



HAL
open science

Fiction, référence et signifiante : le récit et ses représentations

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Fiction, référence et signifiante : le récit et ses représentations. Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain, 1992, Bordeaux, France. <hal-02955406>

HAL Id: hal-02955406

<https://hal.science/hal-02955406v1>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

FICTION, REFERENCE ET SIGNIFIANCE: LE RECIT ET SES REPRESENTATIONS.

RÉSUMÉ. Le statut référentiellement ambivalent du discours narratif et son aptitude à se désigner ou à simuler des formes d'auto-désignation instaurent un paradoxe que l'on peut formuler comme suit: lorsque l'écriture romanesque donne l'illusion de «parler» d'elle-même elle «parle» en réalité d'autre chose, puisqu'aucun signe autoréférentialisé ne saurait rester identique au signe de départ, mais ce n'est pas parce qu'elle feint de «parler» d'autre chose qu'elle cesse de se signifier elle-même. Libre de référer ou non à l'univers de narration, d'afficher ou de masquer son statut fictionnel, de multiplier à l'infini les niveaux de la diégèse ou de récuser l'architecture «en abyme», l'écriture est appelée à tisser des réseaux de signifiante qui, construits en marge de la référence purement dénotative et de la signification lexicale, se trouvent invariablement orientés vers eux-mêmes. Le paradoxe se laisse ainsi manier grâce à la signifiante qui, dissolvant toute contradiction entre l'univers signifié et l'univers signifiant, permet que le travail de mise en miroir dont le texte est le lieu de représentation obligé se fasse par connotation sémiotique sans passer par le canal de la dénotation strictement référentielle.

L'autoréférence peut se définir comme le mouvement par lequel le signe linguistique opère sur lui-même un retour qui a pour effet de faire coïncider rigoureusement le signe nommant et la chose nommée. Si dans le cadre purement théorique de la définition, cette notion ne semble pas poser de difficulté majeure, il s'en faut que ses différents emplois et ses multiples champs d'application laissent apercevoir, dans la pratique, une valeur unique et constante. Ainsi, une certaine confusion terminologique se fait jour dans les études critiques qui tend à estomper les frontières qui séparent des notions en apparence proches de l'autoréférence —mais nullement identifiables à elle— comme l'autonymie ou le métalangage. Or, on le sait, ces trois termes recouvrent des champs notionnels divergents puisque l'autoréférence ne ressortit pas nécessairement à l'autonymie et le métalangage n'est pas du seul ressort de l'autoréférence: autrement dit, il peut y avoir autoréférence sans autonymie et métalangage sans autoréférence. Une phrase comme Cet énoncé est correct peut se lire au moins de trois manières différentes, selon que l'on assigne au segment cet énoncé une valeur autonymique, autoréférentielle ou uniquement métalinguistique. En

effet, on peut l'entendre comme un énoncé purement métalinguistique mais hétéroréférentiel, si l'on considère que cet énoncé renvoie à un autre énoncé, par exemple Pierre mange, dont il est dit qu'il est correct; mais si le segment cet énoncé renvoie à l'ensemble de la proposition elle-même, on dira de celui-ci qu'il est non seulement métalinguistique, mais aussi autoréférentiel ou, du moins, partiellement autoréférentiel puisqu'il fait partie intégrante de l'ensemble qu'il désigne; enfin si le segment cet énoncé trouve en lui-même son propre référent, c'est-à-dire s'il est pris en mention, il devient tout à la fois métalinguistique, autoréférentiel et autonome.

Une confusion terminologique analogue semble régner aussi dans les études de poétique narrative où la distinction entre ces trois notions n'est pas toujours observée de manière rigoureuse et où, de surcroît, prolifèrent des formules comme «auto-allusion», «mise en miroir», «circularité», «spécularité» ou «méta-récit» qui, employées à côté de la notion d'autoréférence ou alternant avec elle, ajoutent à la confusion terminologique déjà existante. D'autre part, à la question épineuse du référent et, plus largement, de la référence, vient s'ajouter, dans le cas du discours narratif, en interférant dans sa définition, celle, non moins complexe, de la fiction, dont le propre est, justement, de suspendre l'acte de référence et de l'enfermer dans le système clos de l'objet sémiotique qui le simule. A tout ceci, s'ajoutent enfin les difficultés propres à l'analyse des productions linguistiques complexes: parler de référence et d'autoréférence dans le roman suppose que l'on assigne à la syntaxe une fonction référentielle qu'il est difficile de lui reconnaître; si on peut décrire le référent de tel ou tel signe isolé, l'entreprise devient plus ardue lorsqu'il s'agit de déterminer le référent d'un énoncé tout entier et, à plus forte raison, de tout un discours qui, comme dans le cas du récit, s'organise globalement comme une macro-syntaxe.

