



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

Michel Falempin

Ce que fiction veut dire

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 10 avril 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/Falempin-ce-que-fiction-veut-dire.pdf
© Michel Falempin

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 10 avril 1997

Michel Falempin

Ce que fiction veut dire

Le fait qu'à la fatale question – qu'écrivez-vous ? – je ne parvienne jamais à répondre autrement que par des périphrases et des périodes embarrassées, n'est sans doute pas étranger à mon intention, ce soir, ici, d'essayer de réfléchir sur un mot qui eut parfois l'heur de me tirer un peu du mauvais pas où mes explications confuses m'avaient mis. Ce malaise m'est surtout un prétexte à chercher, pour moi-même, un peu de précision car, à quelque résultat que j'aboutisse, je n'ai pas l'espoir de le voir assez partagé pour me faire comprendre, par la suite, à tous coups. Pourtant, c'est bien d'une incertitude quant au genre que l'intérêt m'est venu pour le mot «fiction». Que mes écrits soient inqualifiables, il m'amuse que l'ombre d'une opprobre se porte sur eux comme sur tout ce qui n'est pas immédiatement identifiable. Moins vague de désigner au moins un manque de rapport à la réalité, ce mot – et pour cette raison-là – n'en a pas moins connu dans l'opinion une fortune assez diverse.

S'il m'arriva – et m'arrive encore – de l'employer pour éclairer la lanterne de mon interlocuteur, c'est que, supposé de lui connu, un emploi courant, il y a déjà maints lustres, s'en imposa. Cet emploi, au lieu qu'il l'opposât comme d'habitude à la réalité, l'associa, pour un fonctionnement en principe dialectique, à la théorie. Le mot désigna donc de façon fort générale, toute production écrite où il entrait de l'art. Entendu, toutefois, plus strictement, c'est-à-dire dans sa relation à la théorie littéraire, l'élément fictionnel, en la généralité qui l'affectait, ne fut pas sans montrer une forte tendance à s'émanciper des genres. Ce furent des oeuvres qu'on se plut alors à nommer aussi des «textes» où se trouvaient contestés, parfois moqués ou parodiés, d'autres fois totalement abandonnés, un certain nombre de caractères intrinsèques aux coutumières espèces – tant narratives que lyriques – sous lesquelles la littérature se manifestait. Mais on oublia, sans doute un peu vite, qu'une pratique conventionnelle se poursuivait et attendait l'heure d'une restauration qui est venue. Cette dernière désignation me semble toutefois impropre, car il ne s'agit pas d'un simple retour à l'identique : ce serait, pardonnez-moi ce soupire, j'en conviens, rétrograde, trop beau. Sous couvert, en effet, d'un certain académisme, une tout autre pratique s'est installée pour longtemps où il faut reconnaître l'extension dorénavant à l'art littéraire de l'empire de la marchandise, l'entrée de cet art dans la sphère du divertissement culturel de masse d'où procède la nécessité d'une appartenance claire de ces produits à des genres répertoriés : c'est une question d'étalage.

D'une certaine façon, force est d'en convenir, l'appellation même de fiction participerait de cette nécessité et elle revendiquerait, si modeste soit-elle, sa part du marché : celle revenant à de certains ouvrages que l'on ne pourrait définir que négativement. Cependant, le risque serait alors couru de faire voisiner dans un même tiroir quelques objets bien hétéroclites qui n'auraient en commun que cela seul qu'on ne saurait pas où les mettre. Sans exclure que ce mot puisse caractériser certaines oeuvres indociles, ce ne serait avec justesse que sous réserve de quitter le pur

terrain de la classification. Aussi, bien que la question du genre soit à l'origine de mon propos, il me faut l'y soustraire si je ne veux pas lui donner un tour exclusivement polémique ou revendicatif c'est-à-dire qui relève d'une hostilité de principe à son endroit. C'est précisément ce que permet l'emploi de ce terme par Stéphane Mallarmé. Dans un premier temps (en 1869, par le biais de notes qui n'étaient pas destinées à la publication), il n'est pas d'ordre strictement littéraire et ne le redevient que tardivement, à l'occasion de divers textes de circonstance, notamment des préfaces. Il semble que Mallarmé ait d'abord cherché l'articulation d'un certain nombre de notions générales (esprit, langage, méthode, instrument) tandis que vingt ans plus tard le mot se trouve tout entier rattaché aux Lettres.

