identiques- sous la plume de l'écrivain maghrébin Abdelkébir Khatibi. Là encore, la mer représente une sorte de scansion du texte, servant de métaphore au vide et à l'errance. Le symbole du tourbillon revient à trois reprises dans le texte, lors des baignades du récitant. Il apparaît comme le lieu d'appel des Sirènes, lieu de cette invitation à disparaître dans le gouffre:

[...]A cet instant, la mer fut la pensée de la mer en moi. Je la pénétrai sans rien atteindre pourtant. Je flottais sur des profondeurs retournées, et je dois le souligner, je ne vis aucun fond, aucune source, aucun désert, aucune créature fabuleuse, ni de contrée inconnue, langue de pierre et de sable, sinon cette hydre de l'inconçu qui me projetait au-delà de mes fondements.<sup>813</sup>

---

<sup>808</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 40.

<sup>809</sup> Ibid., p. 10.

<sup>810</sup> Ibid., p. 11.

<sup>811</sup> Ibidem.

<sup>812</sup> Ibidem.

<sup>813</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 103.

Encore une fois, au centre du tourbillon on ne découvre que le vide («aucun fond, aucune source...») où le sujet risque d'être englouti:

La mer me forçait, non pas à tout reformuler, mais à liquider sensiblement en moi toute finalité, toute catégorie de commencement originel. Je ne commençais ni ne finissais. J'étais errant, sans vérité, sans duperie de ma part. Et en même temps, j'étais incapable de chavirer. Ma parole fut coupée de sa force uniquement sensée.<sup>814</sup>

Cela dit, il convient de souligner que les récitants de nos textes sont, à l'évidence, bien conscients de l'inexistence d'un centre et de l'inutilité de leur quête erratique. Pourtant, c'est l'idée même du centre qui ne peut être effacée. C'est de cette tension entre l'incapacité et la nécessité d'atteindre cette zone située au-delà ou en-deçà de soi-même que naît l'œuvre. Ainsi, le mouvement du personnage peut aller jusqu'à emporter l'écriture. Ses différents déplacements offrent au récit un côté dynamique en l'arrachant à l'immobilité: «Tel est le récit du vent et de la mer, enfant océanique!», exclame le récitant *d'Amour Bilingue*. Aussi, le parleur du *Dernier Homme* blanchotien remarque que «loin de me ramener à un centre, ma possibilité de sentir et de voir est répartie en cercle [...], qui tourne autour de l'espace [...]»<sup>815</sup>. Retenons au passage cette figure du cercle qui résonne particulièrement pour notre propos. En effet, la tension que nous venons de décrire a une toute première conséquence: tiraillé entre impossibilité et désir, le «parleur» ne pourra plus ni avancer ni reculer: il est condamné à tourner en rond, à faire du «sur-place» flottant sur le vide à l'image de ces corps qui vont errant dans cette sorte de cercle dantesque qu'est *Le Dépeupleur* beckettien. En effet, le «ça» freudien, qui demeure au centre de tout mais qui reste inaccessible et «inconnaisable», n'est-il pas *l'excentrique* par excellence?

Autre conséquence au niveau de la structure d'ensemble: les textes dits *récits* se présentent le plus souvent comme des tentatives réitérées, comme des reprises inlassables du même effort. C'est comme si aucune partie ne pouvait établir de résultat dont on pourrait partir pour aller ensuite plus loin, mais qu'elle avait seulement l'effet négatif d'épuiser des possibles. Ici acquiert son plein sens l'expression «foyers provisoires» rencontrée plus haut sous la plume de Dominique Rabaté. Privé d'un centre duquel partir pour développer son discours, il est

---

<sup>814</sup> Ibid, p. 107.

<sup>815</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 55-56.

normal que le «je» soit obligé de recommencer à chaque fois. C'est le cas de *L'Innommable* beckettien:

Car si à force de m'enrouler [...] je devais fatalement finir par me trouver coincé, incapable d'aller plus loin sous peine de diminuer de volume ou de rentrer littéralement en moi-même, et partant forcé, le mot n'est pas trop fort, de m'immobiliser, par contre une fois lancé dans l'autre sens ne devrais-je pas normalement me dérouler à l'infini, sans que jamais rien puisse y mettre fin [...] <sup>816</sup>

Si la spirale, centripète ou centrifuge, qui éloigne le «je» de lui-même est bien une métaphore de la démarche beckettienne <sup>817</sup>, ce qui ressort ici est le caractère éminemment intenable du centre (de l'immobilité, du silence), aussi bien que celui, illimité, infini, du discours. Chez Blanchot ce qui se passe demeure du même ordre. Un exemple, dans *Le Dernier homme*, à propos de la voix du personnage qui se blanchit:

[...] c'est peut-être ce qui donnait à croire, lorsqu'il parlait, qu'il écoutait, qu'il nous écoutait encore merveilleusement, nous et toutes autres choses, et aussi ce qui était plus que nous, *l'agitation mouvante et infinie du vide* autour de nous, auquel il continuait à rendre justice. <sup>818</sup>

C'est qu'en dernière instance la parole aussi, entendue comme langage dans son sens événementiel, a un caractère abyssal: elle représente ce que Blanchot appelle le «gouffre» <sup>819</sup>. «La loi de la langue est ainsi, elle donne et reçoit en faisant le vide. Abîme sans fond, exigence de pensée» nous explique le récitant *d'Amour Bilingue*.

#### 2.1.1.4. Le décentrement linguistique

Il faut signaler, enfin, pour terminer ce tour d'horizon un dernier *décentrement* relatif à la forme *récit*. Celui-ci est caractéristique surtout du corpus beckettien et khatibien, c'est-à-dire de la phase plus contemporaine du *récit*: il s'agit de ce que nous pourrions définir un *décentrement linguistique*. Décentrement linguistique au sens où l'entend le théoricien de la

---

<sup>816</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 50.

<sup>817</sup> Il suffit de songer au cylindre du *Dépeupleur*.

<sup>818</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 38. Nous soulignons.

<sup>819</sup> Maurice Blanchot, *La Part du feu*, p. 144.



traduction Henri Meschonnic quand il oppose ce qu'il appelle la *traduction-annexion* à la *traduction-décentrement*<sup>820</sup>. En effet, selon Meschonnic la traduction-annexion tend - erronément, il faut le dire- à «naturaliser» la langue de départ, alors que c'est la langue d'arrivée qui doit être «décentrée» par l'autre langue étrangère. Pour mieux formuler ce qui, à première vue, pourrait paraître un paradoxe, nous dirons que selon cette théorie le texte traduit ne doit pas être vu comme le signe du texte premier, son représentant imparfait. Au contraire, la traduction doit être conçue comme un «décentrement», c'est-à-dire comme l'établissement «d'un rapport textuel entre deux textes *dans* deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte»<sup>821</sup>. D'après Meschonnic, la traduction est donc l'occasion de produire un discours dont la particularité est simplement de se constituer dans une relation à deux domaines linguistiques et culturels au lieu d'un seul. Comme n'importe quel discours littéraire ce discours produit un «travail dans les ressources de la langue»<sup>822</sup>, mais il le fait précisément par *décentrement* vers l'autre langue. Le problème n'est donc plus de faire en sorte que le texte d'arrivé soit le plus fidele possible aux signifiés de celui que l'on veut traduire mais plutôt d'écrire un texte qui arrive à faire dans sa langue-culture ce que le texte traduit fait dans la sienne.

Or, c'est bien à ce mouvement de va-et-vient entre les textes bilingues que nous convie la pratique –et dans le cas de Khatibi, la théorie- de la traduction de Samuel Beckett et d'Abdelkébir Khatibi. En effet, comme le souligne Pascale Sardin-Damestoy dans son ouvrage *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement*», «en s'auto-traduisant, Beckett réorganise l'axe syntagmatique du discours: il s'en prend à la syntaxe, à l'ordre des mots et des groupes de mots». Le passage vers la langue-cible produit donc, chez l'auteur, une nouvelle combinaison, un nouveau rythme qui se souvient pourtant des idiosyncrasies de la langue-source. Ainsi, à titre d'exemple, Beckett traduit une phrase française telle « il ne voulait pas qu'on le trouve» par une phrase anglaise parfaitement inhabituelle, « he usen't to want to find him», produisant une syntaxe défamiliarisée. À d'autres endroits, Beckett choisit d'allonger ou au contraire de raccourcir le texte original, comme le montre son travail sur la nouvelle *Premier Amour*, texte datant de fin 1946, mais que Beckett n'accepte de publier qu'en 1970 et de traduire en 1972. A côté de ce travail sur l'axe syntagmatique, on constate

---

<sup>820</sup> Henri Meschonnic *Pour la Poétique II, Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>821</sup> *ibid.*, p. 308.

<sup>822</sup> *ibid.*, p. 355.

également une tendance à changer de ton en passant d'une langue à l'autre. Ici encore, *Premier Amour* livre quelques exemples particulièrement intéressants, comme ce passage où l'auteur traduit l'expression familière «casser la croûte» par «to lunch lightly». En sommes, tout se passe comme si les textes bilingues étaient des *simulacres* l'un de l'autre, au sens où Deleuze l'entend quand il écrit dans *Différence et répétition* que le «système du simulacre affirme la divergence et le décentrement»<sup>823</sup>.

Ces dernières notions – celles de simulacre et de décentrement linguistique- nous font penser à ce que Khatibi nomme, dans le même ordre d'idée, *bi-langue*, notion qu'il a subtilement développée dans le texte appartenant à notre corpus où la bi-langue se présente comme un actant, un partenaire du personnage principal. Comme nous l'avons déjà évoqué, *Amour Bilingue* met en scène le rapport amoureux entre un homme marocain bilingue- le récitant- et une femme française- « elle »-, avec toute sa charge de conflictualité et d'incommunicabilité causée par les rapports équivoques qu'entretiennent leurs langues et leurs cultures à travers eux. Or, force est de constater que le récitant parle souvent de leur liaison comme d'un processus de traduction:

Ce qui semblait nous unir était une extraordinaire *traduction*. Je veux dire — et je voudrais évoquer ces moments sans tendresse — que j'étais moi-même transposé, transplanté dans ma parole maternelle en un *simulacre* si fantasque qu'elle ne pouvait concevoir, à son tour, que comme une grande fiction, la narration de l'innommable en elle.<sup>824</sup>

Il est à noter que Khatibi lie son idée de traduction au «rêve dont parle Maurice Blanchot. Comme si: tel est le texte bilingue, aux marges de l'intraduisible»<sup>825</sup>. La traduction prônée par l'auteur maghrébin loin de rejeter «l'innommable» prend acte du «gouffre» blanchotien mais aussi du désir de s'en affranchir. C'est ainsi que, comme le signale Rachida Saïgh Bousta: «la bi-langue peut devenir cette invite à vivre l'incommunicable, à se mettre à l'écoute de l'indicible»<sup>826</sup>.

En témoignent plusieurs passages d'*Amour Bilingue*. Dans le texte nous trouvons souvent la juxtaposition des deux principales langues: le français et l'arabe. L'emploi du mot étranger (par rapport aux mots du texte qui l'englobe) répond, semble-t-il, au souci du récitant-

---

<sup>823</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1993.

<sup>824</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 71. Nous soulignons.

<sup>825</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 183.

<sup>826</sup> Rachida Saïgh Bousta, *Lecture des récits de Abdelkébir Khatibi*, Casablanca, Editions Afrique Orient, 1996.

narrateur de maintenir présente sa langue locale en nommant les objets ou les notions caractéristiques de sa culture et dont il n'existe pas d'équivalent en français; et même lorsqu'il existe, il n'a pas la capacité de contenir, en son sein, la référence à d'autres champs sémantiques:

La prostitution et la polygamie étaient, pourtant, son royaume, son harem natals. Harem (Harim), «haram» (sacré, interdit), ces deux mots le ramenaient au lexique de son enfance. Sa langue maternelle continuait ses petits plaisirs, avec une continuité admirable.

Il lui semblait à cette époque qu'il ne fût attaché à la langue étrangère que dans cette corruption, ce chiasme de jouissance: étranges, étranges nuits de noces!<sup>827</sup>

La superposition des désignations, cette double dénomination des objets et des idées, explique le désir de s'approprier le texte, de le rebaptiser dans une langue qui n'est ni la langue étrangère (langue dans laquelle on écrit) ni la langue d'origine qui la traverse:

[...] de langue en langue, un événement apparaît et disparaît, un événement exceptionnel qui demande une énergie extraordinaire. Événement que nous appelons bi-langue, différence de toute pensée qui s'affirme et s'abolit dans la traduction.<sup>828</sup>

Ainsi, comme l'affirme le récitant dans la bi-langue «[...] je ne perds, je ne gagne rien. Le calcul, en se compliquant, m'offre à *l'incalculable*»<sup>829</sup>. En effet, comme Khatibi l'avait déjà suggéré dans son ouvrage critique consacré au Maghreb, dans la bi-langue:

[. . .] la langue dite étrangère ne vient pas s'ajouter à l'autre, ni opérer avec elle une pure juxtaposition: chacune *fait signe* à l'autre, l'appelle à se maintenir comme *dehors* [ . . . ]<sup>830</sup>

«L'appelle à se maintenir comme dehors», autrement dit à se décentrer. En cela, la bi-langue khatibienne permet de dépasser la binarité des deux langues en présence: «La vie m'avait détotalisé, la bi-langue scindé en moi toute nostalgie de l'unique», nous dit le récitant. La *pensée- autre* à laquelle la bi-langue donne accès permet donc de se dégager totalement de la

---

<sup>827</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 29.

<sup>828</sup> Ibid., p. 76.

<sup>829</sup> Ibid., p. 128.

<sup>830</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, op. cit., p. 186. Nous soulignons.

notion d'appartenance sociolinguistique et de mettre en crise le rapport aux langues. C'est ce qu'*Amour Bilingue* en tant que récit s'emploie à démontrer:

Aussitôt, sa pensée se retourna contre elle-même. Elle se dévorait avec une incroyable rapidité. Battement très accéléré du cœur. Reculant d'épouvante, la pensée s'arrachait encore au sommeil. Dans ses moindres vibrations- il en subissait la pulsation- elle s'obstinait à nommer, tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre: mots si précis, phrases si nettes, rigoureuses, à bout portant. Oui, la pensée luttait avec une vigueur soutenue. Fallait-il qu'il continuât ainsi, ne dormant pas, rêvant ne rêvant pas, pour qu'il s'approchât de l'indicible? Et comment rêvait-il dans la bilingue?<sup>831</sup>

Ici, la question essentielle c'est le principe de simultanété plutôt que d'alternance qui s'introduit dans le rapport aux langues.

La bi-langue représente donc aux yeux de Khatibi un facteur unificateur, un espace de synthèse entre les deux langues antagonistes: «Aucune langue ne se décida à s'imposer, à être la loi supérieure, à prendre toujours le devant de la scène»<sup>832</sup>. Nous nous réservons pour plus tard l'étude détaillée de la bi-langue comme «entre-deux» des langues. Ce qui nous intéresse de souligner pour le moment, c'est le passage- visible dans le texte- de la souffrance du bilinguisme, responsable du décentrement du sujet, à l'euphorie de la bi-langue. La tentative paralysante d'appartenir à une seule langue est ainsi remplacée par une sorte de jouissance due à la découverte des infinies possibilités liées à la bi-langue. L'absence de centre devient la volupté d'une multiplications de centres. Et là c'est peut-être la plus grande originalité de Khatibi: la gestation de la bi-langue (certes non théorisée mais expérimentée par le même Beckett<sup>833</sup>) permet de déboucher, comme l'a montré Memmes, sur la «pluri-langue» (l'ouverture sur d'autres langues):

Je t'avais baptisée: bi-langue. Et maintenant, *pluri-langue*. En somme, une question de traduction, à défalquer de mes nuits blanches.<sup>834</sup>

---

<sup>831</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 16.

<sup>832</sup> Ibid., p. 70.

<sup>833</sup> A propos de Beckett, Khatibi affirme: «Je pense que l'œuvre de Beckett [...] est une parfaite illustration de cet espace neutre, un neutre inventif et fertile en trouvailles, en surprises, en découvertes. Beckett écrivait en français et écrivait en anglais [...] Il a donc créé cet espace magnifique où il pouvait écrire sa troisième langue», Abdelkébir Khatibi, «Un étranger professionnel», *Etudes françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 123-126.

<sup>834</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 113. Nous soulignons.

C'est celle-ci qui permet au «je» du récit de sortir de ce cercle dantesque où l'absence de centre l'avait obligé:

Or, j'avais rompu ce *cercle*, renié, outre ces enchaînements quelque peu aimables, ma famille et mon pays: première leçon de l'insurrection contre mon nom.<sup>835</sup>

A partir de là, l'espace de la bi-langue peut être envisagé comme un lieu de productivité scripturaire et discursive singulières. C'est l'errance linguistique qui se dessine alors:

Folie de la langue, mais si douce, si tendre en ce moment. Bonheur indicible! Ne dire que cela: Apprends-moi à parler dans *tes langues*.<sup>836</sup>

### 2.1.2. La dérive dans la langue

« Mots [...] sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper »

Samuel Beckett, *L'Innommable*

Le développement thématique de l'errance s'exprime donc par une dérive à travers la langue. Comme nous venons de le souligner, dans *Amour Bilingue* le récitant accède à une errance euphorique dans la bi-langue qui s'explicite, sur le plan thématique, par ses déambulations à travers le monde<sup>837</sup>. Aussi, l'errance devient en même temps un laisser la langue dériver en soi. C'est ce que nous suggère le parleur blanchotien de *Celui qui ne m'accompagnait pas*:

J'apercevais bien à quel risque j'allais m'exposer: au lieu de faire repasser aux paroles la frontière qu'elles avaient franchie, celui de les troubler toujours davantage, de les tourmenter en les rendant folles d'un désir vide et sans frein, au point que, à un certain moment, *passant à travers moi* dans leur poursuite effrénée, *elles me traînaient* à nouveau vers un espace

---

<sup>835</sup> Ibid., p. 95. Nous soulignons.

<sup>836</sup> Ibid., p. 131. C'est toujours nous qui soulignons.

<sup>837</sup> Voir pp.78-83.

dangereusement ouvert sur l'illusion d'un monde auquel nous n'aurions cependant pas accès  
[...] <sup>838</sup>

Les paroles traversent le parleur qui les profère et l'entraînent là où il ne peut que se perdre, dans «un espace dangereusement ouvert sur l'illusion d'un monde auquel nous n'aurions cependant pas accès». Cela dit, c'est peut-être dans des textes comme *Thomas l'obscur* de Blanchot ou *Amour Bilingue* de Khatibi que ce glissement dans la langue se manifeste avec le plus d'évidence grâce au symbole de la mer. Nous avons déjà évoqué les similitudes existantes entre les baignades du Thomas blanchotien et celle du récitant de Khatibi. Pour ces deux «personnages» l'expérience maritime était tout d'abord une expérience de dérive sans repères dans le «rien». Examinons maintenant de plus près les deux passages:

1. C'est alors que la mer, soulevée par le vent, se déchaîna [...] il y avait un silence et un calme qui laissaient penser que tout déjà était détruit. Thomas chercha à dégager du flot fade qui l'envahissait. Un froid très vif lui paralysait les bras. L'eau tournait en tourbillons. Était-ce réellement de l'eau? Tantôt l'écume voltigeait devant ses yeux comme des flocons blanchâtres, tantôt l'absence de l'eau prenait son corps et l'entraînait violemment [...] Il poursuivait, en nageant, une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer. L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui faisait oublier tout malaise. Et même, lorsque cette mer idéale qu'il devenait toujours plus intimement fut devenue à son tour la vraie mer où il était comme noyé, il ne fut pas aussi ému qu'il aurait dû l'être [...] Quelle issue? Lutter pour ne pas être emporté par la vague qui était son bras? Être submergé? Se noyer amèrement en soi? [*Thomas l'obscur*, pp.10-12]
2. Alors qu'il regardait les vagues se fracasser contre la falaise, il comprit que le vent avait brutalement changé de direction. Il était face au vent, transporté par sa direction même, laquelle s'opposait à la sienne[ ... ] Il fut pris dans un courant froid. Le froid fouetta plus fort, perturbant sa vision [...] Ensuite, ce fut silence [...] Déjà, il était dans une nuit extraordinaire. Désormais, plus rien ne l'arrêtait: il entra dans l'inconçu [...] Il fut d'abord envahi par une paix si intense qu'il avait cru se dégager facilement, par une avancée en ligne droite. La ligne se brisa très vite: il fut entraîné, tomba au centre du vide. Il se laissa glisser un moment, pour repérer le centre du tourbillon. Des masses d'eau le saisirent par la tête, le firent tourner sur lui-même, puis le projetèrent vers l'abîme. Il était anéanti. Ses bras engourdis nageaient encore sur place, s'enroulant sur eux-mêmes [...] Moment sans fin [...] Il disparaissait physiquement. [*Amour Bilingue* pp. 38-40]

---

<sup>838</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, pp. 134-135. Nous soulignons.

Il s'avère à l'analyse que pour Thomas, tout comme pour le récitant khatibien, l'immersion dans la mer tient d'une plongée- parfois suffocante- dans un espace mouvant où l'on est tour à tour absorbé et rejeté, inclus et brutalement expulsé. Néanmoins, si le vide où Thomas se dissout faisait appel seulement à un niveau implicite au gouffre dévorant qu'est la langue blanchotienne, dans *Amour Bilingue* la référence devient beaucoup plus explicite. A l'image de la mer agitée par des courants, la langue devient une sorte de tourbillon où le récitant se noie littéralement:

Secoué par une suffocation rapide, il rouvrit les yeux. Rien, rien qu'une couleur imprécise, décomposée, une couleur abolie dans la joie de sa destruction. Il s'affola. Après, et tout se passa très vite, sa pensée fut agitée par une secousse gigantesque. Les mots qui le hantaient coulèrent en défilant par flots; et, se jetant les uns sur les autres, ils se dévorèrent.<sup>839</sup>

Force est de constater que l'élément mer, en tant qu'élément symbolique, offre la possibilité d'allier en elle l'idée d'errance et d'impenétrabilité avec ce que le récitant appelle la «folie de la langue». Dans l'esprit de ce dernier ces deux notions sont d'ailleurs associées:

Ce qu'il aimait dans la *mer*, c'était cette antique idée de *l'errance*, qui retenait, dans ses plis, sa *folie* de la langue.<sup>840</sup>

En effet, au cours de sa dérive maritime le sujet fait corps avec les langues qui l'habitent (en l'occurrence avec le français et l'arabe) au point de s'y fondre. Dès lors, toutes les expériences de traduction, confrontation, fascination ou télescopage des langues - caractéristiques, ici, de l'état bilingue- sont transformées en errance et en vagabondage:

A un moment, il fut transporté par les sensations les plus folles- folie de la langue. A la place de l'eau, c'était le mot «eau» qui le poussait à la nage; à la place de la mer, c'était le mot «mer» qui baignait sa pensée irradiée. Bahr ! Bahr ! S'était écrié. Il se transforma de plus en plus vite.<sup>841</sup>

En dernière instance, si la dérive linguistique d'un Thomas blanchotien ou du «je» beckettien oppose essentiellement langage et silence, pour le récitant khatibien elle devient l'occasion

---

<sup>839</sup> Ibid., p. 39.

<sup>840</sup> Ibid., p. 52. Nous soulignons.

<sup>841</sup> Ibid. p. 38. C'est toujours nous qui soulignons.

d'un affrontement entre les deux langues qui le possèdent (le terme français «mer» vs le mot arabe «Bahr»).

Nous touchons là à un autre trait caractéristique de l'errance dans la langue, trait que nous avons déjà abordé au sujet de l'imaginaire de la voix: la langue est pour le *récit* une entité vivante au point de devenir une sorte de personnage à part entière. « Oui, la langue était jalouse- nous dit le récitant- accaparant tous les lieux de la parole »<sup>842</sup>. On y retrouve la concrétisation du mélancolique désir de Leiris: « que mes mots soient vivants, qu'ils aient os, chair et peau! »<sup>843</sup>. La forme *récit* est précisément ce lieu où la parole, devenue vivante, façonne à la manière d'un peintre ou d'un sculpteur la présence, le corps et la voix du sujet. C'est dans cette optique que, dans la citation ci-dessus, le récitant de Khatibi nous invite (indirectement ça va sans dire) à imaginer les rapports qu'il peut établir avec l'eau et la mer à travers les mots qui les désignent. Ainsi, «eau» et «mer» font figure de partenaires au point de générer actes et émotions dans son corps et dans son imaginaire: «A la place de l'eau, c'était le mot "eau" qui le poussait à la nage». Aussi, dans le même ordre d'idée, on peut penser à l'hallucinante scène de lecture du chapitre IV de *Thomas l'obscur* où le sujet lisant devient le lecteur observé par les mots:

[...] il aperçut toute l'étrangeté qu'il y avait à être observé par un mot comme par un être vivant, et non seulement par un mot, mais par tous les mots qui se trouvaient dans ce mot, par tous ceux qui l'accompagnaient et qui à leur tour contenaient en eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu.<sup>844</sup>

Les mots nous sont donc décrits comme des entités vivantes (ils ont doués d'«un œil» pour observer) capables de s'auto-générer, «comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu». Nous reviendrons sous peu sur cette capacité d'autoproduction du langage. Limitons nous à souligner, pour le moment, que contrairement au sujet, caractérisé par une certaine passivité, la langue est décrite comme un phénomène invasif qui gère et domine et l'écriture et le « je ». La voix humaine est ainsi livrée au corps des mots. Nous avons déjà

---

<sup>842</sup> Ibid, p. 78;

<sup>843</sup> Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, op cit., p.124.

<sup>844</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, pp. 34-35.



largement parlé des mots qui tourmentent le parleur de *L'Innommable*, ces «grands mots» dont on est «gavé»<sup>845</sup> qui sont «du tout venant»<sup>846</sup>:

[...] les mots sont partout, dans moi, hors moi, ça alors, tout à l'heure je n'avais pas d'épaisseur, je les entends, pas besoin de les entendre, pas besoin d'une tête, impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, [...]je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper [...]<sup>847</sup>

Loin d'être une appropriation, la parole est vécue par le «je» beckettien en termes de dépossession et d'aliénation. Nous l'avons vu. Ainsi, si pour Benveniste, digne héritier de Descartes, dire «je» c'est, d'un seul mouvement, s'approprier la totalité de la langue au nom d'un acte d'expression, pour le récit beckettien- et nous dirions même plus généralement, pour toute fiction dite *récit*- il s'agit exactement du contraire: loin de m'approprier de la langue en disant «je», c'est elle qui m'investit, m'habite, me revendique, me définit, me charrie et se fait charrier par moi. «Il faut que le discours se fasse» disait *L'Innommable*, et ceci selon des règles et modalités qui échappent au «je», qui le dépassent, et sur lesquelles la voix n'a aucune prise.

A cet égard, on peut constater que le Thomas blanchotien est, lui aussi, un personnage hanté par les mots:

Thomas était repoussé jusqu'au fond de son être par les mots mêmes qui l'avaient hanté et qu'il poursuivait comme son cauchemar et comme l'explication de son cauchemar.<sup>848</sup>

On débouche alors sur celle que nous pourrions définir une véritable *agression* du sujet:

[Thomas]se sentit *mordu* ou *frappé*, il ne pouvait le savoir, par ce qui lui sembla être un mot, mais qui ressemblait plutôt à un rat gigantesque, aux yeux perçants<sup>849</sup>

---

<sup>845</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 86.

<sup>846</sup> Ibid., p. 63.

<sup>847</sup> Ibid., p. 166.

<sup>848</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 41.

<sup>849</sup> Ibid., p. 32. Nous soulignons.

La langue devient un être monstrueux prêt à dévorer le sujet:

Il lisait. Il lisait avec une minutie et une attention insurpassables. Il était auprès de chaque signe, dans la situation où se trouve le mâle quand la mante religieuse va le *dévorer*. L'un et l'autre se regardaient. Les mots, issus d'un livre qui prenait une puissance mortelle, exerçaient sur le regard qui les touchait un attrait doux et paisible.<sup>850</sup>

Le lecteur est mis en garde: toute lecture est dévoration. En une série de renversements successifs nous assistons ainsi à la dérive progressive du sujet dans le langage: Thomas dévore des yeux un livre («il fut aperçu par l'intime du mot»), dévore les yeux d'un livre («il aperçut toute l'étrangeté qu'il y avait à être observé par un mot comme par un être vivant»), est dévoré par les yeux d'un livre («déjà les mots s'emparaient de lui et commençaient de le lire»)<sup>851</sup>. Alors Thomas se mue en mot, devient *texte*; il est, littéralement, le texte qu'il lit:

Pendant des heures, il se tint immobile, avec, à la place des yeux, de temps en temps, le mot yeux; il était inerte, fasciné et dévoilé.<sup>852</sup>

Nous retrouvons ce même procédé métaphorique chez Khatibi où le récitant demeure «comme *halluciné, ensorcelé*» par une phrase implacable qui s'est imposée à lui au cours de la nuit; il a alors « l'extraordinaire impression d'être écrit par la nuit »<sup>853</sup>. Il en arrive même à déclarer, quelques pages après : « je suis un livre parlant [...] je suis un texte »<sup>854</sup>.

La forme *récit* met donc en scène un cannibalisme langagier, cannibalisme qui sous-tend, d'une manière ou d'une autre, chacun de nos textes. Cette nouvelle typologie narrative, conformément aux vœux de Maurice Blanchot, se présente essentiellement comme « une parole sans sujet qui la parle ». Affirmation, on ne peut plus éloquente, d'une autonomie du langage.

---

<sup>850</sup> Ibid, p. 27. C'est toujours nous qui soulignons.

<sup>851</sup> Ibid., p.28.

<sup>852</sup> Ibid., p.29.

<sup>853</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 9. Nous soulignons.

<sup>854</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 35;

Ajoutons que cela correspond à une étrange mise en mouvement des lettres et des mots. « Ça va tout seul »<sup>855</sup> nous dit *L'Innommable*. Autrement dit, le langage parle dans une production qui semble être autonome, alimentant tout seul le discours:

[...] *ça va tout seul*, ça se traîne tout seul, de mot en mot, ça tournoie d'ahan [...] <sup>856</sup>

A l'immobilité apparente de sujet répond alors le mouvement de la langue. C'est ce qu'un texte comme *Amour Bilingue* souligne dès sa toute première phrase, « phrase qui s'était formée *toute seule* »<sup>857</sup>, et qu'il répète au fil des pages: « mots [qui] défil[ent] devant lui en voltigeant » pour enfin « s'écroul[er] les uns sur les autres avec fracas »<sup>858</sup>. La conclusion est que « la langue était folle »<sup>859</sup>.

On est bien tenté d'en conclure que l'écriture elle-même est un procédé invasif: les mots s'imposent, la phrase « tombe » toute seule « de tout son poids » entraînant le sujet avec elle. Nous retrouvons traces de cette même image sous la plume de Samuel Beckett. En effet, la première foirade de *Pour Finir* naît-elle pas d'une chute?

*C'est une grosse goutte qui tombe enfin de très haut et s'écrase, une masse dure qui soudain quitte sa place et se précipite en bas, des matières plus légères qui s'éboulent lentement. L'écho alors se fait entendre [...]*<sup>860</sup>

La grosse goutte d'eau qui tombe et dont « l'écho se fait entendre » pourrait être lue comme une métaphore du « départ en écriture ». C'est peut-être dans cette optique que le récitant khatibien exclame: « Tout texte devrait être sans appel: il est sans appel »<sup>861</sup>. Le choix des

---

<sup>855</sup> Pour définir le « neutre », Maurice Blanchot emploie également le pronom neutre « ça » utilisé par Freud au sujet d'une partie du psychisme inconscient: « L'un des traits du neutre (peut-être, du reste, par ce tour, le neutre maintient-il le *ça* dans sa position problématique qui l'empêche d'être sujet ou objet), c'est, se dérobant à l'affirmation comme à la négation, de recéler encore, sans la présenter, la pointe d'une question ou d'un questionnement, sous la forme, non d'une réponse, mais d'un retrait à l'égard de tout ce qui viendrait, en cette réponse, répondre », Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 450.

<sup>856</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 192. Nous soulignons.

<sup>857</sup> Ibid., p.9. Nous soulignons.

<sup>858</sup> Ibid., p.10.

<sup>859</sup> Ibidem.

<sup>860</sup> Samuel Beckett, *Pour en finir...*, p. 32. Nous soulignons.

<sup>861</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 9.

mots est ici révélateur: un texte « sans appel » au sens où il n'est pas « appelé », recherché. Il s'impose sans demander de permission.

L'écriture du *récit* est donc à concevoir comme un processus vivant, en perpétuelle gestation. C'est l'espace textuel qui devient ainsi ce grand « parloir ouvert au vide » annoncé par *L'Innommable* beckettien :

[...] je lance la voix, j'entends une voix, il n'y a qu'ici [...] c'est mon parloir, c'est un parloir, je n'y attends rien, je ne sais pas où c'est, je ne sais pas comment c'est [...] <sup>862</sup>

Dans cette perspective, l'accumulation des mots aurait comme toute première fonction celle de meubler une scène volontairement impersonnelle et vide:

Cependant j'ai été suffisamment frappé par certaines expressions pour me jurer[...] de faire en sorte *qu'elles en engendrent d'autres et, s'enflant en un tout irrécusable*, chassent de ma misérable bouche tout autre discours, de ma bouche usée en vain de vaines fictions tout autre discours que le leur, le bon enfin, le dernier enfin. <sup>863</sup>

Le parleur beckettien souligne ainsi la capacité de production (ou d'auto-production) du langage. «Les mots qui empirent de qui pas su. D'où pas su. A tout prix pas su. Maintenant aux fins de dire du pis qu'ils peuvent eux seuls» souligne le locuteur d'une des dernières proses beckettiennes, *Cap au pire* <sup>864</sup>. A propos de Beckett Michel Bernard écrit: «[...] le discours se met à exister pour lui-même, s'emballe, chaque terme en suscite un autre par un jeu phonique, une ronde infernale exténue la parole et produit un monde usé où le sol se fait cendres et sables» <sup>865</sup>. L'enjeu de l'écriture du *récit* est alors à chercher dans la mise en œuvre d'un langage, avec sa forme, son pouvoir dynamique et phonique. C'est à ce niveau que les remarques que nous faisons plus haut au sujet de la personnification des mots dans *Thomas l'obscur* acquièrent leur sens. Revenons-y brièvement. Comme le signale Evelyne Grossman dans son bel article sur *Les anagrammes de Blanchot*, le texte se construit à travers une série « d'infimes mouvements de dissociations des lettres qui les fait s'inverser et se répondre,

---

<sup>862</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, pp. 205-206.

<sup>863</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 36. Nous soulignons.

<sup>864</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, p.37.

<sup>865</sup> Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 76.

passer les unes dans les autres »<sup>866</sup>. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, à la page 111 de *Thomas l'obscur* le terme « visage » se recompose en « rivage » qui s'ouvre à son tour en « naufrage », et ainsi de suite:

Je me trouvai avec deux *visages* collés l'un contre l'autre. Je ne cessai de toucher à deux *rivages* [...] c'est à cette partie perdue dans un constant *naufrage* que je dus ma direction.<sup>867</sup>

Les fictions beckettiennes présentent ce même procédé d'auto-génération linguistique. En guise d'exemple, le passage de *Mal vu Mal dit* cité ci-dessous:

Tout en jouissant du *monceau* de minéral blanc. *S'amoncelant* sans cesse faute de *mieux* sur lui-même. Qui s'il continue gagnera les *cieux*. *La lune*. *Vénus*.<sup>868</sup>

On sait que dans le texte beckettien tout se répète, tout rumine: les sons, les syllabes, les mots, les phrases. Tout resurgit aussi, tout réapparaît sous la même forme, sous une forme similaire ou bien sous une forme totalement différente mais sémantiquement liée à la première. Ici, par exemple, le petit amas de minéral blanc, le « monceau », fait appel au verbe « s'amonceler » de la phrase suivante qui donne à son tour l'expression « faute de mieux ». De « mieux » on passe alors à « cieux », avec tout son bagage sémantique et ses corps célestes: la « lune » et « Venus ». Ainsi, au bout de trois phrases le lecteur est entraîné par le langage de la terre au ciel. Aussi, dans *Sans*<sup>869</sup>, texte écrit en 1969 et qui fait partie des dernières proses beckettiennes, les phrases sont scandées par le retour de la préposition et par un ensemble de mots exprimant la négation: « pas », « rien », « jamais », « aucun ». Ce texte dit ainsi l'effacement du monde mais en même temps, l'obstination du langage.

Le jeu se complique davantage dans *Amour Bilingue* à cause de la présence d'un bilinguisme inhérent au texte lui-même:

Il se calma d'un coup, lorsque apparut le « mot » arabe « kalma » avec son équivalent savant « kalima » et toute la chaîne des diminutifs, calembours de son enfance: « klima »...La

---

<sup>866</sup> Evelyne Grossman, « Les anagrammes de Blanchot. Une lecture de Thomas l'Obscur », *Europe. Numéro spécial Maurice Blanchot*, Paris, n° 940-941, août-septembre 2007, p.69.

<sup>867</sup> Nous soulignons.

<sup>868</sup> Samuel Beckett, *Mal vu Mal dit*, p. 35. Nous soulignons.

<sup>869</sup> Samuel Beckett, « Sans », in *Têtes mortes*, op. cit; pp. 69-77.

diglossie « kal(i)ma » revint sans que disparut ni s'effaçât le mot « mot ». Tous deux s'observaient en lui, précédant l'émergence maintenant rapide de souvenirs, fragments de mots, onomatopées, phrases en guirlandes, enlacées à mort: indéchiffrables<sup>870</sup>

Le terme français « mot » est en quelque sorte responsable de l'éclosion du mot arabe « kalma » qui déploie, à son tour, toute sa déclinaison. Les mots et les expressions de la langue étrangère font donc automatiquement affleurer à la conscience du locuteur leurs équivalents dans la langue maternelle. Il s'ensuit un curieux phénomène de confrontation au cours duquel les éléments des deux langues semblent « s'observer en lui ». C'est le fonctionnement de la bi-langue qui gère ainsi la progression du texte.

Or, il est inutile de multiplier des exemples que chacun peut retrouver aisément pour peu qu'il ne résiste à cette lecture dissociée. Ce qu'il nous paraît fondamental de souligner ici c'est que dans le *récit* l'accent est mis sur la scénographie des mots (tant redoutés par nos voix). Les choses au fond se passent en dehors du parleur; ce sont les mots qui s'occupent de tout. Ces derniers sont pourvus d'une énergie qui les propulse dans l'autonomie. Ils deviennent ainsi un élément structural à la fois de la matérialité du texte (chaque texte se construit à partir de mots, ça va sans dire!) et de sa diégèse. En effet, c'est le programme sémantique et phonétique que chaque mot porte en son creux, qui permet au fameux discours de la voix « de se faire », à l'« histoire » de se construire. On découvre ainsi ce que Jean Starobinski appelait « une vérité toute simple: que le langage est ressource infinie, et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité »<sup>871</sup>. On sait que Blanchot lui-même a toujours insisté sur la réalité physique du corps des mots et sur leurs effets concrets et perceptibles dans chaque texte:

Oui par bonheur, le langage est une chose [...] Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure [...] <sup>872</sup>

---

<sup>870</sup> Ibid., p. 10;

<sup>871</sup> Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>872</sup> Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 42.

On serrait donc tenté d'affirmer, au vu de ces diverses constatations, qu'en absence d'un sujet fort et d'un centre de rayonnement c'est la sonorité des mots, leurs dédoublements exaltants, leur dérive insubordonnée qui gère l'errance: «les mots se bousculent, comme des fourmis, pressés, indifférents [...]» nous dit le parleur de *L'Innommable* beckettien.

Et ici, on peut penser encore une fois au récit khatibien et à sa « double » langue:

Il pensait au soleil, et déjà son nom, celui de la lune s'inversent- du féminin au masculin- dans sa double langue. Inversion qui fait tourner les mots avec les constellations, pour une étrange attraction de l'univers<sup>873</sup>

D'une langue à l'autre le sexe des mots mue, comme leur champ sémantique et leurs déploiements syntaxiques. Dès lors, le mot, pris dans un chassé croisé entre deux langues, suggère, bifurque, met en scène ses dérapages. Mais il ne faut pas se tromper: ces jeux de mots vont bien dans le sens de l'épuisement théorisé par Rabaté dont la forme *récit* est le symptôme le plus évident. Le but est de vider autant que possible le signifié, d'extraire le texte de l'emprise du sens en démultipliant *les* sens.

Formulons alors l'hypothèse que c'est très exactement ceci que raconte et met en scène notre nouvelle typologie narrative: une expérience quasi folle de vie et de mort des mots qui entraîne la voix -comme celui qui la suit - dans un incessant bouleversement de ses repères. C'est, du moins, ce que semble nous apprendre le texte khatibien:

Oui, la langue était jalouse, accaparant tous les lieux de la parole. Elle rompt le corps. Rupture: retrait des mots, et ce qui se rompait, se brisait en partant à gauche et à droite, demandait sa part de folie, un serment avec la démonie de désenvoûtement.<sup>874</sup>

Les mots éclatent, s'éparpillent désarticulant et réarticulant le corps de la langue selon un « serment de désenvoûtement ». En effet, de manière plus générale, on pourrait dire que c'est déjà le *récit* en tant que texte, dans sa matérialité, qui incarne et donne à voir ce processus de « désenvoûtement » de la langue; et cela, tout d'abord, par l'enchaînement de phrases fragmentées qui semblent errer sans but, disséminées casuellement dans l'espace du texte. Ainsi, nous aurons à faire à des constructions syntaxiques qui s'emboîtent, s'accolent, se séparent; ou qui, au contraire, deviennent interminables, illisibles, sans dénouement privant le

---

<sup>873</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 10.

<sup>874</sup> Ibid., p. 78.

lecteur et de la possibilité de fixer l'instance d'énonciation et de la possibilité d'interrompre l'enchaînement des mots. Une œuvre telle *Comment c'est* de Beckett est emblématique de cette dernière tendance. Nous savons que ce texte marque un tournant dans l'œuvre beckettienne après la trilogie. Or, la scénographique erratique des mots passe ici par une construction qui repousse tout ordre et tout lien syntaxique:

[...] moi rien seulement dis ceci dis cela TA VIE un temps ma vie LA-HAUT un temps long là-haut DANS LA dans la LUMIERE un temps lumière sa vie là-haut dans la lumière octosyllabe presque à tout prendre un hasard

Peut-être faudrait-il parler alors d'une sorte de schizophrénie verbale qui éloigne le texte de la prose pour le rapprocher de l'organisation rythmique de la langue parlée. Restons-en au peut-être. Ce qu'au contraire, nous pouvons noter avec une certaine sécurité c'est que la phrase ne semble pas constituer le principe organisateur de ce récit de quelques 200 pages, et cela bien que des phrases - pour la plupart très courtes - se laissent voir ici et là<sup>875</sup>. La juxtaposition règne. *Amour Bilingue* exprime ce même rejet syntaxique au profit de ce que le récitant revendique comme une source de liberté. Certes, dans le texte de Khatibi ce phénomène est circonscrit à un seul passage et, plus précisément, au fragment de texte qui clôt la première partie du récit. Ici la compénétration des différentes images et discours liés aux deux langues en présence touche à son apogée. Pour ne pas nous appesantir davantage nous n'en citerons qu'un extrait:

[...] je t'ai rencontrée je t'ai croisée ah c'est cela croisée dans la confusion des langues *pensée giratoire giration sans commencement ni fin* tu as commencé avec ta langue et ne t'en fais pas tu finiras avec elle marquée de mes empreintes marqua dans mon dialecte local est une injure attends attends je n'ai pas tout dit si j'ai supprimé la ponctuation ici elle-même m'a interpellé [...]<sup>876</sup>

---

<sup>875</sup> Il est à noter que ce discours, fragmenté et sans ponctuation, est devenu emblématique du style beckettien, mais Beckett l'a inventé pour ce récit et ne l'a jamais repris. Même les textes des années 1960, bien que foncièrement semblables, ne sont pas présentés en fragments distincts et ont toujours au moins une majuscule initiale et un point final.

<sup>876</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 83. Nous soulignons.



Nous retiendrons de ce passage cette idée d'une «pensée giratoire [...] sans commencement ni fin » qui résonne particulièrement pour notre propos. En effet, qu'il s'agisse du texte khatibien ou du texte beckettien, la suppression syntaxique nous met littéralement en présence de cette dérive dans la langue dont nous avons parlé jusqu'ici, dérive à laquelle voix, texte et lecteur sont sujets. Comme nous le dit le parleur de *Comment c'est*:

*J'entends sans nier sans croire je ne dis plus je ne dis plus qui parle ça ne se dit plus ça doit être sans intérêt mais des mots comme maintenant avant Pim non ça ne se dit pas que les miens mes mots à moi quelques uns muets brefs mouvements tout le bas aucun son quand je peux c'est la différence grande confusion [...]*<sup>877</sup>

« Confusion », et nous dirions même ambigüité, redoublée par l'errance pronominale si caractéristique de nos textes.

### 2.1.3. La valse des pronoms

« Là, une naissance à la langue par enchevêtrement de noms et d'identités s'enroulant sur eux-mêmes: cercle nostalgique de l'unique »

Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*

Nous avons vu que la réduction du personnage va jusqu'à l'utilisation du seul pronom sans autre indication que celle donnée par le substitut. « Si l'on tient aux personnages, écrivait Jean Ricardou à propos du Nouveau Roman, il faut les déclarer pronominaux »<sup>878</sup>. Or, fils de son temps– et travaillant aux marges du roman, ne l'oublions pas– le *récit* met en jeu des pronoms volontairement instables, livrés par éclats ou rapprochés à l'extrême. La distinction entre les différents actants devient, dès lors, tout à fait arbitraire, remettant en question la mise en pratique de l'énonciation. Nous l'avons largement souligné auparavant. Cela dit, le moment est désormais venu d'observer plus en détails leur fonctionnement dans les textes de notre corpus.

---

<sup>877</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, pp. 31-32. Nous soulignons.

<sup>878</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p.64.

Il est à noter que *Le Dernier homme* blanchotien- comme, par ailleurs, la pluparts de récits de l'auteur- est essentiellement constitué de flux, de mouvements personnels exprimés par les pronoms:

Dès qu'il me fut donné l'usage de ce mot, j'exprimais ce que j'avais dû toujours penser de lui: qu'il était le dernier homme.<sup>879</sup>

La fiction confronte apparemment deux hommes et une femme mais les pronoms jouant la confusion, les figures masculines s'intercalent, prennent la place l'une de l'autre non pas comme s'il n'y avait plus qu'une, mais comme si l'une et l'autre pouvaient bientôt se remplacer, s'indifférenciant ici et là dans le texte. Qui parle là ? Par endroit on ne peut décider:

Et qui parle? est-ce toi? est-ce moi en toi? est-ce la rumeur qui sans cesse passe entre nous parviennent de rive à rive? Ah, comme tu frémis, comme tu sembles fuir devant l'agitation vers laquelle, dans ce cas, je t'attire en la détournant.<sup>880</sup>

En effet, comme le souligne Jean-Patrice Courtois la poussée de Blanchot vise précisément à « retirer à la question "qui parle" la possibilité d'avoir une réponse du point de vue des conditions linguistiques »<sup>881</sup>.

Le jeu sur les pronoms redouble ainsi l'ambiguïté et sème le doute sur l'emprise de la narration: non directement explicites, les pronoms dérivent jusqu'à se laisser confondre. Leurs référents sont mobiles. Dès lors, la pleine identification reste vaine: les pronoms se contre-indiquent. Dans *L'Innommable*, par exemple, nous trouvons un « ils » ou un « eux » -censés souffler au parleur son discours- qui renvoie successivement à « mes délégués », à « ces messieurs », à « Basile et consorts », au « consortium de tyrans », à « Mahood et consorts » ; bref à tous les représentants de celui que le parleur nomme le « maître »<sup>882</sup>. On remarquera, par ailleurs, que toute cette construction englobant les « ils » relève, plus ou moins, de la fiction et, en tant que telle, se trouve à son tour périodiquement récusée:

---

<sup>879</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 7.