Passionné de paradoxe et d'autoréférence, Douglas Hofstadter¹ a recueilli et étudié à la lumière des sciences cognitives un certain nombre d'énoncés «auto-allusifs», parmi lesquels de nombreux énoncés construits sur un principe de subjectification, procédé qui permet d'imputer l'énonciation de la phrase à une instance de parole fictive qui, comme dans la charade à tiroir, n'est autre que le mot ou l'énoncé lui-même. Ce sont des énoncés pour la plupart d'entre eux «fabriqués» par l'auteur pour les besoins de l'exposition, comme Yo procedo de raíces indoeuropeas ou

Mientras usted no me lea, la segunda palabra de esta frase carecerá de referente, qui présentent au premier abord un caractère autoréférentiel indiscutable. On peut remarquer cependant que même dans ce type d'énoncé l'embrayeur de première personne conserve une mobilité référentielle qui semble contrevenir au statut prétendument autoréférentiel de la phrase. Ainsi, le même embrayeur peut, au sein d'un énoncé apparemment autoréférentiel, renvoyer à des référents non seulement différents, mais aussi tout à fait extérieurs au langage lui-même. Dans un énoncé tel que Yo escribo que escribo, le yo ne renvoie, à proprement parler, ni à lui-même, ni au langage, mais à une instance d'écriture anonyme, alors que dans une indication comme Ne me jetez pas, je suis recyclable portée, par exemple, sur la couverture d'un cahier ou dans l'exemple donné par Hofstadter, Oye, ¿no te he escrito yo antes en otra parte?, c'est aux instruments de l'écriture, à savoir au papier et à la plume, que le mot personnel renvoie directement. Si ces énoncés sont autoréférentiels ce n'est pas parce qu'ils renvoient à eux-mêmes, mais parce qu'ils parlent des objets et des êtres qui sont impliqués dans l'acte de parole ou d'écriture qui les a engendrés, leur portée référentielle variant sensiblement d'un exemple à l'autre.

Il n'en va pas autrement du discours narratif, le qualificatif d'«autoréférentiel» pouvant être —et étant de fait— appliqué à des récits dont les stratégies d'autoreprésentation sont radicalement différentes d'un texte à l'autre². Ainsi, on dira d'un récit qu'il est autoréférentiel, par exemple, parce qu'il met directement en cause le travail de l'écriture ou celui de la lecture, comme on le voit assez souvent dans l'œuvre romanesque d'un Julio Cortázar ou d'un Italo Calvino; ou bien parce qu'il s'édifie sur un principe de récursivité diégétique qui détourne l'attention du lecteur de l'histoire vers la structure narrative qu'échafaude son récit, comme dans le Manuscrit trouvé à Saragosse de Potocki ou dans La vie mode d'emploi de Pérec; ou parce qu'il transgresse ou donne l'illusion de transgresser les différents niveaux de la diégèse, comme il arrive dans Niebla d'Unamuno ou dans Les enfants du limon de Queneau; ou parce qu'il se construit comme un intertexte, une parodie ou un détournement d'autres écritures, comme le Quichotte; ou bien parce qu'un jeu paragrammatique dirige l'écriture, dont la progression semble livrée à l'initiative des mots et de leur enchaînement paronymique, étymologique ou analogique, comme

l'illustre la «folie» narrative et glossolalique d'un Julián Ríos dans Larva ou dans Poundemonium; ou encore parce que la fiction narrative fournit le support d'un travail de dénudation du faire narratif, travail qui nourrit puissamment l'écriture romanesque d'un Lope de Vega³ ou d'un Laurence Stern pour ne citer que ceux-ci.

Mais, on le voit bien, l'effet autoréflexif que génère l'écriture dans toutes ces œuvres est le résultat de mécanismes d'écriture spécifiques sur lesquels le qualificatif d'«autoréférentiel» ne nous apprend absolument rien. Si, comme l'affirme Roman Jakobson, la fonction poétique du langage apparaît lorsque la production verbale est centrée sur le message lui-même, alors tout roman est, en tant que production littéraire, nécessairement autoréférentiel. La précarité du concept d'autoréférérence permet cependant de retourner complètement cet argument: si, comme l'explique Josette Rey Debove, «aucune phrase ne peut désigner une phrase et, a fortiori, se désigner elle-même»⁴, alors il faut conclure qu'aucun roman ne peut se désigner lui-même et par conséquent être, au sens strict et étroit du terme, autoréférentiel. Plus loin encore, aucun mot ne saurait à la fois se désigner et rester identique à lui-même, car en se désignant et en disant qu'il se désigne, le signe autoréférentiel dit forcément plus que ne dit son pendant hétéroréférentiel: parce qu'il dit autre chose, il est aussi autre chose. Le fonctionnement dit «autoréférentiel» du signe illustre cette vérité paradoxale que l'activité de réfléchir et de se voir réfléchir ne peuvent être simultanées. C'est d'ailleurs parce que le signe autoréférentialisé connaît toujours, par rapport au signe de départ, une extension de sens, que l'on peut, malgré leur total isomorphisme, les comparer, toute comparaison se fondant sur la confrontation d'objets nécessairement différents. C'est sans doute à cette antinomie que César Vallejo, épris de paradoxe et de renversements dialectiques, fait allusion lorsqu'il écrit:

Se pedía a grandes voces:
—Que le comparen consigo mismo.
Y esto no fue posible.⁵

L'autoréférérence semble nous échapper par là-même où elle fonctionne: comme la monnaie du numismate ou comme le timbre du philatéliste, le mot qui, artificiellement détemporalisé et despatialisé, se trouve mis hors d'usage commun et retiré de son

emploi ordinaire pour référer à lui-même, se constitue comme valeur en soi et réalise un compromis illusoire entre la valeur utilitaire qu'il a perdue et la valeur d'objet à laquelle il prétend.

