



<http://www.horlieu-editions.com>
contact@horlieu-editions.com

Eric Clemens

De la fiction, de la narration – une femme

Conférence prononcée à Horlieu le 12 mars 1997

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'auteur, le nom du site ou de l'éditeur et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante:
horlieu-editions.com/brochures/clemens-de-la-fiction-de-la-narration-une-femme.pdf
© Eric Clemens

Conférence prononcée à Horlieu le 12 mars 1997

Eric Clemens

De la fiction, de la narration — une femme

Qu'en est-il de notre désir de fiction comme, dans la brisure de l'un à l'autre, de notre désir ? Et de leur rapport comme de leur non-rapport avec le monde entre nous, notre monde de par cette pluralité même originalement politique ? Peut-être ne me suis-je, dans l'amour, l'action, la philosophie, l'écriture adverse des langues souterraines et des langues ordonnées, sans doute ne me suis-je jamais posé d'autres questions frontales. L'interrogation, mon interrogation, du même coup, constitue son propre objet, non par préciosité formelle ou même par réflexivité spéculative, mais par recherche inachevée, interminable, de la division du désir : par où s'interroger s'instaure dans l'inter-rogation de mon désir d'interroger.

Pour l'occasion, si fiction philosophique et fiction littéraire, si ce n'est toute distinction de genre ou de discours, ne s'excluent pas, la confrontation de *La fiction et l'apparaître* et de *L'Anna*¹, deux livres que j'ai écrits « ensemble », deux versants, conversant et se renversant, ou deux versions d'écriture, leur diversion en somme devrait provoquer quelques relances de cette interrogation. J'avais tenté, sur une face, un double tracé de la genèse d'une langue – entre le *cri des langues* et les *langues du cri* – et de la genèse d'une langue des langues, ou fiction – entre la *destruction* (des langues mortes et des codes éculés), la *formation* (rythmique, narrative et figurative) et l'*impossible* (à dire du réel, entre naissance, jouissance et mort) – ; et j'avais tenté, sur l'autre face, une fiction érotique, politique et poétique – un narrateur tombe amoureux et poursuit ou suit une femme qui elle-même cherche à se venger de terroristes qui l'ont compromise, tous deux sont pris dans diverses formes de violence, à commencer par les violences de la sexualité et du pouvoir, s'y perdent, avant de se rencontrer à nouveau aux hasards d'une insurrection contre les « images », sorte de mai 1968 à venir ou du moins au futur...

Autrement dit, si le désir et le monde sont bien le seul « sens » qui existe², qui sorte de l'illusion d'une identité à soi ou d'un signifié en soi, quel désir au monde originairement politique, pour l'action entre les « parlêtres », expression de Jacques Lacan, fait paraître l'expérience de l'écriture qui traverse l'amour d'une femme, la mémoire d'un militant et une pensée phénoménologique ?

De la différence logophénoménale et du corps de l'art

Pour s'avancer quelque peu, comment ne pas repartir de la différence phéno-mologique, c'est-à-dire du langage en ce qu'il institue notre rapport au monde ? Car à partir de lui se creuse l'écart

entre l'être parlé/parlant et le monde (non le seul monde dit naturel, monde ambiant, fonctionnel ou animal, mais le monde-entre les « parlêtres », structurés par l'ordre des signifiants, l'Autre, avant tous les « autres » ou tous les « dehors » par quoi nous désignons nos épreuves du réel). Comment ne pas repartir en conséquence de l'être-ouvert ou de l'existence humaine dans la triple division symbolique de la séparation natale, de la division sexuelle et de la dispersion mortelle qui se marque depuis la différence originare des paroles et des phénomènes ?

De fait, si l'on peut dire, nous n'apparaissions au « monde-entre » nous que par relation *dans* la différence et par la *formation* de notre rapport non aux choses, aux corps ou aux objets donnés, déjà formés, mais aux phénomènes qui n'apparaissent que dans cette différence, qui n'apparaissent que *différant* – avec tout ce que peut charrier ce mot depuis l'écriture de la *différance* par Jacques Derrida – de notre rapport, le langage, et de notre rapport de rapport, la fiction. La genèse du monde implique la formation d'une relation au réel « impossible à dire », Lacan encore, physique et symbolique (le *heurt* : ce qui résiste et à quoi je me cogne, le *retour* : ce qui revient à la même place, le *trou* : mort, jouissance ou naissance). Et la fiction serait l'expérience, l'écriture ou l'action ou la chance d'une autre perception que la sensation, d'une autre affection que le sentiment, d'une autre signifiante que la signification... Que cette fiction ne supprime jamais la différence irréductible entre le dire et apparaître, la déceptivité à l'œuvre dans la littérature le montre à foison. Exemple explicite, tiré de *Premier amour*, de Samuel Beckett : « J'ai toujours parlé, je parlerai toujours de choses qui n'ont jamais existé, ou qui ont existé si vous voulez, et qui existeront probablement toujours, mais pas de l'existence que je leur prête. » Ou, autre exemple, plus affable, lorsque Federico Fellini, qui aimait raconter, confiait une anecdote, il ne cessait de faire varier sa narration : ainsi, de son premier émoi amoureux, il donnait tantôt la version novice à l'odeur de pain, tantôt la version pharmacienne aux rondeurs pleines... (A moins que je n'invente !) Qu'elle qu'elle fût, sa fiction sonnait juste, et laissait apparaître le phénomène qu'elle ne décrivait pas – les *analogoi* de sa langue ouvraient à l'événement sans y correspondre, ne donnaient pas le « fait » passé, mais ce que sa fiction en laissait apparaître depuis ce qu'elle faisait paraître qui en différait... Je propage aussi volontiers l'exemple de Christophe Colomb, au point de l'avoir transformé en apologue – mais je laisse à chacun le loisir de s'y exercer, s'il en a envie.