<sup>880</sup> Ibid., pp. 138-139.

<sup>881</sup> Jean-Patrice Courtois, « La grammaticalisation de la fiction chez Maurice blanchot », in Christophe Bident e Pierre Vilar, *Maurice Blanchot. Récits critiques*, op. cit., p. 551.

<sup>882</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, respectivement p. 17; 18; 29; 40; 99; 195.

Et puis assez sur *eux*, leur rôle est terminé, non, pas encore, il faut les garder, *ils* serviront encore, laissons-les là, tournant autour, lançant leurs cris, à travers le trou, il doit y avoir un trou pour leurs cris aussi.<sup>883</sup>

La première phrase du *Au moment voulu* de Maurice Blanchot nous offre un autre exemple de cette indétermination référentielle. On y lit: « En l'absence de l'amie qui vivait avec *elle*, la porte fut ouverte par Judith »<sup>884</sup>. Comme l'a admirablement montré Eric Hoppenot dans son analyse de *L'œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*<sup>885</sup>, si pour lire cette phrase le lecteur se sent obligé « de se tordre » c'est sans doute parce que le pronom « elle », de la proposition subordonnée, se confond avec le sujet de la proposition principale, « la porte ». Le résultat est que la porte en vient à être personnifiée au point qu'on peut croire qu'il s'agisse de l'amie avec qui *la porte* vivait à être absente et qu'en son absence celle-ci se faisait ouvrir par une autre femme. En effet, le référent d'« elle » n'est dévoilé qu'à la fin de la phrase. Or, l'ensemble du texte se plaît dans ce genre de malentendus plaçant un pronom qui désigne une chose près d'un mot qui désigne une personne. On remarquera, bien sûr, que la pluparts de ces choses ont des noms féminins. Le jeu porte donc essentiellement sur le pronom « elle »:

Je voyais très bien certains aspects de la chambre et celle-ci avait déjà renoué son alliance avec moi, mais, *elle*, je ne la voyais pas.<sup>886</sup>

Il s'avère à l'analyse que cet « elle » se réfère à l'expression « cette jeune femme » située au début du paragraphe mais trop loin pour ne pas être répétée. On pourrait encore multiplier les exemples relatifs à de ce phénomène de féminisation des choses où le pronom « elle » en vient à désigner tour à tour la « chambre », la « pensée », la « vérité » et ainsi de suite. Mais laissons l'étude détaillée du texte à Eric Hoppenot. Pour notre part, on se limitera à noter que entre femmes réelles – et il faudrait encore discuter sur la validité de l'adjectif « réel » à propos de l'œuvre blanchotienne- et les choses rendues présentes en tant que femmes, la confusion pour le lecteur est à son comble.

---

<sup>883</sup> Ibid., p. 120. Nous soulignons.

<sup>884</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p.7. Nous soulignons.

<sup>885</sup> Eric Hoppenot, (sous la direction), *L'œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Paris, éditions complicités, 2004.

<sup>886</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 17. Nous soulignons.

Pour n'en rester qu'au corpus blanchotien, on remarquera la présence d'un processus tout à fait similaire dans *L'Arrêt de mort*, où le jeu se fait- là aussi- autour du pronom « elle ». Celui-ci est chargé de désigné principalement les deux femmes de la diégèse: J. et Nathalie. Cela dit, on comprend très vite que pour le parleur de ce récit ce pronom impersonnel renvoie à une toute autre entité: il s'agit de la *pensée*, présente par le biais des italiques dans le texte:

Mais une *pensée* n'est pas tout à fait une personne, même si elle agit et vit comme *elle* [...] Elle se lève et peut-être s'est levée mille fois, dix mille fois [...] Je *la* regarde. Elle vit avec moi.<sup>887</sup>

Ainsi, au fur et à mesure que nous approchons de la dernière page du texte, le pronom « elle » tend à recouvrir toutes les figures féminines qui se dissipent en cette pensée invoquée par le « je » de la voix. Il n'y a donc plus de figures mais rien qu'un pronom reprenant la pensée: « A *elle*, je dis éternellement: "Viens", et éternellement *elle* est là »<sup>888</sup>.

Ces quelques exemples nous permettent de mettre en relief un des traits distinctifs du pronom de troisième personne dont la forme *récit* fait un ample jeu: son impersonnalité. Le pronom « il » -ou « elle »- se repère dans le discours comme pronom vide, forme pronomiale zéro que peuvent habiter les masques multiples de la fiction. « Il » représente n'importe quel sujet et renvoie, dans le même énoncé qui le répète, à une multiplication de sujets différents dans la parenté continue des pronoms. Il participe ainsi à l'errance de cette écriture du neutre théorisée par Blanchot et mise en scène par le *récit* contemporain. En vertu de son indétermination, par exemple, le pronom « elle » devient dans *Mal vu Mal dit* de Beckett le centre d'interrogations et d'évocations d'images multiples, « ciel terre et tout le bataclan »<sup>889</sup>. En sommes, la troisième personne peut se combiner avec n'importe quelle référence d'objet dans l'instance de discours.

Autre exemple, tout aussi révélateur, *Amour Bilingue* de Khatibi. Ici le pronom « elle » se constitue tout d'abord comme l'instance qui permet au récitant de développer une réflexion autour de la bi-langue dont elle est la parabole. Or, à un niveau diégétique comme à un niveau métadiégétique (c'est à dire au niveau du récit que le récitant est en train d'écrire, nous y reviendrons), ce pronom semble renvoyer au deuxième partenaire de cet amour bilingue: la

---

<sup>887</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, pp. 55-56. Nous soulignons.

<sup>888</sup> Ibid., p. 127. Nous soulignons. Pour ce mot d'adresse voir les arguments de Jacques Derrida dans « Pas » et « Survivre » repris dans *Parages*, Galilée, 1986.

<sup>889</sup> Samuel Beckett, *Mal vu Mal dit*, p. 76.

femme étrangère. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé, l'actant « elle » se présente comme une identité vide, perdue, à cause de son amnésie qui frappe toutes les catégories constitutives de l'individualité: origines, passé, nom<sup>890</sup>. Dans ces conditions, le pronom vient dessiner une « place vide » dans le texte, une case à remplir. C'est pourquoi l'écrivain conjugue en « elle » *et la femme et la langue étrangère*. « Elle » c'est aussi la langue française aux prises dans la conscience du récitant avec la langue maternelle. La femme et la langue deviennent, du coup, une seule et même entité. C'est le « vous » qui surgit alors:

Il lui disait souvent: « Je t'aime dans ta langue maternelle ». Il ajoutait parfois: « Dans la mesure où ta langue te porte l'amour que je *vous* porte. »<sup>891</sup>

Il s'opère, enfin, un dernier glissement: de la femme, nous passons à la langue pour en arriver à la bi-langue:

Je t'avais baptisée: *bi-langue*. Et maintenant, pluri-langue. En somme, une question de traduction, à défalquer de mes nuits blanches.<sup>892</sup>

Enfin, il serait intéressant de faire une dernière remarque sur ce pronom de troisième personne et sur son utilisation dans le *récit*. Par rapport au sujet, le « il » apparaît comme le point où celui-ci est dessaisi du pouvoir de dire « je ». Pour tenter de se saisir le sujet est obligé de se cliver en sujet-objet, ou en « être » et « être-été ». D'où, dans nos textes, le tourbillonnement insoluble des « je » et « il ». Dans la forme *récit* nous aurons très souvent à faire à ce genre de glissement. Ainsi, dans *L'Instant de ma mort* de Blanchot nous trouvons une oscillation entre « il » et « je » où « il » est « le jeune homme » dont « je » se souvient – et que probablement « je » a été mais qui n'est plus; ou encore, on peut penser au « il » du récit khatibien issu de cette impossibilité pour le sujet bilingue de se dire pleinement « je ». A cet égard la construction pronominale de *L'Innommable* est paradigmatique. On sait que ce texte

---

<sup>890</sup> « Il pressentait que cet être qu'il serrait dans ses bras – il en tremblait- portait en lui quelque dérèglement topographique qui excitait sa propre amnésie et qui, progressivement, lui eut fait tout imaginer, tout inventer selon ses hantises »; « Parfois il lui arrivait d'oublier son prénom [...] Ce qui le fascinait, c'étaient, par l'attrait du sans nom, cette utopie et ce vide qui effaçant leurs sources, se voulaient être cette grâce de l'innommable, ce charme de l'oubli», Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, respectivement p. 20 et p.34.

<sup>891</sup> Ibid., p. 48.

<sup>892</sup> Ibid., p. 113.

beckettien fait une grande consommation de pronoms. Tous sont mis à contribution, pronoms sujet et objet: « je », « il », « nous », « vous », etc<sup>893</sup>. Or, la première personne est récusée- on l'a déjà dit- tout au long du texte. Ainsi, exemple le plus radical mais aussi le plus révélateur:

Je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête. Je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième personne, si j'y pense.<sup>894</sup>

Effectivement, dans la mesure où le sujet ici à l'œuvre ne fait que transmettre une voix et des discours qu'il entend, la notion de « sujet » cartésien n'est plus guère de mise. Le « je » est donc dépassé en faveur du « il » de la non personne:

Celui qui parle, il a dû voyager, il a dû voir, quelques hommes quelques choses, il a dû être là-haut, sous la lumière, ou bien on lui a raconté des histoires, des voyageurs l'ont trouvé, ça m'innocence, qui dit, ça m'innocente, lui, c'est lui qui le dit, ou c'est eux qui le disent, oui, eux, c'est eux qui raisonnent, eux qui croient, non, un seul, celui qui a vécu, ou qui a vu des ayant vécu, c'est lui qui parle de moi, comme si j'étais lui, comme si je n'étais pas lui, les deux [...]<sup>895</sup>

Le « il » représente donc la ligne de fuite du sujet. En d'autres termes le « il », c'est l'expression, ou si l'on préfère, l'exprimant de la ligne de fuite. Dans ce passage du « je » au « il » ce n'est pas seulement un remplacement des pronoms personnels qui est en jeu, mais c'est tout un rapport au langage qui y est en fait impliqué.

En allant plus loin dans notre propos d'analyse, on remarquera que cette conception particulière des instances entraîne- évidemment- une démarche similaire sur le plan de leur fonctionnement où les rôles et les statuts sont également loin d'être stables. Nous aurons alors à faire à une circulation des rapports, c'est-à-dire à une circulation des instances qui échangent leur position au cours de la narration.

L'instance narrative connaît, ainsi, des métamorphoses remarquables au cours des pages, ne serait-ce qu'en vertu de son oscillation entre le « je » et le « il ». Pour rendre compte de ce mouvement nous avons emprunté un terme au domaine de la musique: il s'agit d'un mouvement de *valse*. Celle-ci se définit, d'après le Petit Robert, comme une « danse à trois

---

<sup>893</sup> A remarquer la quasi-absence de « tu » bien que, comme le souligne Benveniste, « tu » est inscrit en creux dans « je », et par ailleurs, dans l'économie du texte, on le retrouve sous la forme de « vous ».

<sup>894</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp. 113-114.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 194.

temps, où chaque couple tourne sur lui-même tout en se déplaçant »<sup>896</sup>. Cette terminologie nous semble donc apte à rendre le mouvement *giratoire* des instances du *récit*. Au cours de cette valse, celles-ci se dédoublent et parviennent, dans leur tourbillon, à se « déplacer » en échangeant leurs rôles.

Un tout premier exemple nous est fourni par *Le Dernier Mot* de Maurice Blanchot. Rappelons que celui-ci représente, dans l'économie de l'œuvre blanchotienne, un écho à l'anticipation problématique de ce qui se jouera dans les récits qui lui sont postérieurs. Le texte narre les événements – ici on peut encore employer ce terme - du point de vue du protagoniste (le jeune homme). Nous avons donc à faire à une narration *homodiégétique*, le je-narrant étant le je-narré. Or, même si la focalisation interne est parfois perturbée, il reste que les choses tiennent, dans leur ensemble, plutôt bien. Et pourtant, dans l'avant dernière page nous assistons à un brusque revirement de la situation énonciative:

Et nous [le jeune homme et le Dieu-Maitre-Propriétaire] fûmes liés de telle sorte qu'il se vit obligé, pour redevenir lui-même, de me dire: « Je te berne, car je ne suis qu'une bête », mais, sur cet aveu, je redoublai d'adoration et, à la fin, il n'y eut plus l'un auprès de l'autre qu'un triste animal gardé par un serviteur qui en écartait les mouches. Un rayon de soleil, dressé comme une pierre, les enfermait tous deux dans une illusion d'éternité. Ils jouissaient béatement du repos.

Ce fut la femme qui, au comble de l'inquiétude vint les éveiller [...] Mais il la rassura par sa tranquillité, et, quand la chute de la tour les précipita au-dehors, ils tombèrent tous trois sans dire un mot.<sup>897</sup>

Nous avons là un débrayage de l'instance énonciative: du « nous » on passe au « ils ». Du coup, on découvre l'existence d'un autre narrateur qui était probablement là depuis les premiers mots mais qui était recouvert par le point de vue du jeune homme qui semblait assumer la narration. Il s'agit donc d'un retour à la source énonciative, autrement dit, d'une dissociation entre le personnage principal et le narrateur. Ce faisant, la voix narrante est désobjectivée en faveur d'une voix proprement narrative.

Chez Khatibi ce qui se passe demeure de cet ordre. La narration *d'Amour Bilingue* n'est pas une narration uniforme. Ceci appert clairement dès une toute première lecture. En effet, il est impossible de ne pas remarquer le changement de régime narratif qui a lieu du premier au

---

<sup>896</sup> *Le Petit Robert par Paul Robert*, Paris, dictionnaire Le Robert, 1990.

<sup>897</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier mot*, p.80. Nous soulignons.

deuxième chapitre où l'on passe respectivement d'une narration *hétérodiégétique* à la troisième personne à une narration *homodiégétique* à la première personne:

(Il partit, revint, repartit. Il décida de partir définitivement. Le récit devrait s'arrêter ici, le livre se fermer sur lui-même) [ INCIPIT]

Fantasmagories marines qui allégeaient *ma* souffrance. Mais lorsque cette souffrance s'avérait immense et sans issue, *je* m'adonnais à un travail plus absorbant [DEUXIEME CHAPITRE]

Mais là encore, les choses ne sont pas si simples. La question du régime narratif s'avère encore plus épineuse. Force est, en effet, de constater que dès la première partie du texte le narrateur *hétérodiégétique* semble n'avoir qu'un contrôle très limité sur la structure et le développement de la diégèse. Dans maints passages, son récit subit une interruption brutale pour céder la place au discours du « je »:

Il errait de pays en pays, de corps en corps, de langue en langue. Et *je* tombais, parfois, dans la détresse. Un jour, je te raconterai en détail ma solitude à Damas, en pleine nuit, dans un café.<sup>898</sup>

Dans cet extrait, les pronoms personnels se mélangent totalement. L'absence de guillemets dans le texte accentue encore plus ce phénomène. Au niveau de l'articulation des instances narratives, la frontière entre la troisième personne, employée par le narrateur, et la première personne est floue et mal définie. Du coup, l'intervention du « je » grammatical sonne pour le lecteur comme une interférence dans la voix du narrateur. Or, au niveau de la narration homodiégétique on parvient à une apparente stabilisation, l'agent interne de narration étant le personnage-narrateur. Pourtant, la nature de ce dernier est double: il est à la fois *extradiégétique* et *inradiégétique*. Il passe ainsi du rôle de témoin qui raconte (« Je fus ce *témoin*, parfois joyeux, compagnon de la loyauté même »<sup>899</sup>) au statut de personnage pour déclarer, enfin, être le protagoniste de son histoire, autrement dit, un narrateur *autodiégétique*:

---

<sup>898</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 30. Nous soulignons.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p.56.



Leur récit fut le mien, leur souffrance également. Souffrance qui me donnait la force de m'aimer en eux, de me raconter définitivement, moi qui fus leur dernier récitant.<sup>900</sup>

Nous comprenons alors que « Il » et « Je » ne sont que deux « effets » de langue qui ne renvoient, en définitive, qu'au même être, un être double fruit d'une « diglossie natale »: le *récitant* qui « récite » son histoire (« moi qui fus leur dernier récitant »). Dans *Amour Bilingue* nous aurons donc une équation de ce genre: « Je » = « Il » = le récitant.

Autre exemple, tout aussi révélateur de ce que nous avons nommé le mouvement de valse des instances, *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot. Comme on l'a dit, cette œuvre met en scène un « je » narrant et un « il » actant du récit. Depuis le début du texte ces deux pronoms, bien qu'ils communiquent sur le mode du dialogue ou du souvenir<sup>901</sup>, occupent des positions séparées ne serait-ce, comme le remarque Jonathan Degenève, « parce que la communication ne va de la première vers la troisième personne du singulier, cette dernière étant tantôt éloignée tantôt rapprochée »<sup>902</sup>. Or, le dernier paragraphe du texte met en crise cette apparente séparation des rôles: « Qu'importe. Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de *ma* mort désormais toujours en instance »<sup>903</sup>. Qui parle ici ? Le narrateur en mal de nomination ou le personnage dans un discours indirect libre ? Ou encore, le narrateur se mettant à la place du personnage ? Impossible de le dire avec précision. Tout nous inclinerait même à penser qu'il s'agit des deux à la fois, narrateur et personnage confondu dans une seule et même voix.

Il convient, peut-être, alors de rappeler ce que nous avons déjà constaté au sujet de la voix du *récit*. Nous avons vu que celle-ci est essentiellement une voix diffractée en différentes instances pronominales de façon à marquer sa propre étrangeté. Elle s'impose donc par ses ébranlements mêmes et se constitue en un sujet d'énonciation – répétons-le- le plus souvent « jamais décrit, désincarné par un défaut délibéré de représentation, parl[ant] sans jamais s'arrêter à un être tout aussi évanescent, construit à même son propre discours ». La voix englobe donc et l'instance de narration et l'instance du personnage.

---

<sup>900</sup> Ibidem.

<sup>901</sup> « Je suis vivant. Non tu es mort », Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, respectivement p. 15.

<sup>902</sup> Jonathan Degenève, « Vibrato et sourdine de la voix blanchotienne », in *Maurice Blanchot. Récits critiques*, op. cit., p.470.

<sup>903</sup> Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, p. 17.

Par ailleurs, il est à remarquer qu'une de toutes premières difficultés est relative à la nature même de la narration qui -nous l'avons vu- est principalement une narration à la première personne où le « je » demeure non nommé. Or, le « je » est en soi un signe assez bizarre. Dans son article sur *L'antonyme et le pronom français moderne*, Emile Benveniste met en évidence la propriété fondamentale de ce pronom qui est celle d'être dépourvu de référence matérielle: « chaque *je* a sa référence propre et correspond chaque fois à un être unique posé comme tel »<sup>904</sup>. « Je » ne pouvant être identifié que dans l'instance du discours, il est à lui-même son propre référent dès lors qu'une parole le profère. En d'autres termes, alors que les autres signes semblent bien avoir un « désigné » qui se définit par son existence indépendante du signe, le « je » n'a pas de désigné qui possède une existence indépendante. Que se passe-t-il alors lorsque l'instance du discours déclare, comme il arrive souvent dans nos textes, ne pas coïncider avec l'indicateur formel « je » ? Ou pour le dire plus simplement, lorsque « je » n'est pas celui qui dit « je » ? C'est ce que *L'Innommable* beckettien s'emploie à mettre en scène:

Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi.<sup>905</sup>

La réponse est assez simple: le « je » ne peut plus être identifié. Le « je » se dit en disant son impossible saisie: il est multiple. « *Je suis moi-même une cérémonie, un rituel d'errance* » nous dit la première personne d'*Amour Bilingue*<sup>906</sup>. Certes, on pourrait avoir la tentation de l'identifier à l'instance « d'écriture », c'est à dire à l'auteur. C'est contre cette confusion que Genette nous met en garde:

Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fut-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère.<sup>907</sup>

En effet, le lecteur non averti peut tomber dans le piège d'une fâcheuse confusion entre l'instance narrative -dans notre cas le je-narrant- et l'auteur concret. Pour notre part, nous aurons plutôt tendance à insérer cette pratique de la première personne dans une dynamique

---

<sup>904</sup> Emile Benveniste, *Problèmes II*, p. 200.

<sup>905</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 7.

<sup>906</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 74.

<sup>907</sup> Gérard Genette, *Figure III*, cit., p. 226.

résolument moderne où le « je » n'est pas un « je » personnel mais un « autre » et cet autre n'est nulle part ailleurs que dans le texte, dans un espace proprement littéraire comme le suggère Maurice Blanchot dans son œuvre critique. Le « je » serait alors en quelque sorte le « je » du texte même, son esprit singulier, sa *voix*. « Nulle part à trouver. Nulle part à chercher. L'impensable ultime. L'innommable. Toute dernière personne. Je. Vite motus » pour reprendre une expression de *Compagnie* de Beckett<sup>908</sup>. « Je » apparaît donc dans sa nudité de pronom, sans autre mot pour l'accompagner, comme « impensable ultime » et « toute dernière personne ». La seule façon de « s'incarner » dans la fiction est alors celle de se fusionner avec les autres instances du texte. Ainsi par exemple, dans *L'Innommable* le « je » de la voix s'associe par intermittence avec les personnages de Mahood et de Worm, dont il assume l'identité:

A l'instant où je parle, où je me suis pris pour Mahood, je devais être en train de boucler le tour du monde.<sup>909</sup>

Et souvent tout dort, comme lorsque j'étais véritablement Worm, hormis cette voix qui m'a dénaturé.<sup>910</sup>

On se souvient du commentaire très éclairant que le récitant du texte beckettien nous livre là-dessus: « [...] c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi [...] ». Comment est-ce possible ?

En effet, nous savons que les pronoms, selon la catégorisation de Benveniste, sont essentiellement au nombre de trois: « je » / « tu » (première et deuxième personnes), et « il »-« elle » (non-personne). Les autres ne font que dériver de ces trois-là: « nous » = *je + tu* ou bien *je + il* (ou *ils*), « vous » = *tu + tu* ou *tu + il* (*ils*), « ils » = *il + il*. Sans oublier le « on », pronom dit impersonnel, qui peut recouvrir aussi bien « il », « nous » ou « ils ». On peut à ce propos revenir sur les conclusions de Christensen, pour qui l'œuvre de Samuel Beckett manifeste un repli de plus en plus prononcé des narrateurs sur eux-mêmes, et donc où le rôle (le statut) du narrataire est de plus en plus faible et secondaire. Cependant, selon Benveniste, « je » est indissociable de « tu » - nous l'avons vu. « *Moi la première personne* »<sup>911</sup> c'est aussi *lui*, la deuxième personne. En d'autres termes, tout locuteur suppose un allocutaire, tout

---

<sup>908</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p.31.

<sup>909</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 51

<sup>910</sup> Ibid., p. 107.

<sup>911</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 151.

narrateur un narrataire - ne serait-ce à la limite que lui-même: « Je dirai même que ce "nous " est la scénographie du *premier lecteur que je suis*, face à tout lecteur » nous confie la voix d'*Amour Bilingue*<sup>912</sup>. En effet, il n'est pas rare, dans nos textes, que le narrateur s'adresse à lui-même sur le mode de la deuxième personne: « Quelquefois je me dis toi, si c'est moi qui parle. Tu touches peut-être au but »<sup>913</sup> dit le parleur de *L'Innommable*. Même chose dans *Le Dernier Homme* de Maurice Blanchot où le « tu » n'est, en définitive, qu'un prolongement du « je »:

Pourquoi me preserves-tu d'être tout entier hors de moi, comme pour me détourner, un instant, de l'erreur où tout va, d'où tout revient ?<sup>914</sup>

Ceci implique, encore une fois, que -d'un point de vue linguistique (discursif) tout au moins- le narrateur se clive en deux. Le texte fonctionne alors totalement en circuit fermé, sorte de soliloque à plusieurs voix.

Quel meilleur exemple alors qu'un texte tel *Compagnie* de Beckett ? Le nœud grammatical de *Compagnie* repose sur un jeu grammatical, le « tu » le « il » remplaçant l'intolérable « je ». Or, Beckett semble être fort conscient du rôle particulier de chaque pronom. C'est ce qu'il nous explique dans ce passage:

L'emploi de la *deuxième personne* est le fait de la voix. Celui de la *troisième* celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une *première*. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas.<sup>915</sup>

On se souvient que *Compagnie* se présente comme « la fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir »<sup>916</sup>. Le sujet de la parole, par l'acte même qui le détermine comme tel, s'adresse à un autre, et c'est par le rapport à cet autre que le discours se structure: « L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix », de « cette voix qui parvient à quelqu'un dans le noir »<sup>917</sup>. « Lui » (« Si *lui* pouvait parler à [...] ») ne peut s'adresser à cette personne désignée par « tu ». En effet, il ne peut pas l'appeler « tu », puisqu'il ne lui parle pas. Il ne sait

---

<sup>912</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 76. Nous soulignons.

<sup>913</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 39.

<sup>914</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 127.

<sup>915</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, pp. 8-9.

<sup>916</sup> Ibid., p. 88.

<sup>917</sup> Rappelons le début de *Compagnie*: « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer », Ibid., p. 71.

pas non plus si la personne désignée par ce « tu » est lui-même ou un autre, qui serait dans un autre « noir ». Le personnage reste donc en dehors de la réunion du « je-tu », la petite « compagnie » constituée par la voix et par l'entendeur. Il est intéressant de souligner ce que la voix nous en dit: « si ce n'est pas à lui que parle la voix, c'est forcément à un autre »<sup>918</sup>. Le texte provoque ainsi l'implication du lecteur; ou plutôt, le « tu » interpelle « l'autre » qui est un relais au lecteur, une proposition d'identification parmi d'autres. Celui-ci n'a pas de référent fixe assignable: c'est une instance virtuelle à laquelle le lecteur peut s'identifier. Il ne s'agit donc pas d'une symétrie du narrateur, mais d'« un élément de la situation narrative »<sup>919</sup>. Le « tu » c'est l'autre du sujet parlant « imaginant le tout soi-même compris pour se tenir compagnie »<sup>920</sup>. Mais c'est aussi le narrataire, autrement dit, le destinataire (« l'entendeur ») inscrit dans le texte.

Or, d'après Charles Krace, Beckett aurait dit à propos de son *Compagnie* que « Parole d'A entendue par B, décrite par C. A, B, C sont l'un et le même » et que « A décrit A (à A) /A représente mal A (à A) »<sup>921</sup>. Si A-B et C sont l'un et le même, ils n'arrivent cependant pas à s'en rendre compte. Dans ce monde à la fois clos et divisé, ils n'ont pas la certitude d'être le même, pas plus que celle d'avoir « l'autre » pour partenaire. Bref, au bout de ce jeu de massacre, il ne reste rien des pronoms, sinon des outils purement grammaticaux.

De sorte que, en regard de la langue, l'échec une fois de plus se révèle inévitable: il est inscrit dans les structures linguistiques mêmes. *L'innommable* a bien raison: il ne saurait y avoir de pronom pour lui, la langue n'en ayant pas prévu de son point de vue.

L'identité se décline donc dans la forme *récit* en une infinité de « jeux », le récitant de nos fictions se situant toujours dans la perspective d'un être pluriel. C'est encore le problème relevé par l'emploi du pronom « nous », pronoms que nous retrouvons à plusieurs reprises dans notre corpus. Avec le « nous » s'énonce l'addition de plusieurs voix, de deux au moins. Sa fonction est celle d'établir une sorte de jonction entre « je » et tous les « non-je », autrement dit les autres (je + tu ou bien je + *il / ils*, nous l'avons déjà vu). Reprenons l'exemple *d'Amour Bilingue*. Dans le texte le « nous » peut renvoyer à la fois au « je » + « elle » femme étrangère: « *Nous* marchions sur les rochers. Ta voix s'était dispersée »<sup>922</sup>; ou

---

<sup>918</sup> Ibid., p. 13.

<sup>919</sup> Gerard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 265.

<sup>920</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 58.

<sup>921</sup> Enoch Brater, *The drama in the text: : Beckett's Late fiction*, New York, Oxford UP, 1994, p. 10.

<sup>922</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p57.

au «je »+ « il » récitant-personnage: « *Nous* la déposâmes sur le tapis. Son désir de l'aimer était encore fou. Elle se réveilla, étonnée de le voir »<sup>923</sup>; et enfin, au « je »+« il »+« elle »:

Cette parole, où la situer dans leur récit? Mais *nous* la désirions, nous en brûlions dès notre premier regard. Peut-être, immobilisés par la grandeur de ce silence, vivions-*nous* en une béatitude un peu saugrenue<sup>924</sup>

Pronoms, différentes instances du texte, tout est résumé dans ce « nous » avec toutes ses oscillations. Mais prenons bien garde à ne pas nous tromper: le « nous » n'est, comme le souligne le parleur de *L'Innommable*, qu'un seul sujet: la voix qui parle:

Et cet autre, naturellement, que dire de cet autre qui divague ainsi à coups de moi à pouvoir et de lui dépourvus, cette autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné, rien. Voilà un joli trio, et dire que tout ça ne fait qu'un, et que cet un ne fait que rien, et quel rien, il ne vaut rien<sup>925</sup>

En définitive, au bout de ce jeu de massacre que reste-t-il des pronoms sinon des outils purement grammaticaux ?

Pour tenter de conclure cet aperçu sur l'errance des instances du texte, nous remarquerons donc que le mouvement de *valse* annoncé au début tire son origine et de la crise du sujet moderne -dont nous avons largement parlé- et du décentrement même de l'acte narratif. Clivé en sujet-objet, le sujet se manque inmanquablement. D'où le tourbillonnement insoluble des différents pronoms. Quant à la voix, même problème: impossible de coïncider avec elle, impossible de la contrôler, de l'arrêter, et surtout impossible d'épouser ses discours. On débouche finalement sur une nouvelle, ultime aporie:

[...] il n'y a que moi, non plus, moi non plus, j'ai cherché partout, il doit y avoir quelqu'un, cette voix doit appartenir à quelqu'un, je veux bien, je veux tout ce qu'elle veut, je suis elle, je l'ai dit, elle le dit, de temps en temps elle le dit, puis elle dit que non, je veux bien [...]<sup>926</sup>

Prenant acte de l'impossible totalisation et localisation, se donnant pour objet même les incertitudes et les questionnements du sujet de l'écriture, le *récit* ouvre son espace à l'indicible et y inscrit son essentielle insuffisance. Dès lors, la voix de l'œuvre (celle qu'elle

---

<sup>923</sup> Ibid., p. 56.

<sup>924</sup> Ibid., p. 63. Nous soulignons.

<sup>925</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 199.

<sup>926</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 203.

contient) s'avère être qu'une voix erratique, indéfinie, neutralisée, partagée entre un dedans et un dehors, entre un passé et un présent. C'est ce que nous allons analyser dans le paragraphe suivant.

## 2.2. ***La navigation du texte: l'errance comme procédé du récit***

« Il y a donc une confusion générale de tous les repères spatio-temporels. « [...] Je confonds, je dois confondre, ici et là, maintenant et alors, tout comme je les confondais alors, l'ici d'alors, l'alors de là, avec un autre espace, un autre temps, mal distingués »

Samuel Beckett, *Textes pour rien*

La diffraction du sujet à la surface du texte, la prépondérance de l'acte de locution qui absorbe toute diégèse, la scansion des deux termes opposés de l'altérité, ouvrent une autre dimension de l'espace et du temps où ces dernières catégories semblent perdre, à leur tour, toute consistance anecdotique. Comme nous l'avons déjà souligné lors de la première partie de cette étude, ces deux dimensions textuelles (celle de temps et de l'espace) sont au cœur de la définition même de *récit* telle qu'elle nous est donnée par Maurice Blanchot:

[...] le récit a pour progresser cet *autre temps*, cette autre navigation [...], chant énigmatique, qui est toujours à distance et qui désigne cette distance comme un *espace* à parcourir et le *lieu* où il conduit comme le point où chanter cessera d'être un leurre [...]<sup>927</sup>

Le ravissement provoqué par le chant des Sirènes inscrit donc la navigation d'Ulysse dans un *autre temps* et un *autre espace* par rapport au temps et à l'espace ordinaires. Or, force est de constater que le parlant de nos textes est entraîné dans un flux temporel en perpétuel mouvement, qui ne passe pas, mais qui pourtant l'entraîne, alors qu'aucune mesure ne parvient à le contenir. C'est que le temps mis en jeu par Blanchot- et par la forme *récit* en

---

<sup>927</sup> Ibid., p. 16. Nous soulignons.

général- est essentiellement à concevoir comme un temps mobile, erratique, s'éloignant de plus en plus de la notion classique de durée. Il participe ainsi, tout comme la dimension spatiale à laquelle il est lié, de cette mise en scène de l'errance soulignée jusqu'ici. En effet, comme l'a si bien souligné Alain Milon, la temporalité du *récit* met en jeu un temps qui n'est plus le « temps de l'avant, du pendant, de l'après, mais le temps du mouvement que l'écriture alimente pour que l'espace littéraire reste toujours en branle »<sup>928</sup>. Nous retrouvons là un mouvement oscillatoire, comparable à celui que nous venons d'observer à propos des instances narratives. « Parler du temps sans broncher, et, j'y pense par une naturelle association d'idées, user de l'espace avec la même désinvolture » annonce la voix de *L'Innommable*<sup>929</sup>.

Nous verrons, par ailleurs, qu'en évoquant les rapports inextricables du temps et de l'espace, le *récit* joue sur un autre tableau. En effet, dès lors qu'une syncope préside à l'arrivée du sujet dans le texte, cette perte de conscience qui le constitue comme sujet parlant ouvre la dimension du souvenir, autrement dit celle d'un *autre* lieu et d'un autre temps qui ne correspondent plus à aucun lieu et à aucun temps. Ou mieux encore, à une dimension temporelle qui s'approche du lieu au point, parfois, de s'y emmêler, portant errance et confusion à leur comble.

Enfin, dans un dernier point nous essaierons de mettre en lumière comment ces deux dimensions textuelles- et plus généralement la structure d'ensemble du *récit*- répondent à une dialectique, caractéristique du principe de désœuvrement, qui joue sur l'opposition / fusion entre le mouvement (l'errance) et la stase.

---

<sup>928</sup> Alain Milon, «La fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps», in *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Montpellier, éditions complicités, 2006, p. 13.

<sup>929</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 173.



### 2.2.1. « L'Autre temps »: le temps erratique de l'absence de temps

« Il n'y a plus assez de temps et pourtant Dieu sait  
s'il y en a »

Samuel Beckett, *Mercier et Camier*

Comme nous venons de le souligner, la subversion du sujet classique est responsable de l'apparition d'une dimension temporelle nouvelle que Maurice Blanchot appelle « l'autre temps ». Les commentaires que Dominique Rabaté nous livre là-dessus semblent bien étayer cette hypothèse de lecture. A propos de la temporalité dans une œuvre telle *L'Etranger* d'Albert Camus, Rabaté souligne que «le présent n'est plus la liaison vivante d'une action et de sa diction mais la concaténation dure et irrévocable d'un acte impossible à saisir dans son procès ». La dimension temporelle semblerait donc privée de sens ou, plus précisément, détachée de la problématique du sens. Et il ajoute: « Son type de procès est d'une nature spéciale: ni actif ni passif mais relevant de ce que Blanchot appelle: " le neutre " »<sup>930</sup>. L'exemple de l'œuvre camusienne illustre parfaitement la situation du *récit* contemporain. En effet, la notion de réalité antérieure qu'accompagne l'idée d'une orientation du temps, du passé vers le présent et inversement (« la liaison vivante d'une action et de sa diction »), semble s'estomper à mesure que l'on passe de la question *qui ?* (A qui faut-il attribuer ce passé qui vient dit?) *au comment ?* (Comment ce passé est-il dit ?). Ce moment second s'intéresse davantage à la manière de dire, de décrire qu'au personnage qui parle. Ce mouvement- on l'aura bien compris- est ainsi marqué par le passage au mode narratif impersonnel: le *neutre*. Du coup, tout ce que l'on peut dire au sujet du processus temporel c'est qu'il s'inscrit dans la neutralité du déroulement. Notons, de ce point de vue, que la neutralité qui traverse l'anonymat des instances et de la voix -et à laquelle est liée en dernière instance la mise en scène de l'errance- renvoie à l'expérience de l'œuvre elle-même, l'œuvre en train de s'écrire. Ainsi, comme le rappelle encore Dominique Rabaté:

le point commun des bouleversements artistiques qui fondent l'art moderne, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle [...] est un changement d'accent: la production y

---

<sup>930</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 90.

devient plus importante que le produit[...] [Ceci] implique une autre temporalité: non plus un objet fait, livré au regard ou à la réflexion, toujours au passé mais un présent ambigu où l'œuvre est toujours à recréer, où elle n'en finit pas de se donner[...] Le récit moderne nous fait assister au travail de sa narration.<sup>931</sup>

Dans le *récit* nous aurons donc à faire à « un présent [...] où l'œuvre est toujours à recréer, où elle n'en finit pas de se donner ». Comme il est alors aisé de comprendre cette temporalité infinie du déroulement est loin d'être uniforme et linéaire. Il faut pourtant remarquer que cette discontinuité est inscrite dans la conception même du *récit* qui se veut lui-même événement, « approche de cet événement, [...] lieu où celui-ci est appelé à se produire ». Nous avons déjà dit que c'est précisément comme approche révélatrice de l'événement que le *récit* fait appel à un autre temps que le roman: « ce qui fait avancer le roman », dit Blanchot, c'est le « désir de donner la parole au temps »; mais le *récit* a, quant à lui, « pour progresser cet autre temps, cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire ». En définitive, le *récit* se présente comme non-relation, rupture avec le temps quotidien de la narration et de la succession.

### 2.2.1.1. Temps événementiel ou événement du temps ?

Nous avons maintes fois constaté la résistance de notre nouvelle typologie narrative face à l'événementiel. Nous avons remarqué, à ce propos, que l'événement, privé de son centre, n'avait pas de présence dans le texte mais était toujours décalé par rapport à lui-même; ce décalage provenant du fait qu'il est toujours déjà passé ou à venir. Or, à bien y regarder c'est ce refus de l'histoire événementielle qui oblige le texte à se mouvoir sans cesse. La voix beckettienne de *Mal vu Mal dit* l'illustre ainsi:

Part pas plus tôt ou plutôt bien plus tard que comment dire ? Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire ? Qu'annulé. Non mais lentement se dissipe un peu très peu telle une dernière traînée de jour quand le rideau se referme. Plane-plane tout seul où mû d'une main fantôme millimètre par millimètre se referme.<sup>932</sup>

---

<sup>931</sup> Ibid., p.26.

<sup>932</sup> Samuel Beckett, *Mal vu, mal dit*, pp. 75-76 .

Beckett perd son lecteur dans un temps bouleversé par des événements éventuellement anormaux, par des êtres (ou ce qu'il en reste) qui ne sont que fantômes. Tout sonne à faux, porte à faux. Il en va de même dans l'œuvre de Maurice Blanchot. Comme l'a bien montré Eric Hoppenot l'univers des récits blanchotiens est une radicale remise en cause de la temporalité comme « cours des choses ». Et l'on peut reprendre encore ce que affirme Jacques Derrida: « tout est écrit pour qu'on soit inquiet dans notre certitude de ce que veut dire "événement" ». La temporalité du *récit* participe de cette radicale mise en question. Pour notre part, nous nous limiterons, pour le moment, à souligner que, de manière générale, la forme narrative *récit* semble poser le temps comme principe de discontinuité. Ainsi, le récitant khatibien parle de l'amnésie de l'étrangère en ces termes:

Cette défaillance l'avait précipitée dans des événements très rapides, comme sans fin ni commencement. Evénements qui venaient, partaient, l'abandonnant *sans repère stable*.<sup>933</sup>

En effet, comme le souligne Paul Ricœur, « il faut que quelque chose cesse pour qu'il est un commencement et une fin, donc un intervalle mesurable »<sup>934</sup>. Les événements n'ayant ni début ni fin n'offrent aucune possibilité au sujet de se situer stablement dans son histoire. Or, s'il est vrai que, surtout dans ces dernières années, certains récits développent une trame événementielle relativement ordonnée à une quête, reste pourtant que la plupart d'entre eux se présentent essentiellement comme la juxtaposition de « réflexions subjectives, des émotions fugaces, des interprétations de rêves, des souvenirs évanescents »<sup>935</sup> ou de petites scènes livrant mal leur logique narrative d'ensemble. Les événements nous sont donnés sous formes de « flashes » qui, s'interrompant les uns les autres, éparpillent le contenu à travers plusieurs séquences. On en déduit que ces textes ne sont plus régis par les lois temporelles de l'événement mais par des lois qui leur sont propres, repoussant toute idée de durée et d'actualisation des faits. « Depuis quand suis-je ici ?- se demande le parleur beckettien des *Textes pour rien*- [...] une heure, un mois, cent ans, selon ce que j'entendais par ici, par moi,

---

<sup>933</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 23.

<sup>934</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, p. 25.

<sup>935</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier, « Le récit, émergence d'une pratique: le volet institutionnel », in *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (69), printemps 1998, p. 260.

par être [...] »<sup>936</sup>. Et l'on peut encore penser, dans le même ordre d'idée, à la description de la rencontre avec l'étrangère telle qu'elle nous la livre le récitant *d'Amour Bilingue*:

Assurément; plus qu'un hasard (je n'y crois pas), ce fut *l'urgence extrême d'un événement*. Nul coup de foudre, seulement une touche étrange et lointaine, un frisson de l'impensé. *Événement que nous portions, que nous exportions, au moment désiré: réussite, merveilleuse réussite du temps*<sup>937</sup>

La rencontre devient un événement à déplacer selon son propre grès sur l'axe du temps. Or, il s'agit là d'une aporie parce qu'il ne peut y avoir de « vrai » événement si rien ne peut inscrire une temporalité précise. C'est en ce sens que Blanchot parlait plutôt d'une « absence de temps », autrement dit d'un temps qui échappe à toute appréhension. Nous aurons à revenir plus en détail sur la question. En attendant de mieux préciser ce point, remarquons que nous avons à faire à la même dimension temporelle mise en jeu par l'œuvre beckettienne et que la voix de *Compagnie* énonce en ces termes: il n'y a « nul temps de nul verbe dans cette conscience ténébreuse [...] tout à tout instant fini et en cours et sans fin »<sup>938</sup> qui devient, dans les dernières proses de l'auteur, cet « [...] air gris sans temps rien qui bouge »<sup>939</sup>.

Comme l'a admirablement montré Roger Laporte dans ses travaux sur l'œuvre de Maurice Blanchot, lire ces textes revient alors à « subir une expérience-limite [...] [à les] accompagner jusqu'aux frontières du pensable, [...] [à] prendre le risque d'échouer à faire un pas au-delà des formes communes de la temporalité »<sup>940</sup>. On l'aura compris; ce qui est demandé à tout lecteur c'est de se défaire de ces « formes communes » de la temporalité inculquées par des siècles de roman traditionnel; ce qui n'équivaut pour autant pas – soulignons-le- à *sortir du temps*. En effet, comme l'indique Paul Ricœur dans son *Temps et Récit*, l'abandon de la primauté chronologique ne remet nullement en cause le principe substitutif de la configuration<sup>941</sup>:

Croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, rédupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman

---

<sup>936</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 117.

<sup>937</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 98.

<sup>938</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 46.

<sup>939</sup> Samuel Beckett, « Sans » in *Têtes mortes*, p. 73.

<sup>940</sup> Roger Laporte, *L'Ancien, l'effroyablement ancien*, in *Etudes*, Paris, POL, 1990, p. 22.

<sup>941</sup> Il s'agit là de ce Paul Ricœur appelle *muthos* et qui désigne une des deux instances produisant le récit.

« conventionnel » nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique.<sup>942</sup>

Loin de travailler sur le temps ou la temporalisation du texte avec ce qui reste de formes narratives, les œuvres dites *récit* prennent le parti de se consacrer aux connotations d'un temps fictionnel où « l'expérience temporelle fictive » est une expérience profonde du temps « faisant de celui qui s'y expose [...] une image errante, toujours là, toujours absente »<sup>943</sup>. Le temps mis en scène est donc, selon les aspirations de Blanchot, un *temps autre*, non plus celui des événements rencontrés par les personnages, mais le temps erratique de l'écriture. Cet autre temps, nullement chronologique, se démarque d'une appréciation temporelle commune: il est une marque d'entrée en fiction. Blanchot appelait cela « temps du récit », ou temps de « la voix narrative ». Quoi qu'il en soit, Christophe Bident a raison de souligner qu'il s'agit de « l'effondrement du temps de l'histoire devant le temps de la narration »<sup>944</sup>.

### 2.2.1.2. L'ambiguïté du présent et le parcours labyrinthique du temps

Ainsi, comme le suggérait Dominique Rabaté, la forme narrative *récit* nous donne à lire le temps de l'écriture lui-même, non pas un temps perdu, mais un temps en train de s'éprouver. Temps de l'expérience fondateur du présent de l'énonciation. En témoigne plusieurs passages de nos œuvres tel celui qui suit, tiré d'*Amour Bilingue*:

Toi que j'aime, toi enfin, donne-moi *maintenant* la force et l'humilité de dire ce qu'une fleur contient de douleur recueillie, ce qu'elle révèle à ma souffrance de l'innommable!<sup>945</sup>

De même, dans *L'Innommable* beckettien:

[...] qu'est-ce que je suis en train de dire *maintenant*, je suis en train de me le demander<sup>946</sup>

---

<sup>942</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit*, op. cit., p. 51.

<sup>943</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 27.

<sup>944</sup> Nous avons volontairement omis de traiter des rapports entre cette autre temporalité et la mort, la question ayant été largement traitée par la critique et n'appartenant au récit que transversalement.

<sup>945</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 65.

On pourrait multiplier les passages de nos textes où résonne l'urgence d'un tel « maintenant ». Néanmoins, cette scansion ne fait jamais de ce « maintenant » un point central dans l'ordre du temps. Il n'a pas, en d'autres mots, la ponctualité d'un maintenant « actuel », d'un maintenant « présent ». Ainsi, par exemple, pour les personnages beckettien le temps de leur vie n'est jamais réellement un présent. Il n'est qu'un maintenant sans attache parce que sans mémoire. C'est l'ambiguïté du célèbre incipit de *L'Innommable*: « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »<sup>947</sup>. Dans nos récits il s'agira donc d'un temps où rien n'advient et où il ne se passe rien; bref, où rien n'arrive du dehors. D'ailleurs, Blanchot parlera de cet autre temps comme de quelque chose qui est « sans présent, sans présence ». En effet, qu'est-ce qui se retire dans le « temps de l'absence de temps » sinon le présent, « la possibilité d'une présence »<sup>948</sup> ? Ce temps au présent n'appartient donc pas au présent; pris entre passée et avenir il est un « toujours-déjà »<sup>949</sup>. « C'était présent et cependant passé, et non pas un présent quelconque, c'était éternel et cependant passé » nous confie la voix narrante du *Dernier homme* blanchotien<sup>950</sup>; tandis que pour le récitant beckettien de *Compagnie* il s'agit de « questions par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. Comme par exemple tu finiras tel que tu es »<sup>951</sup>

Or, si le futur et le passé sont ainsi voués à s'aplanir en se recoupant et se superposant continuellement, c'est que le présent ne se laisse pas cerner, encore moins appréhender: étant infiniment subdivisible il manque toujours à sa place. Inaccessible parce que vide. « C'est du passé jusqu'à présent », dit *L'Innommable*. De ce point de vue, nous pourrions y voir ce que Gilles Deleuze nomme des « pointes de présent désactualisées »<sup>952</sup>. Sans nous appesantir davantage sur les détails de cette problématique, constatons que le temps présent est éprouvé comme un temps plus informe encore que celui de l'expérience passée. C'est un présent démesuré, étiré, absorbé par un passé et un futur où il joue le rôle de « noyé éternel »<sup>953</sup>:

---

<sup>946</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 112. Nous soulignons.