En effet, considéré dans son ipséité, le même devient toujours autre. L'acte métalinguistique, toujours trompeur sous l'apparence d'objectivité et de visibilité matérielle qu'il semble conférer au discours, est lui-même un acte fictionnel, puisqu'il permet d'immobiliser en position de mention un discours purement virtuel qui se présente comme étant locutoirement vrai et qui, au nom d'une reproductibilité théorique, feint de préserver les valeurs discursives que détermine son usage: un usage dont, paradoxalement, l'acte de mention l'a définitivement retiré. Il est facile alors de se prendre au piège de l'autoréférence. Lorsque, pour illustrer les deux notions d'usage et de mention, par exemple, le linguiste oppose à l'énoncé autonome souvent cité Le mot chien n'aboie pas un énoncé comme Le chien aboie, qui est censé représenter le mode de fonctionnement hétéroréférentiel du langage, il ne fait que se donner l'illusion d'un usage qu'il ne peut montrer autrement que par le biais de la citation. En effet, rien ne serait plus aisé que de démontrer qu'aucun des deux énoncés ne relève de l'usage puisque, cités à titre d'exemple, les deux résultent également d'un acte de mention. Si l'on accepte le caractère hétéroréférentiel de l'énoncé Le chien aboie c'est uniquement dans le cadre fictionnel de l'exemple, c'est-à-dire parce que, par une convention tacite, on accepte le simulacre référentiel en vertu duquel le linguiste feint de présenter en usage un discours qu'il ne peut signifier que par un acte de mention, tout comme le lecteur d'un roman accepte, par un accord non moins silencieux, la fictionalité des événements qui lui sont rapportés comme étant réels. Et c'est d'une manière analogue que le linguiste se prend au piège du métalangage lorsqu'il dit décrire des systèmes de langue: les paradigmes qu'il énonce ou qu'il croit énoncer lorsqu'il dresse des listes de mots, loin d'être de vrais paradigmes, ne sont autre chose que des syntagmes juxtaposés, trompeusement présentés comme des séries paradigmatisées. Prisonnier du discours, il fait semblant de parler de la langue ou mieux, de parler la langue et de rendre ainsi visible ce qui, par définition, ne peut l'être.

On peut donc comparer la fictionalité du discours narratif au statut

métalinguistique et paradoxal de l'exemple. Comme l'a justement expliqué Jean Claude Milner dans son article L'exemple et la fiction, le mouvement par lequel le linguiste fait appel à l'exemple se laisse rapprocher, par son caractère fictionnel, de celui par lequel le romancier feint de se référer à des êtres ou à des événements réels⁶. Retiré de son contexte énonciatif, l'énoncé donné à titre d'exemple nécessite cependant, pour être efficace, une sorte de mise en scène qui rende compte de la situation communicative dans laquelle celui-ci a effectivement ou aurait virtuellement pu se produire. C'est parce que l'énoncé donné en exemple est toujours mis en mention, donc désassujéti de son contexte situationnel, que le linguiste devra, pour compenser la perte informationnelle due au retrait de l'énoncé loin de sa situation d'énonciation, accompagner son exemple d'une mise en situation qui le rende interprétable. Lorsque, par exemple, Claude Hagège écrit, à propos de certains énoncés apparemment contradictoires:

On peut dire il fait froid donc il ne fait pas froid pour peu que l'on veuille suggérer à l'auditeur qu'on le sait accoutumé à nier l'évidence⁷.

l'auteur ne fait qu'insérer par métalangage un énoncé virtuel dans une situation énonciative non moins virtuelle, en réinjectant fictivement un énoncé fabriqué de toutes pièces dans une situation de parole qui n'a probablement jamais eu lieu. Si l'énoncé est fictif, la situation décrite, qui joue dans l'exemple un rôle comparable à celui que jouent dans le théâtre les indications scéniques, n'en est pas moins fictionnelle. En fait, tous les ingrédients du discours dramatique y sont réunis, à savoir: le dialogue, ici réduit à sa plus simple expression, et les indications scéniques qui permettent de le sémantiser droitement. Si ces deux éléments se combinent dans des proportions variables dans l'œuvre dramatique et dans l'œuvre romanesque, aucun des deux n'échappe au principe fictionnel sur lequel repose toute production littéraire. C'est pourquoi précisément et sans qu'il soit question de proposer une théorie des genres qu'il serait impossible de développer ici, il me semble assez hasardeux d'affirmer, comme le fait Gérard Genette dans son dernier essai, que les indications scéniques sont les seules parties du texte dramatique directement assumées par

l'auteur⁸. Lorsque dans Luces de bohemia Valle-Inclán écrit en guise d'indication scénique: De repente, el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático⁹, pour dire, tout simplement, que le téléphone du bureau du ministre doit se mettre à sonner, ou lorsque, quelques scènes plus loin dans la même pièce, il prescrit qu'au cours de la veillée funèbre de Max Estrella un chien doit sauter par-dessus le cercueil laissant à son passage un cierge légèrement incliné¹⁰, ce n'est vraisemblablement pas l'auteur qui « parle » — car le lecteur ne saurait raisonnablement imputer au dramaturge des indications dont l'in vraisemblance, la complexité et l'inapplicabilité technique neutralisent jusqu'à la détruire la fonction de régie qu'elles sont censées exercer —, mais bien plutôt une instance dramaturgique parodiant et dénudatrice née, comme dans le discours ironique, d'une sorte de dédoublement polyphonique du sujet écrivant. De même, les quelque treize indications scéniques qui envahissent le chapitre XVIII du roman « théâtral » de Benito Pérez Galdós, Tormento, — car c'est bien ainsi que, intercalées en italiques dans le discours de l'un des personnages, elles se présentent au lecteur¹¹ — ne sauraient être imputées à l'auteur, mais à une instance narratrice ici momentanément déguisée en instance dramaturgique. Quoiqu'il en soit et puisque les théoriciens du récit ont souvent cherché à établir des rapports de connexité entre le roman et le théâtre, on peut se demander si, au lieu de voir dans les passages dialogués du récit le corrélat narratif des scènes dramatiques, l'analyse du discours narratif ne gagnerait pas, inversement, à considérer le texte narré comme une sorte de discours didascalique monstrueusement hypertrophié, servant de contexte fictionnel à un dialogue non moins imaginaire¹².