Mon propos, on s'en doute, n'est pas d'ajouter à tant d'autres, dont certaines exceptionnelles, une interprétation de l'oeuvre de Mallarmé : s'il me semble percevoir dans ce double usage du mot fiction tout le contraire, chez lui, d'une volte-face ou d'une contradiction irrésolue, cette conviction ne tire sa force – mais, peut-être aussi sa faiblesse – que de mes propres écrits. C'est en eux que je crois en comprendre le sens de ce que ces divers emplois s'y trouveraient en quelque manière actualisés. Aussi se peut-il que son examen en apprenne moins sur Mallarmé que sur la lecture que j'en ai faite et sur les conséquences que comme involontairement et en suivant ma propre pente, je fus conduit à en tirer.

I. « Le procédé même de l'esprit humain »

Voici donc ce que Mallarmé écrivait dans une note de 1869 :

« Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté¹. »

Entre méthode, langage et esprit, la fiction semble être une sorte de mouvement circulatoire, un processus vital d'irrigation sans lequel rien ne se pourrait produire de l'ordre de la pensée. Du même coup, elle se trouve aussi bien soustraite à la seule acception littéraire qu'à cette autre, psychologique, qui la voue à ne jamais pouvoir être autre chose qu'une sorte de vaine spéculation.

Si la fiction est le procédé même de l'esprit humain, c'est-à-dire ce par quoi cet esprit se manifeste d'une façon somme toute spontanée, si la fiction est la preuve de cet esprit et si son instrument est le langage, toute activité mentale (qu'elle passe par les formes de la logique ou par les figures de la rhétorique, qu'elle recoure à la déduction ou qu'elle préfère la comparaison) en dépend. Étrangement, c'est alors même que la fiction paraît ne plus être justiciable de la seule poétique que j'en trouve la définition convenir le mieux à ce que littérairement il me semble faire aujourd'hui. Je crois combiner constamment, en écrivant, divers modes de pensée : ainsi, pour prendre un exemple qui m'est familier, celui d'une figure comme la métaphore continuée, il est clair que des fonctionnements logiques s'y montrent extrêmement actifs, en particulier pour des raisons de cohérence. L'image peut mettre en mouvement une rationalité interne dès lors qu'elle n'est pas considérée comme purement locale, décorative ou expressive mais que le texte s'accroît de la résolution de ses contradictions et de l'évitement – ou, au contraire de la revendication – d'un éventuel phébus. Il se peut alors que l'on rencontre les principes d'identité et de non-contradiction qu'il faut ou respecter ou dire pourquoi on s'en affranchit. Il se peut aussi que la rationalité, la finalité et même le vraisemblable deviennent les protagonistes principaux d'une prose avec

lesquels, constamment, une écriture s'explique et qu'il faut satisfaire ou tromper ou encore satisfaire d'une tromperie.

En rapportant la fiction au fonctionnement général de l'esprit, Mallarmé, du même coup, expose celle-ci à la critique que résume une locution alors courante : mais la fiction, procédé même de l'esprit humain, n'est pas une « fiction de l'esprit » au sens, du moins, qui est alors le sien. Car il est tout péjoratif et vaut exactement pour ce que nous appelons des « vues de l'esprit », autrement dit une production mentale gratuite, vaine, loin de toute réalité comme sur elle de la moindre incidence. Cependant, il est moins certain que Mallarmé récuse cet emploi que, cherchant l'unité du concept, il n'en étende plutôt l'application et que, par cette extension même, il n'en modifie la valeur comme il fit souvent d'autres notions courantes tels « rêverie » et « mystère ».