<sup>947</sup> Ibid, p.7.

<sup>948</sup> Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, op. cit., p.23.

<sup>949</sup> L'expression est de Slimane Lamnaoui, « Le temps du "toujours-déjà" dans l'œuvre de Blanchot », in Alain Milon et Eric Hoppenot (sous la dir.), *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, éditions complicités, pp. 51-65.

<sup>950</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 60.

<sup>951</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 8.

<sup>952</sup> Gilles Deleuze, « L'Épuisé » in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992, p. 177.

<sup>953</sup> Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, op. cit., p. 49.

Et maintenant ici, quel maintenant ici, une énorme seconde, comme au paradis, et l'esprit lent, lent, presque arrêté.<sup>954</sup>

Un exemple nous est offert par *L'Innommable* beckettien. Le spectacle que se donne le parleur de ce texte bascule entre futur et passé, comme si le futur et le passé divisaient le présent au lieu d'être des dimensions relatives au présent: « ça ne fait que commencer, ça n'a pas encore commencé, le rideau va se lever » et soudain « le spectacle a eu lieu, tout est fini »<sup>955</sup>. Le présent ne prend pas la forme d'une accumulation ponctuelle d'instant:

Quand on ne sait plus quoi dire on parle du temps, des secondes, il y en a qui les ajoutent les unes aux autres pour en faire une vie, moi je ne peux pas, chacune est la première, non, la seconde, ou la troisième, j'ai trois secondes, et encore, pas tous les jours.<sup>956</sup>

Il est toujours ou trop tôt ou trop tard; aucun terme ne parvient à mettre fin à cette antinomie. Il faut toujours, à l'infini, « encore une seconde. Rien qu'une. Le temps d'aspirer ce vide »<sup>957</sup>. Pour les voix de nos textes le temps devient ainsi une sorte d'écoulement informe ou de stagnation infinie. Nous retrouvons la même idée chez Khatibi: « Le temps: cette impossibilité d'accorder tous les instants à la grande loi de l'unité »<sup>958</sup>. Ainsi, la structure temporelle du récit s'éloigne de la distinction cartésienne des trois repères: passé, présent, futur, c'est-à-dire d'un temps directionnel. Nous avons à faire à un présent sans présence, un passé plus présent que le présent lui-même, un futur mais alors sans avenir, appartenant déjà au passé. « Il me faut reculer et reculer encore au sein d'un instant où j'erre à la manière d'une image liée à un jour qui passe immobile par le jour et à un temps qui à un certain point se dégage toujours du temps [...] »: telle est, en définitive, l'expérience du récitant blanchotien du *Au moment voulu*<sup>959</sup> et, plus largement, du récitant de chacun de nos textes. L'errance se traduit ici dans le mélange des temps réduisant le passé, le présent et le futur à une tonalité chaotique, une « immense confusion » ou tout s'emmêle:

---

<sup>954</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 125.

<sup>955</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 181.

<sup>956</sup> Ibidem.

<sup>957</sup> Samuel Beckett, *Mal vu Mal dit*, p. 76.

<sup>958</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 93.

<sup>959</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 166.

Tout s’emmêle, les temps s’emmêlent, d’abord j’y avais seulement été, maintenant j’y suis toujours, tout à l’heure je n’y serais pas encore [...] <sup>960</sup>

Les temps qui se mélangent dans ma tête tous les temps avant pendant après des temps énormes.  
961

Ou encore, dans *Amour Bilingue* de Khatibi:

Dire *maintenant* qu’il me parlait, c’est aller au-delà de sa pensée. *Tout à l’heure*, il *sera parti*, et franchissant la sortie, il *s’arrêtera*, troublé par le parfum d’une passante maintenant invisible: fermer les yeux, respirer, respirer lentement. Il sera fixé là sans fondement: j’en ramasse les débris. Attendre... il aura attendu toute sa vie, et moi je le savais pour lui. <sup>962</sup>

Certes, les fusions et les enchevêtrements temporels peuvent être expliqués par l’instabilité identitaire du sujet. Cela dit, nous avons tendance à y voir une conception du temps en tant que mouvement de passer. Ainsi dans *Au moment* la voix avoue être liée «non pas à une histoire, mais [...] à un mouvement cruellement embrouillé dont je ne sais rien» <sup>963</sup>.

Il y a donc un mélange des deux temps ou, si l’on préfère, une déchirure du *maintenant*. Celui-ci est réduit au simple rôle de pole de transition. Dans cette perspective il est comparable à un instant zéro assumé négativement par un « je » qui a désormais perdu le pouvoir de dire « je- ici-maintenant ».

Il en va de même pour tous les différents embrayeurs <sup>964</sup> du discours, tels « jusqu’ici » et « aujourd’hui », qui ponctuent la narration de nos textes et dont le lecteur ne partage pas l’évidence:

Peut-être avais-je un désir plus obscur, lié plus profondément à lui-même, et ce désir, c’est lui que je retrouve *aujourd’hui*, mais sous la forme d’une appréhension étouffante [...] [*Celui qui ne m’accompagnait pas*] <sup>965</sup>

---

<sup>960</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 120.

<sup>961</sup> Samuel Beckett, *Comment c’est*, p. 166.

<sup>962</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p 54. Nous soulignons.

<sup>963</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 156.

<sup>964</sup> Le terme « embrayeurs» désignent l’ensemble des unités de la langue qui renvoient à la situation d’énonciation.

<sup>965</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m’accompagnait pas*, p. 150. Nous soulignons.



*Jusqu'ici*, rien de bien nouveau. Le narrateur ne fait que suivre son programme [ *Nouvelles et textes pour rien* ]<sup>966</sup>

J'affirme *aujourd'hui* que je traquais le récit singulier de la bi-langue avec un entêtement et une impatience réguliers, face à l'extraordinaire [ *Amour Bilingue* ]<sup>967</sup>

Reste que ces éléments linguistiques ont le mérite de souligner l'existence dans nos textes d'une sorte de court-circuit entre ce que Genette nomme narration et diégèse. En effet, si nos récits sont difficiles à lire en tant qu'histoires c'est sans doute parce que le temps de la narration et le temps narré ne sont pas nettement distingués et qu'ils arrivent même parfois à se joindre. Autrement dit, le *récit* nous oblige à saisir le temps de deux façons complémentaires: d'une part le présent de l'énonciation- ce temps qui au cœur même de l'articulation de la parole- d'autre part un passé qui est chargé de véhiculer la progression diégétique. Entre le temps narré (le passé) et le temps du narrer (le présent), la continuité temporelle est progressivement effacée. Dès lors, le parcours qui vient se dessiner est un parcours labyrinthique où les divers segments naissent les uns des autres dans un jeu de boîtes chinoises. Par exemple, dans *Au moment voulu* de Blanchot, en parlant d'un événement dont la soudaineté « si éclatant [...] rendait vaine l'expression tout à coup », le « je » nous dit ceci:

[...] je crois que je vis jours, vision difficile à soutenir, instantanée, liée à cet écart, comme si cette déchirure entre elles deux, ce cruel intervalle ...- *mais aller au bout de cette phrase, je ne pus le faire*. Je m'étais dressé, je tombais presque par terre.<sup>968</sup>

Dans cette phrase on ne saurait distinguer le temps de la narration du temps diégétique. En effet, on ne peut pas dire si c'est le « je » du présent ou le « je » du passé qui a tenté de formuler cette phrase dans la mesure où le « je ne pus le faire » est au passé simple, comme si le « je » du présent se glissait dans le passé en essayant de retracer ce même passé. Le jeu tend à se compliquer encore davantage dans *Amour Bilingue* de Khatibi. La structure du dixième paragraphe du premier chapitre nous semble sur ce point exemplaire. Il s'agit du récit d'une

---

<sup>966</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 129. Nous soulignons.

<sup>967</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 107. Nous soulignons.

<sup>968</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, pp. 86-87. C'est toujours nous qui soulignons.

promenade du récitant sur la plage. Tout d'un coup, pendant qu'il nage, les souvenirs affleurent:

(A) Il se méfiait de cette paix, de cette stagnance dans les lagunes, et *il se rappela* (B) *le jour où* il fut surpris par un tourbillon en haute mer. L'eau était pourtant si calme, si accueillante. Il fut d'abord envahi par une paix si intense qu'il avait cru se dégager facilement, par une avancée en ligne droite [...] (C) *Il se rappela ensuite* ce tourbillon, *lorsqu'il fut pris dans une extrême turbulence du mistral*, dans cette petite ville, face à la cathédrale [...] Personne ne crut à son hallucination, même pas *toi*. (D) *Toi qui désirais te convertir à la religion des miens ! Pour un dieu vide entre nous ! Et que faire de ton dieu qui, de lui-même, s'enfante à trois- entre nous ?* [...]

Dans cet extrait deux anachronies sont ouvertes sans qu'il y ait un retour à la position de base. A ce propos, nous constatons que le segment C est subordonné au segment B, tout comme B l'est par rapport à A, créant ainsi ce jeu d'emboîtements que nous avons précédemment signalé. Toutefois, les trois segments appartiennent au temps de la remémoration: la source initiale reste donc la mémoire du récitant. La fin du paragraphe, au contraire, met en scène un autre niveau temporel. La diégèse s'arrête pour laisser place au discours du narrateur chargé d'exhiber l'absurde des fondements de toute croyance<sup>969</sup>: « Toi qui désirais te convertir à la religion des miens ! ». Comment faut-il considérer alors ce dernier segment ? Appartient-il au temps de la diégèse ou au temps de la narration ? Nous tenterons une réponse dans du dernier chapitre de notre étude en parlant du clivage entre narration et discours.

### 2.2.1.3. Tours et détours d'une «oublieuse mémoire»

Limitons nous à remarquer pour l'instant, outre la complexité structurelle de la dimension temporelle du *récit*, le rôle joué par le phénomène de remémoration que nous venons de souligner au sujet du texte khatibien. Nous savons que la notion de mémoire est extrêmement liée à la notion de temporalité. La mémoire représente, comme le dit Paul Ricœur, «la fonction spécifique de l'accès au passé»<sup>970</sup>. Ces deux notions doivent donc se

---

<sup>969</sup> A ce propos, il convient de souligner la forme injonctive prise par l'énoncé (« Lis, lis, tu ne liras jamais assez») qui renvoie au caractère interpellatif de tout discours dogmatique et doxologique qu'elle dénonce en le mimant.

<sup>970</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., p.110.

modifier de manière conjointe. Or, on remarquera que la forme *récit* joue sur ce double versant. En effet, nos textes se présentent très souvent comme une réminiscence de la voix narrante. A cet égard, nous avons déjà parlé de l'oubli dont sont frappés certains personnages. C'est cette mémoire oublieuse qui explique, en partie, l'intrusion du temps de la mémoire, du refoulé dans le déplacement du discours. Jusque là rien de bien nouveau: les protagonistes de romans ou des nouvelles de la fin des années quarante ou du début des années cinquante se livrent souvent à une investigation sur le passé, à une quête. Aussi, le récitant-narrateur *d'Amour Bilingue* est en ce sens on ne peut plus classique. « Il » parle de son récit comme d'un « récit à rebours »<sup>971</sup>. Cette première constatation semble présider à la structuration temporelle du texte qui se présente, à une toute première lecture, comme la reconstruction (partielle et fragmentaire, certes) faite par le narrateur, à travers les souvenirs du récitant, de la liaison amoureuse de celui-ci et de l'étrangère. C'est donc ce « ruissellement de l'impensé »<sup>972</sup>, pour reprendre l'expression khatibienne, qui permet à la narration de se faire. Toutefois, force est de constater que la fragilité de l'identité et les faiblesses de la mémoire rendent la tâche du souvenir difficile. De fait, ce travail mnémotique, responsable de la déchronologisation du texte, est à attribuer à une mémoire considérée par Christine Buci-Glucksmann « comme anamnèse de l'oublié, de l'aliénation de soi »<sup>973</sup> ou, pour employer les paroles du narrateur, « irradiation d'un oubli si exorbitant »<sup>974</sup>. Or, au contraire, tout « effort de mémoire est un effort de datation » nous enseigne Paul Ricœur<sup>975</sup>. Dominique Rabaté, quant à lui, pose une distinction qui s'avère forte précieuse pour la suite de notre analyse:

Une différence capitale sépare le vingtième siècle en deux moitiés: si la première peut encore croire à l'euphorie proustienne d'une mémoire totale redonnée par le souvenir involontaire [...] 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.<sup>976</sup>

Nous touchons là à une des caractéristiques du *récit* contemporain. Celui-ci se déploie, en effet, en un double mouvement qui oriente la narration vers une évocation de ce que fut un

---

<sup>971</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 45.

<sup>972</sup> Ibid., p. 65.

<sup>973</sup> Nous reprenons ici l'analyse de Christine Buci-Glucksmann, , op. cit, p.34.

<sup>974</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 64.

<sup>975</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., p. 275.

<sup>976</sup> Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé*, op. cit., p.122.

certain passé, mettant en œuvre la marche de la mémoire comme en une lente anamnèse; d'un côté il laisse planer le soupçon sur ce qui revient à la mémoire comme si celle-ci était d'avance marquée par une amnésie à laquelle elle ne saurait échapper, éveillant le doute sur la crédibilité conférable à la valeur d'un tel souvenir. Du coup, la distinction- et la mesure de cette distinction- entre avant et après devient de plus en plus floue. Cela dit, si la progression de la mémoire n'existe plus c'est que toute notion de continuité a été bien brisée. En effet, comment les événements passés peuvent-ils revenir à la conscience si le présent est absent? Car, on le sait, sans présent toute mémoire devient impossible.

La spécificité de la mémoire mise en jeu par le *récit* sera alors d'être immémoriale: « toujours déjà » oubliée, oublieuse. « Je puis me rappeler, nous dit la voix blanchotienne du *Au moment voulu*, quel chemin cela m'a fait faire et comment j'ai rompu avec presque tout-et en ce sens aussi j'ai tout oublié »<sup>977</sup>; et le parleur de *L'Innommable* commente « le bonheur passé en tout cas m'est complètement sorti de la mémoire, si tant est qu'il y fut jamais présent »<sup>978</sup>; tandis que le récitant de *Amour Bilingue* abonde dans le même sens: « Sa mémoire? Ou plutôt ses mémoires? l'une moins l'autre, dans toutes les orientations de l'oubli »<sup>979</sup>. C'est donc cette mémoire de l'oubli qui travaille l'écriture et qui nie au sujet toute permanence d'identité à travers le temps.

*La Folie du jour* de Maurice Blanchot engage peut-être plus directement que les autres textes la question du temps de la fiction et de la mémoire tant par sa structure que par son énoncé. Avançant par fragments, le texte rend compte d'un battement rythmique pour porter le tout contre la manifestation du temps linéaire et contre sa capacité à poser l'être ou à le déterminer. Plus le texte progresse, plus le tissu diégétique paraît décousu. Confrontée à la difficile tâche de discourir sur elle-même, la voix a tendance à tout oublier de ce qu'elle sait. De son passé il ne reste que des bribes, des simples traces dont elle invente peut-être la majeure partie. Ainsi, nous ne trouverons rien qui relève d'une relation d'épisodes, de faits, de souvenirs, qui s'organiseraient autour du centre de cohérence d'un sujet ou qui seraient rassemblés par l'activité continue d'une mémoire. L'organisation du champ temporel en « avant », « après », « pas encore » est ébranlée par une temporalité qui se donne à la fois comme passé et comme avenir et qui échappe toujours au présent comme présence. Il en résulte que le temps semble avoir perdu son extension, dépourvu de tout intervalle mesurable,

---

<sup>977</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 165.

<sup>978</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 11.

<sup>979</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 120.

de toute orientation. Le « je » qui parle n'a pas un souvenir de ses expériences organisé et doué d'un sens univoque: il n'est pas en son pouvoir de se raconter. La voix narrante acquiert, du coup, un rythme saccadé, entrecoupé pour rendre compte de l'oubli qui se greffe à chacune de des prises de parole du sujet, interrompant le souvenir ou la pensée en marche selon un mouvement d'errance/stase sur lequel nous reviendrons par la suite.:

« Puis-je décrire mes épreuves ? »[...] « Suis-je égoïste ? » [...] « Avant, qu'étais-je ? » [...] « Qui étais-je ? Répondre à cette question m'aurait jeté dans de grands soucis »<sup>980</sup>

Ainsi l'anamnèse ne s'accomplit pas. Le « je » au cours de son long effort verbal ne parvient pas à retrouver le moindre souvenir de lui. La fiction retient au cœur de l'oubli ce vers quoi elle ne saurait remonter. Le passé ne paraît pas seulement hors d'attente, il semble inexistant, nulle part à trouver, à rêver, à espérer. Nous retrouvons le même procédé chez Khatibi. Le « je » nous narrant les sorts de l'étrangère au bout de leur séparation nous dit cela:

Ce qui s'éloignait depuis son enfance ne revenait pas, et lorsqu'elle visita sa ville natale, elle fut si troublée qu'elle s'enferma dans une chambre d'hôtel, durant cette première journée: incomparablement isolée dans la fixité du temps. Elle ne découvrit aucun passé et ce qui eût pu porter ce nom; aucune mémoire non plus, et l'avenir était sans repère sûr.<sup>981</sup>

A partir de là nous pouvons envisager la forme narrative *récit* comme oscillant entre l'anamnèse et l'amnésie. La parole échoue à situer les faits sur l'axe du temps et manipule en vain les formes verbales, dérisoires incarnations de la temporalité. Le passé et le futur s'annulent dans le vide du présent de l'énonciation de sorte que le discours renvoie à son objet dans un autre lieu, qui équivaut à un autre temps différent de celui de l'énoncé. Temps et lieu insituables et inapprochables. Le discours de la voix de *L'Innommable* beckettien est l'illustration manifeste de cette affirmation:

J'ajoute, pour plus de sûreté, ceci. Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, mais *ailleurs* [...] <sup>982</sup>

---

<sup>980</sup> Maurice Blanchot, *La Folie du jours*, respectivement p. 13, 14, 15 et 18.

<sup>981</sup> Ibid., p. 116.

<sup>982</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 24. Nous soulignons.

La voix cherche à se situer mais les difficultés qu'elle rencontre sont insurmontables puisqu'elle demeure dans « l'impossibilité [...] de mesurer le temps »<sup>983</sup>. « Mon histoire à moi, je désespère de l'atteindre » nous dit encore *L'Innommable*<sup>984</sup>. On notera ainsi, à la suite de Ciaran Ross que « la mise en suspens radicale de l'existence, du temps, du passé, de la mémoire [...] nous conduira à concevoir l'espace du vide chez Beckett comme lieu de création d'une temporalité paradoxale: le déjà eu lieu-nulle-part-jamais »<sup>985</sup>. Nous savons que Beckett dès son plus jeune âge a beaucoup réfléchi sur les rapports entre temps, mémoire et art surtout au sujet de *La Recherche* proustienne. Dans son *Proust*<sup>986</sup> les constituants du monde proustien -temps, habitude, mémoire- sont posés et mis en relation comme ils ne l'avaient jamais été jusque là. Or, c'est bien ces composantes que l'œuvre beckettienne s'emploiera à éliminer; et cela en commençant par la mémoire, principe fondateur et génésique de toute sa production. « Comment faire sans mémoire » telle est la question posée par *Comment c'est*<sup>987</sup>. A partir de *L'Innommable*, en effet, la mémoire cesse d'être « incorporée à la constitution de l'identité »<sup>988</sup>. L'exemple le plus frappant de cette mise en suspens – et nous devrions même dire « mise en pièces » - reste celui de *Compagnie*. Ce texte reproduit la célèbre ouverture du roman proustien où l'on voit un être couché dans l'obscurité d'une chambre anonyme, à demi éveillé s'interroger sur le lieu où il se trouve, sur l'heure qu'il est; puis retrouvant à tâtons le mur de sa chambre, il recouvre une identité immédiate que renforce la remémoration associative des chambres dans lesquelles jadis il a dormi (chambres d'été, chambre d'hiver, chambres provinciales, parisiennes, etc.) avant de réinvestir, plus tard, son identité essentielle grâce à la célèbre illumination décrite dans *Le temps retrouvé*. Ainsi, une circonstance médiocre réveille sa mémoire profonde et le passé, mis au niveau du présent par le biais d'une coïncidence affective, témoigne au narrateur proustien qu'il est bien le même homme, qu'il a échappé et peut encore échapper à la dissémination tant redoutée dans l'espace et dans le temps. De ce quitus donné à l'existence Beckett n'a jamais voulu. Dans *Compagnie*, la mémoire en arrive même à être décrite comme extérieure au sujet. Il y a plus: le passé et le temps lui étant racontés par la « voix qui parvient [...] dans le noir », l'auditeur n'est plus lui-

---

<sup>983</sup> Ibid., p. 20.

<sup>984</sup> Ibid., p. 42.

<sup>985</sup> Ciaran Ross, *Aux frontières du vide. Beckett: Une écriture Sans Mémoire Ni Désir*, Rodopi, 2004, p. 81.

<sup>986</sup> Samuel Beckett, *Proust*, Londres, Chatto & Windus, 1931.

<sup>987</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 62.

<sup>988</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., p. 235.

même le centre de ce temps et ne possède aucun point de comparaison entre son présent et un avant:

Tu vis le jour dans la chambre où vraisemblablement tu fus conçu. Le grand bow-window donnait sur l'ouest et la montagne [...] <sup>989</sup>

La créature beckettienne ne se reconnaît donc plus dans les vignettes que lui propose la voix - de sa mémoire. Aucune reconnaissance de l'Identité ne sera alors possible. Jamais l'entendeur ne conviendra: « Oui, je me rappelle. Ce fut moi. Ce fut moi alors ».

Reste, pourtant, le rôle fondamental joué par la mémoire qui, fidèlement au grand antécédent proustien, n'est pas seulement la pâte du texte mais le texte lui-même. De ce point de vue le récit de Khatibi est en tout point exemplaire. La fin de la fragmentation du sujet mise en scène dans le premier chapitre semble correspondre à la fin de la fragmentation graphique du texte caractéristique du deuxième chapitre où il sera question d'un seul bloc verbal. Ce chapitre devient le lieu où chaque élément, tout en étant lié à une remémoration du vécu, est indissociable de la mise en fiction qui le construit.

Je transcrivais, travaillais dans la fièvre et l'essoufflement. La fatigue! un mot moins un autre, jusqu'à épuisement de tout rappel. <sup>990</sup>

La mise en scène de l'activité scripturale et l'évocation du passé du narrateur coïncident. Ainsi, la mémoire a beau échouer dans son entreprise habituelle de restituer la réalité du passé, c'est elle qui réussit à installer durablement et solidement la temporalité de la narration.

---

<sup>989</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 15.

<sup>990</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 97.

#### 2.2.1.4. Le temps de l'éternel retour

Si l'absence de présent fait du passé quelque chose qui est non seulement hors d'attente, mais inexistante, nulle part à trouver, à rêver, à espérer, la situation n'est guère plus simple si l'on se tourne vers le futur. En effet, sans la contemporanéité du moment présent les événements futurs ne peuvent advenir à la présence. Le récitant de *L'Attente l'oubli* a pour cela une très belle formule: « c'est l'heure qui n'est jamais encore venue, qui ne vient jamais, le pur futur insaisissable, l'heure éternellement passée »<sup>991</sup>. Ainsi, il demande à son interlocutrice:

« Est-ce que cela que nous sommes dès maintenant ensemble ? »- « C'est ce que nous sommes dès maintenant, mais pas encore. »- « Ensemble ? »-« Ensemble mais pas encore. »<sup>992</sup>

Cette heure est sans présence et ainsi est toujours encore à venir, mais parce que cette heure n'est jamais encore venue, est toujours déjà passée. En définitive, en conséquence de l'absence de présence et de succession, le temps devient un espace où les non-présents sont contemporains les uns avec les autres.

Ce temps qui est toujours-déjà là, toujours à venir, est alors à concevoir comme une sorte de temps-frontière. En effet, loin d'abolir la démarcation entre passé et avenir, la temporalité déployée par le *récit* se plaît à les maintenir pour parler dans un temps intermédiaire fait de l'impossibilité des deux. Pour preuve le commentaire dont nous fait part le « je » narrant du *Dernier Homme*:

Je ne pus lire cette scène [...] elle avait je ne sais quoi de bouleversant, qui en effet bouleversait le temps, comme si j'avais assisté à quelque chose de très ancien ou encore à venir.<sup>993</sup>

Il est à remarquer que cette sorte d'entre-deux chronologique ne serait être assimilable à un non-temps; il s'agit plutôt d'un *hors-temps* ou, pour plus de précision, d'un « temps qui s'éprouve comme dehors »<sup>994</sup>. « Je parle d'un temps au-delà du nôtre, et qui coule, arraché au présent » nous dit le récitant-narrateur *d'Amour Bilingue*. Il est clair que quand nous parlons

---

<sup>991</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 146.

<sup>992</sup> Ibid., p. 76.

<sup>993</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 80.

<sup>994</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 22.



de hors-temps, nous parlons d'une sortie non pas du temps en général mais d'une conception existentielle du temps tel que nous en faisons l'expérience, autrement dit d'un temps axé sur le mode de la succession (et donc du changement) et de l'irréversibilité. La temporalité déployée par la forme récit, au contraire, semble plus proche de ce que Maurice Blanchot appelle « l'effroyablement ancien »<sup>995</sup>. Sous la plume de l'auteur cette expression est chargée de désigner ce qui « conserve le passé qui n'arrive jamais, qui est plus ancien que chaque passé, dans un avenir qui ne devient jamais un présent »<sup>996</sup>. En reprenant le titre d'un de ses récits nous pourrions parler plus simplement *d'une attente et d'un oubli*. Ainsi, avec Blanchot nous approchons cette vérité difficilement intelligible et conceptualisable que la forme *récit* semble avoir intégré: il y a plus d'un temps. En effet, la radicale étrangeté de cette absence de temps gît peut-être, comme nous le suggère Eric Hoppenot, dans la surabondance même du temps: « l'absence de temps, n'est-ce pas, dans un certain sens, la coexistence inouïe dans le même instant, du passé, du présent et du futur »<sup>997</sup> mais tels que nous venons de les définir plus haut. La difficulté serait alors pour ces œuvres celle d'imposer ce temps vide car il n'y a aucun moyen pour l'établir sinon à le combler. C'est bien dans cette perspective qu'il faut parler plus que d'une absence de temps d'une surabondance de temps qui s'immobilise. « Pourquoi le temps ne passe pas, se demande le parleur de *L'Innommable*, pourquoi il vient s'entasser autour de vous [...] »<sup>998</sup>. Le temps s'entasse, s'accumule et se pétrifie. Il s'ensuit que si le temps manque c'est parce qu'il y a un trop plein, un excès de temps, un présent qui sans cesse résorbe le passé et le futur.

Surgit l'idée que le temps présent est un puits sans fond en lequel se déposent des traces de temps. Dans l'œuvre de Blanchot tout revient au présent de ce qui s'est passé et n'est pas encore passé: « Le temps avait passé, et pourtant il n'était pas passé »<sup>999</sup> nous dit la voix de *Au moment voulu*. A ce niveau, le temps serait à interpréter comme une sorte de gouffre où tout est englobé mais où tout disparaît, l'antériorité aussi bien que la postériorité. « Lorsque la pensée faiblit dans la tendresse, à qui, à quoi se vouer alors? [...] Au temps? Il est sans fond »

---

<sup>995</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 47. Il est à noter que ce temps de *l'effroyablement ancien* est une marque inséparable des récits blanchotiens. Voir à ce propos Roger Laporte, « L'ancien, l'effroyablement ancien », op. cit.

<sup>996</sup> Eric Hoppenot, *L'œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, op. cit., p. 273.

<sup>997</sup> Eric Hoppenot *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, op. cit., p. 27.

<sup>998</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 171.

<sup>999</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 8.

nous dit le récitant-narrateur *d'Amour Bilingue*<sup>1000</sup>. D'où, aussi, la réflexion du parleur beckettien des *Textes pour rien*:

Soirs d'alors, mais de quoi est fait ce soir, qui n'en finit pas, où je suis seul, c'est là où je suis, où j'étais alors, où j'ai toujours été, d'où je me parlais, d'où je lui parlais [...]<sup>1001</sup>

En tant que traces les événements antérieurs sont déjà passés mais encore présents.

On en arrive à la dernière caractéristique de cette temporalité du *récit* dont nous avons essayé de rendre compte jusqu'ici: la répétition. En effet, force est de constater que les textes de notre corpus semblent être dominés par la notion de retour. Or, comme le suggère Slimane Lamnaoui cette doctrine du retour est aussi une dénonciation du postulat physique du temps chronologique et vectoriel. En effet, si le temps suppose un principe de succession et irréversibilité, toute pensée ou représentation de la répétition peut être considérée comme une négation du temps. Loin de souligner la mobilité de l'événementiel qui offrirait à lire la durée, les variations assurent une impossible progression dans le temps.

Ainsi, dans nos récits le lecteur a souvent l'impression d'un déjà-lu à cause de phrases, scènes ou expressions que le texte se plaît à répéter tel un disque déréglé, fut-ce avec quelques modifications. A ce sujet, il serait peut-être intéressant de reporter les propos de la voix blanchotienne du *Au moment voulu*. Celle-ci, s'interrogeant sur le temps, déclare:

Je pense que le temps passe, car les jours, eux, passent, glissent et avec une joyeuse promptitude au sein de leur tranquille lumière. Mais je vois bien que pour moi il y a seulement de moins en moins de temps à l'instant où je suis, ce qui explique non pas qu'il n'arrive rien, mais que ce qui arrive soit comme la répétition d'un même événement, - et cependant non pas le même: il s'enfonce à un niveau sans cesse plus bas, où il semble errer plutôt à la manière d'une image, quoiqu'il soit absolument présent.<sup>1002</sup>

Un exemple de ce processus de répétition nous est offert par les scènes de baignades du récitant *d'Amour Bilingue*, scènes dont nous avons déjà parlé et qui se répètent tout au long du premier chapitre du texte. Car, nous rappelle Blanchot, « l'important ce n'est pas de dire,

---

<sup>1000</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 77.

<sup>1001</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 193.

<sup>1002</sup> Maurice Blanchot, *Au Moment voulu*, p. 155.

c'est de redire »<sup>1003</sup>. C'est le cas de cette phrase du début du *Au moment voulu*, phrase que la fin du texte reprend presque en écho:

*Claudia revint peu après. Je ne le connaissais pas. [p.36]*

*Claudia revint un peu après moi. Je pourrais ajouter que ces mots, qui jadis avaient inauguré, à mes yeux, la vie de Claudia et fait d'elle la personne qui vient après, revenaient, eux aussi, et m'entraînaient vers la même vérité: je ne la connaissais pas. Ainsi, tout le cycle recommençait [p. 136]*<sup>1004</sup>

Le récit se mentionne et indique qu'une série d'événements qui a commencé à partir de ces premiers mots recommence ici, c'est-à-dire que désormais nul événement nouveau n'aura lieu. A la suite de la citation ci-dessus, le « je » dit qu'il peut bien voir se rapprocher Claudia. La venue de Claudia est décrite à plusieurs reprises comme « retour ». Il est manifeste alors que la scène du retour de Claudia « retourne » ici. Cet effet de répétition se renforcera davantage dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Remarquons par ailleurs que ces deux récits commencent eux-mêmes par une répétition: «le retour» pour *Au moment voulu*<sup>1005</sup>, «cette fois» pour *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Et encore, dans ce dernier texte le « cette fois » devient un instant recherché de manière erratique mais qui ne viendra jamais comme le souligne la répétition de la phrase « Je cherche, cette fois, à aborder ».

En ce qui concerne Samuel Beckett, on peut penser au déroulement de *Comment c'est*. Celui-ci est loin d'être un développement rectiligne. En effet, le narrateur scinde son récit par la *répétition* d'une espèce de résumé de l'histoire qu'il raconte:

Cette voix quaqua puis en moi quand ça cesse de haleter troisième partie après Pim pas avant pas avec j'ai voyagé trouvé Pim perdu Pim c'est fini je suis dans la troisième partie après Pim comment c'était comment c'est je le dis comme je l'entends dans l'ordre plus ou moins des bribes dans la boue ma vie la murmure à la boue [...] <sup>1006</sup>

---

<sup>1003</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 459.

<sup>1004</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 36 et p.136. Dans les deux cas c'est nous qui soulignons.

<sup>1005</sup> En 1951, avant la publication de l'ouvrage lui-même, une première partie du *Au moment voulu* parue dans la revue *Botteghe Oscure* sous le titre « Le Retour ».

<sup>1006</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 30.

L'histoire s'avance comme un ressort en spirale. Le narrateur mentionne régulièrement le plan global du récit, « avant Pim, avec Pim, après Pim » pour ensuite raconter des souvenirs de l'époque en question. En faisant souvent mention de ces trois parties et du processus de rédaction, le narrateur nous confronte à « des temps », plusieurs en effet, trois époques du récit, ainsi qu'à ce temps répétitif concerné par leur narration.

On est alors libres de penser à l'éternel retour nietzschéen, au ressassement kafkaïen ou à la recherche de Proust explorant les modalités du temps et les aléas du retour. Cela dit, on ne saurait lire dans ces récits la découverte d'«un peu de temps à l'état pur » ou d'un temps perdu et retrouvé. Le retour constitutif de la structure temporelle de nos textes appartient à ce principe d'errance tant énoncé et reconduit à l'absence radicale de toute origine:

Le recommencement, la répétition, la fatalité du retour, tout ce à quoi font allusion les expériences où le sentiment d'étrangeté s'allie au déjà-vu, où l'irrémissible prend la forme d'une répétition sans fin, où le même est donné dans le vertige du dédoublement, où ne pouvons pas connaître mais reconnaître, tout cela fait allusion à cette erreur initiale qui peut s'exprimer sous cette forme: ce qui est première, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois.<sup>1007</sup>

Avec la dérive de l'événement qui ne peut avoir lieu, le vertige du vide auquel renvoient nos textes ne permet plus de retrouver d'accords à l'instant du retour et convie au suspens. Blanchot n'affirme-t-il pas dès *Thomas l'obscur*: « une course obscure de l'identique à l'identique m'apprend le désir d'un admirable progrès. Dans cette répétition absolue du même nait le mouvement »<sup>1008</sup>.

Les choses dans le *récit* se répètent donc, mais que viennent-elles répéter ? Malgré les apparences, elles ne sont pas les mêmes parce qu'elles se sont répétées différentes. Le doute est alors lancé sur ce qui revient. Ces œuvres partent d'un déjà-là non donné par le texte, et mettent l'accent sur un non-événement qui s'effectuerait, depuis ce manque, sous nos yeux. Ainsi, par exemple, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*:

[...] la question de savoir quand ? était vaine, la certitude du souvenir indifférente, car il me semblait que je n'appartenais pas à l'ordre des choses qui se produisent et dont on se souvient

---

<sup>1007</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, pp. 326-327.

<sup>1008</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 12.

joyeusement ou tristement, mais à l'élément de la faim et du vide où ce qui n'a pas lieu, à cause de cela, recommence et recommence sans commencement ni repos.<sup>1009</sup>

Or, force est de constater que cette expérience erratique du temps a une dimension spatiale car comme le souligne Maurice Blanchot:

[...] le passé, l'avenir, ce qui est en avant, en arrière, tendent [...] à se déposer sur la surface lisse du présent [...], c'est pour obéir à l'exigence de *l'espace* sans ombre et sans épaisseur, où tout doit se déployer — afin que tout soit décrit —, comme dans la simultanéité d'un tableau, par cette *métamorphose du temps en espace* que chaque récit peut-être tente avec plus ou moins de bonheur.<sup>1010</sup>

Le problème du temps rejoint celui de l'espace. C'est la même idée, notons-le au passage, de Dominique Maingueneau pour qui la figure de l'errance est un opérateur puissant qui matérialise « le nomadisme fondamental d'une énonciation qui déçoit tout lieu pour convertir en lieu son errance » et « construire un territoire paradoxal à travers son errance même »<sup>1011</sup>. Ainsi, des éléments ordinairement distincts, qui ont en principe chacun son rôle à jouer dans le fonctionnement textuel, sont présentés comme impossibles à distinguer l'un de l'autre. En effet, ce qui définit l'« autre temps » du *récit*, écrit Blanchot, c'est de se produire comme le « temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de l'espace que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles »<sup>1012</sup>. C'est ici que se trouve affirmée, on pourrait dire performée, dans le discours de Blanchot, la spatialisation du temps: temps de la « simultanéité imaginaire » et de la coïncidence, temps qui se réalise « sous la forme de l'espace ». Mais cette spatialisation n'est pas simple; elle n'a rien de naïf.

---

<sup>1009</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 66.

<sup>1010</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 223. Nous soulignons.

<sup>1011</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 186.

<sup>1012</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 18.

## 2.2.2. « Un espace à parcourir » : le dérèglement topographique

« La marche silencieuse, l'espace muet, fermé, où erre sans fin le désir »

Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*

Comme nous venons de le souligner, dans la forme narrative *récit* temps et espace sont associés. « Le temps s'est fait espace et il n'y aura plus tant que je ne serai pas hors d'ici. Oui, mon passé m'a mis dehors [...] » nous dit la voix beckettienne des *Textes pour rien*<sup>1013</sup>. Le temps devient ainsi tantôt quelque chose d'où on rentre, d'où on sort (« [il] m'a mis dehors »), une distance à parcourir (« Je puis me rappeler quel chemin cela m'a fait faire »<sup>1014</sup>), un point qui s'éloigne, et ainsi de suite. C'est dans une telle optique, par exemple, que le locuteur du *Dernier Homme* blanchotien parle de la mémoire en termes d'espace où le sujet doit s'aventurer: « Souvenir que je suis [...] vers lequel je descends vers toi, loin de toi, espace de ce souvenir dont il n'y a pas de souvenir »<sup>1015</sup>.

Cela dit, tout comme le temps, l'espace est à mettre en relation avec le statut d'un sujet qui se dédouble le privant de toute stabilité. La détermination du dispositif spatial est ainsi orchestrée par un « je » qui préside à la prolifération et au brouillage du point d'ancrage. Il s'ensuit nécessairement que les configurations spatiales vont se développer à l'aune d'une poétique qui réfute toute conception référentielle. Dans le *récit* nous aurons ainsi à faire à un temps et à un espace erratiques, mobiles et, par là même, instables soumis à la combinaison des contraires. Le même principe de disjonction qui est à l'œuvre entre les trois dimensions du temps agit aussi au niveau de l'espace: proche et lointain, dehors et dedans, clos et ouvert, la perception des lieux et des distances suscite chez le lecteur un sentiment assez proche de « l'incompréhensible inquiétude » éprouvée par le « je » beckettien<sup>1016</sup>. Une œuvre comme *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot en rend bien compte. Le texte dit le lieu des métamorphoses où la transformation est mise sous le signe de la pluralité d'un espace non

---

<sup>1013</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 168.

<sup>1014</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 165.

<sup>1015</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, p. 143.

<sup>1016</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 14.

fiable, incertain et nocturne à image du sujet qui l'habite- *l'obscur*-, où il est possible, à tout moment, d'entendre même parler un chat. Mais prenons bien garde, il s'agit moins d'un espace magique ou mythique que d'une mise en déroute de la réalité spatiale:

Il sembla que je marchais commodément sur les abîmes et que, tout entier, non pas mi-fantôme mi-homme, je pénétrais dans mon parfait néant.<sup>1017</sup>

« Abîmes », « néant », l'espace est ruiné, désorienté dans l'errance du texte. « Sur ce chemin [...] plus d'arrière et plus d'avant. L'espace qui l'entourait était le contraire de l'espace »<sup>1018</sup>. La dimension spatiale de la représentation traditionnelle est à oublier, à supprimer de ce texte, comme de tous ceux qui suivront.

De fait, dans la forme *récit* le fictionnel n'intègre plus les lois physiques du réel: « Moi je ne parlerai plus de corps et de trajectoires, du ciel et de la terre, je ne sais pas ce que c'est » déclare la voix de *L'Innommable*<sup>1019</sup>. La raison profonde de ce choix est peut-être à lire dans un texte beaucoup plus tardif par rapport à l'œuvre beckettienne, un texte comme *Amour Bilingue* de Khatibi. Méditant sur son «histoire» et sur le destin de l'étrangère après leur séparation, le récitant khatibien affirme: « ce que j'essaie de reconstituer n'appartient plus à ces lois tellement universelles qu'elles sont absurdes [...] parler d'une épreuve singulière exige une pensée-autre »<sup>1020</sup>. Il est donc clair que dans ces textes nulle mise en situation ne sera véritablement prise en compte.

### 2.2.2.1. L'infinité lacunaire de l'espace

De là, une toute première évidence: l'espace-temps du *récit* s'inscrit comme un revers en bordure du temps et de l'espace traditionnels. Ce qui implique qu'il n'y aura d'espace qu'espacé, c'est-à-dire soumis aux limites de sa propre dispersion. Pour mieux formuler, nous dirons que l'espace n'a pas de dimension en soi ou plutôt ses dimensions sont changeantes. Soumis aux divers ébranlements du sujet l'espace vacille et s'éparpille, ne trouvant plus ni

---

<sup>1017</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 110.

<sup>1018</sup> Ibid., p. 42.

<sup>1019</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 62.

<sup>1020</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 104.

homogénéité ni autonomie. En effet, le centre autour duquel il devrait s'organiser se dérobe toujours<sup>1021</sup>. Du coup, comme nous le fait observer le récitant *d'Amour Bilingue*: « [...] le paysage se dispersait au gré du vent »<sup>1022</sup>.

Nous dirons donc que le *récit* met en place des espaces glissants, fuyants, qui se dérobent autant à la vue qu'à la saisie, comme en témoigne, encore, ce passage du texte khatibien où, aux yeux du récitant, « la plage » se révèle être le lieu de l'instabilité par excellence, « change[ant] continuellement d'endroit, glissant de plus en plus vite, sous la clarté du ciel maintenant éblouissante »<sup>1023</sup>.

En somme, n'étant plus orienté ni orientable, l'espace ne se donne qu'en se perdant: « notre maison se délabrait » nous dit encore le récitant khatibien au sujet de l'habitation qu'il partage avec l'étrangère<sup>1024</sup>. Voilà alors que la dimension spatiale semble être perçue et vécue par nos locuteurs comme quelque chose d'infini, sans bornes et sans repères: « J'étais sans appui contre un tel *infini* » exclame la voix blanchotienne de *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>1025</sup>; tandis que le récitant beckettien des *Textes pour rien* se demande: « [...] peut-il y avoir un ailleurs à cet *infini*? ».

Dans *Amour Bilingue* l'espace semble avoir réacquis droit de citation: dans cette fiction nous retrouvons des rues à parcourir, des plages à traverser, des temples à visiter. Mais à bien y regarder, il ne s'agit que d'une topographie de façade. La dimension spatiale reste indéfinie et changeante. L'immensité de l'espace est évoquée à travers toute une série de noms de villes qui apparaissent dans le texte pour en disparaître aussitôt, simples effets de langue qui ne laissent aucune trace: Caracas, Bangkok, Singapore, Calcutta, etc. C'est l'illimité de l'errance trans-culturelle qui est ainsi souligné.

Cela dit, nous savons que « cet infini », pour reprendre les termes de la citation beckettienne, tourne autour d'un vide, cœur et énigme de toutes nos fictions: « Ma présence, oui, dans la sublime présence des choses, et leur vide cruel est le mien » nous dit le récitant khatibien<sup>1026</sup>.

Infinité et vacuité de l'espace, donc, qui trouvent, dans des œuvres comme celle de Khatibi précisément ou, encore, comme dans son illustre prédécesseur blanchotien, *Thomas l'obscur*,

---

<sup>1021</sup> Rappelons que dans la théorie de l'espace de Bachelard la place centrale du sujet n'est jamais contestée.

<sup>1022</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 81.

<sup>1023</sup> Ibid., p. 103.

<sup>1024</sup> Ibid., p. 87.

<sup>1025</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 78.

<sup>1026</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 108.



une parfaite synthèse grâce au symbole de la mer. Dans ces deux textes la présence constante de l'élément aquatique est à reconduire, comme nous l'avons vu en précédente, à l'image de cette absence d'espace, de cet infini vide qui entoure le sujet et auquel celui-ci ne peut et ne sait échapper:

Peut-être lui eût-il suffi de se maîtriser pour chasser de telles pensées mais ses regards ne pouvant s'accrocher à rien, il lui semblait qu'il contemplait le vide dans l'intention d'y trouver quelque secours.<sup>1027</sup>

Le vent accompagnait mes transports, et quand il se brisait entre les vagues en me laissant dans le vide, j'émergeais aussitôt, la tête toujours couronnée d'écume, et mon esprit aussi.<sup>1028</sup>

Or, ce sentiment de vacuité frappe aussi les lieux les plus ordinaires et rassurants de notre réalité. Ainsi, sous la plume de Maurice Blanchot ou de Khatibi même une cuisine peut devenir un reflet du vide:

C'était la cuisine que j'avais déjà cherchée. Ce qui me frappa, c'est un petit mur qui la partageait, une cloison pardessus laquelle le regard passait joyeusement: c'était comme une réserve, une gaieté inattendue de l'espace, *un vide dans un vide*.<sup>1029</sup>

La cuisine le fascinait, elle était absolument vide; seul, dans un coin, un tas d'aspirines près du robinet.<sup>1030</sup>

De même, il serait peut-être intéressant de noter que dans les récits blanchotiens un lieu clos tel une chambre, devient l'endroit par excellence où les personnages font l'expérience de la désertification du lieu. On peut penser à la chambre d'hôtel de *L'Attente l'oubli* ou à *L'Arrêt de mort* qui place la chambre de J. mourante comme scène capitale; ou encore, aux chambre d'hôpital du *Dernier Hommes*. Dans chacune de ces œuvres la chambre dit la disparition progressive de ce qui oriente et partage l'espace, de ce qui le différencie et institue le(s) lieu(x):

---

<sup>1027</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 10.

<sup>1028</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 80.

<sup>1029</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 38. Nous soulignons.

<sup>1030</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 80.

Sa chambre devint inhabitable: exposée pour la première fois au Nord, n'ayant plus qu'une fenêtre où parvenait le soleil de fin de journée, privée chaque jour d'un objet charmant, cette chambre était de toute évidence démeublée clandestinement [...]. Le monde aussi était dévasté [...]<sup>1031</sup>

« Le monde était dévasté » souligne le locuteur blanchotien. En effet, l'espace qui se dessine dans nos textes est un *espace indéfini*, « neutre », sorte de *paysage lacunaire*. Le lieu dont le sujet fait l'expérience est perçu à travers toutes sortes d'images *comme* présence et absence. C'est l'exemple, parmi bien d'autres, que nous donne notamment le texte beckettien *Mal vu mal dit*. Cette œuvre met en scène une femme qui habite dans une maison-cabane, à première vue non habitée, et tous les jours répète le même rituel dans un espace délimité. Elle tourne autour de pierres, de points, s'assoit devant sa maison, et cætera. Tous les jours, ce processus est répété. Le personnage revient sans cesse dans le même lieu, comme s'il voulait le hanter de sa présence de son absence. Ou plutôt le remplir. Remplir l'espace pour exister, pour le faire exister. L'effort reste pourtant vain.

Le problème qui se pose alors pour tous ces textes est, encore une fois, celui de parvenir à dire cette dévastation, à rendre ce vide topographique. C'est d'ailleurs ce que souligne la voix beckettienne de *Cap au pire* qui s'interroge sur comment arriver à « dire une grotte dans ce vide ». Pour en arriver à la conclusion que puisque « Disparition du vide ne se peut [...] alors disparition de tout »<sup>1032</sup>.