Quoiqu'il en soit, ce jeu constitutif de la différence et de la fiction permet de mesurer l'enjeu de la distinction cruciale entre la réalité et le réel, entre d'une part le monde donné, dit, figuré et reçu dans ses représentations communes (images, significations, valeurs, habitudes, discours, conventions,...) de la réalité quotidienne, c'est-à-dire les mauvaises manières de notre fiction culturelle du monde, et d'autre part l'épreuve du réel, la division de l'inconscient et le vide des pulsions dans l'écart irréductible des mots et des choses, de l'excès et de la brisure de la vie, voire de la brèche de l'action, c'est-à-dire notre rapport risqué à la fiction historique au monde...

Précisons-le avec l'expérience du corps et de l'art. Nous ne possédons jamais je ne sais quel corps brut ou sauvage, animal ou fonctionnel, mais nous éprouvons notre corps dans le monde, c'est dire que nous vivons l'expérience de notre inexpérimentation d'être-ouvert du désir dans le langage. Notre naissance est immédiatement double, matérielle et symbolique, selon la façon dualiste de parler, mais il faut tenter de dire : notre naissance est phénoméno-logique, mieux encore logophénoménale, nous apparaissions dans le langage, nous sommes parlés puis parlant

dans la phénoménalisation (qui n'est biologique que pour un point de vue exclusif, en dépit de son efficacité de captation). Et pourtant cette venue double au monde implique une division : non pas celle, duelle, entre corps et esprit ou langage, mais entre corps, côté pile, en un sens qui aurait été intégralement organique, et, côté face, corps-langage, inséparablement. Cette séparation originaire, avec la perte de la dite «fonctionnalité» de type animal ou physiologique, ce défaut ou ce vide même force à la poursuite de la naissance, ce pourquoi nous advenons dans le temps, nous ne sommes jamais nés ou « naturés » (on se souvient de l'étymologie du mot nature dans le latin *natura*, action de faire naître), mais toujours à naître, à « naturaliser » ce qui se joint dès lors à « historiciser ». Cependant, si notre corps ouvert ou désirant du langage nous laisse à naître, comment a lieu cet engendrement ? Certes dans la recherche de la maturation et de la maîtrise par la conception, qui tente d'unifier, d'homogénéiser, de socialiser : il s'agit de rendre le monde assimilable et reconnaissable, encore une fois, c'est ce qu'on appelle la réalité, le réel imagé par nous. Mais simultanément, parce que cet empire symbolique accentue la séparation du monde dans l'idéalisation et le privilège de la vue, l'épreuve du corps-langage a lieu dans la recherche de la perception, qui n'est pas sensation simple, mais épreuve de l'hétérogénéité des cinq sens et de leur supplément symbolique. Que la naissance de l'art, à Lascaux et ailleurs, ait accompagné la naissance de l'humanité témoigne sans doute de cette tension initiale entre la séparation et l'assimilation du monde, ou encore, comme le souligne Nancy dans *Les Muses*³, entre l'étrangeté et la reconnaissance de son humanité par l'homme qui trace, grâce à la technique du pochoir, la figure de sa main (négative) sur la paroi d'une caverne.