Lorsqu'à l'époque la fiction n'est pas dite « de l'esprit » – c'est-à-dire quand elle n'appartient pas à certain usage vain et pervers de la rationalité – elle est rattachée au domaine du rêve et, par suite, à la littérature ou à la mythologie avec cette nuance (rencontrée dans un dictionnaire des synonymes) que, par rapport à l'invention, la fiction – circonstance aggravante – se distingue de n'avoir aucune relation à quoi que ce soit d'existant dans la nature (je cite) et se trouve, donc, tout bonnement reléguée parmi les dieux. La brève anthologie suivante illustre ces deux domaines d'application du mot, l'un littéraire, l'autre spéculatif, dont il me semble que la première conséquence de la définition mallarméenne est de les rapprocher. Ainsi d'une part l'on a un Maurice Barrès qui inscrit le mot entre camouflage et bariolage, dont la compagnie n'est guère recommandable ou un Maurice de Guérin qui lui assigne quelque pays à part, certaine poche de rêve dans le rugueux territoire de la réalité et, d'autre part, un Cournot qui, flétrissant son arbitraire, la définit « création artificielle de l'esprit » ou un Claude Bernard qui la dénonce au nom de l'expérience. Au contraire, parce qu'elle est, selon lui, un processus mental, Mallarmé postule qu'elle est fondamentalement une, où qu'elle s'applique. C'est s'insurger contre l'idée d'un domaine séparé voué au rêve (auquel il se disait « habitué », mais en un sens qui n'avait que peu à voir – l'œuvre en témoigne – avec l'état soi-disant poétique entendu sous ce mot) non moins que contre une activité toute rationnelle dont la fiction se trouverait exclue comme une extravagance ou une monstruosité mentale seulement propre à égarer. Car, dans les deux cas, ce pour quoi la fiction se trouve louée ou stigmatisée est son absence de rapport à la réalité, tantôt revendiquée comme un refuge poétique, tantôt critiquée comme une source d'erreurs.

Aux notes que j'ai lues, succèdent immédiatement quelques pages intitulées Méthode. Mallarmé avait commencé par écrire : « Toute méthode est fiction ». Nous avons donc avec elles un exemple de fiction. En quoi consistent-elles ? En ce que nous appelons un argument ou un plan détaillé. L'esprit paraît, dans ce cas, pensé comme un inventeur de projets. Il semblerait même que l'économie s'y fasse de la forme, puisque cette méthode n'est pas écrite à la façon des textes que Mallarmé destinait à la publication mais rédigée en un style elliptique qui rend son interprétation particulièrement difficile. Cependant que toute méthode soit fiction ou plutôt, comme il le précise, qu'elle soit mise en jeu par elle, n'implique pas qu'elle s'y réduise : si l'interprétation est juste que Mallarmé ait alors tenté de penser l'esprit sous les espèces de la fiction, celle-ci ne saurait se borner à concevoir des plans et voir ainsi son domaine restreint à une activité velléitaire ou au mieux programmatique. En tant que procédé de cet esprit, on doit être alors assuré de la rencontrer non seulement à hauteur de projet mais à celle du définitif ouvrage et le goût qui s'y marque pour la virtualité, la spéculation et surtout l'hypothèse (je pense à la série de subjonctifs hypothétiques de *Un coup de dés*) peut prendre une tout autre forme que

celle du plan: il peut, par exemple, se satisfaire du choix de certains sujets problématiques et la méthode elle-même s'organiser selon une manière de fable.

C'est ce qui se passe avec Descartes: les notes de Mallarmé ont été écrites dans les marges, en quelque sorte, du *Discours de la méthode* et des *Méditations* et il est fait mention de Descartes aussitôt après le passage que j'ai cité. Il me semble qu'on ne saurait trouver meilleur exemple d'une fiction qui soit «bonne pour la démonstration» que celle du dieu trompeur. Mais c'est l'exposé cartésien tout entier qui obéit à certaine forme littéraire, en l'occurrence narrative dont même la tension d'un certain suspense intellectuel n'est pas absente, avec ceci de plus que la fiction d'un retrait du monde – qui est une sorte de lieu commun – est le contrepoint exemplaire de la fiction – au sens cette fois où elle est une méthode – qui met ce monde en doute. Transposé, bien sûr, dans les Lettres, une poétique en procède suivant laquelle il m'a paru parfois possible d'œuvrer: par exemple, un texte dont la forme serait celle du détour en proposerait une anecdote.