Sur ce point il convient peut-être d'entrer un peu plus dans le détail. De fait, il faut reconnaître que c'est dans l'œuvre beckettienne que cet épuisement spatiale touchera à son apogée. En effet, si les lieux de l'œuvre blanchotienne, bien que cellulaires, étaient encore des lieux appartenants au monde (chambres, couloirs, appartements, etc.), à partir de *L'Innommable* les paysages de Beckett deviennent de plus en plus coupés de la réalité, images vides et sans épaisseur du moi: c'est le « fond de ce lieu qui n'en est pas un » des *Textes pour rien*; les tombeaux et les ruines des proses de *Têtes-mortes*; « le manicome du crane » de *Mal vu mal dit* et de *Cap au pire*; pour en arriver à l'univers artificiel du cylindre du *Dépeupleur*. Cette dernière œuvre est bien, comme le suggère Bruno Clément, « un livre d'espace ». En effet, une immense partie du texte consiste en une description précise, méticuleuse de cet univers concentrationnaire où séjournent des corps: « l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant

---

<sup>1031</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, pp. 85-86.

<sup>1032</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, p. 20.

cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie [...] <sup>1033</sup> ». Or, le cylindre est un lieu abstrait aux lois arbitraires qui ne ressemble pas à notre monde.

### 2.2.2.2. La quête du lieu

En définitive, pour reprendre une très belle formule de Maurice Blanchot on dira que la mobilité spatiale qui marque la forme narrative *récit* est un « déplacement qui manque d'emplacement et à tout emplacement » <sup>1034</sup>. Cette expression a le mérite, à nos yeux, de caractériser assez bien ce qui est en jeu dans l'espace erratique de nos textes, ce que Blanchot nomme encore, dans *L'Espace littéraire*, l'absence de lieu: le « ici [...] effondré dans nulle part » <sup>1035</sup>. Or, comme l'écrit Georges Poulet, « l'être privé de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu. Il n'est, pour ainsi dire, nulle part; ou plutôt il est n'importe où, sorte d'épave flottant au creux de l'étendue » <sup>1036</sup>. L'ébranlement de l'espace auquel se heurtent les actants de nos récits explique donc « ce besoin désespéré de [l']épuiser » qui touche la plupart d'entre eux; ce que la voix beckettienne de *Pour en finir encore* énonce en ces termes: « rêve d'un parcours par un espace sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni éloigneront de rien tous les pas de la terre » <sup>1037</sup>.

Le résultat demeure pourtant unique: « je tournais autour de moi-même, livré à tous les appels de ce lieu où je ne pouvais qu'errer » nous dit le locuteur blanchotien de *Celui qui ne m'accompagnait pas* <sup>1038</sup>. En effet, dans ces non-lieux aux limites imprécises, les quelques éléments ponctuant l'espace ne suffisent pas à situer, à assurer une place. D'où l'errance à laquelle est condamné le sujet qui occupe indifféremment un endroit ou un autre: « Qu'est-ce que ça peut faire, qu'on se dise ici ou ailleurs » se demande la voix des *Textes pour rien* <sup>1039</sup>. C'est ce qu'on peut lire également dans le titre du compte rendu publié par Claude Mauriac dans le *Figaro Littéraire*: « L'espace sans ici ou ailleurs de Beckett » <sup>1040</sup>. Or, force est de

---

<sup>1033</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, p. 7.

<sup>1034</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, op. cit., p. 11.

<sup>1035</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 27.

<sup>1036</sup> Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Tel », 1982, p. 22.

<sup>1037</sup> Samuel Beckett, « Pour finir encore », in *Pour finir encore et d'autres foirades*, p. 14.

<sup>1038</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 135.

<sup>1039</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 132.

<sup>1040</sup> *Le Figaro Littéraire*, n°1572 du 3-07-1976.

constater que « errer » c'est précisément être sans lieu, et être tenu dans l'errance, c'est être tenu hors de la localisation, extérieur à la localité, a-local. C'est dans une perspective de ce genre que le récitant du *Au moment voulu* de Maurice Blanchot nous parle d'un « mouvement perpétuel, ce caprice infini, cette poursuite qui me laisse à la même place et cependant me fait sans cesse changer de place, m'entraîne à croire à un mouvement véritable »<sup>1041</sup>. Errance, donc, d'être partout ici nulle part; ici et nulle part.

Une dernière précisions est à faire: cette sorte de perte d'orientation de la part des « personnages » ne trouve plus une cause dans la constitution architecturale des espaces. En effet, dans ces récits nous sommes loin de toute prolifération spatiale, nous l'avons vu. La cause serait donc à rechercher, plutôt, dans un principe de désorientation qui entame de façon fondamentale l'identité et la capacité de séjourner, de demeurer dans un lieu. Le sujet, étant incapable de se poser, est frappé par ce que le récitant khatibien appelle un « dérèglement topographique »<sup>1042</sup> qui lui empêche de trouver sa place au niveau spatial. Cette déclaration du locuteur blanchotien de *Celui qui ne m'accompagnait pas* en est la preuve:

Je fus saisi d'un immense besoin d'agir [...] Ce besoin exprimait la hâte vide du dehors, répondait à un appel. Un besoin d'errer qui falsifiait et confondait l'espace [...] loin d'ici, loin d'ici et cependant ici.<sup>1043</sup>

Ainsi, le lieu de simple décor anecdotique, devient objet d'une quête qui passe par l'errance. C'est bien le drame mis en scène par *L'Innommable* beckettien: «on essaie la mer, on essaie la ville, on se cherche dans la montagne, et dans la plaine, que voulez-vous, on se veut, on se veut dans un coin »<sup>1044</sup>. En effet, pour parler de soi il faut d'abord définir un lieu d'où faire émaner le discours. La question de l'identité de *L'Innommable* va donc de pair avec une interrogation sur le lieu d'où il parle. Significativement, la phrase liminaire du récit porte précisément sur le lieu: « Où maintenant ? ». Le lecteur aimerait lui aussi avoir une réponse à cette question: il n'y en a pas et c'est la même chose pour les nombreux textes que Beckett a écrit après *L'Innommable*. Ainsi, le discours progresse comme en titubant pour tenter de définir cette identité:

---

<sup>1041</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 162.

<sup>1042</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 20.

<sup>1043</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 46.

<sup>1044</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p.p. 188-189. Nous soulignons.

Ai-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fût prêt à me recevoir? Ou est-ce lui qui a attendu que je vinsse le peupler? [...] Je dirai donc que nos commencements coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant.

Et plus loin:

En sommes, vais-je pouvoir parler de moi, de cet endroit, sans nous supprimer ? <sup>1045</sup>

L'évocation de ce lieu secret n'aboutit qu'à des approximations. On pourrait, jusqu'à la fin, relever les tentatives du locuteur pour représenter un lieu qui est, lui aussi, en dernière instance, innommable. Cela ne signifie pas que toute indication de lieu soit absente. Au contraire, la question reste aussi obscure que primordiale. Dans certains de ces textes, il s'agit même presque exclusivement de la description d'un lieu et d'un espace. Étranges lieux, étranges espaces, il est vrai. Que l'on pense aux chemins boueux de *Comment c'est*, par exemple, à la rotonde de *Imagination morte imaginez*, au cylindre du *Dépeupleur*, au paysage de sable et poussière de *Pour finir encore*, etc... De ce point de vue, toute l'œuvre beckettienne peut être lue comme l'effort pour dire cet espace du sujet espace que *L'Innommable* cherchait déjà avec obstination. Or, à chaque texte correspond un espace inédit qu'on serait tenté, comme l'affirme Bruno Clément, de « prendre pour une figuration nouvelle du même objet toujours » <sup>1046</sup>. Nous retrouvons chaque fois un sujet qui tourne, erre autour de son point, de son espace, il explore, s'épuise, mais ne trouve pas, n'accède jamais à cet espace, à cette issue. Il y a donc lieu de parler d'une exploration circulaire de l'espace. Le « personnage » au centre de sa voix intérieure, cherche sa voie vers l'issue, en propose des hypothèses, mais ne peut exister autrement.

Dans le même ordre d'idées, la voix de *L'Attente l'oubli* de Maurice Blanchot s'interroge sur l'espace qu'elle dit avoir devant les yeux, répétant sa difficulté à en parler. Elle demande à l'autre voix de décrire les lieux tels qu'elle les voit, espérant confronter leurs deux visions par l'intermédiaire de ce qu'elles en diront, visant par ce détour leur stabilité et la certitude de se trouver là, ensemble: « C'est comme si elle avait attendu qu'il lui fît une description minutieuse de cette chambre où elle se tenait pourtant avec lui. Peut-être pour assurer la

---

<sup>1045</sup> Ibid. p. 16.

<sup>1046</sup> Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités...*, op. cit., p. 309.

certitude qu'elle s'y trouvait vraiment<sup>1047</sup>. L'effort reste vain, il y a une impossibilité à dire l'espace: « [...] dès qu'il veut la décrire, elle est vide, et les mots dont il se sert ne recouvrent que le vide »<sup>1048</sup>.

### 2.2.2.3. Ici dans l'entre deux

Reste que, d'un point de vue linguistique, ce lieu évoqué, crée par nos textes est avant tout un « ici » d'où est émise la parole:

*Ici*, le dehors est vide, le secret est sans profondeur. [*Maurice Blanchot*]<sup>1049</sup>

Je suis *ici* tel que je me vois, vauté, les yeux fermés, l'oreille en ventouse contre la tourbe qui suce [...] [*Samuel Beckett*]<sup>1050</sup>

En me relevant, et en te malmenant à distance *ici* même, je suis encore secoué par ces éclats de rire, ces nuits blanches et ces journées débridées[...] [*Abdelkébir Khatibi*]

Il faut pourtant noter que cet «ici» reste indéfinissable, pur « ici » sans repères. L'espace semble sans géographie, on ne peut pas le définir. Nous sommes donc face à l'impossibilité pour la voix de se dire *ici*, ou mieux encore, de donner un sens et une concrétude à cet *ici*. La chose est loin d'être étonnante si l'on considère que, linguistiquement parlant, le déictique « ici » n'est séparable ni du « maintenant » ni du « je ». Or, nous avons vu que, dans nos fictions, le « je » et le « maintenant » sont toujours pour demain, à la rigueur extrême, pour hier, jamais pour à présent.

En somme, si la possibilité d'une narration est liée à la construction d'une histoire à l'intérieur d'un espace, l'impossibilité, de plus en plus affirmée par le *récit*, de se « lier à une histoire » - pour le dire avec Blanchot- semble coexister avec l'impossibilité de s'enraciner dans un lieu, dans un « ici »: un temps narratif linéaire n'est plus possible, l'espace n'est plus habitable. « Pauvre chambre, as-tu jamais été habitée ? Comme il fait froid ici, combien je t'habite peu »

---

<sup>1047</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 13.

<sup>1048</sup> Ibid., pp. 13-14.

<sup>1049</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 136.

<sup>1050</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 119.

exclame la voix blanchotienne de *L'Attente l'oubli*<sup>1051</sup>. De même, dans *Amour Bilingue* l'étrangère vie, dans un premier moment, l'illusion d'avoir trouvé dans le pays inconnu, terre de son amant, un « pays qui fut enfin habitable »<sup>1052</sup>. Aussi, comme il a souvent été noté, à partir des *Textes pour rien* la voix beckettienne sera régulièrement absente de l'espace décrit par le texte - tout en n'étant jamais complètement étrangère. Ce qui parle parle à partir d'un *dehors* imprécisé.

De ce point de vue, les lieux mis en scène par ces textes vont être de plus en plus des lieux de passage où les actants, sans se fixer, se laissent aller à la dérive. Le domicile effectif du narrateur blanchotien de *L'Arrêt de mort* est un « hôtel de la rue d'O », c'est-à-dire une non-demeure, un lieu de passage; la jarre de *L'Innommable* se trouve dans une rue à l'entrée d'un restaurant; quant au texte khatibien, il se plaît à multiplier gares, cafés, musés, bordels, etc. Par ailleurs, en vertu de leur mobilité, ces lieux transitoires représentent la parfaite coïncidence d'un extérieur et d'un intérieur, d'un ici et d'un nulle part dans la mesure où ils investissent tout en même temps les (et donc relèvent des) deux catégories. Ainsi, l'intersection des différentes dimensions temporelles- on ne sait jamais si la scène que nous sommes en train de lire a eu lieu, est en train d'avoir lieu, doit encore avoir lieu- se transforme imperceptiblement en intersection du dehors et du dedans dans l'espace. A un second niveau, plus profond encore, ces lieux pourraient être lus comme autant de *seuils* au sens où, comme l'affirme Bernard Salignon, « le seuil n'est ni du dedans ni du dehors, et du dedans et du dehors »<sup>1053</sup>. Ainsi, *L'Innommable* beckettien pense avoir été entraîné par ses voix: « jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire [...] »<sup>1054</sup>. Dans son *Esthétique de Beckett* Evelyne Grossman souligne, d'ailleurs, l'attrance de l'auteur pour l'indécision spatiale de l'entre-deux, pour ces « lieux de l'éternel va-et-vient entre parole et silence, boue et pierre, jour et nuit, lieux de la pénombre où persiste l'incessant murmure de ses increvables crevés ». Or, c'est dans cette dilatation du seuil, dans ce hors-lieu, qui sont (a-) localisés les actants de nos récits:

---

<sup>1051</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 12.

<sup>1052</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 16.

<sup>1053</sup> Bernard Salignon, « Le seuil: un chiasme intime-dehors », dans M. Mangematin, P. Nys et C. Younès (sous la direction de), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, p. 30;

<sup>1054</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp. 262-263;

c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans, et moi *au milieu*, c'est peut-être ça que je suis, la chose *qui divise le monde en deux*, d'une part le dehors, de l'autre le dedans [*L'Innommable*]<sup>1055</sup>

Je suis, se disait-il, *un milieu* entre deux langues [...] [*Amour Bilingue*]<sup>1056</sup>

Ni dedans ni dehors, mais participant des deux, les récitants de nos textes sont à concevoir -et se conçoivent- comme pur espace-non-espace, ou, pour plus de précision, comme un entre-deux. Ainsi, la mobilité du *récit* est ce par quoi s'exerce une perméabilité entre le dedans et le dehors. En d'autres termes, cette mobilité est la modalité selon laquelle l'espace du dire n'est ni purement interne, ni purement externe à la voix mais se tient en quelque façon à la jonction - jamais fixable- de l'espace du dedans et de l'espace du dehors. Il s'ensuit que le « je » de la voix n'est pas un « je » ouvert au monde, mais à cette contigüité entre le monde et moi, ou entre moi et autrui: « ma présence, oui, dans la sublime présence des choses » pour reprendre l'expression du récitant *d'Amour Bilingue*.

A ce sujet, il faut tout de même préciser que, chez Khatibi, cet entre-deux relève majeurement d'un emplacement linguistique propre au sujet partagé entre deux langues que d'une dimension purement spatiale:

Ce que je visais aussi était de me maintenir dans *cet écart*, le dé-portant dans une écoute où fût bannie toute opposition entre langue morte et langue vivante, où fût affirmé tout ce qui unit en séparant, sépare en traduisant continuellement.<sup>1057</sup>

Reste, pourtant, que dans ce récit francophone c'est la langue elle-même à être spatialisée au point que le récitant, au sujet de sa liaison avec l'étrangère, arrive à affirmer: «Deux pays se faisaient l'amour en nous»<sup>1058</sup>. La bi-langue est sensiblement vécue comme un lieu d'attrait, de rencontre, mais elle est également ce gouffre où s'inscrit « l'ineffable ». L'espace accède ainsi au statut de langage, le langage à celui d'espace. A titre d'exemple, souvenons-nous du passage relatif aux baignades du « il » cité auparavant: « A la place de l'eau, c'était le

---

<sup>1055</sup> Ibid., p. 160. Nous soulignons.

<sup>1056</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 11.

<sup>1057</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p.35. Nous soulignons.

<sup>1058</sup> Ibid., p. 24.



mot "eau" qui le poussait à la nage; à la place de la mer, c'était le mot "mer" qui baignait sa pensée irradiée ». A la place de l'espace, l'espace de la langue.

#### 2.2.2.4. Le texte seul lieu

Se dessine, alors, en filigrane la caractéristique essentielle propre à l'espace de tout *récit*. La densité de ces mots qui n'expriment, à travers la matérialité brute de leur présence, que l'absence de « tout le reste » ne semble renvoyer, en définitive, qu'au texte qui les contient; texte comme seul lieu possible. Une œuvre comme *Soubresauts* de Beckett peut nous aider à mieux préciser la question. Paru en 1988 en anglais sous le titre plus ambigu de *Stirring Still*, ce texte nous parle d'un homme seul entre la vie et la mort, entre le dedans et le dehors d'un espace sans frontières. Il lui reste juste assez de vie, de mémoire et de conscience pour que son existence soit dicible:

Même chapeau et même manteau que du temps de l'errance. Dans l'arrière pays. Maintenant tel quelqu'un dans un lieu inconnu à la recherche de la sortie. Dans les ténèbres.<sup>1059</sup>

Qu'il recompose tout de suite en: « D'une sortie. Vers l'errance d'antan. Dans l'arrière pays ». A quoi sert cette agencement sinon à souligner au niveau de la forme le mouvement sémantique du texte. Ce mouvement est transformé en un simple retour en arrière, qui ne mène donc nulle part sinon au point de départ: « une sortie vers l'errance d'antan ». Vers la fin du texte le lecteur comprend ainsi que tout s'est constamment passé dans la tête (et dans le langage) de cet homme, dans l'espace des procédés logiques et linguistiques, d'où il ne pourra jamais s'échapper.

Plus largement, il est intéressant de remarquer que l'espace mis en scène par nos textes est un espace qui arrive à l'existence au même temps que celui qui l'énonce. C'est ce qui était annoncé déjà par le parleur de *L'Innommable* dont le but était: « Faire un endroit, un petit monde, faire un petit monde »<sup>1060</sup>. Or, quel peut-il être ce petit monde sinon le texte qui le contient? Ce dernier se configure donc comme espace constitué par la réflexion intérieure du « je ».

---

<sup>1059</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, p. 11.

<sup>1060</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 197.

Nous aurons à étudier plus en détail lors du prochain chapitre cette dimension autoréflexive inhérente à nos œuvres. Limitons nous à remarquer, pour l'instant, que l'indifférence du lieu du *récit* -qu'il soit lieu de passage ou lieu de séjour- ne peut qu'amener à déplorer l'absence du lieu fondamental et indicible dont il occupe nécessairement la place. Ce lieu – l'autre lieu- est le *texte*, lieu de tous ces lieux à nommer:

Et il y aurait un jour un ici, où il n'est pas de jours, qui n'est pas un endroit, issu de l'impossible voix, l'infaisable être [...]<sup>1061</sup>

Ainsi, l'élaboration de l'œuvre devient encore une fois, par le truchement des lieux, *topos* du discours. A l'espace du monde, le *récit* substitue celui du texte, seul vrai « ici » connu par le sujet:

Je ne me porte garant que de ce que je signe ici même, de mon nom paraphé, transcrit par la machine à écrire, à publier, à enregistrer sur le code informatique de distribution mondiale.<sup>1062</sup>

On partage en ce point la pensée de Ludovic Janvier qui à propos de l'œuvre beckettienne- mais nous pourrions élargir son observation au *récit* en général- suggère, comme l'avait fait avant lui Blanchot, que « le texte se déclare lui-même comme seule réalité et seul espace pensable [...] seul lieu tenu et obstiné: la chaîne du discours, reprise aussitôt que lâchée par le récitant sans domicile, ou tenant pour domicile, plutôt, la trace discontinue qu'il inscrit, là, devant lui-devant nous »<sup>1063</sup>. Le discours devient strictement une mise en abyme où l'espace textuel, dépourvu de toute extériorité qui le borderait, est voué à se représenter lui-même comme lieu d'interrogation sinon d'errance.

Tous ces récits seraient donc à lire comme autant de tentatives pour circonscrire un lieu qui ne serait, en fin de compte, que leur propre origine. Retour à la case de départ. Que cet espace soit un espace intérieur, ou qu'il soit comme le suggère Maurice Blanchot un « espace littéraire », c'est sur lui -autant que sur elle-même - que s'interroge la voix.

---

<sup>1061</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 206.

<sup>1062</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 76.

<sup>1063</sup> Ludovic Janvier, « Lieu dire », *Cahier de l'Herne, Samuel Beckett*, 1976, p. 177.

### 2.2.3. Errance et stase du voyage: le mouvement constitutif du texte

« Estragon.-Alors, on y va ?  
«Vladimir.- Allons-y  
*Ils ne bougent pas.* »  
Samuel Beckett, *En attendant  
Godot*

Enfin, nous pouvons aborder la dernière caractéristique de ce fameux voyage d'Ulysse qui sert de métaphore à la notion de *récit*. Que l'itinéraire de notre héros grec soit loin d'être linéaire c'est quelque chose de bien connu: il s'agit d'un voyage qui subit de nombreuses interruptions, différents moments de stase où Ulysse *demeure* – et nous voudrions insister sur l'emploi de ce terme bien précis- près de personnages mythiques comme la nymphe Calypso, les Cyclopes, la magicienne Circé, etc. Certes, ces moments de stase sont toujours suivis par une reprise du voyage.

La forme narrative *récit* présente traces de cette même dialectique entre mouvement et stase – stase où le texte est *mis* précisément *en demeure*<sup>1064</sup>. Le *récit*, fils de cette littérature de l'épuisement théorisé par Dominique Rabaté, repose sur une conception du texte qui fait de sa mise en œuvre, précisément, une épreuve d'exténuation, d'empêchement, d'échec; un «*piétinement heurté*», pour reprendre des termes blanchotiens. Ainsi, nos fictions semblent se caractériser par un mouvement de va-et-vient, où le mouvement est sans cesse menacé (ou attiré) par l'immobilité. Or, cette même tension entre mouvement et stase - c'est le nom que nous donnerons à l'immobilité- en vient à constituer la logique générale de cette nouvelle typologie narrative. L'œuvre devient, par conséquent, le lieu d'une expérience contradictoire: elle se fait en se défaisant, elle se déploie et se rassemble en se disséminant, elle met en œuvre son propre désœuvrement.

---

<sup>1064</sup> Ce terme est employé par Jacques Derrida à propos de l'œuvre blanchotienne. Dans ce contexte le sens de « demeure » peut donc aussi se comprendre comme une immobilisation, un avatar de la « paralysie », Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998.

### 2.2.3.1. La marche de l'écrevisse

Au niveau des thématiques les plus superficielles, ce mouvement paradoxal est figuré par la mise en marche et son arrêt, ou son empêchement:

Elle *ne bougea* plus à aucun moment. Deux ou trois minutes plus tard, son pouls se dérégla, il *frappa* un coup violent, *s'arrêta*, puis *se remit à battre* lourdement pour *s'arrêter à nouveau*, cela plusieurs fois. <sup>1065</sup>

[...] *il a marché* toute la nuit [...] toute la nuit sans bruit, *s'arrêtant* souvent <sup>1066</sup>

Je *marchais* pourtant, *m'arrêtant* à chaque détail<sup>1067</sup>

Marcher, s'arrêter, reprendre la marche, ne s'agit-il pas, en fin de compte, du destin de tout errant? Or, cette tension entre mouvement et immobilité s'exprime, dans bien de *récit*, par la figure de l'oxymore<sup>1068</sup>. Ainsi, dans nos textes on peut trouver tout un tas d'expressions de ce genre: dans *Au moment voulu* de Blanchot nous aurons une « immobilité [qui] erre [...] partout »; dans *L'Arrêt de mort*, du même auteur, on nous parle du « *mouvement immobile* de tout l'ensemble »<sup>1069</sup>; chez Beckett le « tu » de *Compagnie* « s'adonne tout *éveillé* à l'œil *clos* »<sup>1070</sup>; et on pourrait continuer ainsi pour chacune de nos œuvres. Mais d'ailleurs l'oxymore n'est-il pas la figure de l'indicible, le prédicat de l'innommable?

Quant aux actants de nos textes, ils peuvent se partager en deux différentes postures: celle qui consiste à s'immobiliser -volontairement ou non- et celle qui consiste à se mettre en mouvement, et plus spécialement à se mettre en marche. Que l'on pense aux récitant khatibien, cet errant « intercontinental », ou au parleur de *L'Innommable* comme exemples des deux catégories. Aussi, il serait intéressant de reporter à ce propos un texte de Maurice Blanchot au titre emblématique, « la marche de l'écrevisse », texte qui sera ensuite repris dans

---

<sup>1065</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 52. Nous soulignons.

<sup>1066</sup> Samuel Beckett, « Au loin un oiseau », in *Pour finir encore et autres foirades*, p. 51. Nous soulignons.

<sup>1067</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 75. Nous soulignons.

<sup>1068</sup> On rappelle que l'oxymore est une figure de style qui réunit deux mots en apparence contradictoires.

<sup>1069</sup> Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 20. Nous soulignons.

<sup>1070</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 35. C'est nous qui soulignons.

*L'entretien infini*<sup>1071</sup>. Or, nous savons que l'écrevisse est un animal qui avance à reculons. Une toute première constatation s'impose donc d'emblée: la marche chez Blanchot ne correspond plus à la dynamique d'un aller vers. En témoignent déjà ses toutes premières œuvres. Relisons les premières lignes de *Thomas l'Obscur*:

Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelques temps, il resta immobile comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs, et bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura avec obstination les yeux fixés sur les corps qui avançaient difficilement dans l'eau. Puis une vague plus forte que les autres l'ayant touché, il descendit à son tour la pente de sable et il glissa au milieu des remous qui le submergèrent rapidement.<sup>1072</sup>

Le texte de Blanchot commence là où le mouvement de la marche s'interrompt au profit d'un regard voué à une certaine immobilité, sans autre horizon que l'indéfini de la brume, fixé sur des mouvements qui ne permettent d'avancer que difficilement et où s'annonce déjà une certaine irréalité tant du mouvement que de l'espace à traverser. Pour preuve, plus loin on peut lire: « Ce qui le dominait, c'était le sentiment qu'il était poussé en avant par son refus d'avancer »<sup>1073</sup>. Il s'agit donc d'une avancée qui s'opère, en deux mouvements contraires et inconciliables, depuis cette immobilité de refus qui pourtant engage « dans un chemin que l'angoisse lui ouvrait »<sup>1074</sup>. De ce point de vue, cette métaphore de la « marche de l'écrevisse » est apte à nous aider à mieux appréhender cette dimension du neutre blanchotien que nous avons déjà relevé à différents niveaux de notre analyse et qui semble constituer un des traits caractéristiques de nos œuvres.

Dans sa première acception blanchotienne le « neutre » est cette expérience-limite où l'écriture parvient au dehors d'elle-même, accomplissant un mouvement qui trouve -peut-être son élan dans une suspension, dans cette infinie réduction qui pousse Blanchot à nier son propre discours, c'est-à-dire à « [...] le faire passer sans cesse hors de lui-même, le dessaisir à chaque instant non seulement de ce qu'il vient de dire mais du pouvoir de l'énoncer [...] »<sup>1075</sup>. Nous retrouvons traces de cette même dynamique non seulement dans les récits blanchotiens -

---

<sup>1071</sup> Maurice Blanchot, « Parler c'est ne pas voir », in *L'Entretien infini*, op. cit., pp. 35-46.

<sup>1072</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 9.

<sup>1073</sup> Ibid., p. 13.

<sup>1074</sup> Ibidem;

<sup>1075</sup> Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., pp. 22-23.

ça va sans dire- mais aussi dans les fictions beckettiennes, où la voix narrante nie ce qu'elle vient de dire tout de suite après l'avoir énoncé:

A vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone.<sup>1076</sup>

Ce jeu entre affirmation qui lance le langage et négation qui vient interrompre l'élan, est ce que Pierre Mélèse n'hésite pas à qualifier de procédés de *ratage*. Pour lui, chez Beckett, la parole ne tient pas; elle s'annule constamment. Bref, ce que la voix construit, la voix détruit aussitôt. Ainsi, si l'errance de premières créatures beckettiennes œuvrait -au moins officiellement- comme métaphore d'une écriture sans nulle boussole ni ancrage, la Trilogie quant à elle ouvre (si l'on peut dire) sur un discours de l'immobile, de l'aporie. En effet, comme nous venons de le souligner le texte, dans le même temps où il évoque ces hypothèses, s'empresse de suggérer, à travers l'image d'un ressort ou d'une vis, un mouvement contraire. Dans le monde extrêmement dualiste qu'est la fiction beckettienne, chaque mouvement vers un des deux pôles doit être contrebalancé par un mouvement contraire vers l'autre pôle. C'est dans l'image de la berceuse que Beckett donnera une forme à ce va-et-vient constant qui ne trouve de terme qu'à son point mort:

Il arrive aussi, l'expérience le montre, que chute et montée s'interrompent, et marquent un temps plus ou moins long d'arrêt, avant de reprendre, ou de se convertir, celle-là en montée, celle-ci en chute, pouvant à leur tour soit aboutir, soit s'interrompre avant, pour ensuite reprendre, ou de se convertir, celle-là en montée, celle-ci en chute, pouvant à leur tour soit aboutir, soit s'interrompre avant, pour ensuite reprendre, ou de nouveau se renverser, au bout d'un temps plus ou moins long, et ainsi de suite, avant d'aboutir à l'un ou à l'autre extrême.<sup>1077</sup>

Pour Evelyne Grossman cette stratégie textuelle est à reconduire à un processus d'oscillation où ce qui importe est « la tension maintenue entre échec et réussite »<sup>1078</sup>. Plus globalement, l'écriture du *récit* semblerait obéir à ce même principe d'auto destruction: elle se plaît à détruire ce qu'elle a construit, puis à renaître d'elle-même.

---

<sup>1076</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 10.

<sup>1077</sup> Samuel Beckett, « Berceuse », in *Catastrophes et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1982.

<sup>1078</sup> Evelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, op. cit., p. 37.

### 2.2.3.2. Le mouvement immobile

Or, nous avons déjà constaté que le voyage homérique devient, dans le *récit*, une errance sans destination. Loin de permettre le retour vers la bien aimée Ithaque, le mouvement de ces textes est un mouvement qui ne finit jamais de finir: « je marche sans destination » avoue le récitant khatibien<sup>1079</sup>. Sans destination, donc, indéfiniment.

Aussi, nous avons vu que la parole errante de nos textes est essentiellement une parole qui ne se tient pas en un lieu, mais entre les lieux, entre « ici » et « ailleurs », entre affirmation et négation. De même, dans cette isotropie du réel qui n'a ni ne fait lieu(x), tout déplacement ne relève, tout compte fait, que du sur-place: « [...] À nouveau, à nouveau, marchant et toujours sur place, un autre pays, d'autres villes, d'autres routes, le *même* pays » remarque la voix blanchotienne de *L'Attente l'oubli*<sup>1080</sup>; et encore, la voix narrante de *Amour bilingue* nous montre le récitant « s'agitant [...] sur place » afin de ne pas se noyer<sup>1081</sup>. On serait donc tenté d'affirmer, au vu de ces diverses constatations, que dans le *récit* tout est seulement illusion de mouvement: la parole ne progresse pas, le temps ne s'écoule pas, l'espace ne se déploie pas. Nous pourrions même dire, en nous appropriant d'une très belle expression du récitant de *Amour Bilingue*, que « rien n'a eu lieu que cette stase »<sup>1082</sup>. Le *récit* crée ainsi un territoire singulier où le mouvement et l'immobilité se renvoient l'un à l'autre, compliquant leurs relations jusqu'à la contradiction.

Sur ce point, l'œuvre de Beckett peut, encore une fois, nous aider à mieux comprendre l'enjeu et le déploiement de cette dialectique. Dépouillé à l'extrême, le « personnage » beckettien parvient au moment pur où le mouvement est extérieurement indiscernable de l'immobilité, parce qu'il n'est plus que sa propre et idéale mobilité. L'exemple du protagoniste de la III<sup>ème</sup> foirade, « Immobile »<sup>1083</sup>, est à ce propos instructif. Le texte nous présente le portrait fixe d'un homme assis devant une fenêtre dont les efforts pour rester immobile sont paradoxalement toujours l'occasion de mouvements imprévus: le tremblement d'une main, le mouvement d'un œil, une inflexion de la tête, etc. Pourtant, l'homme nous est décrit comme étant parfaitement immobile. Dans le même ordre d'idées, on pourrait penser à la dernière

---

<sup>1079</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 128.

<sup>1080</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 12. Nous soulignons.

<sup>1081</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 41.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1083</sup> Samuel Beckett, « Immobile », in *Pour finir et d'autres foirades*, pp.17-24.

œuvre de l'auteur, véritable petit traité du mouvement beckettien: *Stirring Still*, traduit en français en *Soubresauts*. En anglais le terme « stirring » (frémissement) évoque le mouvement tandis que « still » (immobile) indique la stase. La tension dialectique errance/stase est donc représentée à partir du titre.

Or, le critique Ludovic Janvier souligne la fonction constructive de l'immobilité beckettienne, qu'il s'agisse de l'immobilité physique, de l'immobilité du trajet ou de la suspension du temps. C'est en effet l'immobilité qui apparaît souvent comme la condition du mouvement. La stase- avec toutes ses différentes facettes- est responsables de la nécessité de parler, de l'aventure discursive sur laquelle le texte se construit. En d'autres termes, la stase ne serait ici pas seulement à entendre comme une « station » à l'intérieur du mouvement mais elle serait fonctionnelle au mouvement lui-même, à l'avancée diégétique. C'est, d'ailleurs, ce que souligne un texte comme *Amour Bilingue* lorsqu'il parle d' « un récit [qui] s'écrit, comme s'il devait s'arrêter à chaque instant»<sup>1084</sup>.

Force est alors de constater que l'écriture de nos fictions s'organise autour de cette dialectique. « L'espace littéraire » du *récit* – pour reprendre la terminologie blanchotienne- est à lire comme lieu de sa construction et en même temps de sa propre déconstruction.

A l'intérieur de notre corpus textuel *Amour Bilingue* est sans doute l'œuvre qui exprime avec le plus d'évidence ce paradoxe inhérent à l'organisation structurelle de nos fictions. Le récit khatibien se présente d'emblée sous le double signe de l'errance et de la stase: errance et stase de la langue (ou, plutôt, de la bi-langue), errance et stase de l'écriture, errance et stase de la mémoire. La présence de cette double poussée de stase et de mouvement est suggérée dès l'Exergue:

(Il partit, revint, repartit. Il décida de partir définitivement. Le récit devrait s'arrêter ici, le livre se fermer sur lui-même)<sup>1085</sup>

Cette citation comporte bien plus d'une signification au niveau de la mouvance textuelle. Le récit s'inaugure avec une scène de départ évoquée par la présence des verbes « partir » et « repartir ». C'est le voyage en écriture qui est ainsi mis en scène. Cependant, en analysant l'ébauche initiale avec plus de précision, nous pouvons constater que ce mouvement est loin d'être linéaire: la phrase exhibe un mouvement fluctuant qui mime les tintements du désir

---

<sup>1084</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 52.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 9.



(« ça » part, « ça » revient, « ça » repart). Entre le premier démarrage et le démarrage définitif, il y a un retour à la case de départ signalé par le verbe « revenir ». Ainsi, le texte instaure d'emblée son oscillation entre cette poussée en avant et une poussée d'ordre contraire. Par ailleurs, le rythme saccadé de la phrase participe lui aussi de ce processus. Ce balancement est « tranché » par « Il décida »: c'est le mouvement qui l'emporte. Le but semblerait donc avoir été atteint car « le livre [peut] se fermer », « le récit s'arrêter ». Or, quel peut-il être ce but recherché sinon le mouvement d'écrire -et nous ajouterions, d'écrire dans l'autre langue- lui-même?

On peut également penser à un autre incipit tout à fait révélateur de cette double stratégie structurale: il s'agit des premières lignes de *L'Attente l'oubli* de Maurice Blanchot auxquelles nous avons déjà fait largement recours tout au long de notre analyse. Rappelons-les encore une fois:

Ici, et sur cette phrase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter.

Comme nous pouvons le constater, ici aussi le mouvement textuel est thématiquement interrompu dès son commencement. On lance la première phrase et on impose une première stase. Le progrès attendu de la diégèse vers un sens est apparemment absent.

En allant plus loin dans l'analyse, on remarquera que même la mise en place matérielle de ces textes semble participer de cette dialectique: sa fonction est de la rendre visible. Nous pensons surtout au déplacement de l'écriture sur la page, au découpage et à la fragmentation des séquences. Ces processus d'interruption graphique acquièrent une très grande importance dans la phase plus contemporaine de la typologie *récit*. Que l'on pense alors à la fragmentation d'œuvres comme *Têtes mortes* ou *Pour finir et d'autres foirades* qui se présentent comme une sorte de recueil (même si nous avons déjà souligné le caractère unitaire des proses qui les composent); ou encore, au foisonnement de paragraphes d'un texte comme *Cap au pire* de Beckett. Quant au récit de Khatibi, tout lecteur ne peut s'empêcher d'être frappé par la présence à la fin de l'exergue d'un long espace blanc qui sépare l'ébauche de la page 11 du reste du texte:

(Ce début du texte semblait dévorer le récitant, qui le lisait sans relâche. Il s'approchait chaque fois de ce début qui l'excluait: un récit sans personnage; ou, s'il y en avait, ce serait le récit lui-même, s'entendant dire ce seul mot: Recommence)

Le récit se dévore continuellement, en d'autres termes, l'histoire est continuellement entrecoupée, interrompue par le biais d'alinéas ou de blancs. Ainsi, l'écriture de ces textes semble entretenir à plaisir un jeu subtil de perte et de recherche d'elle-même.

Il nous semble qu'ici nous pourrions relire ces quelques lignes de *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot qui concernent ce que l'auteur appelle « la loi de l'interruption » et qui peuvent s'appliquer, toutes propositions gardées, au phénomène de stase présent dans nos récits:

Nous avons « distingué » trois interruptions: l'une où le vide fait œuvre- l'autre où le vide est fatigue, malheur- l'autre, l'ultime, l'hyperbolique, où s'indique le *désœuvrement* (peut-être la pensée). *S'interrompre* pour s'entendre. S'entendre pour parler. Finalement, *ne parlant que pour s'interrompre et rendre possible l'impossible interruption*.<sup>1086</sup>

Dans cette dernière interruption- qui est celle qui nous intéresse ici- nous aurons donc à faire à des moments de stase de la narration qui correspondent à une poétique du désœuvrement. Ainsi, toutes les ruptures, les confusions, l'éclatement par lesquels l'écriture se manifeste comme une sorte de négation d'elle-même, ne signifient, en fin de comptes, que le refus de la clôture du texte et de la parole. Cette « impossible interruption » dont nous parle Blanchot renverrait, en définitive, à ce silence dont nous avons déjà parlé et que la parole tente d'exprimer. Quelque chose s'ajoute à l'écriture, qui est précisément ce silence représenté par le blanc, avant et après le fragment. Ainsi, ce vide typographique qui vient « dévaster [...] les pages, les lignes, la ponctuation »<sup>1087</sup> inscrit l'inachevé scriptural et introduit les pièges du sens. C'est dans une telle optique que le récitant-narrateur *d'Amour Bilingue* peut déclarer: « Telle chose qui me touche, tel être qui m'attire, sont des points qui ne mènent nulle part. Je m'attache, de *rupture en rupture* »<sup>1088</sup>.

---

<sup>1086</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 112. Nous soulignons.

<sup>1087</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 46.

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 92. Nous soulignons.

Au terme de cette étude, peut-être un peu longue, il serait bon de récapituler les principales conclusions auxquelles nous a mené l'examen des rapports qu'entretient la forme narrative *récit* avec la notion d'errance. Nous avons commencé notre analyse sous le signe d'Ulysse en faisant recours à cette puissante et obscure métaphore blanchotienne du *récit*.

A ce sujet, nous avons remarqué que cette nouvelle typologie textuelle étant privée de tout principe d'origine et de tout centre apte à orienter sa marche, était à concevoir comme une *praxis* désorientée. Plus que de voyage, il fallait alors parler d'errance.

En effet, dans le *récit* l'événement n'existe pas; il n'y a pas d'événement que la parole viendrait dire comme elle voit un objet. L'événement *se fait* (d'où l'acception de *praxis*) dans, ou plus exactement *par* la parole, c'est-à-dire par son *faire*. Dans ces *textes* nous avons donc bien à faire à une parole errante qui avance vers l'inconnu, à une intrigue qui se constitue dans son énonciation même. On peut alors comprendre le sens décisif qu'acquiert, dans un tel contexte, la permanente instabilité des personnes d'énonciation, leur oscillation constante entre un « je », un « il », un « tu » pouvant aussi bien renvoyer à deux instances affrontées qu'aux deux versants d'une même instance. Cette valse des instances, telle que nous l'avons définie, constitue sans doute la part la plus spectaculaire – et non la moins déconcertante pour le lecteur – de cette errance que la parole veut nous donner à voir. Errance qui est, tout compte fait, gérée par la langue elle-même, une langue folle, dérégulée. Les locuteurs de nos textes sont ainsi pris au piège d'une langue qui ne sait pas elle-même où elle va et à laquelle ils ne savent ni ne peuvent s'opposer. Le *récit* devient, en conséquence, une *itinérance* dans la langue, une écriture de traversée linguistique, de conduite d'une parole d'un bord à un autre, et ce sans qu'il soit jamais tout à fait possible d'arriver à bon port, à l'Ithaque recherchée.

Dans ce cadre, nous avons avancé l'hypothèse que l'errance soit pour le *récit* une forme d'écriture. Reformulant le modèle élaboré par la thématique de l'œuvre en principe architectural du texte, le *récit* devient une prose de l'errance qui pratique une écriture erratique. Force est, en effet, de constater que l'errance semble structurer l'écriture de nos œuvres qui se manifestent elles-mêmes en mouvement continu et en marche nomade. La narration se croise en mouvement, en espace et plonge le lecteur, comme le personnage dans l'indéfinition complète du lieu, de la réalité, du temps et de l'existence.

Cela dit, nous avons pu constater que cette mouvance textuelle était loin d'être un processus linéaire. Il s'agit, au contraire, d'un mouvement double, dialectique, où l'errance côtoie sans cesse son opposé, l'immobilité. Or, il faut bien reconnaître qu'écrire, trouver sa voix entre parole et silence, ne peut être qu'un tâtonnement, un ressassement interminable.

L'impossibilité d'avancer et l'obligation d'avancer. Toutes nos œuvres semblent alors s'organiser en alternant thématiquement et structurellement des mises en marche et des arrêts, des allers et des retours, des mises en route et des mises au point. Leur principe, qui a pour fin la poursuite du mouvement (la continuation du récit) alors même que celui-ci est sans cesse entravé et empêché, repose par conséquent sur la nécessité de la *relance*.

De manière plus générale, on pourra donc dire que la forme narrative *récit* pousse sans plan ni repère, s'arrête pour mieux repartir, revient sur ses pas, *fait marcher* ses personnages, comme le lecteur selon ce double mouvement d'errance et de stase. Apparaît ainsi, en filigrane, un autre principe constitutif de notre nouvelle typologie textuelle: il s'agit de ce que nous allons appeler *la pensée du double* et qui fera l'objet de notre prochain chapitre.

### 3. Il *récit* ed il pensiero del doppio

«Un amour désarmé et sans la parole vive qui l'avait soutenu, un tel amour tend à divaguer, à rompre toute loi, tout ordre institués à *deux*. De ce «*deux*», je fais une *croix*: ce *chiasme brisé*. Et qui se brisait selon un encerclement dissymétrique.»

Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*

Per poter tracciare un bilancio del nostro studio sul *récit* contemporaneo, resta da analizzare la logica che sottende nel suo insieme l'organizzazione strutturale e tematica delle opere appartenenti al nostro corpus testuale. Nonostante l'apparente disordine e opacità dell'universo presentato possa far propendere per un'a-sistematicità, la struttura di questi testi rivela, al contrario, un loro estremo controllo da parte dello scrittore, che ne mantiene l'assoluta padronanza. Se ci si sofferma con attenzione, si noterà, infatti, che uno dei principi che sembra presiedere all'impianto testuale *récit* è il principio numerico del *Due*. Il tema della perdita dell'identità, della scissione, dell'estraneità dell'individuo da se stesso, trova qui la sua estrinsecazione più completa. Quello che abbiamo chiamato *il pensiero del doppio* è chiaramente racchiuso fin dall'origine nella problematica posta dalla messa in scena della voce del *récit* contemporaneo. Si è già rilevato come l'*Io* si rivolga sempre, implicitamente o esplicitamente, a un *tu*, e come la presenza di quest'ultimo presupponga sempre quella di un *Io* che lo designi. Se ne deduce che il *due* è per forza di cose inscritto nella logica *dell'uno*, così come *l'uno* tende sempre a sdoppiarsi in *due* per potersi specchiare e riconoscere nel proprio interlocutore. In quest'ottica, la doppiezza del *récit* sarà quindi da considerare come dialettica tra «unità e alterità», tra separazione e unione. L'opera di Abdelkébir Khatibi è forse quella che meglio incarna questo procedimento: «*Un mot: déjà deux: déjà un récit*<sup>1089</sup>». In *Amour Bilingue*, siamo in presenza di *due* lingue, ma di *un* racconto; così come *un* amore, ma *bilingue*. In tale prospettiva, interessante e fecondo si rivela il confronto con alcune osservazioni sull'opera khatibiana di Abdelhai Diouri. Nel suo articolo sul «*Traiter de l'intraitable*», Diouri sottolinea come il prefisso «*bi*», relativamente al termine «*bilingue*», sia «un préfixe issu du latin bis, deux fois. Cela veut dire qu'il ne s'agit pas d'un chiffre pluriel

---

<sup>1089</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 11.

qu'on peut obtenir par simple addition d'un élément à un autre et qu'on peut décomposer par différence et soustraction ou division<sup>1090</sup>». Il Due sarebbe allora da concepire come un insieme formato da due elementi sempre associati e al contempo sempre dissociati.

Questi riferimenti tematici sono, in un certo qual modo, confermati dallo stesso dispositivo narrativo dei testi. L'instabilità delle forme in movimento rivela la struttura sdoppiata e sdoppiabile di ogni elemento. Per quel che concerne il piano temporale, abbiamo già evidenziato come gli eventi siano inclini a ripetersi, a «se dire et se redire»: la doppia morte in *L'Arrêt de mort* blanchotiano, la doppia *baignade d'Amour Bilingue*, e così via. Si è già rilevato, altresì, come lo stesso carattere dinamico della forma narrativa *récit* risponda ad una duplice spinta, che alterna movimento e stasi. Il principio del *Due* diventa così una delle leggi di queste opere, dove anche la più semplice unità è da comprendere come doppio. Una precisazione è tuttavia d'obbligo: in questo capitolo, tenderemo a parlare di «duplicità» e non di «dualità». Il concetto di dualità, infatti, implica la presenza di un sistema di valori, un sistema etico ed estetico basato su dei principi antitetici come buono e cattivo, vero e falso, bello e brutto, che il *récit*, ponendosi come arte dell'*entre-deux*, cerca di smascherare. Lungi dall'irrigidire le contrapposizioni, questa nuova forma narrativa si offre come spazio di sintesi, dove le diverse coppie d'opposizione, esposte ad un incessante scambio di proprietà, sfociano in una neutralizzazione del dualismo.

Poste queste premesse, non resta che avvicinarsi alle nostre opere e analizzare l'attuazione nel testo delle componenti teoriche enunciate. In proposito, occorre ricordare che se la voce narrante, nella quale si iscrive l'*Io*, è una voce che tende a raddoppiarsi, essa rimane sostanzialmente irrappresentabile. Tutto quello che ci è dato di vedere in un testo come *L'Attente l'oubli*, o come *l'Innommable*, sono degli emissari dell'*Io* che vanno e vengono nella sfera della narrazione, che è il loro spazio. Il loro unico modo di esistere è quello di rendersi personaggi, ovvero di *re-citarsi*, dato che il *dirsi* equivale ad inventare qualcos'altro. Sorge allora quella che, riprendendo un'espressione di *Amour Bilingue*, chiameremo la «double scène» del *récit*, alla quale dedicheremo la prima parte del presente capitolo. Questa «double scène» va a collocarsi nella scia di quei giochi d'illusioni e raddoppiamenti propri ad una certa visione dell'estetica barocca. Opera al quadrato, autoreferenziale in quanto illustrazione di sé stessa, il *récit* è allora da avvicinare alla nozione genettiana di *metatesto*.