Ceci posé, il semble établi que la séparation et l'étrangeté, l'hétérogénéité (des cinq sens) et la supplémentarité (du langage et même des langages et des langues) constituent cette genèse contre l'identification et l'assimilation, l'homogénéité et l'idéalisation. Les inexpériences esthétiques, dans l'épreuve de la différence entre phénomène et parole, entre apparaître du monde et faire-paraitre du langage, requièrent des expériences esthétiques, c'est dire au moins aussi érotiques et techniques. Il n'aura pas suffi de pallier un défaut du voir par le toucher, pour trouver, faire venir ou inventer la perception des choses, encore moins des autres. Le défaut, la séparation et la perte du donné immédiat, dans l'origination du langage, comme du cri des langues, où notre humanité (se) découvre sa béance, devant laquelle elle reste littéralement bouche bée, bref la différence logo-phénoménale, désormais et à jamais irréductible, appelle effectivement une autre genèse qui mobilise autrement les sens, ou plutôt notre rapport aux sens. Dans cet autre rapport se forme notre chair, qui n'est pas, Maurice Merleau-Ponty l'aura montré, notre corps donné, organique, mais qui surgit du « chiasme » ou de l'« entrelacs » dans notre expérience du corps. Cette notion de chair signifie que mon corps, et d'abord mon œil, s'ils sont différents des choses qu'ils perçoivent ou qu'ils voient, ne le sont que dans un tissu qui les relie à elles parce qu'elles en font partie. L'énigme tient en ceci, écrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*⁴, que mon corps est à la fois voyant et visible. ” Je regarde et je me regarde, je me touche touchant, je me découvre dans un entre-lacement entre non seulement moi et les choses, mais entre moi et moi-même. Car si percevoir est toujours percevoir quelque chose, ce quelque chose n'est jamais donné ponctuellement, isolé et signifié, il est perçu dans des relations, dans un champ (logo)phénoménal qui comprend aussi mon corps. Mon corps est pris et prenant du monde, ce qui laisse à découvert mon existence. Avant toute représentation du monde, le sentant-senti du corps et les sensibles des choses se trouvent entrecroisés, intriqués. La *chair* est la signifiante⁵ de cet entrelacement du voyant et du visible dans l'expérience corporelle – de l'être parlant.

Que le toucher lui-même, «le sens de notre corps tout entier» pour Lucrèce⁶, ait besoin, pour constituer l'expérience de notre corps dans son éventuelle unité sensitive, de *se toucher* démontre encore qu'il n'y a pas un fondement assignable, purement naturel ou décisivement culturel, de notre origine. Le toucher lui-même est provoqué dans l'écart qui exige une transformation. Et n'est-ce pas primitivement l'expérience de l'art, ce qui confirme le témoignage de sa naissance? Les peintres par excellence ne se satisfont pas de reproduire le monde donné, mais font paraître l'expérience d'un écart et d'une transformation qui met en jeu le corps, la sensation, et d'abord la vision, pour qu'apparaisse l'œuvre. Comme l'écrit Eliane Escoubas: «Ce qu'il y a d'art dans l'œuvre d'art, c'est cela même: cet arrachement de l'œuvre à sa situation, cet arrachement qu'elle est⁷.» Et cet arrachement au déjà-donné, ou plutôt au *déjà-là qui n'est pas donné pour nous*, qui appelle notre constitution dans la donation (pour employer la terminologie du fondateur de la phénoménologie, Edmund Husserl), cet arrachement provoque un surgissement, l'événement d'un monde naissant dans et grâce à l'œuvre d'art: «*Aisthanestai et phainesthai* ne font qu'un: *sentir et paraître* constituent un monde comme surgissement: le «phénoménologique» s'inscrit au lieu même où le monde *fait-monde*⁸.»

Enfin, si la genèse de l'être ouvert du langage se fait dans l'«art» qui divise, déplace et supplée les sens hétérogènes, comment se fait l'art? Justement, l'art tel que nous le recevons contient la trace de ce qui se fait pour que nous existions. Autrement dit, l'art fait est la trace de notre tracement, il renvoie à l'«art» se faisant, à la *techné*, à notre façonnement, à la fiction du rapport différentiel de notre corps au monde. L'art offre la trace de notre chair qui elle-même advient de la fiction dans la différence logophénoménale. La pensée de l'art et l'art de la pensée ne se croisent et ne font chair que par l'action entre eux de la fiction.

De la fiction en littérature et de la narration en particulier

Qu'en est-il par conséquent de la fiction? Elle reprend en la redoublant notre première réponse à l'ouverture du désir dans le langage, que nous éprouvons dès l'enfance et que nous réitérons à chaque fois que la chose même nous échappe ou que le réel apparaît insaisissable. La fiction est le façonnement de notre langage depuis le langage acquis, reçu, hérité dans ses dualismes et ses représentations codées, *et* en défaut, en perte, en manque de rapport et de sens du monde. Ce qui exige, dans la formation de la fiction et pour elle, une destruction ou une déconstruction du langage donné et un affrontement de l'impossible à dire.

Pour, brièvement, détacher ceci, il suffira peut-être de se référer à la fiction la plus condensée et la plus spécifique, la fiction littéraire. Tout écrivain qui vaille et qui marque ne crée-t-il pas son œuvre selon le processus, évoqué plus haut, d'une formation rythmique, narrative et figurative, prise entre la destruction et l'impossible? Evoquons Franz Kafka: il détruit le récit achevé et le personnage psychologique en même temps que la langue allemande stylisée et il façonne, dans *Le Procès* par exemple, la figure erratique, quasi abstraite, de Joseph K. dont nous garderons au vif de la mémoire, contre toute image conventionnelle, la perception puissante de son affrontement à l'angoisse. Mais tout rapport au monde, fût-ce dans la perception des couleurs, comporte cette triple genèse de la fiction, à renouveler si je désire ma re-naissance ou tout simplement ma venue ajustée au monde. Ce rapport doit donc à la fois⁹: d'abord *détruire* le rapport culturellement

ou soi-disant naturellement donné, représenté idéologiquement, au monde ; ensuite *former* la spatialisation et la temporalisation par le corps entendant et voyant, percevant et parlant, agissant ; enfin, mais simultanément, *affronter l'impossible*, c'est-à-dire le réel irréprésentable.