Appliquée au récit, la notion d'autoréférence apparaît donc comme un concept éminemment taxinomique et classificateur, comme une sorte d'opérateur de catégories habile tout au plus à dire le mouvement référentiel par lequel le discours se pose en objet de lui-même, mais inapte à rendre compte des mécanismes d'inflexion référentielle et d'auto-représentation mis en œuvre par l'écriture. Dire d'un récit qu'il est autoréférentiel c'est uniquement dire qu'il parle de lui-même et qu'il le fait explicitement, ce qui revient à expliciter ce que le texte dit déjà sans expliquer ce que fait réellement l'écriture. Toutes ces considérations théoriques nous amènent à établir, à partir des trois pôles constitutifs du triangle sémiotique, une triple distinction entre

la référence, ou le mouvement par lequel le signe linguistique renvoie à une entité extra-linguistique, la signification, opération sémantique par laquelle le signifiant est rendu apte à générer un signifié, donc à susciter une représentation mentale dans l'esprit du locuteur, et la signifiante, ensemble des valeurs et des connotations sémiotiques¹³ que le signifiant est à même de produire, à partir de sa seule matérialité formelle, dans un contexte particulier. Ces trois relations engagent chacune une modalité signifiante spécifique: ainsi, au référent correspond tout naturellement le mode référentiel, au signifié le mode sémantique et au signifiant le mode sémiotique¹⁴. C'est la prise en considération de ces trois paramètres qui permet d'expliquer, entre autres phénomènes, le fait que le discours narratif puisse référer à autre chose qu'à lui-même sans pour autant perdre son aptitude à se signifier, ou qu'il puisse, sans référer à lui-même et sans même se signifier lexicalement, produire un effet d'auto-réflexion ou, si l'on veut, un effet d'autoréférence «indirecte» que l'autoréférence «directe» et immédiate, toujours plus visible et plus prégnante au premier abord textuel, peut faire complètement oublier. Ce que je voudrais montrer ici c'est, d'une part, que cet effet auto-réflexif —parfois abusivement appelé «autoréférentiel»— relève dans bien des cas de mécanismes purement sémiotiques qui n'engagent ni le mode référentiel ni le mode sémantique, mais qui dépendent uniquement du «faire» textuel et de la «signifiante» que ce «faire» instaure dans le discours, et, d'autre part, que tout récit, qu'il soit ou non autoréférentiel —au sens plus ou moins large que nous avons donné ici au terme—, opère toujours, par son statut fictionnel, un retour obligé sur lui-même.

Rappelons tout d'abord que le récit de fiction se caractérise par une subversion des paramètres qui ont cours dans l'acte de communication courant. A la différence du locuteur ordinaire qui construit son discours pour décrire le monde, le romancier construit le monde à mesure même qu'il le décrit dans son discours. D'où le statut paradoxal du discours fictionnel, qui se construit comme un jeu complexe d'assertions feintes dont la lecture réclame, selon la formule consacrée, la «suspension volontaire de l'incrédulité» du lecteur qui, se plongeant dans la lecture du roman, accomplit «une sorte d'acte de foi dans la vérité du récit»¹⁵. Il ne s'agit donc pas de parler de ce qui, comme dans l'acte de parole habituel, a déjà une existence

référentielle, mais bien de conférer, par le pouvoir de la parole, une existence linguistique à ce, justement, qui dans l'univers référentiel n'en a pas: comme le signale John R. Searle, c'est «en feignant de faire référence à une personne et de raconter ses aventures» que le romancier «crée le personnage de fiction»¹⁶. En cela, l'acte narratif dépasse largement l'acte illocutoire purement performatif et s'apparente, comme l'a très justement fait remarquer Gérard Genette, à un acte démiurgique qui n'allie pas uniquement le «dire» au «faire» mais, bien plus loin encore, le «dire» au «faire naître», c'est-à-dire à l'acte de création, une création double à la fois démiurgique et onomaturgique¹⁷. On dira ainsi, avec Genette, que le récit implique toujours comme énoncé apertural et comme condition préalable à la fois de l'écriture romanesque et de sa lecture, une déclaration de principe tacite adressée au lecteur en guise de mise en garde, lui disant quelque chose comme: «Par la présente, je vous amène à imaginer que...» ou encore «Moi, l'auteur de ce roman, décrète fictionnellement que...». C'est d'ailleurs, comme l'a expliqué l'auteur, cette même fonction d'indice fictionnel qu'exercent dans le conte traditionnel les formules d'ouverture «Erase una vez...», «Il était une fois...» ou «Once upon a time...», qui d'emblée proclament le statut pseudo-référentiel de l'histoire narrée et qui ne sont, à proprement parler, que les transformées lexicalisées et stéréotypées de cet opérateur fictionnel que tout récit implique, sans forcément l'explicitier, comme condition nécessaire de l'écriture narrative.