---

<sup>1090</sup> Abdelhai Diouri, «Traiter de l'intraitable» in *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 53.

Nonostante tutto, posandosi su una struttura di dispersione del racconto e di modalizzazione del discorso, questa nuova forma narrativa tenderà a generare, più che un «*récit del récit*», un tipo di scrittura la cui ultima forma sarà quella dell'interrogazione; un'interrogazione infinita di cosa si sta facendo mentre lo si fa, denuncia senza fine della propria disonestà, di ciò che il testo *é* realmente: un'illusione (una finzione), così come è un'illusione (una finzione) la vita stessa.

Vedremo, infine, come questo principio del doppio trovi la sua sintesi adeguata in una figura retorica che fa della logica binaria il suo stesso principio organizzativo: il chiasma. La predilezione per questa figura<sup>1091</sup> rappresenta una costante del *récit* che ne fa una modalità espressiva riprodotta su vari livelli, a partire da quello linguistico, fino a quello propriamente strutturale. Figura paradossale di reciprocità e neutralizzazione dei contrari, il chiasma è assimilabile al neutro blanchotiano che dice di se stesso solo il proprio differire: *né l'uno, né l'altro*. Tra i due termini, permane una tensione irrisolta e indissolubile. Nel chiasma, lo sdoppiamento si profila come spazio letterario aperto alla circolarità del vuoto, *all'épuisement* rabatiano prodotto dalla continua permutazione dei contrari, dove essere si oppone ad apparire, enunciazione ad enunciato, pulsione narrativa a instabilità del linguaggio. Il testo trova allora la sua esistenza nella sua negazione.

---

<sup>1091</sup> Col termine «figura» s'intende un modo di organizzare uno o più elementi della frase.

### 3.1. **Lo sdoppiamento della narrazione: una messa in scena barocca**

«Il y a, ainsi, deux possibilités de l'image, deux versions de l'imaginaire, et cette duplicité vient du double sens initial qu'apporte avec soi la puissance du négatif et ce fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin»

Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*

Generalmente l'estetica barocca viene intesa, in opposizione all'estetica classica e doxologica (l'ordine, la misura, la chiarezza, il naturale,...), come un'estetica dominata da illusioni, metamorfosi e duplicazioni; immagini in continuo movimento, in trasformazione, che traggono nutrimento dalla perenne dialettica tra realtà e finzione. Alla base di ciò, troviamo un pensiero del molteplice che accetta, e addirittura rivendica a proprio fondamento, la necessità simultanea dell'uno e del suo doppio; forma che muta ad ogni istante e che dà in spettacolo il suo mutare. «Le monde baroque est - per riprendere una nota genettiana - une scène où l'homme joue sans le savoir, devant des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur et dont le sens lui échappe»<sup>1092</sup>. La «raison baroque»<sup>1093</sup> si erge, così come il *récit*, su un fondo di dissipazione delle illusioni del Tutto, del Senso e dell'Uno.

La messa in scena barocca, da noi richiamata come paradigma della modalità narrativa propria di questa nuova forma di scrittura, in eccesso rispetto ad ogni possibile senso e ad ogni possibile forma, si nutre di queste ambivalenze, di questo continuo gioco di specchi in un pirandellismo *avant la lettre*. A proposito dell'opera khatibiana Christine Buci-Glucksman parlerà di un «entrecroisement de scénographies [qui] ouvre à une sorte d'hétérologie du savoir à exhiber, à parcourir »<sup>1094</sup>. Senza voler entrare nel dibattito sulla pertinenza della nozione di «baroque éternel» introdotta polemicamente da Claude-Gilbert Dubois<sup>1095</sup> e sulla

---

<sup>1092</sup> Gérard Genette, «L'univers réversible», in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 17.

<sup>1093</sup> Cfr: Christine Buci-Glucksman, *La raison baroque De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.

<sup>1094</sup> Christine Buci-Glucksman, «Fitna ou la différence intraitable de l'amour», in *L'imaginaire de l'Autre*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 18.

<sup>1095</sup> Cfr: Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Larousse, 1973.



sua rispondenza all'insieme della forma narrativa *récit*, la nostra analisi si limiterà alla prospettiva genettiana che riconduce la retorica barocca essenzialmente ad una manipolazione dell'illusione attraverso un gioco di riflessi. Si tratta di quel «vertigineux principe de symétrie»<sup>1096</sup> o di reversibilità che regola il «*récit baroque*» descritto dal critico francese nel famoso capitolo «L'univers réversible» di *Figures I*. Barocco da intendere quindi come metafora di un principio organizzatore che gioca sulla riflessività: «rappresentazione della rappresentazione». In effetti, come sottolinea Genette, esiste una «parenté de cet effet de composition avec celui que l'héraldique appelle mise en abyme, et qui provoque une sorte de vertige de l'infini»<sup>1097</sup>. Attraverso la metafora della voce, l'istanza narrativa, lungi dal fondersi con la propria narrazione, si offre come spettacolo. In una struttura a doppio fondo, la scrittura parte quindi alla ricerca di sé e della propria possibilità.

Tuttavia, come è facilmente intuibile, questa rivendicazione dei modi di agire stessi dell'illusione non ha come scopo quello di costituire un'esca, quanto piuttosto quello di far trionfare i simulacri, la *dérealisation*. Per dirla con Michel Foucault, a furia di mettere sé stesso in scena si rischia di non riuscire più a riconoscersi<sup>1098</sup>.

### 3.1.1. Lo sdoppiamento dell'identità

La letteratura è sempre stata ossessionata da sdoppiamenti e scissioni, trasformazioni della persona e moltiplicazioni dell'*Io*; da qui la vastità e la ricchezza del campo tematico del doppio. In questo contesto, ciò che ci interessa sottolineare non è la ricchezza del singolo tema, ma il modo in cui questo si articola con la messa in scena della voce quale cardine della forma *récit*. Sotto questo punto di vista, le possibili declinazioni del pensiero del doppio sono molteplici.

L'universo narrativo di scrittori come Samuel Beckett o Abdelkébir Khatibi è intrinsecamente segnato da questo motivo, anche in ragione della loro origine biografica. Divisi tra due mondi, tra due lingue, tra l'*Io* e l'Altro, questi scrittori mettono costantemente in discussione l'identità del soggetto, nella loro vita come nella loro scrittura, per testimoniare il sorgere di due presenze contraddittorie, da cui risulteranno le diverse forme di sdoppiamento.

---

<sup>1096</sup> Gérard Genette, «L'Univers réversible», op. cit., p. 14.

<sup>1097</sup> Ibid., p.17.

<sup>1098</sup> Cfr: Michel Foucault, *Des mots et des choses*, Paris, Gallimard, 1966.

D'altra parte, come più volte sottolineato, il soggetto è riconosciuto dal *récit* nella sua non-unicità-e non-identità con sé, nella sua discontinuità spazio-temporale, nella sua assoluta instabilità di fronte ad un'oggettualità altrettanto evanescente, intermittente e impermeabile. La messa in campo di un *Io* carente di unità e di continuità porta alla presentazione di una pluralità di figure e di dimensioni della soggettività. Il soggetto, minacciato da una potenza neutra che sembra impadronirsi di ogni identità coerente, è preso dal continuo sforzo di attribuirsi un'identità fluttuante.

### 3.1.1.1. Il doppio esterno

Ad un primo livello, puramente tematico, la presenza senza volto, che annuncia questa impossibile esperienza del *dehors*, privilegia la forma del Due: si tratta del «compagnon», del doppio che accompagna la maggior parte dei narratori anonimi dei nostri testi. Blanchot, all'inizio del suo saggio su Paul Celan, sottolinea l'esigenza di questa duplice presenza:

[...] toujours nous nous choisissons un compagnon: non pour nous, mais pour quelque chose en nous, hors de nous, qui a besoin que nous manquions à nous-mêmes pour passer la ligne que nous n'atteindrons pas. Compagnon par avance perdu, la perte même qui est désormais à notre place. Où chercher le témoin pour lequel il n'est pas de témoin?<sup>1099</sup>

Sappiamo bene che la relazione costituisce il nucleo indissolubile di queste finzioni che, come già ricordato, si costruiscono intorno ad un incontro: Ulisse e le sirene. Ora, la *rencontre*, per definizione, non può che effettuarsi a due: «Rencontre, cérémonie du désir, ni une fatalité entre deux êtres, ni un miracle, mais croisement excentrique entre deux regards et deux corps» osserva il *récitant* khatibiano<sup>1100</sup>. In effetti, i personaggi del *récit* si trovano spesso raggruppati due a due: si pensi alle due voci – maschile e femminile - di *L'Attente l'oubli*, a M. e W. di *Compagnie*, o al *récitant* e la «belle étrangère» di Khatibi. Che si tratti di persone appartenenti allo stesso sesso - come nella maggior parte delle opere di Beckett - o di coppie di sesso differente - come in Blanchot o in Khatibi - la figura di fondo del «compagnon» si delinea sempre.

---

<sup>1099</sup> Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 9.

<sup>1100</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 98.

Un esempio interessante ci è offerto dal *Thomas l'obscur* blanchotiano. Il solitario Thomas viene messo di fronte all'Altro, ovvero ad Anne, una donna incontrata in un hôtel. Di lei non si sa niente. Si tratta di una figura sfuggente e muta, circondata da un'aura di mistero:

[...] un être dont la fragilité apparaissait dans la beauté fanée et qui perdait même toute réalité, comme si les contours du corps n'avaient pas été dessinés par la lumière, mais par une phosphorescence diffuse [...]<sup>1101</sup>

L'Altro si delinea, quindi, come «ombre d'une ombre» per riprendere una bella espressione di Jacques Derrida<sup>1102</sup>. Sorta di sirena impossibile da evitare, la voce di Anne è la voce del *dehors*, voce del limite: «[...] la jeune fille l'appela du dehors d'une voix décidée [...]<sup>1103</sup>. Si può parlare di amore tra Anne e Thomas? Sicuramente no: il loro rapporto ne ha alcune caratteristiche, quali la conoscenza e la seduzione, ma si ferma davanti a un precipizio che si rivela impossibile da superare. I due personaggi sperimenteranno così una seduzione «oscura», fatta di sguardi e di richiami, che muove da «une jeunesse funèbre»<sup>1104</sup> condivisa e nella quale prossimità e lontananza convivono:

Oui, dit-elle, je voudrais vous voir lorsque vous êtes seul. Si jamais je pouvais me trouver devant vous en m'écartant tout à fait de vous, j'aurais une chance de vous rejoindre. Ou plutôt je sais que je ne vous rejoindrais pas. La seule possibilité que j'aurais de diminuer la distance qui nous sépare serait de m'éloigner infiniment.<sup>1105</sup>

Ecco evidenziato il paradosso che soggiace a tutte le relazioni amorose blanchotiane e che la voce femminile di *L'Attente l'oubli* enuncia in questi termini: «Réunis: séparés»<sup>1106</sup>. La relazione è accompagnata da un desiderio d'unione (il divenire *uno*), ma rimane fondamentalmente impostata sulla figura del Due: i due elementi rimangono a distanza, separati dallo stesso movimento che li unisce.

---

<sup>1101</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 25.

<sup>1102</sup> Cfr: Jacques Derrida, *Demeure*, op. cit. .

<sup>1103</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*

<sup>1104</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>1105</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>1106</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, pp. 32-33.

Di tale fondamentale ed ineluttabile duplicità partecipano anche i due amanti khatibiani, ai quali la possibilità dell'Uno è preclusa fin dall'inizio: «*Deux pays se faisaient l'amour en nous*»<sup>1107</sup>. Esiste una distanza infinita e invalicabile tra l'Io e l'Altro. Questi appartiene ad un'altra riva, non ha patria comune e non può prendere posizione in uno stesso concetto, in uno stesso insieme; in sintesi, costituire un tutto con l'Io: «*Je le presentais, tu me quittais depuis notre premier regard*»<sup>1108</sup> osserva il *récitant*. La sola possibilità di diminuire la distanza è allora quella di allontanarsi infinitamente, come se l'unica condizione di comunicare fosse non comunicare, essere presenti l'uno all'altro nell'assenza. Lo testimonia la separazione degli amanti khatibiani:

De loin, je travaillais pour mon compte, et de plus loin, j'écoutais le silence de notre nouvel entretien. Comme il retentissait!<sup>1109</sup>

In questo senso, come ricorda Blanchot, creare un rapporto tra due figure equivale a porle sotto il segno della divisione, dato che «dans le rapport de moi à Autrui, Autrui est ce que je ne puis atteindre, le Séparé [...]»<sup>1110</sup>. La figura del doppio, o della coppia, è allora da concepire come separazione radicale di due termini riuniti:

D'un instant à l'autre, on pouvait prévoir, entre ces deux corps noués si intimement par des liens aussi fragiles, un contact qui révélerait d'une manière épouvantable leur peu de liens.<sup>1111</sup>

Le coppie messe in scena da testi come *L'Arrêt de mort* o *L'Attente l'oubli* sono tutte riconducibili a tali esperienze. In *L'Arrêt de mort*, per esempio, la condizione di malato dei due «amanti» (*il e elle*) li rende conoscibili, li proietta l'uno nell'altra. Ma ancora una volta, l'Altro è colui che è infinitamente distante, che non si può mai davvero conoscere. L'esperienza amorosa è esperienza di lontananza irriducibile:

---

<sup>1107</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 24.

<sup>1108</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>1109</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>1110</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 36.

<sup>1111</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 50.

[...] tout cela se passait infiniment loin, ma propre main sur ce corps froid me paraissait éloignée de moi, je me voyais à tel point séparé d'elle, et comme repoussé par elle dans quelque chose de désespéré qui était la vie [...]<sup>1112</sup>

In definitiva, le figure non sono mai realmente insieme, i faccia a faccia mostrano la separazione: ognuno è definitivamente dalla propria parte, nel proprio spazio.

Riflessioni analoghe a quelle incontrate in Blanchot e Khatibi fanno la loro comparsa anche nelle narrazioni di Samuel Beckett. Va tuttavia precisato che, nei testi beckettiani appartenenti al nostro corpus, il «compagnon» che affianca la voce appartiene raramente all'altro sesso. Diremo anzi che la questione della sessualità è quasi assente nell'ultima produzione dell'autore. Basti pensare ad una delle coppie più emblematiche del Novecento, quella formata da Vladimir e Estragon in *En attendant Godot*, ovvero da due uomini - o dovremmo forse dire due fantocci? - assolutamente speculari. Naturalmente, si tratta di teatro, ma la coppia resta un elemento fondamentale delle prime opere narrative dell'autore, dove troviamo personaggi intercambiabili come Mercier e Camier, Molloy e Moran, Malone e Macmann. Per l'ennesima volta, il punto di snodo è *L'Innommable*. A partire da quest'ultima opera, il pensiero del doppio beckettiano cambia articolazione. Infatti, nelle prose brevi scritte dopo il '60, troviamo solo una presenza dai contorni così indefiniti da renderne incerta anche l'identità sessuale. Nell'allestimento del Due, Beckett presenta una concezione che distribuisce su due versanti i dati descrittivi essenziali di coppie oppositive: attivi vs passivi (carnefici vs vittime) in *Comment c'est*; eretto vs piegato in *Assez*; vinti vs grimpeurs in *Le Dépeupleur*; e così via. In quest'ultima opera, ad esempio, sembrano esserci due criteri per definire la tipologia dei soggetti: quello della ricerca (coloro che cercano opposti a quelli che hanno rinunciato a cercare – i cosiddetti «vinti»), e quello della coppia riposo-movimento (quelli che circolano senza posa e quelli che si riposano):

Vus sous un certain angle ces corps sont de quatre sortes. Premièrement ceux qui circulent sans arrêt. Deuxièmement ceux qui s'arrêtent quelquefois. Troisièmement ceux qui à moins d'en être chassés ne quittent jamais la place qu'ils ont conquise et chassés se jettent sur la première libre [...] a vrai dire il est difficile au chercheur de renoncer à l'échelle. Ce sont paradoxalement ces

---

<sup>1112</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 111.

sédentaires qui troublent le plus par leur violence le calme du cylindre. Quatrièmement ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur [...]»<sup>1113</sup>

Gli esempi di questo tipo di procedimento sono molteplici e possono essere individuati agevolmente nella produzione beckettiana fin dal primo approccio al testo. Preme, piuttosto, sottolineare - riferendosi, oltre all'opera di Beckett anche a quella di Blanchot e Khatibi - che, anche se l'*Io* messo in scena non figura solo, l'altro che l'accompagna non può intendersi se non come doppio, nel senso di mimesi attraverso cui il soggetto individua nell'Altro la coestensività nomadica della propria alterità. Nel volume dedicato a Foucault, Gilles Deleuze evidenzia che:

[...] le *double* n'est jamais une projection de l'intérieur mais au contraire, une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'autre [...] ce n'est pas l'émanation d'un je, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est un double, dans le redoublement, c'est moi qui me vis comme le double de l'autre.<sup>1114</sup>

Come abbiamo già accennato a proposito della figura blanchotiana di Anne, questo «compagnon» sempre defilato, questo doppio sempre a distanza pur essendo estremamente prossimo, attira irresistibilmente al di fuori di sé l'interiorità della voce narrante e scava il didentro dell'*Io*. Ciò al fine di introdurvi la potenza impersonale del *dehors*, di un «langage sans sujet assignable, une loi sans dieu, un pronom personnel sans personnage, un visage sans expression et sans yeux, un autre qui est le même»<sup>1115</sup>. Nel rapporto dell'*Io* con l'Altro, l'Altro è il lontano, lo straniero; ma, ribaltando questa relazione, l'Altro si rapporta all'*Io* come se l'*Io* fosse l'Altro, facendolo uscire dalla sua identità, pressandolo fino alla distruzione, togliendogli il privilegio di essere uno e lasciandolo in una passività che è l'alterità stessa: l'Altro senza unità.

La relazione tra «*il*» e la «belle étrangère» di *Amour Bilingue* sembra direttamente rifarsi a questa situazione. In effetti, è nel rapporto con «elle» che il *récitant bilingue* prende coscienza della sua sostanziale dualità:

---

<sup>1113</sup> Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, pp. 12-13.

<sup>1114</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 105.

<sup>1115</sup> Michel Foucault, « La pensée du dehors », in *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 521.

C'étaient cette *duplicité*, cette *brisure* en moi qui *la* faisaient jouir et qui enchantaient ses obsessions.<sup>1116</sup>

Ora, nel testo khatibiano questa consapevolezza scaturisce dalla vista di un mazzo di rose. Da qui il nome di «événement des fleurs», attribuito dalla stessa voce narrante alla terribile scena di gelosia che ne segue, scena che segna un punto di frattura all'interno della narrazione<sup>1117</sup>:

Roses posées au milieu du salon, et tournées non pas vers *lui* ou vers elles-mêmes, mais il sentait — il le perçut en un éclair — qu'elles étaient dirigées vers *l'absent*, et que la beauté qui s'offrait à lui avec une telle magnificence devait le traverser et lui prendre l'âme, pour voler vers d'autres mains.<sup>1118</sup>

La gelosia dell'*il* è essenzialmente gelosia *dell'altro* che è in lui («l'absent»), ovvero del personaggio creato dalla loro lingua comune<sup>1119</sup>:

Ce moment de jalousie fut immense. Et quoi qu'il se considérât comme son *double amant* — l'un ravi par l'image de l'autre — il lui en avait voulu à mort, sans aucunement l'interroger.<sup>1120</sup>

Il *récitant* si rende conto che la sua compagna non lo ama per quel che egli è realmente, ma ama in lui soltanto quella parte della sua personalità che appartiene al loro universo comune: in altri termini, il suo essere francofono.

### 3.1.1.2. Il doppio tra interno ed esterno

Ecco allora apparire un'altra caratteristica della messa in scena tematica del doppio. Amico o nemico, la presenza dell'Altro è sempre stata una necessità per l'*Io* in quanto specchio che rinvia l'immagine di sé, desiderabile o no. Ma in testi che mirano verso

---

<sup>1116</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 70. Corsivo nostro.

<sup>1117</sup> A partire da «l'événement des fleurs» il racconto viene gradualmente assunto dal «je».

<sup>1118</sup> *Ibidem*, pp. 63-64. Corsivo nostro.

<sup>1119</sup> Riprendiamo su questo punto la bella analisi del doppio in *Amour Bilingue* di A. Memmes, A. Khatibi..., op. cit. Per Memmes l'assente designato dal testo rinvia a «celui qu'elle [l'étrangère] a initialement connu avant l'approfondissement de leur liaison et le surgissement, subséquent, des problèmes de la bi-langue à travers laquelle il l'aimait.» p. 128.

<sup>1120</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 64. Corsivo nostro.

l'essenziale dell'esistenza e dell'espressione, questa ricerca tende sempre di più a concentrarsi intorno ad un *unico soggetto*, anziché essere divisa con una presenza esterna. Abbiamo già incontrato tracce di tale processo nell'opera beckettiana e negli ultimi récits blanchotiani. Seguendo questa logica, dovremmo dire che, anche nei casi in cui il doppio esterno - il «compagnon» - è presente, esso va inteso come figura di sdoppiamento interno, frutto di un soggetto simultaneamente «en dedans et en dehors de lui-même»<sup>1121</sup>. L'altro, dunque, non è affatto un Altro dal momento in cui è essenzialmente collegato con l'*Io* enunciante, all'interno di una relazione riflessiva e intercambiabile. «Lui qui est moi» ricorda il locutore beckettiano dei *Textes pour rien*<sup>1122</sup>. La stessa dinamica può essere osservata in *Amour Bilingue*, dove *Elle* non è che lo specchio di *Il*: «Ce que je désirais en elle, était en moi »<sup>1123</sup>. In effetti, un'identità scissa e frantumata si troverà non solo ad avere rapporti contraddittori con ciò che pensa essere il mondo esterno, ma anche nella situazione paradossale di non poter distinguere tra l'altro e lo stesso, in quanto già impegnata in un continuo processo di «traduzione» interna tra le diverse parti.

Blanchot, quanto a lui, fa iniziare un gioco di scambi di persona, di variazioni di punti di vista e di soggetto, di annullamento dell'alterità nell'unità dello stesso. Come non pensare alla stessa Anne di *Thomas l'obscur*, sorta di creatura partorita dalla mente del protagonista, un suo sdoppiamento, un suo alter-ego al femminile, portatrice di una somiglianza pur nella differenza:

C'est dans ces conditions qu'elle [Anne] pénétra, forme indécise, dans l'existence de Thomas [...]. Dans cette exploration qu'elle avait entreprise si naïvement en croyant trouver la phrase décisive sur elle-même, elle se reconnut passionnément en quête de l'absence d'Anne, du néant le plus absolu d'Anne.<sup>1124</sup>

Anne diventa il riflesso di Thomas: «Mais qu'êtes-vous? Au fond, qui pouvez vous-être?»<sup>1125</sup> è la domanda senza risposta che riecheggia durante tutta la narrazione.

---

<sup>1121</sup> Ibid., p. 47.

<sup>1122</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 141.

<sup>1123</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 73.

<sup>1124</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, pp. 66-67.

<sup>1125</sup> Ibid., p. 51.



Un testo come *Le Dernier Homme* offre, in questo senso, una delle migliori riprove della specularità del doppio. Ciascuno dei personaggi messi in scena non è che il riflesso dell'altro, il testimone degli altri e di se stesso:

J'étais là non pour le voir, mais pour qu'il ne se vît pas lui-même, pour que, dans le miroir, ce fût moi qu'il vît, un autre que lui - un autre, étranger, proche, disparu, l'ombre de l'autre rive, personne - et qu'ainsi il demeurât homme jusqu'à la fin. Il ne fallait pas qu'il se dédoublât. C'est la grande tentation de ceux qui finissent: ils se regardent et ils se parlent; ils se font d'eux-mêmes une solitude peuplée d'eux-mêmes, la plus vide, la plus fausse.<sup>1126</sup>

La narrazione non chiarisce pienamente i rapporti tra le due figure. Nondimeno, locutore e «dernier homme» sembrano frutto di una stessa presenza alla ricerca di sé stessa; presenza misteriosa a cui è riconducibile, in ultima istanza, la voce narrante. Di fatto, il bisogno di identità è al centro del testo, dove tutto sembra orchestrato come una rincorsa verso l'acquisizione di qualcosa che sfugge inesorabilmente.

Il doppio si delinea quindi come doppio a distanza, somiglianza contrapposta. Va ricordato che il tema della somiglianza - centrale nel pensiero di Blanchot- esprime la mancanza più radicale d'identità: rassomigliarsi significa, infatti, non poter essere né l'uno né l'altro. Appare chiaro allora che il soggetto, e l'essere in generale, sono costruiti come immagini, ma immagini senza modello. In questo senso, il *due* dei nostri testi è un *due* che non si consolida, giacché è chiaro che le coppie compongono esattamente lo stesso spettacolo. Come osserva il locutore khatibiano, abbiamo a che fare con «un double qui traduit l'autre sans revenir ni à l'un ni au multiple [...]»<sup>1127</sup>.

### 3.1.1.3. Il doppio interno

Sulla soglia della scomparsa, il soggetto messo in scena dal *récit* fa ricorso ad una modalità di relazione a sé: lo sdoppiamento. Questo processo di effrazione *interna* dell'Uno, tende ad assumere, nei nostri testi, diverse sembianze. Anche l'esperienza della solitudine viene detta attraverso il rapporto all'Altro. Nel *récit* non si resta mai soli: «Quand je suis seul, je ne suis pas seul, mais dans ce présent, je reviens déjà à moi sous la forme de Quelqu'un»

---

<sup>1126</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, p. 23.

<sup>1127</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 119.

ricorda Maurice Blanchot nel suo *Espace Littéraire*<sup>1128</sup>. La finzione riprende la problematica della solitudine attraverso la sollecitazione dell'altro, e di un'invenzione tutta interiore. Di tale prospettiva partecipa ovviamente un testo come *Compagnie* di Beckett. Qui la rimemorazione complessa del passato fa intervenire diversi personaggi il cui unico scopo è quello di venire a capo della solitudine del narratore rinchiuso in sé stesso:

Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, il parle de soi comme d'un autre. Il s' imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie <sup>1129</sup>.

Ritrovandosi solo, il soggetto si popola di altri esseri: l'assenza si traduce in presenza iniziando una nuova e necessaria relazione. In *Celui qui ne m'accompagnait pas*, il locutore blanchotiano è anche lui da solo: fin da una delle sue prime apparizioni, l'altro è infatti presentato come un riflesso, il frutto di un gioco di specchi:

En regardant par les grandes baies vitrées – il y en avait trois- je vis qu'au delà se tenait quelqu'un; dès que je l'aperçus, il se tourna contre la vitre et, sans s'arrêter à moi, fixa rapidement, d'un regard intense, mais rapide, toute l'entendue et la profondeur de la pièce. <sup>1130</sup>

Il testo diventa così il racconto di due voci che si avvicinano, si attirano irresistibilmente, sacrificate all'avvento di un incontro che non avrà mai luogo, perchè non ha un luogo per essere. Colui che si trova con lui, o meglio, colui che egli crede di vedere da qualche parte, non si trova in realtà in nessun luogo, non è altro che una figura acuta della sua solitudine: una figura del *dehors*. Numerosi giochi visivi attraversano il testo disseminando il dubbio sull'esistenza effettiva di questa presenza, pronta ad apparire sempre nei luoghi più ambigui ad una distanza che rende fragile ogni possibile certezza sulla sua effettiva realtà: dietro dei vetri o alla fine di una scala.

Nondimeno, ciò che ci preme sottolineare è come nel *récit* ci sia sempre qualcuno che veglia; qualcosa è là per sollecitare un'alterità indefinita, distinta da sé, pur facendone parte:

C'est ainsi qu'il parle, ce soir, qu'il me fait parler, qu'il se parle, que je parle, il n'y a que moi, avec mes chimères, ce soir, ici, sur terre, et une voix qui ne fait pas de bruit, parce qu'elle ne va

---

<sup>1128</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 24.

<sup>1129</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 33.

<sup>1130</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p.33.

vers personne, et une tête remplie de guerres lasses et de morts aussitôt debout, et un corps, j'allais oublier.<sup>1131</sup>

Come sottolinea questo passaggio dei *Textes pour rien*, il rapporto è interno all'essere, lo differenzia da se stesso e gli fa assumere la prova della sua differenza. Non è forse quello che abbiamo già visto succedere nel *Thomas l'obscur* blanchotiano? Rimasto solo, Thomas viene convocato da una potenza desiderosa, che lo invita ad offrire se stesso come rapporto. Solo, diventa altro, si prende per altro. Seguendo il ritmo del testo la finzione ci presenta efficacemente quest'altro, separato dal sé:

Je me trouvais avec deux visages collés l'un contre l'autre. Je ne cessai de toucher à deux rivages. D'une main montrant que j'étais bien là, de l'autre, que dis-je? Sans l'autre, avec ce corps qui, superposé à mon corps réel, tenait entièrement à une négation du corps, je me donnais la contestation la plus certaine.<sup>1132</sup>

L'assolutamente assente è chiamato a far atto di presenza: «Une sorte de Thomas sortit de son corps»<sup>1133</sup>. Fedele all'etimologia del suo nome<sup>1134</sup>, Thomas si sdoppia:

Je pense, dit Thomas, et ce Thomas invisible, inexprimable, inexistant que je devins, fit que désormais je ne fus jamais là où j'étais, et il n'y eut même en cela rien de mystérieux. Mon existence devint tout entière celle d'un absent qui, à chaque acte que j'accomplissais, produisait le même acte en ne l'accomplissant pas.<sup>1135</sup>

Il lettore è quasi portato a credere che si tratti di due soggetti differenti. Qualcuno, che apparentemente gli assomiglia, esce da Thomas per occupare un posto che nessun'altro occupa, sopperendo all'assenza e servendole da rimpiazzo:

Dans cette nuit subterrestre où il était descendu avec les chats et les rêves des chats, un sosie, entouré de bandelettes, les sens fermés de sept sceaux, l'esprit absent, occupait sa place, et ce

---

<sup>1131</sup> Samuel Beckett, *Textes pour rien*, p. 141.

<sup>1132</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. 111. Ma anche p. 39, 117, 13, 29-33, 112.

<sup>1133</sup> Ibid., p.31.

<sup>1134</sup> In ebraico, infatti, «Thomas» significa *gemello*.

<sup>1135</sup> Ibid, p. 116.

sosie était le seul avec qui il ne pût transiger, puisqu'il était le même que lui, réalisé dans le vide absolu.<sup>1136</sup>

Diremo dunque, in ultima istanza, che nel *récit* il principio del Due tende a riflettere rapporto e solitudine, raffigurando l'uno e l'altra insieme. André Breton direbbe: «Qui suis-je/ Qui je hante?»<sup>1137</sup>, *Thomas l'obscur* lo pronuncia in modo differente:

Sa solitude était complète. Et cependant, autant il était sûr qu'il n'y avait personne dans la chambre et même dans le monde, autant il était sûr que quelqu'un était là, qui habitait son sommeil, l'approchait intimement, qui était autour de lui et en lui.<sup>1138</sup>

In questa scia si colloca anche un'opera come *Soubresauts* di Beckett. Ultima produzione narrativa dell'autore, essa è essenzialmente la storia di uno sdoppiamento interno. Il racconto è costruito intorno ad un personaggio solitario, rinchiuso in una stanza buia illuminata da «une unique haute fenêtre»<sup>1139</sup>. L'incipit del testo ce lo mostra nell'atto di separarsi da se stesso: «Assis une nuit à sa table la tête sur les mains il se vit se lever et partir»<sup>1140</sup>. Tocchiamo qui una delle possibili configurazioni di quello che abbiamo definito un processo di effrazione interna dell'Uno: l'auto-riflessione che ritroviamo nella maggior parte dei nostri testi e che il locutore blanchotiano di *L'Arrêt de mort* esprime in questi termini:

A une époque de ma vie, j'ai lutté obstinément contre un être que je ne voulais pas rencontrer. Cette lutte, je la menais fermement, mais j'y assistais aussi. Voyant dans ce combat beaucoup d'arrière-pensées, par esprit de clairvoyance je m'en attribuais la responsabilité et j'y reconnaissais une volonté assez double. Mais c'est là qu'était ma faiblesse, non pas dans le combat qui, lui-même, ne cherchait qu'une issue, mais dans ma lucidité égarée qui lui en supposait une autre en dénonçant ses intentions.<sup>1141</sup>

---

<sup>1136</sup> Ibid., p. 39.

<sup>1137</sup> André Breton, *Nadja*, op.cit., p. 647.

<sup>1138</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, p. p. 29-30.

<sup>1139</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, p. 7.

<sup>1140</sup> Ibidem.

<sup>1141</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, pp. 85-86. Corsivo nostro.

Non ci soffermeremo a lungo sull'aspetto dell'auto-riflessione, avendone già parlato diffusamente nel capitolo precedente<sup>1142</sup>. Nell'auto-riflessione il soggetto tenta di vedersi, di divenire il proprio oggetto. Tuttavia, nelle opere dette *récit* la circolarità insita nel riflesso è sempre più contratta sull'impossibilità dell'auto-riflessione o meglio ancora, sul tentativo di sfuggire a ogni possibile oggettivizzazione. L'*Io* perduto dice sè stesso dicendo la sua impossibile acquisizione: è e rimane un soggetto multiplo: «Devenu un et multiple, son nom se ramifie au-dehors [...]» afferma la voce di *Amour Bilingue*<sup>1143</sup>. In questo senso, come abbiamo già visto, la domanda «Chi enuncia?», «Chi scrive?» deve rimanere (e rimane), in queste opere, senza possibilità di risposta. Un testo come *Compagnie* di Beckett va letto in quest'ottica:

Pourquoi dans un autre noir ou dans le même. Et qui le demande ? Et qui demande, Qui le demande ? Et répond, Celui qui qu'il soit qui imagine le tout [...] <sup>1144</sup>

«Celui qui qu'il soit» o, per riprendere le parole del *Dernier Homme* blanchotiano:

Et qui parle? est-ce toi? est-ce moi en toi? est-ce la rumeur qui sans cesse passe entre nous parviennent de rive à rive? Ah, comme tu frémis, comme tu sembles fuir devant l'agitation vers laquelle, dans ce cas, je t'attire en la détournant. <sup>1145</sup>

Il rapporto con l'altro- con il doppio- è dunque da intendere come superamento del rapporto soggetto-oggetto: esso si colloca all'interno dell'*Io* e produce sul piano *linguistico*, la dialogizzazione della parola, che non è più integra, ma scissa, divisa e diafonica. L'autore sottolinea in proposito, l'importanza di quella che lui definisce una «parole plurielle»:

Parler selon la nécessité d'une irréductible pluralité, comme si chaque parole était le retentissement indéfini d'elle-même au sein d'un espace multiple, est trop lourd pour un seul: le dialogue doit nous aider à partager cette *dualité*; nous nous mettons à *deux* pour porter la *double* parole, alors moins pesante d'être divisée et surtout moins pesante d'être rendue successive par l'alternance qui se déploie dans le temps. <sup>1146</sup>

---

<sup>1142</sup> Si veda 2.1.3. «La valse des pronoms».

<sup>1143</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 44.

<sup>1144</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 31. Corsivo nostro.

<sup>1145</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, pp. 138-139.

<sup>1146</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 113. Corsivo nostro.

Il dialogo aiuta a condividere la «dualità»; nel dialogo la doppia parola, frantumata e dispiegata nel tempo, diventa meno pesante. Sappiamo che il tessuto testuale del *récit* è formato da pluralità. A questo proposito, abbiamo potuto osservare come, ad un livello formale, i testi del nostro *corpus* siano riconducibili a delle sovrapposizioni di voci, voci poste in relazione le une con le altre. Ora, il dialogo è fondato sulla reciprocità delle parole e l'uguaglianza dei parlanti; sulla neutralizzazione delle posizioni contraddittorie, prima fra tutte quella del soggetto. Si hanno allora due parole in una, due parole differenti e identiche. Ma, come abbiamo già detto, qualcosa si è perduto: la differenza stessa, una differenza che non deve semplificare niente, che non può rendere uguale e che da sola rende parlanti due parole, tenendole separate:

-Vous avez beau veiller. En vous-même, vous devez bien admettre que, malgré tout, cela arrivera. . .

-Qu'est-ce qui arrivera?

-Qu'un jour ou l'autre, tout cela vous glissera entre les doigts.

-Justement, pourquoi voulez-vous y arriver?

-Mais je ne le veux pas, je ne le veux pas.<sup>1147</sup>

La finzione si inventa attraverso e in vista della dizione. In un'opera come *Celui qui ne m'accompagnait pas* Blanchot mette uno davanti all'altro due voci speculari che si riconoscono e si ascoltano, che discutono e si oppongono eliminando progressivamente contraddizioni ed ineguaglianze. Attraverso il dialogo e la dialettica, essi affermano la continuità e l'omogeneità del rapporto:

«Quand vous dites nous, je ne suis pas sûr de ce que vous dites. Cela ne se rapporte ni à vous ni à moi? - A nous!»

«J'ai beaucoup réfléchi ces derniers temps. J'ai l'impression qu'autrefois vous demeuriez plus dissimulé. Vous étiez peut-être l'extraordinaire, mais je vivais avec l'extraordinaire sans en être troublé, sans le voir et sans le savoir. - Vous regrettez cette époque? - Non, je ne la regrette pas. - L'extraordinaire.»<sup>1148</sup>

---

<sup>1147</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 114.

<sup>1148</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 87. Corsivo nostro.

È da sottolineare l'apparizione del «nous» che invita a pensare la confusione tra il soggetto ed il suo doppio. «Nous» che ritroviamo anche nel *Dernier Homme* blanchotiano dove sono gli stessi pensieri a mescolarsi al punto di diventare unione tra l'Io e l'Altro:

Agitation de parole nullement confuse, -et quand elle se tait, elle ne se tait pas: je pouvais m'en distinguer seulement l'entendre tout en m'entendant en elle, immense parole qui disait toujours  
«Nous»[...] C'est là-bas que nous étions tous, dressés dans la solitude de notre unité [...]  
«Qu'y a-t-il maintenant hors de nous?»- «Personne.»- «Qui est le lointain et qui est le prochain?»- «Nous ici et nous là-bas.»- «Et qui le plus vieux et le plus jeune?»- «Nous.»<sup>1149</sup>

Una delle migliori riprove del carattere omologante del dialogo è forse proprio una delle ultime opere blanchotiane, *L'Attente l'oubli*:

§ Ils attendaient, ils se cherchaient, détournés de leur présence pour être présents l'un à l'autre. Elle ne venait pas à lui seulement du fond de l'attente; comme c'eût été grossier de le penser. Elle était là, par la décision abrupte de sa présence, hors de toute attente, et c'est parce qu'elle ne pouvait se faire attendre, parce qu'elle disait sans cesse secrètement, manifestement et avec l'emportement du plus simple désir:  
«Je ne puis plus attendre», qu'il se trouvait, lui, exposé à l'infini de l'attente. Réunis, attendant de l'être.<sup>1150</sup>

Lui l'oblio, lei l'attesa, un rapporto oscuro, presenza che impedisce di parlare. Il dialogo, lontano dal tenere insieme due accenti distinti, provenienti da due personaggi, lascia gravitare due figure essenzialmente discorsive, due voci i cui accenti si confondono, in maniera che l'una direbbe, o dice, ciò che l'altra diceva. Con questo dobbiamo intendere che esse non si articolano, piuttosto si ripetono. È il senso da attribuire a questa osservazione della voce narrante: «Quelqu'un en moi converse avec lui-même. Quelqu'un en moi converse avec quelqu'un. Je ne les entends pas. Pourtant, sans moi qui les sépare et sans cette séparation que je maintiens entre eux, ils ne s'entendraient pas»<sup>1151</sup>. Il rapporto al Due è allora formulabile in questi termini: 2=1.

Ma a ben guardare l'equazione non è ancora completa. Su questa linea, Beckett in *Textes pour rien*- e più precisamente nel dodicesimo testo- stringe in una la dissociazione tra «Celui qui

---

<sup>1149</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, pp. 112-113. Citazione in corsivo nel testo.

<sup>1150</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, pp. 94-95.

<sup>1151</sup> *Ibidem*, p. 46.

parle, et de quoi », e « quelqu'un qui écoute, muet, sans comprendre »<sup>1152</sup>. Seguita da una precisazione di estrema importanza ai fini del nostro studio: «tout ça ne fait *qu'un*, et que cet un ne fait que rien, et quel rien, il ne vaut *rien*»<sup>1153</sup>. Dobbiamo intendere con ciò che  $2=1=0$ . Equivalenza messa in luce anche dalla produzione blanchotiana e che il locutore di *Celui qui ne m'accompagnait pas* enuncia in questi termini:

Il était devenu mon compagnon de route, mais je ne pouvais affirmer que nous avions tout en commun, ou alors cette communauté aurait signifié qu'il avait tout en commun avec moi et moi rien avec lui, si nous n'avions tendu clairement tous les deux à n'avoir *rien* ni l'un ni l'autre.<sup>1154</sup>

«A n'avoir rien ni l'un ni l'autre». Ancora una volta la figura ed il suo doppio si rivelano per quello che realmente sono: immagini di quello che Marie-Laure Hurault chiama un «vide figuré»<sup>1155</sup>. L'equazione si ripete:  $2=1=0$ . In questo senso, possiamo dire che il movimento d'attrazione ha come prima conseguenza quella di mettere a nudo l'inesistenza del soggetto enunciante. Inesistenza che va sempre ricondotta, *ça va sans dire*, all'esperienza del linguaggio, dove ogni soggetto non disegna che una piega grammaticale. È il linguaggio a parlare, a scorrere inesorabilmente.

#### 3.1.1.4. Il doppio come finzione dell'io

Sia il soggetto che il suo doppio sono allora da concepire come dei *simulacra*. In quanto tali, essi possono assumere diverse maschere. Ed è in quest'ottica che il locutore di *Amour Bilingue* osserva:

Tu habitais en moi comme les appareils d'un simulacre, et ce simulacre, je ne pouvais que l'écrire, te l'écrire. M'arrêter, c'était signer ma mort.<sup>1156</sup>

---

<sup>1152</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 56.

<sup>1153</sup> Ibid., p. 213. Corsivo nostro.

<sup>1154</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 17. Corsivo nostro.

<sup>1155</sup> Marie-Laure Hurault, *Maurice Blanchot. Le principe de fiction*, op. cit., p. 151.

<sup>1156</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 60.



Quindi, scrivere come condizione per esistere, per mettersi all'ascolto o alla ricerca di quel «moi qui est le double de l'autre». Il passaggio alla finzione diventa l'unica soluzione all'evanescenza dell'*Io*. «Te réinventer, réinventer ton être par mes hantises, mes enchantements et tous ces mots dédébriés les uns par rapport aux autres» afferma il récitant khatibiano parlando della «belle étrangère»<sup>1157</sup>.

A proposito della forma narrativa *récit*, Pierre l'Hérault, nel suo articolo «Le je incertain: fragmentations et dédoublements», riconosce e spiega il fenomeno in questi termini:

Le *récit* ne résout pas les malaises du *je*. Il n'achève pas l'histoire ; il ne pose pas de frontières étanches. Il favorise au contraire les dédoublements imaginaires par lesquels le personnage se fabrique d'autres histoires dans lesquelles il se projette pour se reconnaître et explore d'autres espaces pour se retrouver. Mais se reconnaître et se retrouver, c'est avouer qu'on n'est plus le même et qu'on n'est plus là. C'est sans doute cet inachèvement vertical et horizontal qui constitue la caractéristique fondamentale du récit.<sup>1158</sup>

Nel *récit* il soggetto moderno (soggetto vuoto) ci sarà così rivelato nella sua incessante attività di «fabulizzazione» della propria storia, all'interno del racconto da esso prodotto. Come sottolineava Barthes:

Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme *fiction*. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares: *le fictif de l'identité*.<sup>1159</sup>

Allo stesso modo, il locutore blanchotiano di *Celui qui ne m'accompagnait pas* osserva:

Je savais, mais je ne le savais pas précisément, j'espérais que la nécessité de dire «Je» me permettrait de mieux maîtriser mes rapports avec ce *reflet*. Je pense que l'honnêteté personnelle, la vérité personnelle, me paraissait avoir quelque chose de spécifique, capable de me donner momentanément la sécurité *d'un point de vue*.<sup>1160</sup>

---

<sup>1157</sup> Ibid., p. 100.

<sup>1158</sup> Pierre l'Hérault, « Le je incertain: fragmentations et dédoublements », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3 (n° 69 - printemps 1998), p. 514.

<sup>1159</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 98. Corsivo nostro.

<sup>1160</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 10. Corsivo nostro.

Altra modalità di diegetizzazione dell'identità: quella utilizzata da Blanchot in *l'Instant de ma mort*. La storia si presenta come la narrazione della quasi morte per fucilazione del narratore nel 1944, morte evitata grazie a delle circostanze appena credibili. Il racconto si annuncia, tuttavia, come ciò che è successo ad un altro, «lui». Questo passaggio dalla prima alla terza persona segna l'inizio del procedimento letterario, ma marca anche lo sdoppiamento, la divisione che si introduce nell'identità e tra l'esperienza e la storia incaricata di riportare quest'esperienza. In questa operazione, la scrittura consegna l'identità al paradosso. Il giovane uomo è stato testimone dell'imminenza della sua morte. Il testimone di questo testimone, la voce narrante, che indoviniamo essere la stessa persona a distanza di cinquant'anni, non può rimpiazzare il soggetto in vece del quale testimonia. Di conseguenza, il narratore non può analizzare ciò che lui stesso ha provato, lui in quanto se stesso presente nell'istante passato. Da questo punto di vista l'opera blanchotiana appare ancora una volta molto vicina al *récit* khatibiano. Come si è già accennato, in *Amour Bilingue* – la cui storia, come avremo modo di verificare, si presenta come una fabula- la suddivisione del soggetto trova riscontro, al livello delle istanze narrative messe in gioco, nella presenza simultanea di due narratori: un narratorio extradiegetico ed un narratorio autodiegetico costituito dalla stessa divisione del soggetto narrante. Come afferma Luis-René des Forets, «. . . ] écrire est l'acte de quelqu'un en moi qui parle en vue de quelqu'un en moi qui l'écoute»<sup>1161</sup>. È in questo senso che la voce di *Amour Bilingue* dichiara:

Je dirai même que ce «nous» est la scénographie du *premier lecteur que je suis*, face à tout lecteur, et que dans ce face à face, je finirai bien par me reconnaître en lui, par lui donner une partie de mon âme *divisée*.<sup>1162</sup>

Il Due sarebbe allora da concepire come il culmine della dissimulazione, dettato dall'esigenza di mettersi a distanza per non essere assorbiti e compromessi in una confusione smisurata. Alcuni testi beckettiani danno di questa necessità d'incarnazione fittizia un'immagine lacerante:

Y arrivera-t-on, à me glisser en lui, mémoire et rêve de moi, en lui encore vivant, n'y suis-je pas déjà, depuis toujours, répandu comme un remords [...]<sup>1163</sup>

---

<sup>1161</sup>Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.

<sup>1162</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 76. Corsivo nostro.

<sup>1163</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 198.