A l'issue de ces quelques indications sur le triple processus de la fiction, sa formation entre la destruction et l'impossible, j'aimerais privilégier ici, dans la formation restrictivement délimitée, à côté du rythme et de la figuration, l'élément de la narration. Il n'échappe à personne que la dimension narrative fait partie de nos discours, non seulement littéraires, mais quotidiens, jusque dans les transpositions en langue dite vulgaire des découvertes technoscientifiques. Nous ne nous laissons pas plus qu'un enfant des contes sur le big bang, la crise ou les gènes. Or, justement, d'où vient cette envie de dire et d'entendre des histoires ? Pourquoi raconter et comment ?

Sur de pareilles questions, sempiternelles, nous ne pouvons que revenir sans fin. Elles gravitent tout de même autour de cette « envie de récit » qui n'a peut-être pas d'explication immédiate, mais qui se doit d'être désignée comme telle : besoin d'histoires, désir de conter, pulsion narrative, ou toute autre expression qu'on voudra. Or cette envie et même cette compulsion (qui prend la forme d'une demande d'entendre la même histoire inlassablement réitérée) suppose à coup sûr une altération ou une absence ou une séparation – trou de mémoire, perte de l'autre, rêve d'un ailleurs, désir d'un nouveau, abandon à la violence, sexe en souffrance, peur du vide, sinon angoisse de mort – qui reporte les divisions scandant la genèse de notre corps au monde. Mais si l'envie d'histoire vient toujours d'une division, d'où vient la division ? D'un acte ou d'une action, passé ou imaginé ? Sans doute, et à condition de prendre part à un paradis ou un enfer perdu ? Sans doute encore, mais à quelle condition la perception de bon heurt, de neutre ou de mal heurt se manifesterait-elle ?

Ce qui semble évident, c'est que nous ne racontons pas ce qui se passe au moment où ça se passe à ceux qui le vivent : le récit raconte ce qui s'est passé, voire ce qui se sera passé, il est toujours en décalage, motif pour lequel il est souvent rattaché à la mémoire, avec le récit historique aussi bien que romanesque, sinon aux origines, avec le récit mythique. Et de fait le passé est encore une manifestation de la division. Mais cela explique-t-il d'où vient l'affect de la division ? Ne faut-il pas, contre l'évidence, partir de l'épreuve qui nous rend humain et entraîne que nous « accompagnons » de langage ce qui se passe au moment où ça se passe lorsque nous le vivons ? La division du corps et du corps-langage, auquel les autres me livrent depuis leur désir parlant, fait surgir toutes les autres divisions dans mon humanité, nous l'avons rappelé. Cela signifie qu'avant même de chercher à raconter, nous cherchons à parler – parce que l'autre nous parle et nous plonge dans un monde parlé, déjà dit, mais du coup aussi qu'il s'agira pour nous, *décalés*, de dire et de redire, de *rapporter*, de réciter, pour devenir *décalant*. La narration dans la fiction apparaît donc en tant que redoublement de cette diction dont la pratique exorbitante elle-même double notre existence dans ses actes les plus quotidiens et qui la creuse en même temps en marquant la division du sujet au monde. En définitive, d'où viennent la fiction et le récit qu'elle détient ? Du langage (ou des langages) redoublé de la division qui nous met au monde. *La narration d'un récit apparaît en tant que langage (verbal) des langages (verbaux et non-verbaux : gestuels, iconiques, techniques, érotiques...) qui nous ouvrent et nous divisent dans notre venue active, mais en décalage et en creux, au monde.*