En vertu du simulacre référentiel dont il est le théâtre, le texte narratif peut donc tout entier être mis entre guillemets, des guillemets imaginaires, démotivants et, peut-on dire aussi, «démagisants» que l'écriture a toutefois le pouvoir de rendre «audibles» et «visibles» à tout moment. C'est, par exemple, ce que fait Italo Calvino dans son roman Si par une nuit d'hiver, un voyageur¹⁸ lorsque, sans autre forme de procès, il ouvre son récit en disant «Le roman commence dans une gare de chemin de fer...»¹⁹. Consciente de son statut fictionnel, l'écriture peut y référer, comme on le voit dans cet exemple, de manière explicite et directe, mais elle peut également, sans passer par le canal de l'autoréférence, affirmer son caractère fictionnel, en engageant d'autres modalités d'auto-représentation. Il est intéressant à cet égard de comparer le début du roman de Calvino à l'incipit de La Regenta de Clarín: «La heroica ciudad

dormía la siesta»²⁰. La phrase n'est pas autoréférentielle puisqu'elle ne renvoie ni à elle-même ni au roman. Il reste toutefois que l'adjectif heroica, qui désigne le nom de cet incontournable de tout récit qu'est le héros du roman, n'en dénonce pas moins la fictionalité de l'écriture romanesque. Héroïque, la ville de Vetusta l'est en effet à plusieurs titres: tout d'abord parce que la fiction la présente comme le lieu illustre et chargé d'histoire que lui impose son toponyme, mais aussi et surtout parce que, véritable force actantielle omniprésente tout au long du récit, Vetusta est appelée sinon à devenir le héros du roman, du moins à constituer la scène sur laquelle, de Fermín de Pas à Ana Ozores, en passant par Saturnio Bermúdez, Gloucester, Frígilis ou Santos Barinaga, vont évoluer les héros de ce roman. En un mot, si la ville est qualifiée d'«héroïque» c'est aussi parce que, scène imaginaire d'une représentation imaginaire, la ville est elle-même peuplée de héros de roman. S'il fallait fournir à l'appui de cette lecture une argumentation étymologique, je dirais que le héros, nom que Platon fait dériver du mot Eros parce qu'il désigne le demi-dieu qui est issu de l'amour d'une divinité pour un mortel, se situant à la charnière du divin et de l'humain, du mythe et de l'histoire, de l'imaginaire et du réel, hypostasie la double tension qu'institue le récit entre la réalité de l'acte de référence et l'irréalité de la fiction référée, c'est-à-dire le double travail de vérité fictionnelle et de simulation référentielle fondateur de l'écriture romanesque, tout comme cette heroica ciudad incarne sans contradiction la fusion d'un double espace topographique à la fois «réel» (Oviedo) et «imaginaire» (Vetusta: forme amplifiée et féminisée de Oviedo, dont l'étymon, Ovetum, contient tout entier le signifiant vetus qui a servi de radical au toponyme romanesque). Par le biais de cet indice fictionnel qu'est l'adjectif heroica, l'écriture place le discours en position de spectateur de lui-même pour dire à sa manière ce que disent à la leur les conteurs majorquins dont parle Roman Jakobson dans ses Essais de linguistique générale²¹, qui ouvrent invariablement leur récit, non pas par la formule «il était une fois», mais par l'exorde rituel, on ne peut plus illustratif et éclairant, «això era y no era», c'est-à-dire «cela était et n'était pas», car si la fiction romanesque n'oblitére pas la référence, le référent de l'écriture n'a d'existence que dans la fiction romanesque. Je n'insisterai pas pour le reste sur le travail rythmique qui, à l'œuvre dès la première phrase du roman, concourt aussi à sa manière à dévier l'attention du lecteur du «dit» vers le «dire»,

c'est-à-dire de l'univers signifié vers l'univers signifiant: si «héroïque» est le nom que reçoit traditionnellement le vers «grave» et «solennel» qui chante les exploits d'un héros²², on ne s'étonnera pas de voir commencer La Regenta par un dodécasyllabe dactylique rigoureusement rythmé et césuré: La heroica ciudad / dormía la siesta, et de le voir réapparaître, six cents pages plus loin, dans la clause finale du roman: ...el vientre viscoso / y frío de un sapo.

Quoi qu'il en soit, les modes d'autoreprésentation choisis par l'écriture ne postulent ici aucune forme d'équivalence entre le texte et son objet de référence. Mais si l'on est en droit de refuser au roman le statut de récit autoréférentiel, ce n'est qu'à condition de reconnaître, d'une part, le pouvoir des structures langagières (qu'elles soient lexicales, rythmiques ou syntaxiques) à se signifier elles-mêmes dans leur travail incessant de production du sens et, d'autre part, la faculté de ces mêmes structures à tisser à l'intérieur du récit une sorte de fiction parallèle «racontant» le processus même de l'élaboration textuelle. Ainsi, à la différence du roman de Calvino, c'est en se connotant sémiotiquement sans se dénoter référentiellement que se fait ici le travail de mise en miroir de l'écriture