Immagine che ritroviamo anche nelle *Foirades* dove il lettore assiste ad uno sdoppiamento della voce in un «il» sconosciuto ed in un «je» misterioso che abita questo sconosciuto:

J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut *lui*, j'étais dedans [...]<sup>1164</sup>

Come abbiamo già sottolineato nel corso del nostro studio, colui che dice *Io* tenta di incarnarsi in differenti personaggi; ma si tratta di un'incarnazione mancata. Stesso discorso in *Comment c'est* dove la parola si sviluppa attraverso lo sdoppiamento ripetuto dell'io in delle strutture fittizie sempre inadeguate:

[...] sans moi il ne serait jamais Pim [...] à tout jamais qu'une caricature inerte et muette [...] mais comment vais-je faire pour l'animer vous allez voir et si je sais m'effacer derrière ma créature [...]<sup>1165</sup>

Il narratore deve sempre ricominciare a dirsi sotto un'altra maschera, in un'altra finzione attraverso un altro dei suoi «patins». Angela Moorjani parla a questo proposito di «infinite self-narration» riassumendo così l'incessante gioco beckettiano

[...] one narrator dividing in two third person masks dividing in two, dividing in two and so on without ever reaching the impossible I, [...]<sup>1166</sup>

È quello che l'autore aveva già tentato di mettere magistralmente in scena nel terzo *volet* della sua trilogia. Di fatto, l'innommable e i suoi doppi sono da leggere come altrettante figure provate di quella forza locutoria – la voce- che cerca il suo proprio riflesso attraverso l'affabulazione di se stessa. Nello sforzo di «faire figure de moi, parmi les passants»<sup>1167</sup>, il locutore inventa- o riprende come nel caso di Malone o di Molloy- delle figure in cui identificarsi: Basile, Mahood, Worm. L'innominabile voce ingarbuglia così la sua storia con quella dei suoi alter ego, rendendo sempre più enigmatica e aleatoria la distinzione tra la propria identità e quella dei suoi doppi. Primo fra tutti, Mahood il cui nome potrebbe essere

---

<sup>1164</sup> Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, p. 26. Corsivo nostro.

<sup>1165</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 82.

<sup>1166</sup> Angela Moorjani, *Abysmal game in Novels of Beckett*, Chapel Hill, U. North Carolina P, 1982, p. 138.

<sup>1167</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 47.

formato a partire dall'inglese «my hood» ovvero «il mio cappuccio», ciò che mi ricopre, mi nasconde e mi protegge:

Décidément Basile prend de l'importance. Je vais donc l'appeler Mahood plutôt, j'aime mieux ça, je suis bizarre. C'est lui qui me racontait des histoires sur moi, vivait pour moi, revenait vers moi, rentrait dans moi, m'agonisait d'histoires [...] <sup>1168</sup>

Come il locutore senza nome Mahood è «piqué à la manière d'une gerbe, dans une jarre profonde [...] au bord d'une rue peu passante aux abords des abattoirs[...]» <sup>1169</sup>. Da qui il dubbio: «Si après tout nous ne faisons qu'un, comme il le veut, malgré mes dénégations» <sup>1170</sup>. Un'altra delle ipostasi del senza-nome è Worm (dall'inglese «verme») considerato da quest'ultimo come «un pas vers soi» <sup>1171</sup>: «[son histoire] a dû être la mienne, avant d'être la sienne» <sup>1172</sup>. Worm è il personaggio minimale, senza corpo e senza viso, privo di storia:

Worm, dire qu'il ne sait pas ce qu'il est, où il est, ce qui se passe, c'est trop peu dire. Ce qu'il ignore, c'est qu'il y ait quelque chose à savoir. [...] Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pour lui, pour les hommes [...] <sup>1173</sup>

Più che di un personaggio, sembra quindi trattarsi di una sorta di apparizione. L'approccio forse più convincente dell'innominabile tema dell'opera. Ora, si noterà che se il locutore afferma di essere «fait de mots» <sup>1174</sup>, Worm al contrario è «fait de silence», posto «au pôle opposé de notre espace logique dominé par le sujet parlant» <sup>1175</sup>. La vecchia critica beckettiana vi ha letto principalmente una *fiction-limite* in quanto «uscita» dal linguaggio, inautentico e dunque alienante <sup>1176</sup>. In realtà come sottolinea Biljana Tesanovic- e come vedremo tra breve-

---

<sup>1168</sup> Ibid., p. 44.

<sup>1169</sup> Ibid., p. 67.

<sup>1170</sup> Ibid. p. 47.

<sup>1171</sup> Ibid., p. 99.

<sup>1172</sup> Ibidem.

<sup>1173</sup> Ibid., p. 121.

<sup>1174</sup> Ibid., p. 166.

<sup>1175</sup> Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet*, I, Paris, Klincksieck, 1984.

<sup>1176</sup> Cfr. Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, op. cit., p. 194.

Worm rimanda all'identità del «non-Ecrivain»<sup>1177</sup>, che il locutore è supposto aver incarnato prima della scrittura e alla quale cerca di far ritorno proiettandosi nel racconto attraverso l'intermediazione di Worm:

[...] c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être [...] il n'a pas d'histoire, il n'a pas été dans l'histoire, ce n'est pas sûr, il est dans son histoire à lui, inimaginable, indicible [...] elle a dû être la mienne, avant d'être la sienne, je la reconnaitrai [...] l'histoire du silence qu'il n'a jamais quitté, que je n'aurais jamais dû quitter, que je ne retrouverai peut-être jamais, que je retrouverai peut-être, alors ce sera lui, ce sera moi, ce sera l'endroit, le silence, la fin, le commencement [...]

1178

Questa forma d'esistenza liberata dal bisogno dell'Altro e dall'uso del linguaggio rappresenta l'aspirazione essenziale del locutore beckettiano. Tuttavia, va precisato che essa resta informulata e informulabile; in breve, innominabile.

E' interessante riprendere a questo proposito le analisi sulla rappresentatività dell'*Io* beckettiano:

[...] in self-reflection the Beckettian subject /self endeavours to see itself, to turn itself into an object. It is this circularity which Molloy's and Moran's narratives enact in the temporal dimension of their quests and in their retrospective narrative; in Malone Dies and The Unnamable it is further and further contracted into the self reflecting upon the impossibility of self-reflection [...]

Le figure che appaiono e scompaiono durante la narrazione circolano come delle ombre, come dei doppi del soggetto che quel che resta dell'*Io* manipola come delle marionette. L'altro rimane essenzialmente un «masque de vieux cuir sale poilu»<sup>1180</sup> che permette di inseguire il sogno della realizzazione d'un soggetto assoluto: «Si après tout nous ne faisons qu'*un*» si chiede l'innommable<sup>1181</sup>. Nondimeno, è importante evidenziare come tale esperienza non

---

<sup>1177</sup> Biljana Tesanovic, *Cohérence formelle et dynamique dans la trilogie de Samuel Beckett*, Diffusion ANRT, 1998, p. 384;

<sup>1178</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp. 210-211.

<sup>1179</sup> Helga Schwalm, «Beckett's trilogy and limits of self-deconstruction», in *Samuel Beckett: Crossroads and borderlines. L'œuvre Carrefour/l'œuvre limite*, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Rodopoi, n°6, 1997, p. 184.

<sup>1180</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p.115.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 47.

s'inserisca nelle tradizionali manifestazioni di un sé segreto, con la sua ricerca di autenticità. L'universo beckettiano, e più in generale, l'universo del *récit* sono – ricordiamolo- l'universo della dissoluzione completa dell'identità, prima forma *dell'épuisement* più volte citato. La moltiplicazione degli effetti di sdoppiamento ha come fine ultimo il mostrare l'impossibilità del soggetto di fissarsi, esponendolo così all'evento della sua stessa scomparsa.

Di fatto, nato dal linguaggio, il soggetto messo in scena dal *récit* si afferma pienamente come creatore che si perde nella sua opera. «C'est ça le spectacle- afferma l'innominabile voce di Beckett- attendre seul, dans l'air inquiet, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi [...]»<sup>1182</sup>. L'immagine raddoppiata non andrà quindi attribuita soltanto alla voce, ma anche al testo stesso.

### 3.1.2. Lo sdoppiamento della finzione

Come abbiamo già annunciato nell'introduzione al presente capitolo, nella loro articolazione d'insieme, i testi detti *récit* sembrano esseri governati da una logica di tipo binario che fa della specularità un principio organizzativo. Il *récit* si spettacolarizza, dà in spettacolo quello che non riesce a esprimere. Ad un primo livello visivo, questo tipo di procedimento -che abbiamo voluto ricondurre ad una logica di tipo barocco- è particolarmente manifesto in quelle opere come *Amour Bilingue* o *L'Arrêt de mort* dove è la stessa impaginazione a ostentare l'esistenza di doppi simmetrici. Solo per esemplificare, ricordiamo che la costruzione bipartita di *L'Arrêt de mort* è evidenziata dalla presenza materiale di una pagina bianca al centro del testo che segna un *arrêt* – per l'appunto, *l'arrêt de mort*- separandolo in due parti distinte e speculari in misteriosa comunicazione fra loro, eppure apparentemente del tutto estranee; parti nelle quali molti critici hanno addirittura voluto vedere la possibilità di due diversi racconti: «Je continuerai cette histoire, mais, maintenant, je prendrai quelques précautions»<sup>1183</sup>. Nella prima, ci troviamo di fronte ad una voce narrante che dice «*je*», che ci racconta una storia avvenuta anni prima: il suo rapporto con una donna gravemente malata, J., che egli riporta in vita e poi nuovamente conduce alla morte. Nella seconda, separata da uno spazio bianco che Derrida considera *imene*, dunque separazione e insieme comunicazione, «*je*» narra il suo rapporto, sospeso tra vita e morte, con un'altra

---

<sup>1182</sup> Ibid., p. 194.

<sup>1183</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, pp. 54-55.

donna. Quello che Derrida sembra leggere in Blanchot è l'impossibilità del testo singolo in quanto tale. Impossibilità del testo, prima che impossibilità del racconto, poiché quello che davvero avviene non è nel *testo* in quanto sequenza narrata. Il testo *singolo* non può che rimanere ai margini di ciò che veramente è in gioco.

Allo stesso modo, sappiamo che anche *Amour Bilingue* presenta una struttura analoga, basata su due capitoli tematicamente riconducibili al prima e al dopo la relazione con *l'étrangère* e su una redistribuzione dell'istanza narrativa. In maniera più generale, tutto il testo punta a riprodurre il funzionamento della «bi-langue», che ne è il soggetto principale. Da qui il «double chiffre de lecture» annunciato dall'opera stessa. È in questa prospettiva che vanno letti dei procedimenti d'organizzazione testuale come la ripartizione interna del primo capitolo in 20 paragrafi<sup>1184</sup>, o la presenza delle due soglie testuali (*exergue* e *epilogue*) appartenenti allo stesso piano narrativo, che incorniciano il racconto analettico della rimemorazione: «Mais quelle chance d'être entre deux fins, qui se regardent travailler!»<sup>1185</sup>.

Oltre alla presenza di echi e simmetrie tipografiche, il *récit* si propone come luogo di compresenza di molteplici rapporti metanarrativi, realizzato mediante un infernale meccanismo di iterazione, che fa leva su quella che Michel Thévoz definisce una «simulation interne ou redoublée»<sup>1186</sup>. Si noterà che, nel suo insieme, questa forma narrativa si sviluppa su diversi livelli di finzione basati, nella maggior parte dei casi, su un sistema di proiezione del narratore d'origine in narratore proiettato, sorta di intermediario tra questi ed il personaggio<sup>1187</sup>. Questo secondo narratore, pur appartenendo già all'universo della finzione – non dimentichiamo che si tratta di un personaggio che *recita* il ruolo del narratore- ci è mostrato nell'atto di mettersi in scena come personaggio di quelle che potremmo definire come delle mini-finzioni drammatiche. Va detto che la tecnica del meta-racconto – o racconto di secondo grado che dir si voglia- è un espediente assai abusato dalla letteratura del ventesimo secolo, tuttavia, il modo in cui questo procedimento viene utilizzato dal *récit* e le

---

<sup>1184</sup> Ricordiamo che 20 è un multiplo di 2.

<sup>1185</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 54.

<sup>1186</sup> Michel Thévoz, «Maurice Blanchot et la fin du récit», *La Quinzaine littéraire*, n°202, 16-31 janvier 1972, p. 9.

<sup>1187</sup> Si tratta dei rapporti tra quello che in narratologia viene comunemente definito *récit cadre* e *récit encadré*. Gerard Genette parla, a questo proposito, di un sistema di «niveaux narratifs» fondato sulla «différence de niveau»: «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit» (*Figures III*, op. cit., p. 238).

sue conseguenze sulla globalità del testo sono, a nostro avviso, così particolari da meritare un'analisi più approfondita.

Seguendo Julia Kristeva, potremmo parlare, in riferimento a queste opere, di una «topologie textuelle théâtrale; elle pose une scène où le "je" se joue, se multiplie, devient acteur et appelle dans cet acte le spectateur [...]»<sup>1188</sup>. Si pensi ai numerosi imperativi degli ultimi testi beckettiani come *Imagination morte imaginez*, dove, nell'arco delle prime sette pagine, troviamo espressioni come «fixez», «taisez», «entrez», «mesurez», ecc.

In quanto lettori, assistiamo allo spettacolo di una manipolazione di cui siamo, tuttavia, i primi ad essere coscienti. L'innommable, che mette in scena sé stesso in un «guignol» di cui è anche spettatore, «seul à poursuivre son numéro»<sup>1189</sup>, ne è la migliore dimostrazione: metafora del discorso che si riflette, lo spettacolo è rappresentazione di se stesso.

Tali prerogative affiorano in modo particolare in *Compagnie* di Beckett, che useremo quindi come sostegno, nel nostro tentativo di penetrare la complessità narrativa della tipologia testuale *récit*. Nel passaggio seguente, le lettere A, B, C da noi introdotte, hanno la funzione di evidenziare i diversi livelli narrativi:

(A)Imaginant (B)imaginé (C) imaginant le tout pour se tenir compagnie. Dans le même noir chimérique que ses autres chimères.<sup>1190</sup>

L'obiettivo è puntato sulla tecnica narrativa del testo. Infatti, in questo brano è sottolineata l'esistenza di un narratore d'origine, **A** («l'imaginant»), di un narratore intradiegetico di *second degré*, **B** («l'imaginé») che a sua volta si proietta in un altro narratore **C** («imaginant»). In questo senso, *Compagnie* può certo essere letto come un testo iperformalista, costruito sull'espansione regolata in modo sistematico del programma esplicitato fin dal suo incipit: «Une voix parvient à quelqu'un dans le noir *Imaginer*». Ora, è proprio la presenza di questo imperativo iniziale a segnare il passaggio al piano *dell'histoire* nel senso genettiano del termine. Esso implica che quel che procede non è da immaginare: semplicemente è. La prima frase del testo è da considerare come l'apertura compositiva del racconto *Compagnie*. Per restare nell'ambito del gergo genettiano, diremmo che essa

---

<sup>1188</sup> Julia Kristeva, *Le texte du roman*, The Hague, Mouton de Gruyter, 1970, p. 82.

<sup>1189</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 57.

<sup>1190</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 63.



appartiene al piano del «récit»<sup>1191</sup>, o ancora, che forma il cosiddetto «récit-cadre» del testo. Segue l'introduzione della *fabula* -che in realtà è già una finzione di secondo grado essendo frutto di un «il» sdraiato al buio, «inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-meme»<sup>1192</sup>-: quella inerente alla voce e all' «entendeur», finzione intervallata dal racconto del passato di quest'ultimo. Si noterà che quello della memoria rimembrante - definiamola così - è uno dei meccanismi espressivi tipici della doppia scena messa in atto dalla tipologia *récit* e genera quello che qui, come in molti altri testi, potremmo considerare come un vero e proprio *récit enchassé*, veicolato dalla voce:

Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère [...] <sup>1193</sup>

Assistiamo quindi a un raddoppiarsi del piano *dell'histoire* che tende, come in un gioco di specchi, verso un'infinita proliferazione interna. La metafinzione non è allora distante da un altro procedimento riflessivo come la *mise en abyme* di Lucien Dällenbach<sup>1194</sup>. In effetti, in *Compagnie* «la fable d'un autre avec toi dans le noir» mette in scena sè stessa ad un secondo livello, attraverso «la fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir»<sup>1195</sup>. Non c'è da stupirsi se consideriamo che il parlante beckettiano è un essere che si compiace essenzialmente nel «vivre et inventer», «vivre et faire vivre» per sfuggire alla noia. Per dirla con il narratore di primo grado: «Il faut [...] comme contribution à la compagnie une certaine activité d'esprit si faible soit-elle»<sup>1196</sup> dove il termine *esprit* è da intendere nell'accezione di *immaginazione*. In altri termini, per sfuggire alla solitudine si deve inventare una storia.

A questo proposito, Jeanette den Toonder parla per *Compagnie* dell'esistenza di tre «différents niveaux narratifs»: un livello detto descrittivo, in cui il narratore anonimo presenta il personaggio principale, de «l'entendeur»; un livello narrativo, in cui «la voce»- istanza narrativa metadiegetica, - racconta dei frammenti del passato del personaggio; un livello

---

<sup>1191</sup> Ricordiamo che per Genette il termine *récit* indica «[...], le signifiant, énoncé, discours du texte narratif lui-même» (*Figures III*, p. 72).

<sup>1192</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, p. 33.

<sup>1193</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>1194</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977. Ricordiamo che secondo la definizione di Dällenbach la *mise en abyme* rinvia ad un «procédé de surcharge sémantique permettant au récit de se prendre pour thème».

<sup>1195</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 10.

riflessivo, in cui il creatore appare in dei passaggi metatestuali. Riassumendo, secondo la den Toonder, *Compagnie* metterebbe in scena grosso modo quattro diverse istanze, nell'ordine: voce, «entendeur», narratore e metanarratore. Quattro diverse istanze di cui nessuna- lo si noti- enuncia sé stessa come «je». Il metanarratore è integrato nel testo come «créateur» e si trova dunque allo stesso livello narrativo della sua creazione: «le créateur rampant dans le même noir que sa créature peut-il créer tout en rampant? Question qu'entre autres il se pose allongé entre deux rampades»<sup>1197</sup>. Questo metanarratore parla di se stesso in terza persona, facendo così riferimento ad un altro narratore che inventa il tutto: «Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, il parle de soi comme d'un autre»<sup>1198</sup>. Come ci spiega con maggior chiarezza il famoso terzo paragrafo di *Compagnie*- paragrafo che abbiamo già incontrato durante il nostro studio sulle diverse istanze narrative- l'indicatore formale «il» rinvia simultaneamente al creatore, al personaggio dell' «entendeur» e a questo famoso «autre» proiezione metanarrativa del personaggio. Ne risulta una contaminazione tra i diversi livelli narrativi che tendono a fondersi tra di loro. In questa struttura –che, prendendo in prestito un termine della narratologia genettiana, non esiteremo a definire *emboîtée*-, ogni istanza è partecipe di almeno due relazioni: quella di creatore e di personaggio. Verso la fine dell'opera, i rapporti iniziali sembrano quasi rovesciarsi: parafrasando il testo diremmo che *l'imaginé imagine l'imaginant*, ovvero la creatura- nella fattispecie *l'entendeur*- crea a sua volta delle «chimères», inventa il proprio creatore «le visage renversé» sulla sua «fable»: «[...] la fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir»<sup>1199</sup> per l'appunto. Come nel caso dell'*Innommable*, questo nuovo innominabile diventa a sua volta creatore della favola che lo crea in una perfetta ciclicità dell'opera. Per riprendere la bella analisi di Angela Moorjani, «is both the unnamable deviser on one end of the chain and the unnamable devised on the other, containing the fable that contained him»<sup>1200</sup>.

L'esempio di *Compagnie* ci aiuta a leggere l'universo immaginario di queste opere, come un susseguirsi di «fictions sur la fiction»<sup>1201</sup>, senza che vi sia alcun tentativo di limitare la

---

<sup>1197</sup> Ibid. p. 72.

<sup>1198</sup> Ibid p. 33.

<sup>1199</sup> Ibid., p. 88.

<sup>1200</sup> Angela Moorjani, *Abysmal game in Novels of Beckett*, op. cit., p. 138.

<sup>1201</sup> L'espressione è stata coniata da H. Steinmetz a proposito delle opere narrative di Max Frisch; H. Steinmetz *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, Kleine-Vandenhoeck-Reihe*, p. 77.

frammentazione del testo, che ne risulta, al contrario, esaltata. Questa struttura *enchassée* ha come prima conseguenza la creazione di un effetto di sovrapposizione di differenti voci. Come non pensare allora ad *Amour Bilingue* di Khatibi. In quest'opera abbiamo a che fare con dei personaggi che recitano a loro volta il ruolo di personaggi di una finzione di secondo livello, di cui sono essi stessi creatori: «leur récit d'amour»:

Qu'avaient-ils peur de perdre, qu'ils n'eussent déjà perdu? Peur peut-être de perdre une belle scène: *leur récit d'amour* devait finir dans la clarté vide de toute pensée [...] <sup>1202</sup>

Ci troviamo, ancora una volta, di fronte a un movimento di sdoppiamento della finzione: la finzione di primo grado, rappresentata dal racconto *Amour Bilingue*, si sdoppia in una finzione di secondo grado, messa in scena dai due *actants*. Si ricorderà che nel capitolo precedente abbiamo visto che né *l'étrangère*, né il *récitant* possono essere considerati come delle entità fisse o cristallizzate nel tempo, come dimostrava, tra i vari esempi, l'oscillazione del referente del pronome-personaggio «elle» (simultaneamente donna, lingua straniera e la bi-langue). Ora, l'evoluzione di «il» e «elle» nel corso dell'opera sembra essere una questione ancora più complessa. Ad un'accurata analisi si noterà, infatti, che la natura di questi due *actants* dipende in gran parte dalle rivalità e dalle interferenze tra il loro vissuto reciproco, le loro rappresentazioni immaginarie e gli *enjeux* della finzione in cui sono implicati. Così, a seconda delle diverse situazioni e delle diverse congiunture, l'«altro» può essere convertito in una presenza virtuale. La finzione di primo grado si sdoppia allora in una finzione di secondo grado: «En cela, la séduction les portait sur une *double scène*, dans la volupté de la langue» <sup>1203</sup>. La relazione tra «il» e «elle» è segnata fin dalla sua origine da una derealizzazione che genera un gioco di maschere e di apparenze. L'incontro si presenta come «une grande fiction», «une narration», «un récit» e, in questo senso emblematico, il luogo che lo ospita viene descritto come «un espace lui-même en simulacre» <sup>1204</sup>: un museo. «La rencontre» amorosa è così posta fin dall'inizio «sous le signe de l'art» <sup>1205</sup>, ovvero all'insegna della derealizzazione di cui parlavamo.

---

<sup>1202</sup> Abdelkébir Katibi, *Amour Bilingue*, p. 67. Corsivo nostro.

<sup>1203</sup> Ibid, p. 17. Corsivo nostro.

<sup>1204</sup> Ibid p. 98.

<sup>1205</sup> Ibid, p. 97.

J'étais un *personnage* de cette scénographie. Scénographie qui, tantôt, nous poussait l'un vers l'autre, tantôt nous jetait dans ses propres *fictions*.<sup>1206</sup>

Agli occhi del *récitant*, questo processo di trasmutazione generato dalla doppia scena è assimilabile a una grande «traduction». «Tout était traduit»<sup>1207</sup>, ci dice:

Ce qui semblait nous unir était une extraordinaire *traduction*. Je veux dire — et je voudrais évoquer ces moments sans tendresse — que j'étais moi-même transposé, transplanté dans ma parole maternelle en un *simulacre si fantasque* qu'elle ne pouvait concevoir, à son tour, que comme une *grande fiction*, la *narration* de l'innommable en elle. J'aurai donc parlé dans l'abîme de ce *récit*, si bien qu'elle fut irrésistiblement ce *personnage de roman* qui m'avait si merveilleusement séduit.<sup>1208</sup>

Lo scopo del racconto del narratore è allora quello di trascrivere questa *mise en fiction* straordinaria rappresentata dalla *rencontre*:

Tout devait éclater, l'amour et ses fondements, à travers ce récit qui doit en *transcrire* les dégâts.<sup>1209</sup>

In *Amour Bilingue* avremo dunque a che fare con una finzione di secondo grado, corrispondente alla diegetizzazione dell'incontro. La frontiera tra realtà e finzione diventa sempre più evanescente, poiché la vita (seppur fittizia) contiene già in se stessa un carattere romanzesco. Ne consegue che se la verità è finzione, la finzione deve raddoppiarsi, diventare finzione di se-stessa per poter sperare di ricondurre autore e lettore verso la verità.

Come precedentemente accennato, per quanto riguarda la produzione beckettiana, questo meccanismo riflessivo è già ampiamente in atto in un'opera come *L'Innommable*. Anche i primi due *volets* della trilogia facevano leva su espedienti riflessivi analoghi, ma in un'ottica che definiremmo molto più classica<sup>1210</sup>; mentre è solo in *L'Innommable* che questo procedimento giunge allo stadio di completa maturazione. Nel suo insieme, il testo pone

---

<sup>1206</sup> Ibid, p. 99. Corsivo nostro.

<sup>1207</sup> Ibid, p. 49.

<sup>1208</sup> Ibid, p. 71. Corsivo nostro.

<sup>1209</sup> Ibid, p. 66. Corsivo nostro.

<sup>1210</sup> Molloy e Malone sono dei personaggi che scrivono e che scrivendo dando vita a narrazioni di secondo livello.

l'accento sulla figura di narratore come *personaggio* di narratore. In effetti, la finzione di base del testo è quella di un essere che si trova nell'obbligo assoluto e misterioso di parlare. Nella sua immobilità indisturbata, il locutore senza nome pensa e *recita* a se stesso delle storie:

[...] pas bougé d'ici, pas cessé de me raconter des histoires, les écoutant à peine, écoutant autre chose, guettant autre chose, me demandant de temps en temps d'où je les tiens, ai-je été chez les vivants, où sont-ils venus chez moi, et où, où est-ce que je les tiens, dans ma tête [...] <sup>1211</sup>

In questo senso, i romanzi di Beckett (*Molloy* e *Malone meurt*) vengono integrati nella finzione perdendo, come suggerisce Arnold Heumakers, «leur statut autonome et s'insér[a]nt après coup dans son "discours" pour devenir les récits du narrateur» <sup>1212</sup>:

A vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je vous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone. <sup>1213</sup>

Ora, la storia di questo locutore anonimo irrapresentabile è, a sua volta, una storia irrapresentabile. Abbiamo visto come la voce di *L'Innommable* sia ossessionata dal desiderio irrisolto di dare forma a sé stessa attraverso quelli che definisce dei «patins», dei doppi che hanno la funzione di personaggi di varie storie di *second degré*; personaggi nei quali, tuttavia, il locutore rifiuterà costantemente di riconoscersi, ovvero di oggettivarsi: «Me faire charrier, moi, dans le meme tomberau que mes créatures?» <sup>1214</sup>. Quelle presentate dal testo sono allora soltanto delle «vaines *fictions*», «une lourde *histoire* de moribonds se déplaçant, s'entrechoquant, s'agitant sur place et tombé en brèves syncopes», «une *féerie* avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes et tout ce qui s'ensuit» <sup>1215</sup>. La *fable* è convocata ancora una volta per mascherare la solitudine del locutore. Va detto, comunque, che anche l'innommable ha il dolore di dirsi che forse è soltanto una chimera generata da uno spirito negligente:

---

<sup>1211</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 210.

<sup>1212</sup> Arnold Heumakers, «L'enfer abstrait de Samuel Beckett» in *Samuel Beckett: 1970-1989, Samuel Beckett, Today/Aujourd'hui*, Rodopoi, 1992, n°1, p. 80.

<sup>1213</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 11.

<sup>1214</sup> Ibid p. 22.

<sup>1215</sup> Ibid, pp. 35-36.

Moi-même j'ai été bâclé de façon scandaleuse, ils doivent commencer à s'en rendre compte, moi de qui tout pendeloque, mieux encore, autour de qui, beaucoup mieux, autour de qui, homme-pot, tout tourne à vide, mais si, ne protestez pas, tout tourne, c'est une tête, je suis dans une tête, quelle illumination [...] <sup>1216</sup>

A ben guardare, in quest'opera, contrariamente ai due precedenti romanzi della trilogia, il narratore non è direttamente oggettivato come personaggio a livello compositivo. Egli è e resta «l'innominabile». Questo locutore senza nome afferma di essere a sua volta raccontato (insieme a Worm) dai personaggi appartenenti al paradigma del *Maître*, proiezione frammentata del narratore-autore d'origine (Mahood, la voce, *ils* e *il* appartengono a questo paradigma):

Moi même j'ai la larme exceptionnellement facile, je ne voulais pas le dire, à leur place j'aurais omis ce détail [...]

[...] qu'est-ce que je ne crois pas, que j'ai un compagnon d'infortune, c'est ça, ça m'étonnerait, que leur animosité aille jusque-là, ils disent que ça m'étonnerait.

Tout ça n'existe pas, on nous a raconté des histoires, on lui a raconté des histoires, qui lui, le maître, qui on, on ne sait pas, l'éternel tiers, c'est lui le responsable de cet état des choses, le maître n'y est pour rien, eux non plus, moi moins que personne, nous avons eu le tort de nous prendre les uns aux autres [...] <sup>1217</sup>

Nel disperato tentativo di collocarsi diegeticamente, il «je» della voce dà inizio alla prima finzione del testo, quella che potremmo chiamare una *finzione di primo grado*:

Se peut-il qu'un jour, (A) premier pas va (A), j'y sois simplement resté, (B) où (B), au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. (C) *Cela a pu commencer ainsi*. Je ne me poserai plus de questions. (C) <sup>1218</sup>

Che cosa «a pu commencer ainsi» se non un primo livello di finzione del testo in cui il «je» tenta di oggettivarsi come personaggio frutto di un narratore implicito? Questa prima finzione, inframmezzata da brani appartenenti al livello compositivo del «récit» genettiano

---

<sup>1216</sup>Ibid, p. 142.

<sup>1217</sup>Ibid, rispettivamente p. 144, p. 137, pp. 147-148. Corsivo nostro.

<sup>1218</sup>Ibid. p. 7. Corsivo nostro.

(segmenti A B e C), termina con l'apparizione del personaggio di Mahood che introduce un secondo grado di finzione di cui il «je» diventa il creatore. Ogni tentativo di incarnazione della voce narrante si svolgerà ormai ad un livello secondario. Tuttavia, ancora una volta, i diversi livelli narrativi sono mischiati tra di loro, tanto da rendere l'appartenenza del «je» ad uno di essi una semplice questione di contesto. Come abbiamo visto in *Compagnie* o in *Amour Bilingue*, il locutore sarà di volta in volta personaggio e creatore.

Da questo punto di vista, la finzione forse più interessante, tra quelle messe in scena dal senza nome beckettiano, è quella di Worm. L'episodio di Worm può -ed è stato letto- come la *mise en abyme* della totalità del testo. Definizione che non ci dispiace, purché la si consideri alla luce delle riconsiderazioni di Jean Ricardou:

Nous appelons représentation intratextuelle, ou autoreprésentation, l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres. Seulement, cette autoreprésentation comporte un second degré. Cette fois, pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, non pas, [...] tel autre fragment de la fiction, mais bien, [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction.<sup>1219</sup>

Nel caso di *L'Innommable* beckettiano, l'episodio di Worm può essere letto come la descrizione del risveglio della coscienza, di quel «bruit qui ne cessera plus» di cui parla il locutore senza nome:

Alors c'est la fin, Worm n'est plus. On le sait, mais on ne le dit pas, on dit que c'est le réveil, le commencement, de Worm, car il faut parler, maintenant il faut parler de Worm, il faut le pouvoir. Ce n'est plus lui, mais faisons comme si c'était lui toujours, dont l'oreille tressaille, le livrant au malheur, aux moyens de le conjurer, dont l'œil aux aguets, la tête qui peine.<sup>1220</sup>

*L'Innommable*, come racconto, sembra iniziare proprio nell'istante in cui termina il silenzio ed incomincia il rumore<sup>1221</sup>; s'innesca in altri termini sul versante del dopo, quando Worm ha smesso di essere Worm. E questo il senso da attribuire a questo passaggio, a prima vista enigmatico, del preambolo, ma che acquisisce alla luce dell'episodio citato tutta la sua ricchezza di senso:

---

<sup>1219</sup> Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, op. cit., p. 104

<sup>1220</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp. 103-104.

<sup>1221</sup> «Ce cri pour commencer, puisqu'il fut le premier», *ibid.*, p. 15.

Donc après une période de silence immaculé, un faible cri se fit entendre. [. . .] Je fus surpris, le mot n'est pas trop fort. Après un si long silence un petit cri, aussitôt étouffé. Quant à savoir quel genre de créature le poussa et le pousse toujours, si c'est le même, de loin en loin, impossible. Pas un être humain en tout cas, il n'y a pas d'êtres humains ici, ou, s'il y en a, ils ont fini de crier.<sup>1222</sup>

La storia di Worm va letta come un virtuosistico sdoppiamento, sul piano *dell'histoire*, del programma enunciato dall'opera beckettiana: smettere di scrivere per raggiungere il «vrai silence, celui qui dure». È in tale prospettiva che i personaggi evocati dalla voce dell'Innommable sono spesso definiti rispetto alla loro capacità di scrivere. L'appellativo di Mahood come «scribe» è da intendere piuttosto come un effetto di opposizione a Worm che come una caratteristica specifica:

[...] Worm ne peut rien noter. Mahood peut-il noter. C'est ça, tressons, tressons. Oui c'est le propre (entre autres) de Mahood de noter, même s'il n'y arrive pas toujours [...] Et nous l'avons effectivement vu le faire, dans la cour, dans sa jarre, dans un sens.<sup>1223</sup>

L'opposizione tra il senza-nome-Mahood e il senza-nome-Worm riprende quella tra la necessità di scrivere ed il bisogno di fermarsi; opposizione che, come si è già rivelato, dinamizza tutto il testo.

Da un punto di vista più generale, e per quel che riguarda la dimensione più propriamente metanarrativa (intesa come duplicazione del processo narrativo), si noterà che l'*Io* dei nostri testi è un *Io* molto spesso alle prese con l'atto di scrivere. «C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin» dichiara la voce dell'innommable<sup>1224</sup>. Il *carnet* diventa, in questo senso, un accessorio indispensabile del *récit*. Si pensi a Horn della *foirade* beckettiana che recita nell'oscurità il contenuto del suo *calepin*; o ancora, al *récitant* khatibiano ossessionato da una frase «qui le hante»; o infine, a X, voce narrante di *L'Arrêt de mort*. Quest'ultimo esempio è particolarmente significativo. X è quasi sicuramente un giornalista e un romanziere le cui opere sono sorte «au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité»<sup>1225</sup> e che

---

<sup>1222</sup> Ibid., p. 15.

<sup>1223</sup> Ibid., p. 88. Corsivo nostro.

<sup>1224</sup> Ibid., p. 24.

<sup>1225</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 7;



riprende in mano con difficoltà, in seguito ad una versione anteriore, un testo autobiografico. Con ogni evidenza, questo suo racconto è segnato da un *interdit* anche se resta difficile stabilire se si tratta della resistenza di X di fronte allo scritto, o della resistenza dello scritto stesso. *L'Arrêt de mort* comincia con il farsi racconto di sé stesso. Si colloca tra un racconto precedente che sarebbe stato distrutto ed un racconto che potrebbe riassumersi in massimo dieci parole, annunciato e continuamente ritardato. Strano inizio, con il quale il racconto al suo sorgere si mette in concorrenza con un'assenza di racconto. Il che fa pensare che il soggetto di questo testo non sia altro che la stessa scrittura e la sua capacità di rappresentare l'irrepresentabile, nella fattispecie la morte. La narratività della morte, produttrice di vuoto, si oppone così alla narrazione auto-rappresentativa di un discorso dettato dalla morte (la morte di J, evento strutturante delle due parti del testo).

In effetti, quello che viene messo in scena nel *récit* sembra essere un vero e proprio teatro interiore della creazione- il famoso «spazio cranico» caro ai testi di Beckett-, quello che precede ogni forma di attualizzazione degli enunciati nello spazio diegetico, tutto quello che è ancora innominabile, tutto ciò che non è ancora nominato perché ancora in formazione, ancora in attesa di prendere forma. È in questo senso che la forma *récit* può essere vista come una forma *performativa*, una forma colta nell'atto della sua formazione, in quel «maintenant» tanto citato. La forma narrativa *récit*, si colloca a capo dello stesso processo di enunciazione, là dove sono le origini, non del linguaggio, ma del pensiero o, come nel caso di Beckett, della coscienza.

Ora, è proprio un corto testo beckettiano, la *Foirade I*, ad offrire una delle migliori riprove della messa in scena di questa sorta di teatro interiore. Si tratta di un breve racconto incentrato sulla figura «vaguement pénitentiaire»<sup>1226</sup> di un personaggio che cammina dentro una testa. Questo testo ci fa assistere alla nascita del personaggio e della storia incaricata di contenerlo:

Petit à petit en tout cas son histoire se constitue, jalonnée sinon de jours bons et mauvais, du moins de certains repères établis, à tort ou à raison.<sup>1227</sup>

Il racconto fa riferimento a se stesso costruendosi su un vero e proprio movimento duplicativo. *L'histoire* è appena accennata che già si conclude; il piccolo personaggio non esisterà mai altrove che nella «grande tête où il peine»<sup>1228</sup>.

---

<sup>1226</sup> Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, p. 27.

<sup>1227</sup> Ibid., p. 35.

Appare chiaro che nella tipologia narrativa *récit* non è tanto il sistema referenziale a scomparire, quanto l'opera stessa che tende a divenire il proprio riferimento. Ogni elemento del testo diventa così indissociabile dalla messa in finzione che lo costruisce. Esempio efficace di questa dinamica, *Amour Bilingue* di Khatibi dove la messa in scena dell'attività scritturale tende a coincidere con l'evocazione del passato del narratore:

Je transcrivais, travaillais dans la fièvre et l'essoufflement. La fatigue! un mot moins un autre, jusqu'à épuisement de tout rappel.<sup>1229</sup>

È in questo senso che possiamo affermare che il *récit* è una forma auto-referenziale. Ed è sempre in quest'ottica che va letta un'opera come *Comment c'est*. Lo scrivere è presente all'interno del testo che descrive se stesso come una «redazione».

[...] ma vie dernier état mal dite mal entendue mal retrouvée mal murmurée dans la boue [...] quelqu'un qui écoute un autre qui *note* ou le même.<sup>1230</sup>

Il che spiega la strana apparizione di misteriosi personaggi di scribi, apparentemente estranei alla finzione:

[...] leurs calepins où tout est noté le peu qu'il y a à noter mes faits mes gestes mon murmure dix secondes quinze secondes troisième partie et dernière présente rédaction.<sup>1231</sup>

La messa in scena dei ricordi si confonde con quella più complessa dell'atto di scrivere:

[...] donc deux rédactions possibles la présente et l'autre qui commencerait là où celle-ci finit enfin [...]

Allo stesso modo, si pensi alla frequenza con cui termini come «encre», «papier», «écrivain» compaiono in un testo come *Celui qui ne m'accompagnait pas* di Blanchot. Essi rimandano direttamente e senza ambiguità all'idea di un testo concentrato su se stesso. «Écrivez-vous en ce moment?» è la frase che ritorna con insistenza in diversi punti dell'opera. In questa

---

<sup>1228</sup> Ibid., p. 27.

<sup>1229</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 97.

<sup>1230</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 10; Corsivo nostro.

<sup>1231</sup> Ibid., p. 215;

domanda, la rilevanza della questione temporale appare di estrema importanza. Reiterata, essa propone una ri-orientazione: l'ambiguità colpisce meno il fatto di scrivere che la precisione temporale «en ce moment», momento indeterminato che sfida il tempo. La questione della scrittura è legata a quello che potremmo chiamare un effetto di *mise en miroir* che essa stessa contiene.

Quest'ultima precisazione rende evidente una delle caratteristiche di questo procedimento duplicativo che avremo modo di approfondire nel paragrafo successivo. Il *récit*, in quanto forma narrativa, non si accontenta soltanto di mettere in scena il proprio divenire testo, ma sottolinea, rende visibile l'esistenza dello stesso gesto che lo fonda, facendolo apparire nel luogo stesso della sua iscrizione.

Di tale prospettiva partecipano i *récits* blanchotiani, come, ad esempio, *L'Attente l'oubli*. Anche questa volta, l'incipit del racconto corrisponde con le annotazioni dell'«il»:

Ici, et sur cette phrase qui lui était destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes.

E ancora:

Ce que tu as écrit détient le secret [...] et toi c'est seulement parce qu'il t'a échappé que tu as pu le *transcrire*.<sup>1232</sup>

Anche *Amour Bilingue* di Khatibi sembra direttamente rifarsi a questa situazione. Si tratta della famosa *ébauche* che inaugura *l'exergue* e su cui si costruisce il piano narrativo del «*récit*» nella sua accezione genettiana:

(Il partit, revint, repartit. Il décida de partir définitivement. Le récit devrait s'arrêter ici, le livre se fermer sur lui-même).

Phrase qui s'était formée toute seule. Il la nota sur son carnet de chevet, et la relisait, chaque nuit, avant de s'endormir.<sup>1233</sup>

Nei due casi, assistiamo alla finzione di narratore che racconta una storia (in *L'Attente l'oubli* il dialogo tra *il* e *elle*), nella quale il protagonista traccia i frammenti di quello che sarà il suo racconto. Da qui la famosa frase inaugurale del testo blanchotiano e le *esquisses* del primo

---

<sup>1232</sup> Ibid., p. 73. Corsivo nostro.

<sup>1233</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 9.

capitolo di *Amour Bilingue*. Racconto che coincide, è importante rilevarlo, con il testo che noi lettori stiamo leggendo. Questi racconti metadiegetici intrattengono dunque una funzione tematica (che, come abbiamo visto, può arrivare fino alla *mise en abyme*) con il racconto che li contiene. Ma anche una relazione di contaminazione: lo stesso atto di narrare instaurando un legame tra due campi normalmente distinti l'uno dall'altro. Di conseguenza, l'atto narrativo non coincide solo con il racconto, ma anche con la storia, riducendo l'«ordre véritable» del racconto di finzione, secondo Genette (narration < <sup>histoire</sup> récit), a una formula paritetica: narrazione = racconto = storia. Esempio efficace *La Folie du jour* di Blanchot. In questo testo ripiegato più volte su se stesso, la voce narrativa prova a rendere conto della propria impossibilità di creare un racconto:

On m'avait demandé: Racontez-nous comment les choses se sont passées «au juste». - Un récit?  
Je commençai: Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début.

1234

Come osserva Derrida, il racconto *La Folie du jour* comincia proprio con queste parole: «Je ne suis ni savant ni ignorant». Come già accennato in precedenza, possiamo tranquillamente parlare di una «pulsion autorepresentative» della scrittura tipica della post-modernità. Il *récit* apre così al suo interno uno spazio in cui parla di sé stesso e della propria impossibilità, dando così origine ad uno sdoppiamento, che si risolve in una ciclicità interna, il cui scopo è quello di interpretare e di *mostrare* una verità che ritorna continuamente. «Que la présente communication dont connaissance soit prise à l'envers et qu'une fois parcourue de gauche à droite le cours soit remonté de droite à gauche rien ne s'oppose [...]»<sup>1235</sup> ci avverte il locutore beckettiano di *Comment c'est*. È in questa prospettiva che vanno inseriti i modelli e le azioni dei «soggetti» dei nostri testi, azioni che abbiamo visto organizzarsi secondo strutture concentriche, giocando continuamente con la dilatazione e la concentrazione di tali unità chiuse, sotto l'addizione o la sottrazione di varianti. Potremmo allora credere che il testo diventi lui stesso il proprio metadiscorso. Niente di più errato dal momento che ogni metadiscorso suppone un enunciatore altro, ancora più distante dall'atto d'enunciazione, e in grado di gestirne il senso. Nel nostro caso, più che di metalinguaggio, il discorso diventa *une*

---

<sup>1234</sup> Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, p. 29.

<sup>1235</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 205.

*mise en abyme* dove lo spazio testuale, sprovvisto di una qualsiasi esteriorità in grado di delimitarlo, è destinato a rappresentare sé stesso come luogo di dubbio e di erranza.

Alla luce di queste considerazioni, diremo dunque che i meccanismi di iper-riflessività messi in gioco a livello dell'organizzazione testuale del *récit*, lungi dal chiarire quelli che Dällenbach chiama i «points de fuite» del testo<sup>1236</sup>, corrispondono ad una scrittura sempre in cerca di se stessa e della sua possibilità, ricerca sempre *incompiuta*, sempre *fallita*; paradosso e tormento di un pensiero e di un linguaggio che, pur riconoscendosi impotenti e insensati, non possono fare a meno di pensarsi, di rigenerarsi continuamente e di mettersi in scena come tali. Prose che si ricostituiscono sopra la propria impossibilità, elevandosi al quadrato.

### 3.2. **La retorica del chiasma**

«[...]cette destruction de nos catégories puérides fût, du même coup, la libération d'une solitude bienheureuse [...] Vidée de toute illusion unique et totale, elle rend à l'aimé son cœur de cristal, nudité d'un astre immobile»

Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*

La stessa struttura riflessiva del *récit* è riconducibile alla configurazione reversibile del chiasma. È quello che Derrida ha sottolineato parlando, nella sua analisi della *Folie du jour* di Blanchot, di una «double invagination chiasmatisque des bords», grazie alla quale il racconto diventa anche il contenuto, il tema stesso del testo<sup>1237</sup>.

A livello più generale, l'importanza dell'effetto chiasmatico nell'organizzazione serpentina di questi testi è innegabile. Come già annunciato, nel presente paragrafo ci proponiamo una riflessione su questo processo, inteso come figura di pensiero. Da questo punto di vista, il chiasma fa parte di quello che abbiamo definito il carattere *mouvant* del *récit*. La sua funzione

---

<sup>1236</sup> Lucien Dällenbach nel suo articolo su «Réflexivité et lecture» descrive la *mise en abyme* in termini di «organe de lisibilité le plus puissant qu'il soit, dans la mesure où elle s'avère capable de suturer [...] les points de fuite [du texte] et de s'accroître l'intelligibilité», Lucien Dällenbach, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, n°177, janvier-mars, 1980, p. 30.

<sup>1237</sup> Cfr: Jacques Derrida, «La loi du genre », in *Parages*, op. cit.

strutturale è proprio quella di *perplectere*, nel senso etimologico del termine: intrecciare, rendere intricato e confuso. Un primo esempio in proposito ci è dato dal gioco con le nozioni filosofiche, con un'interrogazione «teorica» del mondo che, nella forma narrativa oggetto del nostro studio, tende a passare essenzialmente attraverso una riduzione degli elementi presi in considerazione. In effetti, l'insieme tematico del *récit* è raggruppato intorno a degli schemi chiasmatici di base, come il visibile e l'invisibile, il tutto e il niente, la domanda e la risposta. Uno dei primi effetti di tale impostazione è, come abbiamo già visto, la creazione di un sistema di opposizioni la cui forma più semplice è quella binaria. Possiamo pensare, limitandoci al livello linguistico, al proliferare di frasi prettamente chiasmatiche quali «cette surabondance du temps qui manque, ce manque surabondant de temps»<sup>1238</sup>, «même chapeau et même manteau que *du temps de l'errance*. Dans l'arrière pays [...] D'une sortie. Vers *l'errance d'antan*. Dans l'arrière pays»<sup>1239</sup>; o di frasi riconducibili ad una costruzione chiasmatica, come le numerose antitesi presenti nell'opera narrativa di Samuel Beckett, delle quali ci limitiamo a dare un solo esempio: «troisième partie après Pim pas avant pas après pas avec»<sup>1240</sup>.