Il est aisé de quasiment tracer au plus près du sujet la genèse de cette envie de narration. L'autre me parle, s'adresse à moi et m'adresse sa présence, désirante puisqu'il s'adresse à moi et qu'il me parle du monde tel qu'il le perçoit, plus exactement tel qu'il en façonne la perception. Cette parole de l'autre m'ouvre à lui, à son désir, comme aux actions et aux choses dont nous parlons, me sépare d'un moi qui s'y découvre, mais vide, à l'écart de tout donné immanent, littéralement sous-trait. Cependant cet autre me fera après-coup et aussitôt défaut, il me laissera dans l'absence ou l'insatisfaction, avec mon propre désir qui à mon tour me divise. Sans négliger que cette division et ce manque marquaient déjà son propre langage. Si, ensuite, je lui parle de ce dont il m'a parlé ou plus probablement si j'en parle à un tiers, j'accomplis une parole seconde, *je parle de ce qui m'a été « parlé »*, de ce qui est "arrivé", au double sens du mot, mais arrivé dans la parole, et j'en parle depuis la division du désir de l'absent, du perdu, du séparé, du passé ou du regretté – et aussi de l'à-venir et de l'espéré ou du redouté... Pourquoi insister sur cette genèse approximative, mais très ex-sistante dans la division ouverte par le langage ? Parce que cela remet à sa place la définition du récit comme « mise en relation du temps des actions et des événements ». Non qu'elle soit fautive, mais elle est dérivée. Le temps des actions dépend du temps des langages et de leurs divisions. S'il n'existe d'événement et d'action que pour des sujets qui les parlent, *la plus grave division* n'est pas celle qui cause l'acte de guerre ou d'amour, thèmes explicites des grands récits depuis Homère, mais *celle qui cause cette cause* et qui est sous-tendue par le désir du sujet dans le langage. Pourquoi Boccace multiplie-t-il les stratégies de langage, développe-t-il l'émulation entre narrateurs et même autonomise-t-il la littérature et tous les jeux de la parole dans les récits enchevêtrés du *Décameron* (d'après l'analyse de l'essayiste Claude Cazale) ? De façon affirmée, pour arracher les femmes au silence et à la passivité. Autrement dit, l'envie de raconter précipite ici la levée des divisions du désir à la fois dans et pour la prise de paroles. Retenons-le, à titre exemplaire du bon usage de la fiction face au réel.

Déduisons de cette genèse dans la division que, logiquement et psychologiquement, le but ou la fonction du récit dont nous avons envie ne peut être que la fin de la séparation, le comblement de l'absence, l'apaisement des violences, la réconciliation des contraires. Comme dans *Les contes de mille et une nuits*, où chaque narration de Schéhérazade repousse sa mise à mort au lendemain, les récits ne nous sauvent-ils pas la vie ? Telle est la logique du récit, comme les philosophes, les sémiologues ou les critiques la fixent : une logique de la « concordance » qui rétablit l'« identité narrative » chère à Paul Ricœur dans *Temps et récit*¹⁰. Les temps discordants des langages divergents qui relatent des actions et des événements opposés de sujets divisés doivent être réconciliés : voilà le credo, la foi narrative héritée.

Mais si notre esquisse phénoménologique de la narration est juste, la critique de cette conception s'impose : elle porte sur toutes les structurations et les linéarisations du récit qui se soumettent à cette fin de concordance et d'identité. En effet, celles-ci suppriment toujours les temps des langages en prétendant isoler des faits ou des actes pour les insérer dans l'axe d'un temps unique. Réduire le conflit et le temps des langages permet de réduire les actions et les événements à des *points* de repères pour former la *ligne* finalisée du temps : reproduction exacte de la conception métaphysique du temps ! Le fait ou l'acte isolé, hypertrophié ou hypostasié, au profit du personnage héroïsé par eux jusqu'à la fin prévisible au moins comme fin, telles sont les conditions du récit identitaire qui au bout du compte réduisent le temps lui-même, puisqu'il se trouve planifié mécaniquement (les fameuses situations initiales – transformations – situation finale), et les

actions elles-mêmes, ce pour quoi elles deviennent de simples éléments d'une structure (les fameux "actants" du récit: destinataire et destinataire, sujet et objet, adjuvant et opposant). Si pareille réduction peut s'appliquer, à la suite des travaux de Propp, aux figures symboliques du conte ou de la légende, qui ne voit que la tragédie *Œdipe-Roi* de Sophocle ou le roman *Sous le volcan* de Malcolm Lowry, aux deux extrémités de notre histoire littéraire, détruisent ce schéma? La légende d'Œdipe est présupposée avant la tragédie qui ne portera pas sur ses actes délictueux, mais sur l'enquête et l'analyse d'Œdipe par lui-même. Les incidents de non-communication entre le Consul et sa femme, motivés ou non par l'alcool, renvoient, selon l'indication du titre même, sous ou en-dessous, au magma de leur amour obstinément impossible.