Comme le titre d'une œuvre, l'exorde d'un roman —et je serais tenté de dire l'exorde de n'importe quelle œuvre littéraire—, parce qu'il constitue le seul segment du discours à ne pas être encore conditionné par un contexte —son rôle étant justement d'instaurer un «avant» qui conditionnera la totalité de l'«après»— et parce que, libre de toute contrainte contextuelle, il répond à un choix de départ qui fait de lui un texte momentanément privé de contexte, est souvent appelé à fonctionner dans le récit comme une enclave métatextuelle, comme un condensé de l'œuvre ou comme une sorte de micro-texte qui, par accumulation syntaxique et par dérivations et ramifications successives, engendrera le récit dans sa totalité. On peut mentionner ici, par exemple, les premières lignes du roman de Georges Simenon La pipe de Maigret dont la seule mise en scène syntaxique définit, mieux que ne le ferait une digression métanarrative, la stratégie d'élaboration du récit. En ouvrant son roman par une période relativement longue dans laquelle le verbe principal, refoulé de ligne en ligne par des propositions relatives plus ou moins accessoires, ne survient qu'au terme d'une interminable divagation autour du sujet, l'écriture ne fait que «dramatiser»

syntactiquement le principe même sur lequel repose le genre policier qui veut que, pour préserver l'effet de «suspense», les informations nécessaires à l'élucidation de l'énigme policière soient différées le plus longtemps possible. Malgré l'inaction des personnages mis en scène et malgré la marginalité de la situation décrite (Mme Maigret croit que son mari, allongé sur un transat, va se lever alors que, pour rendre la «chute» encore plus déceptive, ce dernier n'a pas fait le moindre mouvement), l'écriture, parodiant quelque peu les lois du genre policier, génère dès les premières lignes du roman un effet d'attente qui, à sa manière, préfigure le travail de régulation constante de l'information auquel sera confronté le narrateur tout au long du récit de l'enquête:

Mme Maigret, qui écosait des petits pois dans une ombre chaude où le bleu de son tablier et le vert des cosses mettaient des tâches somptueuses, Mme Maigret, dont les mains n'étaient jamais inactives, fût-ce par la plus chaude journée d'un mois d'août accablant, Mme Maigret, qui surveillait son mari comme un poupon, s'inquiéta:

— Je parie que tu vas te lever...

Pourtant le fauteuil transatlantique dans lequel Maigret était étendu n'avait pas craqué. L'ancien commissaire de la P.J. n'avait pas poussé le plus léger soupir...

C'est en vain que l'on cherchera dans ce passage des indices d'autoréférence: une fois de plus, c'est en marge de ce que les mots disent, de ce qu'ils signifient et de ce à quoi ils renvoient que l'écriture narrative se représente elle-même: la circularité de l'écriture n'est à rechercher ici ni du côté du signifié ni moins encore du côté du référent, mais dans le seul signifiant syntaxique et dans le jeu d'incidences différées responsable de la mise en attente du signifiant verbal.

Certes l'écriture peut —comme nous l'avons vu à propos du roman de Calvino— se nommer elle-même pour devenir son propre objet de référence. Parmi les écrivains qui ont tiré les effets les plus spectaculaires de cette écriture «en abyme», Julio Cortázar mérite sans aucun doute une mention toute particulière. Mais c'est peut-être dans les récits cortazariens où l'écriture ne renvoie pas explicitement à elle-même, que le travail sémiotique, souvent voilé par le jeu de l'autoréférence «directe», est le plus patent et le plus efficacement montré. Je citerai ici, à titre d'exemple et en guise de conclusion, la nouvelle qui a pour titre El río²³, où l'on voit l'intrigue se

transformer singulièrement en instrument exemplificateur des structures discursives mobilisées par l'écriture. Le texte se présente comme un discours immédiat énoncé au présent par une voix masculine anonyme qui, imaginativement, fait part de ses incertitudes à un personnage féminin tout aussi anonyme. Première incertitude, le protagoniste, couché dans son lit, ne sait s'il dort ou s'il est éveillé. Deuxième incertitude, il ignore, au moment où toutes ces pensées s'agitent contradictoirement dans son esprit, si sa femme est couchée à côté de lui ou si, comme il a cru comprendre dans son demi-sommeil (mais, après tout, peut-être l'a-t-il rêvé), elle a abandonné la maison dans l'intention de se donner la mort en se précipitant dans les eaux de la Seine. Ainsi, la voix narrative inaugure le récit en disant

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo...

pour revenir sur cette affirmation une dizaine de lignes plus loin:

...y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente...

Ce jeu, qui met en relation deux espaces radicalement différentes (le lit et le fleuve) va se poursuivre tout au long du récit jusqu'au dénouement, dénouement tragique mais également incertain aussi bien à l'égard du théâtre des événements qu'à l'égard des événements eux-mêmes. Ainsi ce qui, au début, semble être un simple jeu érotique:

...mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él...

va aussitôt prendre l'apparence d'un viol:

...pero te obstinas en luchar (...) abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo.

Mais ni combat amoureux ni viol, il s'agit du récit d'un meurtre: celui de la femme, dont on ne saura avec exactitude si elle périra étranglée dans son lit ou noyée au fond du fleuve, la scène du crime se déroulant en un lieu indéterminé et indéterminable puisque, à la description de la sábana que te cubría, suit sans transition dans le texte

une référence aux profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara.