Si noterà che tutte queste proposizioni contengono degli elementi identici o quasi, di cui solo la sequenza è rovesciata. Varie e molto diverse fra loro sono le figure del chiasmo, ma in tutte è ovviamente presente un unico elemento ricorrente: l'incrocio e l'inversione dei due termini che lo costituiscono. Si ricorderà che il termine *chiasma* deriva dal greco *khiasmos* ovvero «incrocio», la cui radice indica l'atto di «segnare con una X»: questa è l'essenza del chiasmo. Ed è proprio questo aspetto dell'idea di chiasma- certamente riduttivo rispetto alla portata retorica della nozione, ne siamo consapevoli-, ripreso anche da Maurice Merleau-Ponty<sup>1241</sup> nel suo saggio *Le visible et l'invisible*, che la nostra analisi tenderà a sottolineare: chiasma inteso come figura relazionale dell'incrocio, di una tensione binaria irrisolta e irrisolvibile inscrivibile nella logica decostruzionista del parassitaggio. In questo senso, il chiasma non è

---

<sup>1238</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 95.

<sup>1239</sup> Samuel Beckett, *Soubresauts*, p. 11. Corsivo nostro.

<sup>1240</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 14.

<sup>1241</sup> In *Le visible et l'invisible*, il filosofo si propone di interrogare la correlazione di percezione e linguaggio come un intreccio ontologico o *chiasma* di corpo e pensiero, ovvero di visibile e invisibile. Irriducibile tanto a un'opposizione di interiore ed esteriore come a una segreta coincidenza dei termini o a una fusione intuitiva degli opposti, il chiasma merleau-pontiano si rivela come il luogo d'incrocio, relazione aperta irriducibile a una unità semplice. Cfr: Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit.

da leggere come unità di una dualità, ma come l'affermazione del «sempre l'uno e l'altro» allo stesso tempo. In esso *l'écart* diventa la condizione stessa della relazione.

Il chiasma è allora riconducibile al famoso terzo genere preconizzato da Blanchot: il neutro. In effetti, il rapporto che viene a delinearsi è un rapporto che presuppone una doppia dissimetria, una doppia distorsione, «infiniment positive, infiniment négative» per dirla con l'autore. Da questo punto di vista, il chiasma appare più vicino al paradosso che alla contraddizione: se la contraddizione dice che  $A = \text{non } A$ , il paradosso dice che  $A \text{ non } \neq A$ . Nel primo caso i due termini sono in relazione di reciprocità e tendono verso l'identità; nel secondo ciascuno è privato della sua consistenza dall'altro<sup>1242</sup>. Analogamente, nello spazio del chiasma nessuna dialettica è possibile. Emerge un rapporto di tipo parossistico, come è dato constatare con riferimento alla figura della lettera greca  $\chi$ , la cosiddetta «croce di Sant'Andrea». Le figure si mischiano tra loro al punto di non poterle più descrivere o pensare separatamente. Di fatto è proprio questa continua oscillazione a preservare l'apertura del senso che circola dinamicamente tra i due poli. Questo dinamismo, messo in atto dal ricorso alla rappresentazione chiasmatica, permette di rendere l'indicibile nel suo stesso movimento, ovvero *nell'écart* da esso prodotto. Per riprendere un'annotazione di Jabès diremmo che: «c'est l'impossibilité de privilégier l'un par rapport à l'autre qui diffère constamment la mainmise du sens sur la phrase. L'impensé ne serait, peut-être, que l'annulation de deux pensées l'une par l'autre, de deux pensées contradictoires et ultimes»<sup>1243</sup>.

In definitiva, così concepito il chiasma costituisce quello che Marie-Chantal Killen, nella sua bella analisi sulla narrativa di Jabès, chiama *point de reversibilité*<sup>1244</sup>, intorno al quale viene a costituirsi l'insieme dell'opera.

Il *récit* sembra fondarsi su di un immenso chiasma. Scrittura? Pensiero? O, al contrario, distruzione di entrambi? Di cosa si tratta esattamente in questa nuova forma narrativa? E soprattutto, possiamo parlare di *fiction*, o ci muoviamo ormai nell'ambito della *diction*?

È quello su cui ci interrogheremo, cercando di delineare come il rapporto tra queste diverse dimensioni testuali sia da concepire in termini di inclusione reciproca dell'una nell'altra, inclusione che mantiene *l'écart*. La questione principale è mostrare in cosa e in rapporto a cosa il *récit* tende a ripensare la problematica del modo narrativo come discorso di verità.

---

<sup>1242</sup> Cfr. Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>1243</sup> Edmond Jabès, *Du désert au Livre. Entretien avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1991, p. 153.

<sup>1244</sup> Marie-Chantal Killen, *Essai sur l'indicible...*, op. cit., p. 77.

### 3.2.1. Il chiasma narrativo

A ben vedere, il moltiplicarsi nei testi appartenenti al nostro corpus di quelli che abbiamo definito degli *effets de miroir* rinvia allo statuto della finzione messa in scena, ovvero ai rapporti ambigui che essa intrattiene con il reale. La finzione introduce uno sdoppiamento che si presenta contaminato già in partenza dal dato fittizio. Che sia diretta verso il suo interno, o ricondotta ad un esterno (si pensi all'uso di Malone o Molloy in *L'Innommable*), la finzione continua a costituire il referente di sé stessa. Per dirla con Ricardou, la metafinzione fa sì che la « dimension littéraire » diventi, in realtà, la « dimension référentielle » del testo<sup>1245</sup>. « Il n'y a rien d'autre dans le récit, ou derrière lui, que le déroulement du récit, qui ne cesse ainsi d'être le stéréotype de lui-même » sottolinea Pierre Macherey<sup>1246</sup>.

Nella scia della contestazione romanzesca, propria anche al *nouveau roman*, il *récit* tende a divenire essenzialmente racconto della propria fabbricazione, racconto della propria *esperienza*. È precisamente in questi termini che la finzione preconizzata da Blanchot concepisce sé stessa: come esperienza, come « événement ». Occorre tuttavia precisare che si tratta di un'esperienza e di un *événement* appartenenti ad una « autre version du temps »<sup>1247</sup> e metaforicamente rappresentati dal famoso incontro tra Ulisse e le Sirene. Questa nuova dimensione temporale è contraddistinta da un distacco dal reale, dal « temps quotidien »:

[...] passer de la région du réel, où nous nous tenons à distance des choses pour mieux en disposer, à cette autre région où la distance nous tient, cette distance qui est alors profondeur non vivante, indisponible [...] <sup>1248</sup>

Il risultato lo illustra con precisione la voce narrativa di *L'Attente l'oubli* blanchiotiano:

Ce n'est pas une fiction, bien qu'il ne soit pas capable de prononcer à propos de tout cela le mot de vérité. Quelque chose lui est arrivé, et il ne peut dire que ce soit vrai, ni le contraire. Plus tard, il pensa que l'événement consistait dans cette manière de n'être ni vrai ni faux. <sup>1249</sup>

---

<sup>1245</sup> Cfr. Jean Ricardou, « La Population des miroirs », *Poétique*, n° 22, 1975, pp. 196-226.

<sup>1246</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, p. 50. Citato in Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet...*, op. cit., p. 137.

<sup>1247</sup> Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, op. cit., p.15.

<sup>1248</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 352.



Tra realtà e finzione, tra verità detta e il carattere indicibile della verità espressa nel testo, il *récit* interpone un modo narrativo intermedio, il racconto. È quello che, a ben vedere, viene esplicitato nelle ultime righe di un testo come *L'Arrêt de mort*:

Mais la vérité n'est pas dans ces faits. Les faits eux-mêmes, je puis rêver de les supprimer. Mais, s'ils n'ont pas eu lieu, d'autres, à leur place, arrivent et, à l'appel de l'affirmation toute-puissante qui est unie à moi, ils prennent le même sens et *l'histoire est la même*. [...] Moi-même, je n'ai pas été le messager malheureux d'une pensée plus forte que moi, ni son jouet, ni sa victime, car cette pensée, si elle m'a vaincu, n'a vaincu que par moi, et finalement elle a toujours été à ma mesure, je l'ai aimée et je n'ai aimée qu'elle, et tout ce qui est arrivé, je l'ai voulu, et n'ayant eu de regard que pour elle, où qu'elle ait été et où que j'aie pu être, dans l'absence, dans le malheur, dans la fatalité des choses mortes, dans la nécessité des choses vivantes, dans la fatigue du travail, dans ces visages nés de ma curiosité, dans mes paroles fausses, dans mes serments menteurs, dans le silence et dans la nuit, je lui ai donné toute ma force et elle m'a donné toute la sienne [...] <sup>1250</sup>

Nasce dunque l'esigenza di un pensiero chiasmatico sul modello ABBA, all'interno del quale non si possa più dire «que ce soit vrai, ni le contraire», di un pensiero che si ponga al di fuori di una concezione classica della realtà. «Ce qui provenait de la vie même — choses et événements — devait sans relâche tourner autour de ce *chiasme*» afferma il *récitant* di Khatibi<sup>1251</sup>. All'interno di questo chiasma, la finzione diventa esperienza concreta e l'esperienza concreta finzione. Entrambe convergono verso uno stesso smacco, come ricorda la voce narrativa beckettiana di *Cap au pire*: il niente dell'abolizione compiuta e inconoscibile:

Le vide. Comment essayer de dire? Comment essayer rater? Nul essai rien de raté. Dire seulement- [...] Encore retour pour dédire disparition du vide. Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout. Tout pas déjà disparu. Jusqu'à pénombre réapparue. Alors tout réapparue. <sup>1252</sup>

---

<sup>1249</sup> Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, p. 13.

<sup>1250</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, pp. 126-127. Corsivo nostro.

<sup>1251</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 70.

<sup>1252</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, pp. 20-23.

L'impossibilità del dire si sviluppa in un dire che dice l'indicibile. Siamo di fronte ad un chiasma narrativo in cui la finzione del vuoto diventa esperienza del «pieno» a cui non ci si può sottrarre («Encore retour pour dédire disparition du vide. Disparition du vide ne se peut») e l'esperienza del pieno si fa a sua volta finzione del vuoto («[...] disparition de la penombre. Alors disparition de tout»). Alla luce di quanto detto, non deve stupirci se questo doppio rapporto realtà/finzione scinde la narrazione in due voci distinte che intrattengono tra di loro un rapporto di tipo chiasmatico. Di fatto, il *récit* è segnato dall'azione congiunta del fantastico e di una riflessione sul discorso di finzione. È in quest'ottica che Dina Sherzer legge nella trilogia beckettiana l'inizio di un processo di *déconstruction* in cui il discorso- inteso come modalità attraverso la quale l'istanza enunciante è implicata nel testo- soppianta gradualmente il racconto. Il testo diventa allora il luogo di un chiasma tra discorso e racconto. Non è difficile intravedere in un testo come *L'Innommable* il proprio commento, o delle riflessioni sulle regole da osservare per poter scrivere, sui personaggi e sull'universo soggetto ad accoglierli. Come abbiamo già avuto modo di verificare, questi commenti sono assunti essenzialmente da un'istanza senza nome che non appartiene all'universo del racconto; essa si limita ad enunciarne soltanto le modalità indispensabili. È quello che afferma Bruno Clément ricordando, ad esempio, come le prime 29 pagine del testo possano essere lette e siano state lette «par les critiques [...] comme théorie de la littérature, comme *metatexte* »<sup>1253</sup>. Questo *entrecroisement* è riconducibile, nell'ottica dello studioso, ad una forma particolare dell'inversione della prospettiva narrativa in quanto «[il] consacre la scission entre deux instances du moi impossibles à unifier comme à isoler l'une de l'autre [...] [tout le] projet consist[ant] à maintenir la fissure entre les deux instances et à les faire jouer »<sup>1254</sup>. Ecco apparire di nuovo la famosa «intersezione» nella quale abbiamo letto una delle caratteristiche principali del chiasma inteso come forma di pensiero. Intersezione tra una finzione che si fa metatesto di se stessa e un metatesto che si spaccia per finzione.

Possiamo ritrovare la stessa dinamica anche in *Amour Bilingue*, dove la narrazione è continuamente interrotta da digressioni riflessive che segnano una sorta di stasi:

(A) Cette jalousie fut le prétexte à un ébranlement plus ample. Je ne te voyais plus, je ne te sentais plus avec la même énergie. Ton corps partait ailleurs, en morceaux, là où, en se recomposant, ton intégrité défailait. Emprunter tes pas? Jamais. Plutôt mourir sur place, être

---

<sup>1253</sup> Bruno Clément, *L'œuvre sans qualité...*, op. cit., p. 130.

<sup>1254</sup> *Ibidem*, p. 85.

cloué à mon immobilité. Distance incommensurable. Je brûlais, séparé de mon insouciance. Mon immense joie se déroulait toute seule, tournant sur une orbite inconnue, point aveugle de mes abîmes. Cette orbite, je l'appelais temps de révolusion. Eh oui, ton regard était absent. Tu marchais seule. Seule! **(B)** Je n'aurai pas suffisamment précisé ce que la séparation introduit comme possibilités à la pensée, non, pas assez rendu à l'amour l'hommage de sa perfection, extrêmement logique, infiniment non — raisonnable. L'amour supprime le hasard, il abolit le temps et l'éternité, et pour finir en splendeur, il réclame une plurilingue, une folle pensée et un désir incommensurable. Je te traduis ainsi dans mes différents transports.<sup>1255</sup>

In questo frammento, il segmento narrativo **A** corrisponde al racconto delle conseguenze del famoso «événement des fleurs» di cui abbiamo già avuto modo di parlare. **B** costituisce, rispetto ad **A**, una digressione riflessiva che interrompe il progredire della narrazione. Questo secondo segmento prende come pretesto la separazione degli amanti per sviluppare una meditazione sugli *enjeux* dell'amore; riflessione che si conclude con un'osservazione di natura linguistica e letteraria: la necessità di una «plurilingua», unica in grado di rendere la complessità del sentimento amoroso. Il ricorso al futuro anteriore, poi, sottolinea il rimpianto rispetto ad un'intenzione non concretizzata iscritta, in questo caso, nella messa in opera della rimemorazione. Sotto questo punto di vista, il segmento **B** è da interpretare come commento a quanto il «je» ha appena enunciato. Ma questo commento è, a sua volta, fittizio: fa parte di quella «grande fiction» che rappresenta la messa in scena della scrittura di *Amour Bilingue*. Esistono, dunque, due voci, o due dimensioni del testo: una voce enunciativa e una voce che qualificheremo meta-enunciativa. La prima lavora al livello della finzione, mentre la seconda è simile ad una *arrière-pensée*, che minaccia continuamente di interrompere quello che si svolge sulla superficie del testo:

Celui qui parle, il a dû voyager [...] des voyageurs l'ont trouvé, ça m'innocente, *qui dit, Ca m'innocente, lui, c'est lui qui le dit*, ou c'est eux qui le disent [...] *non, un seul*, celui qui a vécu [...] *c'est lui qui parle de moi, comme si j'étais lui, comme si je n'étais pas lui*, les deux, et *comme si j'étais d'autres* [...] il veut que je sois lui, ou un autre [...] il veut que *je monte*, que je monte dans lui, ou dans un autre, il croit que ça y est, il me sent lui, alors il dit je, comme si j'étais lui, comme si j'étais Malone, mais c'en est fini des autres, *il ne veut plus que lui, pour moi*, il croit que c'est la dernière chance [...] *c'est toujours lui qui parle*, Mercier n'a jamais

---

<sup>1255</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 91.

parlé, Moran n'a jamais parlé, *moi je n'ai jamais parlé*, j'ai l'air de parler, c'est parce qu'il dit je comme si c'était moi [...]<sup>1256</sup>

I passaggi in corsivo di questo breve brano di *L'Innommable* corrispondono ad una strategia discorsiva che sincopa il racconto, aprendo i commenti all'infinito, allineando i monologhi interni e le parentesi di commento. Possiamo perciò parlare di un *clivage della narrazione*, responsabile del continuo «slittamento» dei nostri testi. La narrazione si sfalda come espressione paradossale di uno sdoppiamento e di un'interferenza del discorso. In effetti, la voce meta-enunciativa si affanna ad interrompere, differire e rifiutare la voce enunciativa attraverso tutti gli strumenti retorici a sua disposizione, che si tratti di negazione, d'interrogazione, di approssimazione, di riserve, di omissioni, contraddizioni, anticipazioni o ripetizioni. Questa strategia narrativa impedisce al lettore ogni approccio dell'opera di natura totalizzante. È come se il testo s'impegnasse a cancellare tutto ciò che ha appena tracciato. Il meta-dicorso viene contemporaneamente a raddoppiare e a disfare la narrazione. *L'Io* non fa in tempo a formulare o avanzare le sue idee che immediatamente si ravvede e le ritratta:

Je n'étais pas du tout malade, quoique peut-être un peu plus que malade [*L'Arrêt de mort*]<sup>1257</sup>

Oui il ne peut rien affirmer non nier non on ne peut donc pas parler de souvenirs non mais on peut aussi en parler oui. [*Comment c'est*]<sup>1258</sup>

Non c'è parola che sia pronunciata senza essere poi immediatamente denunciata. Come rileva Ludovic Janvier a proposito dei *Textes pour rien* beckettiani: «[...] c'est la diaspora et c'est l'aporie déclarée, c'est le démenti constant»<sup>1259</sup>. Ma a ben vedere la narrazione tende a divenire esperienza di «*ratage*» ed il «*ratage*» a diventare tema della narrazione. Ritroviamo ancora una volta la struttura ABBA tipica del chiasma; stuttura che rinvia alla postulazione dell'indicibile: dire senza dire, scrivere impedendosi di scrivere.

---

<sup>1256</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 194. Corsivo nostro.

<sup>1257</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, p. 16.

<sup>1258</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 153.

<sup>1259</sup> Ludovic Janvier, «Lieu dire», *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, 1976, p. 177.

### 3.2.2. Il chiasma testuale: Fiction/Diction

A questo riguardo, l'ambiguità e l'interesse della storia messa in scena- da intendere naturalmente come *fabula*- risiedono nella possibile identificazione con l'attività reale dello scrittore che la produce. Di fatto, l'enorme presenza di riflessioni e di meditazioni teoriche rende difficile affermare che questi testi siano soltanto opere di narrativa. Lo fa notare Lévinas a proposito dell'opera blanchotiana:

L'œuvre de Blanchot tente de défaire le double nœud du non-sens, cette monstruosité, jusqu'à lui inexprimée de l'identique se mettant à proliférer comme une cellule cancéreuse, sans produire rien d'autre que de la répétition et de la tautologie. Il est plutôt pour nous cette pensée même la présence réelle, absolument lointaine, scintillante, invisible, le sort nécessaire la loi inévitable, la vigueur calme, infinie, mesurée de cette pensée même.<sup>1260</sup>

In effetti, non possiamo ignorare come la forma *récit* privilegi il lavoro sulla lingua e sulla forma, in una pratica della letteratura in cui creazione e riflessione teorica sono inestricabilmente associate, dove la teoria può diventare finzione e viceversa. « Aux fictions, j'ai offert ma part brûlée; à la pensée, mes nombreuses dissipations [...] » sottolinea il locutore di *Amour Bilingue*.

Il *récit* s'impossessa dei due mezzi e li utilizza, mescolandoli e creando uno spazio indefinibile tutto suo, a metà tra i due realizzando così il chiasma tra opera critica e opera letteraria. Dominique Rabaté parla in proposito di «un mixte indissociable de fiction et de spéculation théorique»<sup>1261</sup>. Questo parere è condiviso da un altro autorevole critico del contemporaneo: Bruno Blanckeman, che nelle sue *Fictions singulières* parla di «un romanesque de second main [qui] emprunte [...] à l'essai sa puissance de méditation et son suivi des intimités cérébrales»<sup>1262</sup>. Prendendo in prestito un'espressione di Dominique Viart, il *récit* potrebbe essere definito in quest'ottica una «fiction critique»<sup>1263</sup>.

Per rimanere nell'ambito di una logica poetica, diremo che il *récit*, man mano che congeda ogni oggettivazione della funzione narrativa e moltiplica le sequenze discorsive di commento

---

<sup>1260</sup> Emmanuel Levinas., in A.A.V.V., *Blanchot*, numero speciale di " *Critique* ", op.cit., pp.515-516

<sup>1261</sup> Dominique Rabaté, « A l'ombre du roman... », in *Le roman français aujourd'hui...*, op. cit., p. 46.

<sup>1262</sup> Bruno Blanckeman, *Fictions singulières*, op. cit., p.104

<sup>1263</sup> Su l'uso di questa nozione si rimanda a Dominique Viart, « Les fictions critiques de Pierre Michon », in Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, P.U. de Saint Etienne, 2002.

della finzione, impone di interrogarci sull'eventuale natura chiasmatica di un testo diviso tra quello che Genette chiama *regime di finzione* e *regime di dizione*<sup>1264</sup>. La dimensione temporale del testo giocando sull'intersezione tra tempo dell'enunciazione e tempo dell'enunciato, diventa immagine di questo rapporto:

Deux types de temporalité nous semblent se dégager[... ] la temporalité de l'énonciation narrative et la temporalité de l'énoncé (énoncé distributif ou autoréférentiel). La première qui s'exprime dans l'énonciation narrative constitue le fil de l'énonciation, sa linéarité, son causalisme et sa motivation, bref sa finalité. C'est le temps de l'histoire racontée qu'un sujet de l'énonciation, antérieur au discours, assume. La seconde qui s'exprime dans l'énoncé distributif est la temporalité de la parole qui s'énonce, le cours de l'énoncé lui-même.<sup>1265</sup>

La dialettica *fiction/diction*, come è noto, solleva tutta una serie di problemi teorici, in parte identificati dallo stesso Genette in un saggio successivo, incentrato sulla figura della *Métalepse*:

On peut juger obscure ou problématique la convergence sur une même fonction de ces deux mode apparemment hétérogènes que sont, d'un côté, les caractère fictionnel d'une histoire et, de l'autre, la manière dont un texte, outre ce qu'il dit, laisse percevoir et apprécier ce qu'il est. Le trait commun, je le soupçonne, tient à un trouble de la transparence du discours: dans un cas (fiction), parce que son objet est plus ou moins explicitement posé comme inexistant; dans l'autre (diction), pour peu que cet objet soit tenu pour moins important que les propriétés intrinsèques de ce discours lui-même.<sup>1266</sup>

Una studiosa come Kate Hamburger giunge addirittura a negare l'esistenza di queste due modalità testuali, rifiutando alla scrittura cosiddetta di «finzione» lo status d'enunciazione. Genette, da parte sua, commentando le osservazioni di Searle sugli enunciati di finzione come «assertions feintes», aggiunge che queste asserzioni costituiscono comunque degli atti illocutori reali, la cui efficacia si misura nell'invenzione di una realtà mentale, condivisa sia dallo scrittore che dal lettore:

---

<sup>1264</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>1265</sup> Julia Kristeva, *Le texte du roman*, op. cit., p. 177.

<sup>1266</sup> Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

Il me semble qu'on peut raisonnablement décrire les énoncés intentionnellement fictionnels comme des assertions non sérieuses (ou non littérales) recouvrant sur le mode de l'acte de langage indirect (ou de la figure), des déclarations (ou demandes) fictionnelles explicites.<sup>1267</sup>

Se gli enunciati dei nostri testi mostrano la stessa efficacia, il contratto di finzione che essi implicano differisce sensibilmente, nella misura in cui l'atto che essi presuppongono sposta l'interesse del lettore dal prodotto della finzione alla sua produzione (enunciazione o funzione narrativa). L'incipit de *L'Innommable* ne è la riprova:

Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. Si je peux. Et les objets, quelle doit être l'attitude vis-à-vis des objets? Tout d'abord, en faut-il? Quelle question. Mais je ne me cache pas qu'ils sont à prévoir. Ce qu'il faut éviter, je ne sais pas pourquoi, c'est l'esprit de système. Gens avec choses, gens sans choses, choses sans gens, peu importe, je compte bien pouvoir balayer tout ça en très peu de temps. Le plus simple serait de ne pas commencer. Mais je suis obligé de commencer. C'est-à-dire que je suis obligé de continuer. Je finirai peut-être par être très entouré, dans un capharnaüm. Allées et venues incessantes, atmosphère de bazar. Je suis tranquille, allez.<sup>1268</sup>

É senza dubbio il carattere procedurale di questa apertura, a conferirle la sua singolarità, nel senso in cui il lettore vede nascere- parallelamente all'autore- il progetto embrionale del libro, prova con lui l'ambiguità della sua formulazione e della sua emergenza. In queste prime righe, la messa in scena della gestazione del racconto come puro universo fantastico -ovvero come visione mentale- e l'intrusione del condizionale, che contribuisce a definirlo come un'ipotesi dell'immaginario, hanno come prima conseguenza l'interruzione di quel contratto di lettura caratteristico dei testi di finzione. Infatti, si manifesta fin dal principio l'assoluta *fictivité* del mondo che si elabora sotto i nostri occhi e della stessa pratica narrativa. Quest'ultima si presenta come una *fiction de récit* rispetto alla quale la voce scritturale resta a distanza.

Interessante e fecondo potrebbe rivelarsi un confronto con alcune osservazioni di Calle-Gruber sulla nozione di «fictif»<sup>1269</sup>, nozione caratteristica di quei testi narrativi che esibiscono la loro testualità a spese della *fabula*, impedendo così ogni illusione reale e sottolineando l'avvenuto divorzio tra *écriture* e *fiction*. Divorzio che ha come primo risultato

---

<sup>1267</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 61.

<sup>1268</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, pp.8-9.

<sup>1269</sup> Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.

quello di porre l'accento sulla voce narrativa. In effetti, se la finzione messa in scena dal *récit* designa chiaramente sé stessa come puro effetto testuale- in altri termini come finzione- la voce narrativa si presenta più problematica.

Abbiamo più volte sottolineato come la scrittura di finzione- che nel *récit* è essenzialmente conquista di una voce- scopra l'impersonale come condizione più adeguata per un'espressione di sé. Nel suo saggio *Sur Maurice Blanchot*, Emmanuel Lévinas nota: «Ecrire c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même [...]»<sup>1270</sup>. In quest'ottica, il *récit* sarebbe il frutto di un duplice rifiuto della *diction*: rifiuto di un *Io* lirico, rifiuto della confessione<sup>1271</sup>. In quanto pratica della disparizione del soggetto scrivente, la finzione sembrerebbe a prima vista lontana dall'espressione di una possibile verità dell'*Io*. Nell'epilogo del suo racconto, la voce narrativa di *Amour Bilingue* osserva:

J'ai tout consigné en si peu de mots; tout, y compris le testament et l'épigraphe, et de mon nom je ne retiens que *les célébrations de son éloignement*.<sup>1272</sup>

Malgrado la presenza dell'*Io*, lo scopo ultimo della finzione messa in scena è quello di sancire «l'*éloignement*» del soggetto.

La questione diventa ancor più complessa se prendiamo in esame quella che nel paragrafo precedente abbiamo chiamato –semplificando- la dimensione meta-enunciativa della voce. Secondo Kate Hamburger è proprio a questo livello che si pone il problema de «L'expérience de fiction, car cette voix qui semble ne pas s'actualiser dans la narration, relève-t-elle d'une énonciation comme le soutient Calle-Gruber ou d'un simple jeu auto-réflexif de la fonction narrative?»<sup>1273</sup>. In altri termini: si tratta di un'enunciazione reale o fittizia?

Sappiamo che, in *Fiction et diction*, Genette oppone il racconto fattuale, basato sull'adeguamento tra autore e narratore, al racconto fittizio in terza persona, dove l'autore si distingue dal narratore rifiutando di assumere le asserzioni di quest'ultimo. Tuttavia, Genette considera anche il caso particolare di un racconto fittizio che «dénoncerait à chaque phrase sa fictionnalité par une tournure du genre "Imaginons que...", ou par l'emploi du conditionnel, comme les enfants qui jouent à la marchande, ou par quelque autre procédé qui existe peut-

---

<sup>1270</sup> Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, op. cit., p. 16.

<sup>1271</sup> È in questo senso che abbiamo parlato di una distanza tra *récit* e *autofiction*.

<sup>1272</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 128. Corsivo nostro.

<sup>1273</sup> Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit.,



être dans certaines langues, [et qui] serait d'une énonciation parfaitement " sérieuse" et relèverait de la formule Auteur=Narrateur»<sup>1274</sup>. Alla luce di queste considerazioni, la tentazione di leggere nella voce narrativa del *récit* un'enunciazione autoriale diventa inevitabilmente forte. Ma la questione merita, nel nostro caso specifico, di essere affrontata con grande cautela.

Analizzando gli effetti di commento delle finzioni romantiche, Kate Hamburger afferma l'assenza di una vera e propria rottura all'interno della struttura fittizia così come la mancanza di una reale enunciazione: «Dans le texte fictionnel, cette intervention n'est qu'enjolivre, arabesque, jeu de la fonction narrative avec elle-même, elle n'a pas de signification existentielle, c'est-à-dire qu'elle n'est pas référée à un *Je* réel, même si le narrateur s'en donne tant soit peu les apparences»<sup>1275</sup>. L'unico caso di enunciazione reale accettato dalla Hamburger è quello del romanzo realista alla Balzac o alla Tostoij, nel quale le intrusioni enunciativie hanno come unico scopo quello di accreditare una precisazione di natura storico-geografica. Queste ultime possono allora essere definite delle «intrusions d'auteur»: «Ce qui veut dire que le *Je*-Origine réel qui apparaît ici ne se situe pas dans une relation aux personnages de roman, et c'est bien pourquoi il est un véritable *Je*-Origine: celui-là même de l'auteur. L'effet esthétique est pourrait-on dire une perturbation de l'illusion n'ayant pas de visée artistique ou intellectuelle [...]». La conclusione della Hamburger è che i due «modes ne forment pas une unité artistique» e «le champ fictionnel ne peut entrer en relation avec le champ d'expérience véritable»<sup>1276</sup>.

La forma narrativa *récit* sembra poter rientrare in questa definizione, a condizione, naturalmente, di sostituire gli intenti realistici con un fine più ontologico e affermando, anche in contrasto con Kate Hamburger, che se il campo fittizio non è quello dell'*Io* reale - e il fatto che il creatore possa apparire come un doppio parodico dell'autore non modifica minimamente questa distinzione logica- esso costituisce in ogni caso l'esperienza che il soggetto fa della lingua: un'esperienza nella quale egli scompare come soggetto per reincarnarsi in una voce produttrice del proprio immaginario.

L'istanza enunciativa- che commenta la finzione, che la produce pur prendendone le distanze e attualizzandosi in diversi *Io*-fittizi- deve essere concepita, a nostro avviso, sul piano di un'altra logica; logica che la Hamburger non ignora del tutto, ma che non è al centro del suo

---

<sup>1274</sup> Gerard Genette, *Fiction et Diction*, op. cit., p. 80.

<sup>1275</sup> Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 140.

<sup>1276</sup> Ibid. p 141.

interesse. L'istanza enunciativa, infatti, non va intesa né come manifestazione di un'enunciazione reale (l'autore), né come enunciazione fittizia stabilizzata sul personaggio del narratore.

Quest'altra logica alla quale fare appello è ancora una volta la logica del chiasma. In effetti, finché il discorso resta circoscritto nei termini dell'opposizione genettiana *fiction-diction*, la questione è destinata a rimanere senza una risposta risolutiva. La voce del *récit* sembra sottrarsi volontariamente a questa, come ad ogni altra forma di dicotomia. Non si può parlare neanche di un'alternanza tra i due modi - ipotesi di Genette per qualificare alcune opere narrative - dato che nel *récit* tutto viene ricondotto alla sua natura di finzione. Il *récitant* khatibiano l'enuncia chiaramente parlando, nell'epilogo del testo, della «fiction du vide que j'ai mise au point avec une patience croissante»<sup>1277</sup>. Appare chiaro allora che la stessa dizione è da ripensare in termini di finzione: «la scénographie du premier lecteur que je suis, face à tout lecteur»<sup>1278</sup>.

Se vogliamo rimanere fedeli ad ogni costo alla formula genettiana, diremo che *fiction* e *diction* vanno concepiti nella loro implicazione chiasmatica, secondo quella X, figura dell'incognita e della barratura dell'indecidibile: «De ce "deux", je fais une croix[...]» afferma ancora il *récitant d'Amour Bilingue*. Da questo punto di vista, la *fiction* equivarrebbe ad un'opacità del regime di dizione, mentre la perturbazione del discorso sarebbe da attribuire ad una mimesi della finzione stessa: «Mes aventures sont terminées, mes *dits*, j'appelle ça des aventures» sottolinea l'innommable beckettiano<sup>1279</sup>. In concreto, la situazione che il *récit* mette in scena si situa problematicamente *nell'entre*, tra queste due modalità testuali.

Le riflessioni di Mireille Calle-Gruber, nel capitolo dedicato al «Texte aporétique de Duras», possono aiutarci ad entrare in questa nuova logica chiasmatica. Calle-Gruber ha mostrato come l'esibizione della dimensione testuale, a discapito del diegetico, sia in ultima istanza riconducibile alla manifestazione di un conflitto ontologico inerente alla scrittura, un divorzio pensiero-forma nel quale lo sforzo della lingua per cogliere l'oggetto che le sfugge porta alla contestazione delle proprie produzioni. È in questo senso che si può parlare di «texte aporétique» e di «texte conflictuel». Ora, le finzioni oggetto del nostro studio non possono certo essere riportate all'una o all'altra formula. Tuttavia, queste due nozioni hanno il merito di porre direttamente l'accento sul racconto come racconto di una voce anonima in cerca di sé

---

<sup>1277</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 130.

<sup>1278</sup> Ibid., p. 76.

<sup>1279</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 105.

stessa, in cui abbiamo riconosciuto una delle peculiarità della forma *récit*; racconto che si chiude, nella maggior parte dei casi, con l'affermazione del fallimento dell'impresa (non è successo niente se non il movimento della ricerca) e la volontà di riprendere il gravoso compito. Come se la voce – che è già di per sé una finzione - non avesse altro scopo se non quello di esaurire la propria attualizzazione fittizia, al fine di rendere perfettamente esplicita la dimensione infinita del desiderio che la muove. Come fa notare il locutore blanchotiano di *Au moment voulu*:

C'est que je suis lié, non pas à une histoire, mais au fait que, l'histoire risquant de me manquer de plus en plus, cette pauvreté, loin de me procurer des jours plus simples, attire ce qui me reste de vie dans un mouvement cruellement embrouillé dont je ne sais rien, sinon qu'il suscite l'impatience d'un désir qui ne veut plus attendre, comme s'il s'agissait de me rendre au plus tôt là où il me presse de venir, bien qu'il consiste précisément à m'éloigner de tout but et à m'interdire d'aller nulle part.<sup>1280</sup>

Il conflitto tra l'attività affabulatrice - la narrazione - e la *fabula* - di cui il testo diventa racconto - non è altro che l'espressione di una potenza negativa in atto e dell'impossibile risoluzione del desiderio della lingua nelle sue manifestazioni. Si pensi ancora ad un'altra opera blanchotiana, *La Folie du jour*:

On m'avait demandé: Racontez-nous comment les choses se sont passées «au juste». - Un récit? Je commençai [...]. Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements.<sup>1281</sup>

Il racconto vive *del* linguaggio e *nel* linguaggio, unica espressione della realtà: «Tout cela était réel, notez-le»<sup>1282</sup> aggiunge il locutore blanchotiano, mentre l'innommable beckettiano parla di un «souci de vérité dans la rage de dire»<sup>1283</sup>. La realtà divide allora con il racconto l'evocazione di uno spazio superiore del tutto utopico, dove l'evento è interamente futuribile e dal cui potere di attrazione l'esistenza può sperare di realizzare se stessa. È forse in quest'ottica che andrebbe riletto il passaggio conclusivo di *L'Arrêt de mort* blanchotiano:

---

<sup>1280</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, p. 156.

<sup>1281</sup> Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, p. 29.

<sup>1282</sup> Ibid, p. 20.

<sup>1283</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, p.21.

Les faits eux-mêmes, je puis rêver de les supprimer. Mais, s'ils n'ont pas eu lieu, d'autres, à leur place, arrivent [...]

In questo capitolo, abbiamo tentato di dimostrare come il *récit*, interessandosi alla discontinuità temporale, spaziale, scritturale o tematica del soggetto, sia retto nel suo insieme da una logica strutturale governata dal principio del doppio, che fa appello ad una lettura che vada nei due sensi e a doppio senso. Tuttavia, come abbiamo avuto modo di verificare, questo doppio è lungi dal rinviare ad un sistema etico ed estetico di tipo dialettico, ma si offre piuttosto come spazio di neutralizzazione. Il *récit* appare come un'arte *dell'entre-deux*, dell'intermedio che gioca sulla continua permutazione dei contrari (scrittura-pensiero, dizione-finzione). In quest'ottica, la struttura sdoppiabile e sdoppiata di ogni singolo elemento sembrerebbe partecipare di *quell'épuisement* teorizzato da Dominique Rabaté. Ma a ben vedere, l'*épuisement* del *récit* è principalmente *épuisement* di un'immagine fissa e totalizzante: più che irrepresentabili, soggetto, voce e narrazione sono da concepire nella loro «non coincidenza», nel loro movimento. Si è rilevato infatti, come sia i meccanismi di iper-riflessività messi in gioco a livello dell'organizzazione testuale, sia la dinamica del chiasma non soltanto svelino l'assenza di un referente fondatore, ma corrispondano ad una scrittura sempre in cerca del suo manifestarsi, del suo «*événement*»; ricerca sempre incompiuta, ma sempre rinnovata dove, come scrive Serge Meintenger a proposito dell'opera jablesiana e mallarmeana, «ce qui reste à venir et à écrire peut seul fonder et donner sens à ce qui est déjà là»<sup>1284</sup>.

---

<sup>1284</sup> Serge Meintenger, «Mallarmé et Jabès devant le livre: analyse d'une divergence culturelle», in Richard Stamelman et Mary Ann Caws, *Ecrire le Livre autour d'Edmond Jabès. Colloque de Cerisy-la-Salle*, Seyssel, Champ Vallon, 1989, p. 136.

## CONCLUSIONE : VERS UNE POETIQUE DU *RECIT*

«Imaginons maintenant qu'il soit possible d'échapper à l'alternative esquissée ici: une typologie cohérente qui rende au texte neuf un passé, un destin et donc un sens, mais souvent coercitive et peut-être même erronée; ou bien l'abandon à la mouvance de l'écrit, une absence de catégorisation qui reste fidèle à la spécificité du texte mais qui risque de le perdre, fautes de repères, faute de mémoire».

Aline Mura, *Problématique des genres, problèmes du roman*

Al termine di questa vasta esplorazione, seppur parziale e frammentaria, che cosa possiamo dire del *récit* contemporaneo?

Innanzitutto, va sottolineato come l'analisi del nostro *corpus* testuale ci riporti al *metissage* generico e *all'épuisement* letterario che hanno costituito il punto di partenza del nostro studio. Le opere di Blanchot, Beckett e Khatibi sono scritte a partire dalla coscienza del loro proprio *effacement*. Abbiamo visto, infatti, come l'entrare in questi testi comporti una grande forza di sopportazione per non soccombere alla rarefazione e alla dissoluzione alle quali sembrano condurre. È come voler entrare in un film tramite lo schermo: le immagini sono accattivanti, attirano fino all'estremo, ma, quando ci si avvicina per toccarle, non resta altro che uno schermo bianco, cioè niente e, nella peggiore delle ipotesi, addirittura la sparizione completa di tutto quello che un minuto prima sembrava esistere. Forse è proprio la magia del *récit* e il magico, per definizione, produce soltanto illusioni. Tuttavia, questa forma narrativa, pur nell'impossibilità di essere inquadrata organicamente a causa delle sue continue fughe dal centro- come i cerchi che si formano nell'acqua dopo aver lanciato un sasso-, continua ad avere, ai nostri occhi, il merito di provocare e sollevare così tante problematiche da non poter essere lasciata senza un tentativo di analisi complessiva. Il *récit* è dunque qualcosa d'altro che

non una «fiction problematique»<sup>1285</sup>, un insieme segnato dall'ibridità e dalle preoccupazioni della letteratura e della cultura contemporanea?

Come rilevato nel corso del nostro studio, le narrazioni identificate da questa dicitura sembrano corrispondere, per lo più, alla messa in scena di una *perdita*: perdita del personaggio, perdita del soggetto, perdita della storia e dello stesso linguaggio. Perdita che trova certamente origine nella consunzione, nella messa in scacco dello sguardo onnisciente capace di unificare, nell'atto percettivo-conoscitivo, ciò che è percepito e che può quindi restituirsi in termini descrittivi. In sintesi, forme di scrittura che, eccedendo le possibilità rappresentative, assumono su di sé il *limite estremo* - quell'indicibile tanto presente nella nostra ricerca- decidendo di percorrerlo fino in fondo. Certo, non è difficile opporre al ritratto generale che abbiamo tentato di *declinare* l'esempio di romanzi, novelle o raccolte di testi che presentino caratteristiche analoghe. Nel *récit* si manifesta in effetti, come sottolinea lo stesso Rabaté, quel *souçon* tipicamente francese contro «l'emportement naif pour un monde posé comme imaginaire»<sup>1286</sup> che ha accompagnato il XX° secolo nel suo insieme. Fedele all'epoca del dubbio generalizzato, il *récit* appare come il tentativo di realizzare una forma narrativa in cui tutto è messo in discussione- a cominciare dalla stessa narrazione- reinventando la realtà che ha perso consistenza. Il disorientamento della voce narrante conferma l'iscrizione di queste opere nella scia della disgregazione delle certezze e dei valori acquisiti. Sappiamo che una delle caratteristiche del soggetto post-moderno è proprio quella di non sapere in che mondo si trova e, conseguentemente, come reagire e come collocarsi nell'ambiente che lo circonda.

All'origine della nostra indagine vi è tuttavia un segnale paratestuale ricorrente- la dicitura *récit*- e un percorso storico, rapidamente abbozzato, ma dal quale si delinea un determinato rapporto con la soggettività. Rapporto che potremmo definire di *latitanza*. Senza pretendere di ricondurre la diversità di questo insieme ad un modello unico, abbiamo quindi cercato di declinarlo mettendo in rilievo la creazione di un sistema di motivi e strutture che, pur estremamente vario, sembra essere governato da un piccolo numero di *idee fisse*, di topoi.

---

<sup>1285</sup> L'espressione è di Dominique Rabaté che, in uno dei suoi ultimi interventi, parla del *récit* semplicemente come di una «catégorie critique [...] [qui] désigne une fiction problématique». Dominique Rabaté, «Récit ou roman? Réflexions actuelles sur un débat français», in Jean-Luc Bayard et Anne-Marie Mercier-Faivre (textes réunis), *Vous avez dit contemporain? Enseigner les écritures d'aujourd'hui*, PU Saint-Etienne, 2007, p. 21.

<sup>1286</sup> Ibid., p. 22.

Primo fra tutti la famosa *messa in scena della voce*, vero cavallo di battaglia dell'analisi rabatiana. Come ha ampiamente dimostrato lo studio del nostro *corpus* testuale, nel *récit* siamo di fronte non più ad una voce piena, ma a dei frammenti di *sé*, ad una pluralità di figure e di dimensioni della soggettività, a delle voci indistinte e spersonalizzate, nelle quali il soggetto non può più ricostituirsi come «Io» della parola. La sua porosità lo rende semplice luogo di coagulo momentaneo delle voci e delle lingue altrui. Preda di una istanza di differimento perpetuo di presenza, che il testo spettacolarizza- da cui l'espressione «messa in scena»- , l'«io» enunciatore diventa l'incarnazione di un'istanza di de-costruzione, di de-creazione. In quest'ottica, abbiamo potuto notare come la forma breve, caratteristica delle opere dette *récit*, «se justifie [...] de cet inlassable mouvement de dispersion et de ressassement du sujet, acharné [...] à s'inscrire comme trace»<sup>1287</sup>. Come *traccia*, ovvero come movimento che rifiuta ogni forma chiusa, ogni totalità ormai perduta. Siamo non all'assenza, ma agli infimi, infinitesimali gradi della presenza: presenza di una soggettività percettibile *in absentia*. In estrema sintesi, quella a cui assiste il lettore è una sorta di disintegrazione dello status ontologico dell'«io» narrante.

Alla disgregazione del soggetto enunciativo fa da *pendant*, come si è visto, uno scardinamento della percezione dei rapporti spazio-temporali e, conseguentemente, della possibilità di concepire un *inizio* e una *fine* - vale a dire la possibilità di pensare i limiti dell'esperienza e del linguaggio sia pur all'interno della scrittura. Si è notato come, già ad un primo livello tematico, le voci «protagoniste» delle nostre opere siano ossessionate dalla ricerca costante di una collocazione spazio-temporale ben definita, ricerca alimentata precisamente dall'assenza di una dimensione temporale e spaziale in cui collocarsi. Questa mobilità della voce trova riscontro in un estremo dinamismo strutturale ed enunciativo, di cui abbiamo cercato di rendere conto parlando di *messa in scena dell'erranza*. Di fatto, per autori come Blanchot, Beckett o Khatibi il principio di erranza sembra essere l'unica condizione di verità e di esistenza ancora valida. È in quest'ottica che Blanchot parla del movimento come di un errare continuo, nel doppio significato del termine: è al contempo un vagare senza precisi punti di riferimento ed un continuo commettere errori. Louis-René des Forêts, nel suo *Voies et détours de la fiction* scrive a proposito:

Savons-nous seulement ce que nous avons à dire et même si nous écrivons avec le souci de dire quelque chose ? De toutes façons, ce que nous cherchons à atteindre se trouve toujours détourné

---

<sup>1287</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, p. 51.



et modifié par l'acte médiateur qu'il nous faut accomplir pour l'atteindre. Mais le plus souvent on cherche ce qu'on ignore et le but de notre recherche, nous ne l'entrevoions que confusément, dans la brusque déchirure d'une éclaircie.<sup>1288</sup>

Si può parlare allora, prendendo in prestito un termine degli studi di francofonia, di una «*enracinerrance*»<sup>1289</sup>, ovvero di un radicamento della scrittura nell'erranza che diventa logica interna al testo. Le opere di questi autori sono principalmente opere in cammino, la cui meta è nell'errare stesso; parole dell'erranza, che, attraverso la non-assegnazione del proprio oggetto, dicono della permanenza del senza luogo. Ad immagine della parola vagabonda da essi veicolata, la dinamica strutturale dei nostri testi è così segnata dall'indeterminazione e dal disorientamento linguistico, spaziale e temporale, attraverso i quali l'erranza si dà letteralmente in spettacolo. A tal proposito, abbiamo sottolineato come il *récit*, in quanto forma narrativa, non concepisca né conosca né un inizio, né una fine: esso è l'origine stessa; origine- ricordiamolo- dalla quale, secondo Blanchot, la struttura estendibile del romanzo tende per sua natura ad allontanarsi. È quello che si è tentato di restituire analizzando la condizione *paratopica* del testo. Si è rilevato, infatti, come le opere presenti nel nostro *corpus* muovano tutte da un centro assente, arretrando costantemente dal punto zero da cui sembrano essere scaturite e in cui ogni certezza sembra essere stata immolata di fronte alla disarmante impotenza di affermare o di negare qualsiasi cosa. Queste opere, opacizzando l'atto narrativo da cui provengono, interrompono esplicitamente il funzionamento della loro voce, lo status dei loro personaggi e la natura della partecipazione del lettore, provocando una continua tensione diegetica e formale tra una forza di costruzione e una forza di distruzione. Tensione sulla quale il *récit* si edifica come opera letteraria.

Ora, come si è notato nel corso del nostro ultimo capitolo, l'instabilità delle forme in movimento rivela la struttura sdoppiata e sdoppiabile di ogni singolo elemento. Abbiamo parlato al riguardo di un «*pensiero del doppio*», che sottende nel suo insieme l'organizzazione testuale delle opere oggetto della nostra analisi; opere in cui l'esercizio scritturale s'identifica volentieri ad un moto di specularità. Il ricorso alla metafora teatrale - e più precisamente- ad una certa visione del barocco- va letto in quest'ottica: come tentativo per indicare ciò che si presenta sotto i nostri occhi; ovvero il sorgere di una parola nel suo tragitto drammatico- a

---

<sup>1288</sup> Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fictions*, op. cit., p. 16.