Une différence radicale, que met en exergue le scénariste Luc Jabon, sépare le récit et la narration, laquelle peut varier à l'infini l'exposé d'un même récit. Au prologue de *Roméo et Juliette*, Shakespeare résume l'intrigue qui va suivre comme pour montrer que l'essentiel n'est pas là, mais dans la narration issue des langues affrontées au réel: effectivement, tout l'acte I manifeste le conflit des discours qui fondent le drame par le jeu rebondissant d'une langue comique, d'une langue épique, d'une langue poétique, d'une langue érotique, d'une langue familière, d'une langue onirique... La confusion entre récit et narration provient sans doute des illusions du modèle réaliste. Le vraisemblable réaliste, psycho-sociologique et chronologique, dont le cinéma (télévisé) exécute le plus souvent le programme, ramène l'action au fait et le sujet au personnage. Sa "réalité" est d'autant mieux représentée qu'elle représente notre représentation quotidienne. Car ce que nous nommons réalité, j'y reviens sans crainte de lasser, n'est que le façonnement socio-économique et psycho-linguistique du monde, pour l'heure informatique, spectaculaire et mercantile. Ce monde de notre réalité représentée, plus précisément auto-représentée, n'est pas « spontané » ou « naturel », il est notre fiction datée, notre façonnement déterminé. De ce point de vue, les films et les romans dits réalistes représentent parfaitement notre monde dans la mesure où ce monde est déjà construit par nos représentations. On y retrouve certes le constituant redoublé de la fiction: langage de langage, représentation de représentation, mais régi par le vraisemblable, c'est-à-dire la correspondance, la concordance, la conciliation des deux représentations, d'autant plus prévisible qu'elles s'imitent l'une l'autre – dans l'oubli et l'effacement de la division et du trou de réel! Aucune fiction qui perdure, qui résiste à nos relectures, qui entretient l'énigme et l'interrogation, ne se borne à représenter la représentation qui constitue le monde de son auteur, ce qu'on nommait naguère le reflet. Raison pour laquelle l'anecdote, l'intrigue, le récit au sens restreint, à la narration stéréotypée, reste toujours extérieur à la fiction. Sinon, comme le signalait un humoriste, Antoine de Caunes, quelle différence entre *La boum* et *Roméo et Juliette*? Ils s'aiment, mais leurs parents ne veulent pas: n'est-ce pas tout ce qui se raconte dans l'un comme dans l'autre?

Tout différemment, si le temps n'est pas une ligne qui mène du début à la fin (mais le tracé de la distension persistante, pour le lancer de façon abrupte), si le sujet n'a pas une identité (mais existe selon la marque d'une division irréductible), si le monde n'a pas un sens extérieur à lui (mais se forme dans l'affrontement du réel qui le trouve), la narration, contre toute concordance ou réconciliation, ne peut rapporter les actions que par le jeu antagonique des langues.

Cependant cette discordance s'appelle-t-elle encore la narration d'action des sujets?

De l'action et de sa dis-parition fictive

Pour aborder cette dernière question, il est nécessaire de prendre en considération la crise de l'action telle que nous la perpétuons depuis les temps modernes. Sommairement, longtemps soumise à un principe ou à une théorie qui la guidait, l'action – en premier lieu l'action politique, inséparable des transformations techno-scientifiques – est devenue autonome, sans but et sans sujet, vouée uniquement à sa propre reproduction, à son développement autarcique (jusqu'au mouvement pour le mouvement totalitaire, et son bâtard technocratique dans le pouvoir géré dans le but de garder le pouvoir). Bien entendu, la crise de la narration, sa réduction ponctuelle et linéaire au récit concordant, ne peut qu'être liée à cette crise de l'action publique.

Cependant, si elle a lieu, l'action, ou s'il a lieu, l'événement, comment se manifestent-ils ? L'action pensée par Hannah Arendt nous aura ouvert la voie d'une réponse. Pour celle-ci, faut-il le rappeler, outre qu'elle introduit une brèche entre passé et futur, outre qu'elle est nécessairement attachée à la pluralité des femmes et des hommes, l'action instaure une cassure dans le temps qui constitue un commencement. L'action est rupture et naissance pour une pluralité d'humains, rupture ou faut-il dire brisure, ce qui comprend une articulation, brisure d'une naissance. Et Arendt renvoie, encore et toujours, à la condition de parole: «L'action muette, écrit-elle dans *Condition de l'homme de l'homme moderne*¹¹, ne serait plus action parce qu'il n'y aurait plus d'acteur et l'acteur, le faiseur d'actes, n'est possible que s'il est en même temps diseur de paroles.» Si quelqu'un prend la parole et s'affirme parmi les autres en relation au monde qu'ils partagent – l'action commence, un monde prend naissance, un temps distinct, neuf, surgit avec un espace commun, en tout cas partageable.

La narration peut-elle saisir l'inénarrable du réel de la rupture, de la mort et de la jouissance, de la naissance ? Elle ne peut pas le saisir – le réduire à un concept ou à une conception, celui ou celle du récit, mais elle peut le discerner dans une fiction qui met en jeu narratif, rythmique et figuratif (et signifiant) les langues du temps des actions «réelles», entre la destruction des codes et l'affrontement de l'impossible. L'enjeu du langage, face à la redondance des images, est donc crucial, pour la narration comme pour l'action. Et si un événement doit nous l'indiquer, ce peut être dans notre histoire celui de mai 1968, celui de la prise de paroles, de l'insolence à la remise en question, qui aura initié la contestation des hiérarchies, relancé la libération des femmes, préparé l'éveil de la conscience écologique, bousculé la culture assimilée à la tradition, fait l'épreuve de l'échec de la violence révolutionnaire et introduit au non-savoir dans le jugement politique, entre autres conséquences qui ont rouvert et rouvriront je l'espère la démocratie. En ces temps de sclérose politique et de désordre bureaucratique, de gestion du moindre mal en lieu et place du risque du juste, la fiction de l'événement de ces libertés de paroles qui, hors de la fascination mimétique du pouvoir, ont occupé les lieux publics et rouvert l'espace politique, cette fiction mérite d'être méditée et relancée.