Si, à la différence d'autres nouvelles de Cortázar, l'écriture ne met pas en cause ici —ou du moins ne le fait-elle pas explicitement— le processus de l'élaboration textuelle, elle n'en problématise pas moins, par l'indétermination de l'intrigue, de ses personnages et de leurs coordonnées spatio-temporelles, celui de la lecture de la nouvelle elle-même, sorte d'énigme linguistique dont la clé de lecture doit, me semble-t-il, être recherchée moins dans les structures de fiction mises en place dans le récit que dans les structures lexicales qui sont chargées de les signifier. En effet, entre la sábana que apenas te cubría et les profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, c'est-à-dire entre les deux syntagmes qui désignent, respectivement, le lit et le fleuve, le discours actualise le substantif muaré «moire» qui, défini par les dictionnaires comme une «tela de seda cuyo tejido forma aguas», est appelé à fonctionner comme un connecteur entre les deux espaces fictionnels, à savoir: le lit («tela de seda...») et le fleuve («...que forma aguas»). Ce drap en soie aux reflets chatoyants comme la surface d'un fleuve, qui participe donc simultanément des deux espaces décrits dans le récit, dit l'état intermédiaire dans le processus de gigantisation du lit progressivement métamorphosé en fleuve, métamorphose annoncée quelques lignes plus haut dans le discours du personnage, qui déclare: «me pregunto qué estás haciendo en esta cama [=le lit] que habías decidido abandonar por otra más vasta y huyente [=le fleuve]»²⁴. Que l'on pense maintenant au lit matrimonial comme théâtre du crime ou bien au lit du fleuve comme scène du suicide, c'est bien le substantif polysémique lecho et, à travers lui, son étymon latin lectus qui, exploité dans sa dualité sémantique, construit le sens du récit et assure non seulement la cohérence de la fiction mais aussi l'articulation des deux lignes d'action tissées par l'intrigue, l'une située dans le lecho del dormitorio et l'autre dans le lecho del río, espaces qui tous deux finiront par se confondre en un seul et unique lecho de muerte. L'ambiguïté et l'indétermination de l'histoire narrée, c'est-à-dire l'irrésolution de l'intrigue n'est autre en réalité que celle qu'impose à la fiction l'irrésolution sémantique du mot qui a pu servir de matrice génotextuelle à l'écriture romanesque²⁵. Le récit, qui va d'une certaine manière se résoudre «par métalangage», se laisse lire ainsi comme une sorte de démonstration étymologique allégorisée et transposée au plan de la fiction. L'écriture de Cortázar

met de cette manière le lecteur en présence d'une stratégie d'autoreprésentation qui, née du questionnement direct du langage, se construit, comme dans les cas précédents, en dehors de la référence.

Libre de référer ou non à l'univers de narration, de mettre à nu ou de masquer son statut fictionnel, de multiplier à l'infini les niveaux de la diégèse ou de récuser l'architecture «en abyme», l'écriture est, comme j'ai essayé de le montrer à travers ces quelques exemples, appelée à tisser des réseaux de signifiante qui, construits en marge de la référence purement dénotative et de la signification lexicale, se trouvent invariablement orientés vers eux-mêmes. Il s'agit là d'une propriété intrinsèque et inaliénable de toute production littéraire, grâce à laquelle l'écriture peut assumer et dépasser la contradiction entre l'autre et le même, c'est-à-dire entre la référence extérieure et l'autoreprésentation. Le pouvoir du signifiant à dire et à faire autre chose que ce que déclare le signifié dont il est pourtant le moteur spécifie le travail créateur. C'est sans doute là que réside le paradoxe de l'écriture de fiction, qui donne l'illusion de parler d'autre chose alors qu'elle ne sait que parler d'elle-même.

Federico BRAVO

Université de Bordeaux III

NOTES

- 1 L'auteur a publié sur la question divers articles sous la rubrique «Temas metamágicos» dans la revue Investigación y ciencia, édition espagnole du Scientific american (cf. en particulier le num. 54, mai 1981, p. 102-106), ainsi que divers ouvrages (Vues de l'esprit, en collaboration avec Daniel Dennett, Paris, Inter-Editions, 1987, et Gödel, Escher, Bach, Paris, Inter-Editions, 1987), où le problème de l'autoréférence apparaît au cœur de la réflexion «cognitive» de l'auteur.
- 2 Cf. Lucien Dällenbach, «L'œuvre littéraire et ses mises en abyme» in Le grand atlas des littératures, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 30-31.
- 3 Sur ce point, voir notre étude «Etymologie et dénudation: le cas de Guzmán el Bravo dans le cycle des trois nouvelles à Marcia Leonarda» in Litteralité 2. L'esprit de la lettre, Presses Universitaires de Bordeaux, 1992, p. 191-204.
- 4 Le métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage, Paris, Le Robert, 1978, p. 173.
- 5 «Nómina de huesos», Poemas en prosa, Madrid, Cátedra, 1988, p.102.
- 6 «Que Phèdre meure tous les soirs, et sans renaître, suive tous les soirs le même destin fatal, n'étonne personne, parce que Phèdre, en tant que fiction, ne fait pas nombre avec elle-même. Le discours courant allègue ici que Phèdre n'existe pas, ou n'existe pas comme ce qui existe, ou qu'elle existe ailleurs (dans le cœur de Racine, dans l'imagination du spectateur, dans le Ciel de Idées). En vérité, Phèdre, comme fiction, existe comme la classe paradoxale de ses effectuations singulières, tenues et liées par cela qui les disjoint et les isole. On avancerait volontiers que le raisonnement linguistique requiert une fiction semblable [...] L'exemple existe comme la classe paradoxale des énoncés homonymes, indéfiniment multiples, mais qui pourtant ne font pas nombre. Et c'est là simplement définir l'exemple comme une fiction. Oui, l'exemple est fictif, et il l'est toujours —qu'il ait été fabriqué ou non— parce que la fiction seule permet de manier le paradoxe [...] De là suit une conséquence nécessaire: structuré comme une classe paradoxale, l'exemple linguistique est structuré comme le sujet de lui même» (Jean Claude Milner, «L'exemple et la fiction» in Transparence et opacité. Littérature et sciences cognitives, Les éditions du cerf, 1988, p. 179 et seq.).
- 7 L'homme de paroles, Fayard, 1986, p. 186.
- 8 Fiction et diction, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 43.
- 9 Madrid, Espasa-Calpe, 1978, escena octava.
- 10 «Dorio de Gádex empuja al encurdado vejete y le va llevando hacia la puerta. El perrillo salta por encima de la caja y los sigue, dejando en el salto torcida una vela» (escena decimatercia).
- 11 Le texte (Madrid, Alianza Editorial, 1977) s'ouvre et se clôt sur une scène purement dialoguée qui se déroule sans la moindre intervention du narrateur. Le récit proprement dit ne commence qu'au chapitre II et se prolonge jusqu'au chapitre XL pour s'effacer complètement dans le dernier, qui marque un retour à la forme dramatique. Cependant, le discours de don Juan Manuel Nones au chapitre XVIII se trouve, malgré la présence du narrateur qui le médiatise par la formule «...empezó a exponer ampliamente su pensamiento», parsemé d'indications scéniques décrivant les différentes modulations que prend la voix du personnage au cours de son allocution: Voz alta y robusta, Voz aflautada y blanda, Voz insinuante, Voz alta y estrepitosa, Voz muy familiar, Voz sumamente pedestre y familiar, Voz terrible, Voz formidable, Voz patética, Voz festiva, Voz afectuosa, Voz familiar y expresiva; admonición con el dedo índice, Voz muy cariñosa.
- 12 La critique moderne, qui a définitivement élucidé la question de la voix narrative en évacuant la figure de l'auteur, longtemps confondue avec celle, fictionnelle, du narrateur, a cependant laissé en suspens le problème de l'énonciation du titre. On sait en effet que même lorsqu'il s'affiche comme tel, ce n'est jamais l'auteur qui «parle», mais une instance de locution qui feint de s'assimiler à lui: est-ce aussi à cette instance de parole fictive qu'il faut imputer le titre? En d'autres termes: qui «dit» le titre d'un roman?