<sup>1289</sup> Si tratta di un termine forgiato da J.C. Charles, «Francophonie, yes!», *La Quinzaine Littéraire*, n° spécial: «Ecrire les langues françaises», Paris, 436, 16-31 mars 1985, p. 37.

partire dalla sua emergenza fino al suo silenzio finale-, nella sua ricerca cognitiva ed interpretativa in cui il soggetto, sdoppiatosi in attore e spettatore di sé stesso, cerca di riconoscersi e di definirsi. Questo dispositivo speculare e spettacolare sostiene invariabilmente la messa in scena enunciativa di ognuno dei nostri testi. È ancora attraverso la tematizzazione del lavoro in corso dello scrittore che il racconto esibisce e raddoppia la condizione fittizia: sia che esso decida di esporre esplicitamente la propria poetica mettendo in gioco la funzione di scrittore o di narratore ( come in *Compagnie* di Beckett, in *Amour Bilingue* di Khatibi o in *La folie du jour* di Blanchot), sia che questa si trovi rappresentata dal percorso di ricerca cognitiva dell'«io», sempre all'ascolto, in attesa di una rivelazione ( è il caso di *Le Dernier homme* di Blanchot o *Mal vu mal dit* di Beckett). Tale procedimento fa appello ad una struttura par *emboitements* dove la finzione- come nel teatro barocco- è *enchassée* in un'altra finzione. Il testo diventa così la rappresentazione di una rappresentazione. In questo senso, il *récit* mette in scena la favola della propria emergenza e del suo mancato compimento. Come suggerisce la voce di *Ostinato* di Louis-René des Forêts, «jouer à ne plus jouer, et de ce renoncement même faire la règle d'un nouveau jeu»<sup>1290</sup>.

I meccanismi di iper-riflessività messi in gioco a livello dell'organizzazione testuale corrispondono, in definitiva, ad una scrittura in cerca di sé stessa, di quello che Blanchot chiama il suo «événement», ovvero il suo *ad-venire*. Avvenire che è essenzialmente un avvenire attuato nella lingua ( piuttosto che nel mondo). L'esperienza dell'opera diventa, come già ricordato, ricerca della «profondeur ouverte sur l'expérience qui la rend possible, l'étrange mouvement qui va de l'œuvre vers l'origine de l'œuvre, l'œuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source»<sup>1291</sup>. All'interno di questa prospettiva, il *récit* sarebbe quindi interrogazione infinita dell'enigma da esso rappresentato in quanto fatto estetico.

In questa linea, si è notato come il gioco tra la scrittura e la sua finzione conduca allo stravolgimento dello spazio letterario, che viene ad essere concepito come un *entre-deux*, territorio intermedio di duplicazione e, al tempo stesso, di neutralizzazione degli opposti. Ci sembra importante ricordare, a tal proposito, che la scrittura di queste opere non ha come ambizione l'utopico sfondamento dello schermo che costitutivamente separa la parola dalla

---

<sup>1290</sup> Louis-René des Forêts, *Ostinato*, op. cit., p.193.

<sup>1291</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 269.

cosa: al contrario essa si pone *ab origine*, nello scarto tra le due. È proprio in questo *scarto*, in cui essa si dipana,

- scarto tra il «ne rien dire et *dire (le) rien*»; tra due lingue e due culture, come nel caso del testo khatibiano e, più in generale, dei *récits* appartenenti alle cosiddette letterature francofone che si gioca quella che rappresenta, a nostro avviso, una delle grandi originalità del *récit*. *Récit* come *entre-deux*; non come riconciliazione degli opposti – il che ricondurrebbe all'unità rifiutata perché illusoria e menzognera- ma come luogo terzo, ambiguo e ambivalente, di cui il concetto di bi-lingua khatibiana è esemplificazione.

Ma la creazione di questo luogo interstiziale è dettata anche da una duplice esigenza che la voce di *L'Innommable* beckettiano descrive come necessità di «réfléchir et de parler à la fois»<sup>1292</sup>. Si è osservato, infatti, come queste opere siano segnate dalla cospicua presenza di riflessioni e di meditazioni teoriche. In ciò abbiamo potuto rinvenire un'assonanza con quelle che Bruno Blanckeman, nel già citato studio su *Les fictions singulières*, definisce delle «écriture textuelles», le quale fanno del rapporto al testo un elemento della finzione e una materia di narrazione. Nel *récit* finzione e riflessione teorica sono inestricabilmente associate al punto che la teoria può diventare finzione e viceversa. È proprio questo aspetto che abbiamo tentato di evidenziare parlando di una costruzione chiasmatica propria alla nostra forma narrativa e, più precisamente, del chiasma tra quello che Genette chiama *régime de fiction* e *régime de diction*. La scrittura altamente autoreferenziale dei nostri testi, posta di fronte all'impossibilità di essere riassorbita in una delle due modalità, decide di porsi *tra* le due. Grazie all'affabulazione dell'atto narrativo, la finzione diventa il *tenant-lieu* della dizione in un incessante *tourniquet* dove l'essenziale dimora problematicamente tra questi due regimi di scrittura. In tal senso, l'istanza enunciativa non può essere ricondotta né alla manifestazione di un'enunciazione reale – corrispondente all'autore-, né ad un'enunciazione fittizia stabilizzata sul personaggio del narratore. Quella a cui invita il *récit* è un'altra logica: la logica della lingua. È in questo senso che possiamo parlare dei nostri testi essenzialmente in termini di spazio di parola.

Si noti bene che in questa prospettiva parlare di sé stessi diventa consegnare il soggetto al linguaggio a cui appartiene e presentare l'esercizio della scrittura come un qualcosa di estraneo e al tempo stesso di personale. Da questo punto di vista, la riflessione critica che accompagna il regime di dizione non è da intendere come linguaggio definitivo, ma solo

---

<sup>1292</sup> Samuel Beckett, *L'innommable*, p.60.

come un momento del linguaggio sperimentato dal soggetto. Lo scopo primario sembra essere allora quello di far scomparire la finzione nella scrittura e la scrittura nella finzione; di rendere la differenza tra le due impercettibile attraverso delle operazioni di neutralizzazione che puntano alla conquista di un'unità paradossale della parola. «Je ne connais rien à la vie, je n'ai jamais rien fait d'intéressant, alors de quoi parlerai-je, au fond? Des quelques mots que j'ai choisis, de la façon dont je les dispose, suites logiques et inoffensives. Je ne réussirai pas à te raconter une belle histoire [...] Tant de choses à dire, pourtant» afferma il narratore del récit *Les années confuses* dello scrittore quebecchese Patrick Nicol<sup>1293</sup>.

«Je ne réussirai pas à te raconter une belle histoire», è il leitmotiv che attraversa tutte le opere del nostro *corpus*. Che la forma *récit* sia riconducibile solo a questo rifiuto del narrativo, ad *un'épuisement* totale, alla messa in scena di un pensiero senza speranza dove la letteratura, fatta di frammenti giustapposti, rischia di diventare sterile gioco meta-letterario? Il *récit* sarebbe quindi da leggere come il punto zero della narrazione. Costatazione paradossale – è giunto il momento di sottolinearlo- di una resistenza al narrativo esercitata all'interno di un insieme tipologico che pur annuncia in maniera manifesta il suo legame con la narratività. È infatti innegabile che l'indicazione «récit» solleciti l'aspetto narrativo del testo. Certo, si potrebbe ribattere ricordando che il termine viene utilizzato, come sottolinea lo stesso Rabaté, in chiave critica per designare essenzialmente una finzione che concepisce sé stessa come «lieu d'une mise en doute des pouvoirs du roman»<sup>1294</sup>.

In realtà- ed è quello che ci preme sottolineare in sede di conclusione- la contestazione di questi testi è di un nichilismo solo apparente, così come è solo apparente la fabula *dell'échec* che essi si compiacciono nel declinare. A ben vedere, quello che la contestazione messa in scena tende a sottolineare è solo il punto di disfunzionamento tra la lingua e la realtà; niente è più lontano da queste opere che la tentazione del silenzio definitivo o del disastro solipsistico. La scrittura del *récit* dice il niente, certo, lo mette in gioco. Ma il silenzio che essa promette, e permette, non è l'ammutolimento oblioso; esso è piuttosto il deliberato rifiuto di accondiscendere ad una parola che non è altro che occultamento ideologico dell'abissale silenzio da cui l'uomo proviene, e che le pratiche sociali tecnologiche della comunicazione globale pretendono -invano, naturalmente- di sommergere nel diffuso rumore di fondo della chiacchiera.

---

<sup>1293</sup> Patrick Nicol, *Les années confuses*, op. cit.

<sup>1294</sup> Dominique Rabaté, «Récit ou roman? Réflexions actuelles su un débat français», op. cit., p. 21.

Sulla scorta di tali osservazioni vorremmo pertanto concludere il nostro studio riprendendo l'interrogazione che ha segnato l'inizio del nostro cammino: a cosa rimanda la dicitura *récit*? Si tratta della negazione di un genere o dell'emergenza di una nuova tipologia?

L'analisi delle opere appartenenti al nostro corpus di ricerca sembra averci fornito qualche elemento di risposta obbligandoci, innanzitutto, a dissociare il *récit* sia dal campo della *fiction* in senso stretto che dalle forme sperimentali con le quali pur condivide alcune caratteristiche. Come abbiamo messo in luce, se «*récit*» è un termine che, nel suo uso critico, rappresenta una comoda categoria suscettibile di accogliere l'insieme dei testi che si oppongono alle forme convenzionali del romanzo o della novella, esso non appare tale se lo si osserva nella sua globalità. Le sue ambizioni narrative non sembrano potersi definire soltanto come rifiuto o negazione dei generi vicini; esse indicano piuttosto, nella maggior parte dei casi, un percorso distinto. È altresì vero che questo percorso rimane marginale nell'ambito letterario ed editoriale. Ma la sua presenza all'interno del panorama contemporaneo invita comunque a riconoscerne l'esistenza e a proseguire l'analisi del suo percorso.

Da parte nostra riteniamo che questa forma, pur rivendicando una supremazia del dire sul raccontare, testimoni dell'esigenza di *ripensare* l'atto della narrazione. A tal proposito, l'esempio di Blanchot può essere, ancora una volta, funzionale alla nostra analisi. Nel 1949, un anno prima della seconda versione di *Thomas l'Obscur*- versione che, ricordiamolo, segna il passaggio dal romanzo al *récit*- Blanchot pubblica *La Part du Feu*. Cosa vuol dire, in francese, «*faire la part du feu*»? Significa bruciare ciò che ormai è perduto, per salvare il salvabile: il ruolo del fuoco è, infatti, quello di procurare la salvezza attraverso la distruzione. Ora, la scelta del *récit* sembra coincidere proprio con questo tentativo estremo di salvare la narrativa, facendola passare attraverso la prova del fuoco, riducendola al centro immaginario dell'opera e facendo bruciare tutto ciò che la circonda. È il senso da attribuire al passaggio dalla prima alla seconda versione del *Thomas* blanchotiano: passaggio, secondo l'espressione dello stesso autore, dalla «*figure complète*» al suo «*centre imaginaire*».

Il *récit* appartiene, da questo punto di vista, ad un tipo di narrativa che tenta di esplorare le possibilità ancora insite nella narrazione. Il termine *d'épuisement*, nel quale la critica rabatiana ha tendenza a confinarlo, rischia di occultare proprio questa dimensione. Non a caso lo stesso Rabaté sembra aver avvertito di recente l'esigenza di *nuancer* i propri propositi, cercando di svincolare il termine dalla semplice messa a morte del romanzo. Più che di un *épuisement*

della narrativa potremmo allora parlare di «épures romanesques» in cui la trama è «réduit[e] à ses éléments de base [...] écartant volontairement tout développement secondaire»<sup>1295</sup>.

I *récit* degli ultimi anni trent'anni- pensiamo soprattutto agli esempi della letteratura canadese e magrhebina- ne sono la riprova. Pur mantenendo una posizione critica rispetto al romanzesco, essi tendono a riallacciare i legami con la dimensione della storia che l'opera di Beckett sembrava aver esaurito. È l'esempio offertoci da *Amour Bilingue*, che non rinuncia a una trama narrativa anche se la rende funzionale alla messa in scena della problematica linguistica. Come abbiamo già detto, il testo di Khatibi può essere letto, ad un primo livello, semplicemente come la storia della relazione amorosa tra un uomo e una donna provenienti da due orizzonti culturali e linguistici differenti; relazione fallimentare che conduce inesorabilmente alla separazione degli amanti. Per non parlare dell'ultima opera dell'autore – che coincide anche con il suo secondo *récit* - , *Féerie d'un mutant*<sup>1296</sup> dove la trama narrativa è ancor più sviluppata. Il testo narra l'erranza del suo protagonista, Med, attraverso varie città- Parigi, New York, Kyoto- in un'atmosfera al limite della fantascienza in cui fanno la loro comparsa società segrete e robots. Si pensi ancora, ad un *récit* come *L'odeur de café* (1991) dello scrittore canadese Dany Laferrière<sup>1297</sup>. Qui la ricerca di un'identità e di un'appartenenza tangibili, lungi dall'assumere configurazioni astratte, passa attraverso il racconto dell'estate di un ragazzino di dieci anni che è, in realtà, il narratore stesso trent'anni prima. Limitandoci al panorama della letteratura del Quebec potremmo ancora citare, a titolo esemplificativo, *A propos de Maude* di Lise Harou (1986)<sup>1298</sup> dove la dialettica tra identità e alterità, tra dicibile e indicibile assume i contorni della ricostruzione mnemonica di una relazione omosessuale, relazione conclusasi con il suicidio dell'amante della narratrice. Certo, siamo lontani da quelle che Dominique Viart chiama «nouvelles fictions»<sup>1299</sup>; non si può parlare a proposito di questi testi dell'elaborazione di una trama continua e coesa sul modello di «la marquise sortit à cinq heures». Nondimeno, esiste una differenza tra la fase iniziale e la fase più contemporanea del *récit*; differenza riassumibile in questi termini: mentre le opere di Blanchot o di Beckett – ma anche di Louis-René des Forets, per citare un altro esempio - fanno emergere la parte di

---

<sup>1295</sup>

<sup>1296</sup> Abdelkébir Khatibi, *Féerie d'un mutant*, op.cit.

<sup>1297</sup> Danny Laferrière, *L'odeur de café*, op. cit.

<sup>1298</sup> Lise Harou, *A propos de Maude*, Montréal, VLB éditeur, 1986.

<sup>1299</sup> Si veda Dominique Viart-Bruno Vercier, *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, op. cit.

finzione che nutre la parola colta nell'atto di eseguire, *recitare*, la fabula - fabula che si riduce essenzialmente alla messa in scena del suo avvenire-, le opere più strettamente contemporanee indulgiano sull'intersecarsi confuso della fabula nella parola. Resta, comunque, che in entrambi i casi la disgregazione del racconto, nel suo senso genetiano, non impedisce al narrativo di tendere verso una totalità alla quale forse non può più giungere, ma verso la quale è sospinto dal desiderio di una ricostruzione, presente anche nel maggiore *éclatement*. Questa ricostruzione passa attraverso la voce, che tende sempre di più ad assumere i tratti di una *figura* giocando un ruolo maggiore nella trama evenemenziale del testo. Attraverso la sua messa in scena, il *récit* decide di narrare ancora qualcosa: quella vita strattonata tra la modernità neutra dell'identità e la selvatichezza insostenibile della «differenza», tra il desiderio di parola e lo spettro dell'incomunicabilità. Narra di questa esistenza che cerca il suo cammino negli intrecci, nelle disillusioni e nei momenti esaltanti di un nomadismo interiore di cui l'opera diventa immagine. Quello che ci viene offerto da queste narrazioni non è altro che l'interrogazione incessante delle possibilità ancora insite nella parola, nell'atto di testimoniare o di narrare.

È ancora troppo presto per poter affermare che il percorso delineato dal *récit* sia destinato a conoscere una posterità o ad acquisire uno statuto generico dai contorni più definiti. A conclusione del nostro studio ci sembra di dover sottolineare come, paradossalmente, siano proprio queste «esperienze vertiginose», che hanno attraversato il linguaggio fino al suo limite estremo, ad offrire un nuovo «accesso al linguaggio», a dischiudere una «porta che si apre» su nuovi orizzonti, su nuove storie da raccontare; quel «*apprend moi à parler dans tes langues*»<sup>1300</sup> che rilancia la fine del testo di Khatibi.

---

<sup>1300</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue*, p. 131.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Études critiques

### 1.1. *Sur la problématique des genres littéraires*

Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Tzvetan TODOROV, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Jacques DERRIDA, « La loi du genre », *Parages*, Galilée, 1986.

Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre CADIOT, Paris, Seuil, 1986.

Dominique COMBE, *Poésie et récit- Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique »), 1989.

Jean-Michel ADAM, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

Dominique COMBE, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

David FONTAINE, *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993.



Madeleine BORGOMANO et Elisabeth RAVOUX-RALLO, *La Littérature française du XXe siècle. Tome 1: Le Roman et la nouvelle*, Paris, A. Colin, 1995.

Richard SAINT-GELAIS, *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit Blanche, 1998.

Jean-Michel ADAM, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.

Jean BESSIERE et Gilles PHILIPPE (sous la dir.), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Honoré Champion, 1999.

I. S. MACLAREN et C. POTVIN (sous la dir.), *Literary Genres/ Les genres littéraires*, University of Alberta, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, 1999.

Yves STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2000.

Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (textes réunis par), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Robert DION, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.

Antoine COMPAGNON, *Théorie de la littérature: la notion de genre: cours d'Antoine Compagnon*, Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée, Cours de licence LLM 316 F2, [www.fabula.org/compagnon/genre.php](http://www.fabula.org/compagnon/genre.php)

Marielle MACE (textes réunis par), *Le genre littéraire*, Flammarion, 2004.

Danièle RIVIERE (sous la dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Éditions Dis voir, coll. « Arts visuels / essais », 2006.

## **1.2. Sur la crise du roman**

André BRETON, *Manifestes du surréalisme* (1924, 1930, 1942), Paris, Folio, 1985.

Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard (1956), Folio/Essais, 1987.

Michel RAIMOND, *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

Michel RAIMOND, *Le roman depuis la révolution*, Paris, Colin, 1968.

Michel RAIMOND, *Les signes des temps*, Paris, S.E.D.E.S.-C.D.U., 1976.

Jean RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Jacques DUBOIS, Jeannine PAQUE, *Le roman célibataire. D'à Rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

## **1.3. Sur la problématique du récit**

Emily ZANTS, *The Aesthetics of the New Novel in France*, Colorado, University of Colorado Press, 1968.

Louis-René DES FORÊT, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.

Dominique RABATÉ, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

Sophie BERTHO, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, n°92, décembre 1993.

Yves TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

Bruno BLANCKEMAN, « Aspects du récit littéraire actuel », in *Romanciers d'aujourd'hui. - Dix-neuf vingt*, n°2, octobre 1996.

René AUDET et Frances FORTIER, « Le récit, émergence d'une pratique: le volet institutionnel », in *Voix et images*, vol. XXIII, 3 (69), printemps 1998, p. 439-460.

André MERCIER, « Poétique du récit contemporain: négation du genre ou émergence d'un sous-genre ? », in *Voix et images*, vol. XXIII, 3 (69), printemps 1998, pp. 461-480.

Frances FORTIER, Jean GINETTE, Andrée MERCIER, Marie-Claude PELLETIER, Maryse POIRIER, « Trois récits, un stylème: les contours d'un genre » , in Richard SAINT-GELAIS (sous la dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres* , Québec, Nuit Blanche (coll. « NB Université »), 1998, p. 227-267.

Dominique RABATÉ, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998.

Dominique VIART (textes réunis par), *Écritures contemporaines 1: Mémoires du récit*, Paris, Minard (Revue des lettres modernes), 1998.

Dominique RABATÉ, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999.

Dominique VIART et Jean BAETENS (textes réunis par), *Écritures contemporaines 2: États du roman contemporain*, Paris, Minard (Revue des lettres modernes), 1999.

Dominique VIART, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1999.

Bruno BLANCKEMAN, *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard.*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

Frances FORTIER et Julie GASSE, « Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire contemporain », *Texte: dossier "L'énonciation. La pensée dans le texte"*, n° 27-28, 2000, Université de Toronto, p. 239-265.

Dominique RABATÉ, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Prétexte* 21/22, [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-rabate.Htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.Htm).

Bruno BLANCKEMAN, « Jean Échenoz ou le récit ventriloque », in Jean-Louis BRAU (sous la dir.), *La voix narrative*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, vol.1, 2001.

Frances FORTIER et Andrée MERCIER, « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », in *Cahiers de Narratologie: dossier « La voix narrative »*, n° 10, Université de Nice, 2001, p. 445-460.

Annie MIGNARD, *La Nouvelle française contemporaine*, Paris, ADPF publications, 2001.

Dominique VIART, « Écrire au présent: l'esthétique contemporaine », in Michèle TOURET et Francine DUGAST, *Le Temps des lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au 20<sup>e</sup> siècle ?*, P.U. de Rennes, 2001.

Dominique RABATÉ, *Louis-René des Forets. La voix et le volume*, Paris, Corti, 2001.

Bruno BLANCKEMAN, *Les Fictions singulières: étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

Dominique VIART (sous la dir.), *Les mutations esthétiques du roman contemporain français*, numéro exceptionnel de la revue *Lendemains, études comparées sur la France*, n°107-108, 2002;

Frances FORTIER et André MERCIER, « La voix du chef d'œuvre. Figurations et enjeux de la voix dans le récit contemporain », in *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 67-80.

Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (textes réunis par), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE e Aline MURA-BRUNEL (éd.), *Le roman français au tournant du vingt et unième siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

Marie-Pascale HUGLO et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Andrée Mercier et Laura Niculae, « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, , 2004, p. 97-115.

Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

Dominique RABATÉ, «Le récit au XXème siècle», in Patrick Berthier et Michel Jarrety (sous la dir. de), *Histoire de la France littéraire - vol. 3 - Modernités - XIXe-XXe siècle*, Paris, P.U.F., 2006, pp. 113-138.

Dominique RABATÉ, «Récit ou roman? Réflexions actuelles sur un débat français», in Jean-Luc Bayard et Anne-Marie Mercier-Faivre (textes réunis), *Vous avez dit contemporain? Enseigner les écritures d'aujourd'hui*, PU Saint-Etienne, 2007, pp. 17-24.

## **2. Œuvres du corpus littéraire**

Nous ne citerons que les œuvres évoqués dans le présent travail

### **2.1. Œuvres de Maurice Blanchot**

#### **2.1.1. Nouvelles, Romans et Récits**

*Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1941.

*L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948.

*Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950 (nouvelle version).

*Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951.

*Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953.

*Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957.

*L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

*Après coup*, Paris, Minuit, 1983.

*L'instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.

#### **2.1.2. Recueils critiques et essais**

*La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1947.

*Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1952.

*L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

*Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

*L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

*L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

*Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

*L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

*De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1982.

*La Communauté inavouable*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

*Le Dernier à parler*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.

### **2.1.3. Études sur l'œuvre de Maurice Blanchot**

*Critiques*, n°229, juin 1966.

Françoise COLLIN, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971.

Alain GOULET, *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972.

Michel THEVOZ, «Maurice Blanchot et la fin du récit», *La Quinzaine littéraire*, n°202, 16-31 janvier 1972, p. 9-19.

Daniel WILHEM, *Maurice Blanchot: la voix narrative*, Paris, U.G.E., 1974.

Emmanuel LEVINAS, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

Walter A. STRAUSS, « Siren-Language: Kafka and Blanchot », *SubStance*, Vol. 5, n° 14, , *Flying White: The Writings of Maurice Blanchot*, 1976, pp. 18-33.

- Wanda TOMMASI, *Maurice Blanchot: la parola errante*, Verona, Bertani, 1984.
- Bertrand FILLAUDEAU, *L'univers ludique d'André Gide. Les Soties*, Paris, Corti, 1985.
- Rainer STILLERS, «Il palinsesto infinito. Frammentazione e continuità nell'opera narrativa di Maurice Blanchot», *Nuova Corrente*, 1985, vol.32, n°95, pp.143-168.
- Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- Joë BOUSQUET, *Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- Jacques DERRIDA, «Demeure. Fiction et témoignage », in *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, 1996, pp. 13-73.
- Demeure, Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998.
- Christophe BIDENT, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Paris, Champ Vallon, 1998.
- Jacques DERRIDA, *Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998.
- Manola ANTONIOLI, *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999.
- Philippe FRIES, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Marie-Laure HURAUULT, *Maurice Blanchot: le principe de fiction*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- Jean-Pierre BERTRAND, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, 2001.
- Christophe BIDENT et Pierre VILAR (dir.), *Maurice Blanchot: Récits critiques*, Paris, Farrago-Léo Scheer, 2003.



Eric HOPPENOT, *L'œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Complicités, 2004 .

Marie-Chantal KILLEEN, *Essai sur l'indicible: Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

Dominique RABATÉ, « Maurice Blanchot et l'expérience littéraire », *Lettres Romanes*, hors-série *Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture*, Louvain-la-Neuve, 2005, pp. 7-16.

*Europe. Numéro spécial Maurice Blanchot*, Paris, n°940-941, août-septembre 2007.

## **2.2. Œuvres de Samuel Beckett**

### **2.2.1. L'Œuvre narrative (par ordre chronologique)**

*L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953.

*Comment c'est*, Paris, éd. de Minuit, 1961.

*Imagination morte imaginez*, Paris, Editions de Minuit, 1965.

*Bing*, Paris, Editions de Minuit, 1966; recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967; édition augmentée 1972).

*Tête –Mortes*, Paris, Editions de Minuit, 1967; édition augmentée, 1972.

*Sans*, Paris, Editions de Minuit, 1969; recueilli dans *Têtes-mortes* (édition augmentée 1972).

*Le dépeupleur*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

*Pour finir encore et d'autres foirades*, Paris, Editions de Minuit, 1976; édition augmentée, 1991.

*Company*, Londres, John Calder, 1979; traduit par l'auteur, *Compagnie*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

*Mal vu mal dit*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

*Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1983 ; traduit par Edith FOURNIER, *Cap au pire*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

*Stirring Still*, New York, Blue Moon Books, 1988 ; traduit par l'auteur, *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989.

### **2.2.2. Recueils critiques, essais et textes divers**

*Proust*, London, Chatto & Windus, 1931.

« Peintres de l'empêchement », *Derrière le miroir*, n° 11-12, 1948.

Ruby COHN (édité et préfacé), *Disjecta : miscellaneous writings and dramatic fragment by Samuel Beckett*, New York, Grove Pres, 1984.

*Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989-1990.

### **2.2.3. Études sur Samuel Beckett et son œuvre narrative**

Hugh KENNER, *Samuel Beckett : a critical study*, New-York, Grove Press, 1961.

John FLETCHER, *The Novels of Samuel Beckett*, Barnes & Noble, 1964.

Raymond FEDERMAN, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1965.

Ludovic JANVIER, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966.

Ludovic JANVIER, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969.

Ludovic JANVIER, *Beckett*, Paris, Seuil, 1969.

Pierre MELESE, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966.

Aldo TAGLIAFERRI, *Beckett e l'iperdetermanazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Olga BERNAL, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969.

Eugène WEBB, *Samuel Beckett - a study of his novels*, London, Owen, 1970.

Isidore ISOU, « Les Pompiers du nouveau roman: Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, Simenon, Beckett, Ionesco, Barthes, Claude Mauriac », *Lettrisme*, n° 17, janvier 1971.

R.J. DAVIS, J.R. BRYER, M.J. FRIEDMAN et P.C. HOY, *Samuel Beckett: essai de bibliographie des œuvres (1929-1966) et de la critique de langue française et anglaise (1929-1970)*, Paris, Lettres Modernes, 1972.

H. Porter ABBOTT, *The fiction of Samuel Beckett: form and effect*, Berkeley, University of California Press, 1973.

Véronique BOULAIS, «S. Beckett. Une écriture en mal de je», *Poétique*, n° 17, févr.1974, pp. 114-132.

Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN. (éd.), *Cahier de l'Herne, Samuel Beckett*, Paris, éditions de l'Herne, 1976 .

Ludovic JANVIER, « Lieu dire », *Cahier de l'Herne*. Ibid., pp. 167-190.

Fernande SAINT-MARTIN, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.

Dina SCHERZER, *Structure de la trilogie de Beckett. Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, La Haye / Paris, Éditions Mouton, 1976.

Brian T. FITCH, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977.

Deidre BAIR, *Samuel Beckett*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1979.

James KNOWLSON - John PILLING, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Grove Press, 1979.

Eric P. LEVY, *Beckett and the Voice of Species: A Study of the Prose Fiction*, Barnes & Noble, 1980.

Helene L. BALDWIN, *Samuel Beckett's real silence*, Stanford, Stanford University Press, 1981.

Wojciech KALAGA, *Mental Landscape: The Development of the Novel of Samuel Beckett*, Uniwersytet Slaski, 1982.

Angela MOORJANI, *Abysmal game in Novels of Beckett*, Chapel Hill, U. North Carolina P, 1982.

Olga BERNAL, «Le glissement hors langage», in *Samuel Beckett*, Paris, Editions de L'Herne, pp. 219-228.

Carla LOCATELLI, *La disdetta della parola: l'ermeneutica del silenzio nella prosa inglese di Samuel Beckett*, Bologna, Patron, 1984.

« A propos de Samuel Beckett », *Cahier Renaud-Barrault*, n°110, 1985.

Alain BADIOU, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1985.

Laura BARGE, «God, the Quest, the Hero: thematic structures in Beckett's fiction», *Studies in the romance language and literatures*, University of New Connecticut, 1988, pp. 140-172.

Catherine CULOTTA-ANDONIAN, *Samuel Beckett: a reference guide*, New York, K.G. Hall, 1988.

Alain BADIOU, « Samuel Beckett : l'écriture du générique et l'amour », *Les Conférences du Perroquet*, n° 21, juin 1989.

Robin DAVIDS et Stanley J. Butler LANCE, « Make sense who may »: Essays on Samuel Beckett's later works, Gerrards Cross, C. Smy Cathleen C. ANDONIAN, *Samuel Beckett: a reference guide*, Boston, K.G. Hall, 1989.

*Revue d'Esthétique*, numéro spécial Samuel Beckett, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1990.

Maurice BLANCHOT, «Oh tout finir», *Critique*, numéro spécial *Beckett*, août-septembre 1990, t. XLVI, p. 635-637.

Deidre BAIR; *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1990 .

Brian T. FITCH, « Evolution d'une oeuvre, révolution d'une forme: du roman au texte chez Beckett », in G. T. HARRIS et P. M. WETHERILL (éd.), *Littérature et révolutions en France*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1990.

P. J. MURPHY, *Reconstructing Beckett: Language and Being in Samuel Beckett's Fiction*, University of Toronto Press, 1990.

Robert COCHRAN, *Samuel Beckett: A Study of the Short Fiction*, Macmillan Library Reference, 1992.

Gilles DELEUZE, « L'Épuisé » in Samuel BECKETT, *Quad*, Paris, Minuit, 1992.

García LANDA, *Samuel Beckett y la narración reflexiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1992.

Stefano GENETTI, *Les figures du temps dans l'oeuvre de Samuel Beckett*, Fasano, Schena, 1992.

Arnold HEUMAKERS, «L'enfer abstrait de Samuel Beckett» in *Samuel Beckett: 1970-1989, Samuel Beckett, Today/ Aujourd'hui*, Rodopoi, 1992, n°1, pp. 79-85.

Rubin RABINOVITZ, *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, University of Illinois Press, 1992.

S. E. GONTARSKI, *The Beckett studies reader*, University Press of Florida, 1993.

Didier ANZIEU, *Beckett et le psychanalyste*, Besancon, Éditions Aire, 1994.

Bruno CLEMENT, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions Le Seuil, 1994.

Alain BADIOU, *L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.

Hervé BOUCHARD, « La voix, la vie et les postures. Sur *Compagnie* », *Protée*, t. XXIII, n°1, hiver 1995, pp. 20-26.

S. E. GONTARSKI (edit.), *Samuel Beckett: The Complete Short Prose, 1929-1989*. New-York: Grove P, 1995.

Antoinette WEBER-CAFLISH, *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

Michel BERNARD, *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Bruno CLEMENT, « De bout en bout: La construction de la fin d'après les manuscrits de Samuel Beckett », in Claude DUCHET - Isabelle TOURNIER (éd.), *Genèses des fins: de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

James ACHESON et Katheryna ARTHUR, *Beckett's later fiction and drama: Texts for company*, New York, Saint Martin's University Press, 1997.

Alessandra BERCHICCI, *Samuel Beckett e i percorsi narrativi nei Testi per nulla*, Firenze, libri-Atheneum, 1997.

Pascale CASANOVA, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Éditions Le Seuil, 1997.

Thomas HUNKELER, *Echos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Helga SCHWALM, «Beckett's trilogy and limits of self-deconstruction», in *Samuel Beckett: Crossroads and borderlines. L'œuvre Carrefour/l'œuvre limite*, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Rodopoi, n°6, 1997, PP. 181-191.

Thomas HUNKELER, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Evelyne GROSSMAN, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes, 1998.

Biljana TESANOVIC, *Cohérence formelle et dynamique dans la trilogie de Samuel Beckett*, Diffusion ANRT, 1998.

Michèle TOURET (éd.), *Lectures de Beckett*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

Didier ANZIEU, *Beckett*, Paris, Gallimard, 1999.

Di Matthijs ENGELBERTS et Sjef HOUPPERMANS (études réunies), *L'Affect dans l'œuvre beckettienne*, Rodopi, 2000.

Paul SHEEHAN, « Nothing is More Real: Experiencing Theory in the Texts for Nothing », *Journal of Beckett Studies* 10, 2000-2001, pp. 89-104.

Matthijs ENGELBERT, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Éditions Droz, 2001.

Jean-Paul GAVARD-PERRET, *L'Imaginaire paradoxal, ou La création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris, Minard, 2001.

Mario MARTINO, *Samuel Beckett e il romanzo modernista: Murphy*, Bari, Adriatica, 2003.

Dominique RABATÉ, « Un, deux, trois: seul dans le noir ( Lecture de Compagnie de Beckett) », in *L'invention du solitaire. Modernité*, Bordeaux, P.U.B., 2003.

Dominique RABATÉ, « En compagnie des fantômes: Beckett, Bernhard, des Forêt », in Alain MONTANDON ( études réunies), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, P.U. Blaise Pascal, 2004, pp.46-58.

Ciaran ROSS (études réunies), *Aux frontières du vide. Beckett : Une écriture Sans Mémoire Ni Désir*, Rodopi, 2004



## **2.3. Œuvres de Abdelkébir Khatibi**

### **2.3.1. L'œuvre narrative**

*La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

*Le livre du sang*, Paris, Gallimard, 1<sup>ère</sup> éd. 1979; 2<sup>ème</sup> éd. 1986.

*Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

*Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990.

*Triptyque de Rabat*, Paris, Noël Blandin, 1994.

*Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Monaco, Editions du Rocher, 2002.

*Féerie d'un mutant*, Serpent à Plumes, 2005.

### **2.3.2. Recueils critiques, essais, interview**

« Lettre-préface » dans Marc Gontard, *La violence du texte. Etudes sur la littérature de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

*Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

*La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1986.

*Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.

« Entretien avec Abdelkhebir Khatibi », réalisé par Mustapha Bencheikh, in *Quand le roman maghrébin s'interroge sur son écriture*, Casablanca, 1994.

« Un étranger professionnel », *Etudes françaises*, vol. 33, n° 1, 1997.

« Comment je rêve le siècle qui vient », in Marc Gontard (éd.), *Regards sur la Francophonie, Plurial*, Université de Rennes, 1997.

### **2.3.3. Études sur l'œuvre narrative d'Abdelkébir Khatibi**

E. JAMAL, « Le roman maghrébin de A. Khatibi », *El Moujahid*, Alger, 26-27 mai 1968.

A. ADAM, « Abdelkébir Khatibi. Le roman maghrébin », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n°7, 1968-69, pp.900-902.

P. MERTENS, « Une mémoire décolonisée », *Le Soir*, Bruxelles, 2 juin 1971.

« Problématique maghrébine (*La Mémoire tatouée*) », *Lettres françaises*, juillet 1971.

B. MATIGNON, « *La Mémoire tatouée*, l'empreinte de l'Occident », *Combat*, Paris, 29 juillet 1971.

C. OLLIER, « Un contrechamp: sur *La Mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », *Nouvelle Revue française*, n° 224, août 1971.

« Un corps touffu de lettres: sur *La Blessure du nom propre* d'Abdelkébir Khatibi », *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup>-15 octobre 1974.

Marc GONTARD, « *Le livre du Sang*. L'enjeu d'une hyperécriture », in Marc GONTARD, *Violence du texte*, op.cit. infra., pp. 101-114.

Marc GONTARD, *Violence du texte: études sur la littérature marocaine de langue française*, op.cit. (part. pp.80-119: « Abdelkébir Khatibi. Trois études »).

G. DUGAS, « Le traitement de l'autobiographie dans *La Mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », *Celfan Review*, vol. II, n° 2: 3, mai 1983, Philadelphia, Temple University, Eric Sellin Editor.

*Imaginaires de l'autre (Khatibi et la mémoire littéraire)*, Actes du colloques organisé par le Centre National d'Art contemporain, à Grenoble, mai 1985, Paris, L'Harmattan, 1987.

Abdelhai DIOURI, «Traiter de l'intraitable» in *Imaginaires de l'autre*, ibid., pp. 49-64.

Christine BUCI-GLUCKSMANN, «Fitna ou la différence intraitable de l'amour», in *L'imaginaire de l'Autre*.

*Abdelkébir Khatibi*, Rabat, Al Asas/Okad, 1990.

R. SCHARFMAN, «Maghrebien autobiography or autoportraiture? Abdelkébir Khatibi's *La Mémoire tatouée* », in *Abdelkébir Khatibi*, ibid., pp. 5-9.

R. SCHARFMAN, «Autobiographie maghrébine: *La Mémoire tatouée* de Abdelkébir Khatibi », in *Abdelkébir Khatibi*, ibid., pp. 61-75.

H. WAHBI, « Le corps double, (le jeu du masculin et du féminin) dans *Le livre du Sang* de A. Khatibi », in *Abdelkébir Khatibi*, ibid., pp. 81-98.

H. SALHA, « Le discours du récit autobiographique khatibien », in Actes du colloque sur *Littérature marocaine de langue française; récits et discours*, op.cit., pp. 166-172.

E. GIRARDINI, « Una lettura "androgynique": *Le Livre du Sang* di A. Khatibi », in *America Asia Australia, saggi e ricerche sulle culture extraeuropee*, Bulzoni Editore, n° 7, 1990, pp. 33-38.

M. EL HOUSSEI, « Flux et reflux de la pensée sauvage dans *La Mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », *America Asia Australia*, op.cit., n°10, pp. 23-33.

*Lectures dans la pensée de Abdelkébir Khatibi*, Actes du colloque tenu à El Jadida du 11 au 12 juillet 1990, en hommage à l'auteur, Edition bilingue, Casablanca, 1991.

M. ZAHIRI, « De l'articulation de la pensée- écriture chez Khatibi », in *Lectures...*, op. cit., pp. 83-89.

H. WAHBI, « Sur les traces du nom propre », in *Itinéraires et contacts de cultures*, op.cit., 1991.

*Lectures critiques du texte maghrébin*, Actes du colloque de Kénitra, 16-18 avril 1987, Kénitra, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1992.

P. VAN DEN HEUVEL, « Ecriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins: discours plurilingue et discours extatique », in De Alfred Hornung et Erns peter Ruhe (dir ) *Autobiographie et Avant-garde* (Symposium Mainz, 1990), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992, pp. 209-220.

« Le sujet et les langues: de l'énonciation dans *Le livre du Sang* d'Abdelkébir Khatibi », in Actes de la troisième rencontre universitaire maroco-néerlandaise sur *La recherche scientifique au service du développement*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Série Colloques et Séminaires, n°22, 1992, pp. 211-224 .

H. WAHBI, « L'autobiographie et son méta-texte dans *La Mémoire tatouée* », in Claude BOUYGUES (dir.), *Texte africain et voies/voix critiques*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Marc GONTARD, *Le Moi étrange ( Littérature marocaine de langue française)*, Paris, L'Harmattan, 1993. (Ch.2: « Abdelkébir Khatibi. Sur *Par-dessus l'épaule* et *Un été à Stockholm* », pp. 47-72) .

A. MEMMES, *Abdelkébir Khatibi. L'Ecriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Hassan WAHBI, *Les mots du monde. Khatibi et le récit*, Agadir, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1995.

Jacques DERRIDA, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

Rachida SAÏGH BOUSTA, *Lecture des récits de Abdelkébir Khatibi. Ecritures, mémoire et imaginaire*, Casablanca, Afrique-Orient, 1996.

Hassan WAHBI, « Abdelkébir Khatibi », in Ch. Bonn, N. Khadda et A. Mdaghri-Alaoui (sous la dir.), *Littérature Maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef/Aupelf., 1996.

*L'œuvre de Abdelkébir Khatibi*, Rabat, Editions Marsam, 1997.

### **3. Ouvrages cités ou consultés**

#### **3.1. André Gide**

##### **3.1.1. Œuvres littéraires et critiques**

*Journal de 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951.

*Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1954.

*Romans, Récits, Soties, Oeuvres lyriques*, éd. Yvonne DAVET et Jean-Jacques THIERRY, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998.

*Essais Critiques*, éd. Pierre MASSON, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999.

##### **3.1.2. Études sur l'œuvre d'André Gide**

Elaine Davis CANCALON, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Paris, Minard, Archives des Lettres Modernes, n°117, 1970.

Alain GOULET, « *Les Caves du Vatican* » d'André Gide. *Étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972.

Claude MARTIN, *La maturité d'André Gide, De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902)*, Paris, Klincksieck, 1972.

Gianfranco RUBINO, *Gide. Il Movimento e l'immobilità*, Roma, Lucarini, 1979.

Zvi H. LEVY, Jérôme « agonistes ». *Les structures dramatiques et les procédures narratives de « La Porte étroite »*, Paris, Nizet, 1984.

Bertrand FILLAUDEAU, *L'Univers ludique d'André Gide. Les Soties*, Paris, Corti, 1985.

Carol L. KAPLAN, *Narcissistic Optics in André Gide's «Récits»: Configurations of Imagery and the Reception of the Text*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985.

### **3.2. Autres romans et récits**

Jean BRULLER, *Le Silence de la mer. Récit*, Paris, Minuit, 1942 .

Louis-René DES FORÊTS, *Le Bavard. Récit*, Paris, Gallimard, 1946.

Robert PINGET, *Le renard et la boussole*, Paris, Minuit, 1953.

Albert CAMUS, *La Chute. Récit*, Paris, Gallimard, 1956.

Jean CAYROL, *La Gaffe. Récit*, Paris, Seuil, 1957.

Louis-René DES FORÊTS, *La chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960.

Paul VALÉRY, *Œuvres II*, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960.

Edmond JABES, *Le livre des questions*, Paris, Gallimard, 1964.

Bernard PINGAUD, *La scène primitive. Récit*, Paris, Gallimard, 1965.

Robert PINGET, *Fable. Récit*, Paris, Minuit, 1971.

Robert PINGET, *Cette voix*, Paris, Minuit, 1975.

Stéphane MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.

Pascal QUIGNARD, *Le Lecteur. Récit*, Paris, Gallimard, 1976.

Jean CAYROL, *Un mot d'auteur. Récit*, Paris, Seuil, 1983.

Jean ECHENOZ, *Cherokee*, Paris, Minuti, 1983.

Edmond JABES, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985.

Lise HAROU, *A propos de Maude. Récit*, Montréal, VLB éditeur, 1986.

Jean-Benoît PUECH, *Voyage sentimental. Récit*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

Paul CHAMBERLAND, *Marcher dans Outremont ou ailleurs. Récit*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

Louis-René DES FORÊTS, *Le Malheur au lido. Récit*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.

Edmond JABES, *Le Livre des marges*, Paris, Gallimard, 1987.

Jean ECHENOZ, *Lac*, Paris, Minuit, 1989.

Danny LAFERRIERE, *L'odeur de café. Récit*, Montréal, VLB éditeur, 1991.

Danielle ROGER, *Que ferons nous de nos corps étrangers? Récit*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991.

Pascal QUIGNARD, *Le nom sur le bout de la langue*, P.O.L., 1993.

Bernard NOËL, *La maladie de la chair. Récit*, Petite bibliothèque Ombre, 1995.

Patrick NICOL, *Les années confuses. Récit*, Montréal, Triptyque, 1996.

Louis-René DES FORÊTS, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.

Louis-René DES FORÊTS, *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001.

Richard MILLET, *Le renard dans le nom. Récit*, Paris, Gallimard, 2003.



### 3.3. **Ouvrages généraux**

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Michel FOUCAULT, *Des mots et des choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966 (voir surtout les chapitres «L'univers réversible» pp. 9-20 et « Silences de Flaubert », pp. 223-243).

Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Julia KRISTEVA, *Le texte du roman*, The Hague, Mouton de Gruyter, 1970.

Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972 .

Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Claude-Gilbert DUBOIS, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Larousse, 1973.

Henri MESCHONNIC *Pour la Poétique II, Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

Gilles MARCOTTE, *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976.

Maurice MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

Jean RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.

Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979.

Jean-François LYOTARD, « Réponse à la question : Qu'est-ce que c'est le postmoderne ? », *Critiques*, Tome XXXVII, n° 419, avril 1982, Paris, Minuit, 1982 .

Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Gilles LIPOVETSKY, *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

Jacques MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983.

Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La raison baroque De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.

Paul RICŒUR, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984.

Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985.

Michel FOUCAULT, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 ;

Dominique MAINGUENEAU, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1988.

Mireille CALLE-GRUBER, *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.

Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset, 1990.

Georges KLEIBER, *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris, P.U.F, 1990.

Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1993.

Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

Alain RICARD, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, CNRS/ Karthala, 1995.

Claude DUCHET et Isabelle TOURNIER (sous la dir), *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, P.U.V., 1996.

Bernard SALIGNON, « Le seuil : un chiasme intime-dehors », dans M. MANGEMATIN, P. Nys et C. YOUNES (sous la direction de), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.

Michel COLLOMB (sous la dir.), *Voix et création au XXème siècle*, Paris, H. Champion, 1997.

Lise GUAVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

Vincent KAUFMANN, *Poétique des groupes littéraires, avant-gardes 1920-1970*, Presses Universitaires de France – PUF, 1997.

Yannick BUTEL, « La voix de l'encre », in *Littératures 39*, Toulouse ; P.U. Le Mirail, 1998.

Jean-Pierre MARTIN, *La bande sonore*, Paris, Corti, 1998.

Marc MARTI (sous la dir.), *Espace et voix narrative*, Nice, Université de Nice/Sophia/Antipolis, « Cahiers de narratologie n°9 », 1999.

Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, 1999.

Jeannette M. L. DEN TOONDER, « *Qui est-je?* », *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern/Berlin/Frankfurt/New York/Paris/Wien, Peter Lans SA, 1999.

Frances FORTIER et Julie GASSE, « Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire québécois contemporain », *Texte*, n°27-28, 2000, pp.239-265.

Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU (sous la dir), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

Alain GOULET (sous la dir.de), *Le littéraire. Qu'est-ce que c'est?*, Caen Cedex, Presses universitaires de Caen, 2002.

Claude JAMAIN (sous la dir.), *La voix sous le texte : Actes du colloque d'Angers, 4 et 5 mai 2000*, Angers, P.U.A., 2002.

Sylvie THOREL-CAILLETEAU, « La toile de Philomène », in Claude JAMAIN, *La voix sous le texte...*, pp. 11-121.

Laurent JENNY, *La fin de l'intériorité.*, Paris, PUF, 2002.

Jean KAEMPFER et Filippo ZANGHI, «La voix narrative», *Méthodes et problèmes*, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes>.

Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Juliette FROLICH, *Au Parloir Du Roman De Balzac Et De Flau*, Klincksieck, Paris, 2005.

Dominique RABATÉ, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Corti, 2006.