D'une femme en fiction

J'en viens, j'en termine, interminablement, avec *L'Anna*. Pas plus que les mots ne sont adéquats aux choses, les motifs ne correspondent aux causes – ça pourrait être l'épreuve de ma narration. Mais les mots comme les motifs ne dessinent-ils pas en creux ce qu'ils échouent

à toucher du doigt ? Ou plutôt, ce que le faire-paraître de la fiction laisse apparaître dans la disparition ne renvoie-t-il pas à « l'extatique impuissance à disparaître » dont la double négation a été relevée par Michel Deguy dans Stéphane Mallarmé ? Soit l'impossible à dire de l'événement, dans *L'Anna* le croisement du désir amoureux et de l'action juste qui disparaissent dans la différence sexuelle, entre langage et pulsions, et dans la lutte politique, entre institution et destitution (ou iconoclastie et iconodoulie ou identification et désidentification...) – qu'en reste-t-il à la (re)lecture ?

Apparemment, littérairement, dans le chassé-croisé entre l'Anna et le narrateur – où chacun dirait de l'autre : c'est moi, le narrateur voire l'auteur, au point où Madame Bovary aurait dit : Gustave Flaubert, c'est moi – la fiction est celle d'irruptions, d'interruptions, d'apparitions, mais qui toutes se cassent, y compris au sens argotique du mot. *L'Anna* ne cesse de disparaître. mais cette in-cessation rythme la narration et donne ses motifs aux disparitions : contre le fixé, l'emmuré et le répété, il ou elle, elle et il ne cessent, donc ne cessent pas de se désencercler, s'arracher, s'échapper, sinon se fuir, se précipiter, se mêler et se démêler... Je ne vais pas pour autant expliciter ces motifs liés aux épisodes du récit, car ce ne sont que des repères, encore une fois, apparents. Mais alors, décidément, que reste-t-il de leur rencontre, de leur rupture, de l'événement où « ils » s'emportent ?

Ce qui dis-paraît ou transparaît dans leur disparition, ce qui reste « extatique impuissance à disparaître » émerge de la narration elle-même, pas du récit. Soit un jeu des temps dans les langues dont la singularité, peut-être, apparaît, devient phénomène. Ce qui ne cesse pas de ne pas pouvoir disparaître tient aux contradictions des temps portés par les langues, sans relâche et sans fin. D'abord les temps grammaticaux : dans la première partie, « L'enquête », indicatif imparfait ou futur simple, temps de l'action jamais achevée et jamais présente, qui scandent la précipitation de la poursuite, l'acharnement du désir et l'obsession de la vengeance, traversés par les saccades des années vécues : la vie vite qui n'est que répétition mortelle ; dans la deuxième partie, « La rupture », infinitif présent (sauf dans les récits de fantasmes ou de rêves éveillés), temps impersonnel, qui marque l'arrêt, l'immobilité, l'enfoncement dans l'illusion d'échappatoire et l'effort de concentration, vers un hors-temps de la paresse qui n'est qu'un ralentissement jusqu'à la paralysie, mortelle à nouveau, mais qui perd tout de même les temps effrénés ou dépense les précédents temps morts ; dans la troisième partie, « L'événement », indicatif présent, son risque enfin pris, mais qui ne s'est pas débarrassé de ses ambiguïtés, qui les étale et les multiplie au contraire, les fait s'affronter à travers les conflits des discours dans les « assemblées libres », les appels à l'action ou à la transformation, qui libèrerait l'avenir ou la survenue, moins temps utopique de l'avènement qu'indéterminable entre-contre-temps... Ces temps grammaticaux, néanmoins, ne rendent pas compte, ou doivent être compris jusqu'à d'autres temps qui traversent la narration. Les jeux des langues, là, déportent à l'incandescence les temps : les injectives (contre l'argent ou l'amour ou les images) entraînent à l'instant violent, de l'érotisme au terrorisme ; les expressions idiomatiques (gros jean comme devant, coller aux semelles, à la va comme je te pousse...) et les proverbes (l'ironique série sur le diable, parsemée tout au long) renforcent l'arrêt et peut-être favorisent le retard et le regard, pareil à un temps "juif" en quête du juste ; le défilé des saynètes qui rend grotesques les personnages, l'enchaînement des énumérations qui casse les représentations, l'accumulation des possibilités verbales (perdre la tête, les pédales, le sens commun, les repères, pied...) qui épuise les significations, jusqu'à l'intrusion des