- 13 J'emprunte la formule à Michel Launay: «Tout autre est la connotation que je propose d'appeler connotation sémiotique, qui tient au pouvoir évocateur (tout aussi inépuisable) non plus tant des choses elles-mêmes (les référents) que des mots qui y réfèrent (les signifiants) [...]: prosodie, valeur expressive des sons (problème du symbolisme phonétique), paronomase, etc. [...] ...la connotation sémiotique constitue bien un registre "à part", directement accroché au signifiant, et qui peut, à la limite, contredire celui de la dénotation et de la connotation sémantique» («Effet de sens: produit de quoi?» in Langages, num. 82, p. 33).
- 14 Cf. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, 1974, p. 64 et seq.
- 15 Marcel Vuillaume, Grammaire temporelle des récits, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 56.
- 16 Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage, Paris, Les Editions de Minuit, 1982, p.115.
- 17 «...le fiat de l'auteur de fiction se tient quelque part entre ceux du démiurge et de l'onomaturge; son pouvoir suppose, comme celui du second, l'accord plus ou moins tacite d'un public qui, selon l'inusable formule de Coleridge, renonce volontairement à l'usage de son droit de contestation. Cette convention permet à l'auteur de poser ses objets fictionnels sans solliciter explicitement son destinataire sous une forme "déclarative" au sens searlien, dont la condition préliminaire, tenue pour acquise, est simplement qu'il est en droit de le faire, et dont l'opérateur pourrait être emprunté au langage des mathématiques ("Soit un triangle ABC"): "Soit une petite fille habitant avec sa maman, etc."» (op. cit., p. 51).
- 18 On trouvera des remarques stimulantes sur l'élaboration de ce roman comme illustration fictionnelle de la problématique de la production et de la réception du texte dans l'article de Hans Robert Hauss «Réception et production: le mythe des frères ennemis» in La naissance du texte (études réunies et publiées par Louis Hay), José Corti, 1989.
- 19 Certes un théoricien de l'énonciation ne manquerait pas de faire remarquer ici que lorsque Calvino écrit la phrase «Le roman commence dans une gare...», le segment Le roman renvoie à un référent qui n'existe pas encore, puisque au moment où celui-ci apparaît le roman est à peine amorcé..., à supposer, bien sûr, que le romancier ait effectivement «commencé» son récit par cette phrase...
- 20 Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- 21 Les Editions de Minuit, 1986, p. 239.
- 22 «Llámense versos heroicos aquéllos con que se celebran las hazañas de los varones ilustres» (DRAE, 1732 — éd. fac-similaire, Madrid, Gredos, 1990, p. 145—).
- 23 Los relatos 2. Juegos, Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 37-40.
- 24 Dans son second emploi (ici pronominalisé par le syntagme otra más vasta y huyente), le mot cama peut être lu étymologiquement dans son sens de «yacija, lecho en el suelo».
- 25 Dans Figures III, Gérard Genette écrit: «Puisque tout récit —fût-il aussi étendu et aussi complexe que La recherche du temps perdu— est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s), il est peut-être légitime de le traiter comme un développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme verbale, au sens grammatical du terme: l'expansion d'un verbe. Je marche, Pierre est venu, sont pour moi des formes minimales de récit, et inversement l'Odyssée ou la Recherche du temps perdu ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels qu'Ulysse rentre à Ithaque ou Marcel devient écrivain» (Paris, Seuil, 1972, p. 75). On pourrait dire sur la base de cette affirmation —en l'adaptant au récit de Cortázar— que la nouvelle El río constitue le développement fictionnel, non pas d'un verbe, mais d'un substantif matriciel —le substantif lecho— fondateur du récit.