néologismes (défaser, involonté, altrochromacide...) qui fausse le futur, tous ces procédés brouillent plus qu'ils n'effacent les passés du temps, les temps morts ou le temps géométrisé – autrement dit réduit au spatial –, accusés plus encore et frappés de nullité par la prolifération même des slogans, des discours codés et des mots d'ordre historiques (tirés et triturés – intertextualisés – de 1789 et de 1968 surtout) – à moins que ces derniers n'aient préparé une prise de paroles ou d'écritures murales, publiques, qui ouvre le temps balbutiant ou alternant de l'agir et de l'avenir, pareil à un temps « grec » en quête du juste ; et pour finir quoi d'autre ? ceci au moins, le plus évident : la langue, tantôt poétique et tantôt philosophique, souvent disséminante (le signifiant « kan » dans camp, camping, campus, puis vers crampe et fichier le camp...), parfois tentée par la parodie d'un mythe (cosmique du temps !), cette langue ou ces langues affirment l'obstination narrative, le maintenant du temps pris à écrire, qui seul peut-être fait paraître la durée, fût-elle paradoxalement temporaire, et cherche en tout cas le *rythme* à travers les assauts, les temps des langues heurtés, répétés, troués — du réel !

Ainsi, l'événement, les actions ou les rencontres qui semblent le circonscrire ou le creuser, serait celui des prises de parole et d'écriture depuis le jeu polémique, discordant et légiférant, des langues, qui sont comme la condition immanente du temps des actions à l'histoire indéfinissable. L'événement aura eu lieu après-coup dans l'entrecoupement de ce qui interloque, les actions des langues, le désir en elles. Mais quel désir ? L'Anna, une femme, s'intrigue entre désir de jouissance et de justice en même temps qu'elle intrigue le narrateur. Je ne crois pas l'avoir désintriqué ici, dans ce commentaire, ou là, dans cette fiction : peut-être cet indécidable d'un désir et d'un agir ou du juste et de la jouissance ou d'un juste désir d'agir et de jouir, peut-être cette recherche d'un langage de l'ajustement est-il le nom actuel de l'impossible. Aura-ce été la vérité ? L'Anna se dresse contre les leures, les images et les miroirs, mais sa violence n'évite pas la feinte, sinon le mensonge qui la hérissé, encore moins les retours du refoulé – mais *L'Anna* n'est pas une femme. Sexuelle, politique, formelle, la fiction ne se fait vérité qu'à jouer de ce qui l'entretient et qu'elle fait disparaître, impuissante à le laisser disparaître hors de l'extatique de l'écriture.

.....
.....
Ne sommes-nous qu'en attente, y compris dans ce qui serait ma nostalgie soixante-huitarde, d'un spectacle vraisemblable ? Ou voulons-nous d'abord partager ce qui sous-tend notre envie d'histoire, même grevée d'imaginaire : la perte de tout vraisemblable, le non-sens commun, l'immonde humain ? La représentation est une médiation, quelle qu'elle soit ; elle peut être aussi une initiation, libre du juste et de l'injuste. La représentation des actions divisées dans le jeu des langages, la narration, si elle nous initie aux temps du monde des actions et des paroles communes, peut-elle susciter des commencements, des initiatives ? Peut-être est-ce une autre façon de poser la vieille question de l'engagement dans la fiction, pour une autre histoire.

Ni tromperie ou illusion sans relation au langage, ni possible ou virtuel dans la confusion du réel, la fiction qui laisse ouverte la différence logophénoménale joue du conditionnel entre langage et réel – et nous dispose peut-être à l'éventuel.

Notes

- 1 – Si le premier est paru aux éditions Albin Michel (coll. du Collège International de Philosophie, Paris, 1993), le second n'a trouvé publication fragmentaire que dans diverses revues (dernière en date, *La Lettre Horlieu-(x)* n°5, Lyon, 1997).
- 2 – Jean-Luc Nancy écrit dans *Le sens du monde* (Galilée, Paris, 1993, p. 19): «le monde n'a plus de sens, mais il est sens».
- 3 – Galilée, Paris, 1995.
- 4 – In «Les Temps Modernes», 184-5, 1961, p. 197.
- 5 – La *signifiance* apparaît comme la lettre qui ouvre aux *significations* depuis le *sens* d'existence (du monde)...
- 6 – Dans le *De rerum natura*, 1.II, v. 434-5, comme le rappelle Nancy, *Les Muses*, p.35.
- 7 – E. Escoubas, *Liminaire* au dossier «Art et phénoménologie» de «La part de l'œil» -7, Bruxelles, 1991, p.8.
- 8 – Art. cit., p.10.
- 9 – Pour plus de précision, je renvoie à mon livre *La fiction de l'apparaître*.
- 10 – 3 vol., Seuil éd., 1983, 1984, 1985.
- 11 – Calman-Lévy éd., Paris, 1961, p.201.