Une telle approche conteste les certitudes et la suffisance de démarches entièrement fondées sur la collecte des données et sur l'observation, qu'elles poursuivent des fins scientifiques ou artistiques. Il y a de ce point de vue solidarité du naturalisme littéraire et de la méthode expérimentale: un livre de Zola n'a-t-il pas, fort justement, pour titre, *Le roman expérimental*? Or la fiction est d'abord ce qui fait l'économie du réel à l'exception du sien propre qui est langagier. Il y aurait au fond, pour Mallarmé, prééminence de la fiction sur l'expérience, supposé que l'on entende par ce mot le simple fait d'être au monde; il revendiquerait le droit de l'esprit à s'en abstraire pour s'interroger sur sa réalité même: en quoi consiste l'expérience qui lui est particulière. Le propos en soi n'est pas neuf et trouve donc, philosophiquement, en Descartes un illustre prédécesseur, mais il va à contre-courant de certaine démarche qui lui est contemporaine et dominante et, surtout, il le fait au moyen d'une notion en soi dynamique, qui n'exclut rien de son mouvement et justement pas la littérature où la fiction, dirait-on, précipite de préférence. Que cela fasse de Mallarmé un adversaire de l'empirisme, remarquons, au passage, que, pour un professeur d'anglais, ce n'est pas mal. Après cela, s'intéresser à la fiction, de ce qu'elle mettrait cette accumulation de données et de faits réputés objectifs d'abord entre parenthèses, est-ce vraiment se couper de la réalité en faveur d'une spéculation vaine? Ou bien vaut-il mieux nous demander contre quelle illusion Mallarmé nous a-t-il prévenus – celle d'une objectivité que justement fabriquent de toutes pièces une convention ou des techniques sans doute intéressées en passant sous silence les nombreuses manœuvres par lesquelles elle se construit. Descartes alors dut lui paraître, en effet, exemplaire de ce qu'il n'admit rien qu'il n'eût commencé préalablement par mettre en doute selon une opération aussi bien physique – le célèbre poêle – qu'intellectuelle – la suspension de jugement –, opération que Mallarmé devait appeler, pour sa part, retranchement – où l'on aurait tort de ne voir qu'un repli aristocratique hors du monde. Descartes, en somme, n'allait pas sur le terrain: il comptait d'abord sur les fictions de son esprit.

«Il faut reprendre son mouvement» écrit Mallarmé aussitôt après et ce serait, du moins à en appliquer la méthode aux lettres, poser ceci que le monde extérieur n'est pas à l'écrivain donné en plus de Dieu par l'usage des mots, en une sorte de mystérieuse transsubstantiation, mais qu'il est imparti à chacun, en tant qu'il songe à écrire, de se confronter à l'indicible (et – c'est un truisme – il n'est d'indicible que de ce qu'il y a langage), agissant en un lieu où nul à sa place ne peut répondre et toute réponse n'étant rien, de surcroît, que l'oeuvre même. Bien sûr, toujours y aura-t-il des écrivains – les plus nombreux – pour ne pas se sentir appelés, de l'intérieur du langage même (car ce n'est que de là que le décret portant sur le caractère ineffable du monde peut être promulgué), à témoigner de son extranéité et pour rester, si l'on garde le vocabulaire de

la philosophie classique, « dans l'opinion ». A écrivain captif de l'opinion, littérature de reportage. Si l'on est écrivain, être cartésien c'est mettre entre parenthèses – au moins provisoirement – le monde dans son rapport au langage, c'est donc, par voie de conséquence, n'avoir de sujet que cette mise entre parenthèses même et considérer qu'il ne se peut rien dire de l'extérieur sans tenir préalablement compte de ce vide qui nous en sépare. C'est se refuser à dire d'abord plus que cela et se retrancher en nulle autre compagnie que le langage qui soit alors sûre de pouvoir se réfléchir elle-même par cette activité appelée fiction, c'est prendre le parti des mots et se placer à l'intérieur du contraignant système qui les régit. Ensuite, comme chez Descartes, il faudra peut-être en venir à l'équivalent, pour l'écrivain, de Dieu : le sujet, et lui assurer une certaine forme d'existence. Bien sûr, je décompose ici idéalement et fait un récit en deux temps d'un processus qu'il vaudrait mieux décrire comme alternatif et qui consiste en une sorte de permanent va-et-vient entre le doute et l'affirmation. A l'inverse, en effet, du Dieu de Descartes, le sujet littéraire n'est pas acquis une fois pour toutes. De plus, ce cogito à jamais effaçable, propre à l'écrivain, cette certitude toujours vacillante d'un dire, c'est à chacun d'en trouver le chemin puisque c'est à chacun, dans les lettres, à faire sa preuve. Cette instabilité conduit à concevoir la question du motif d'une oeuvre sous la forme d'une lutte contre son évanescence en quelque façon constitutive au cours de laquelle il serait tenté, sinon en raison du moins en langage, de le fonder.

Mais, objectera-t-on, il n'y a rien là que de très connu et le détour par Descartes paraît bien inutile si l'on veut simplement rappeler que le mot n'est pas la chose. C'est là, toutefois, affaire de savoir ; c'est une thèse de linguistique. Ce qu'un écrivain peut éprouver d'aversion à l'égard d'un monde dont il est censé dire un mot et même plusieurs, est d'un ordre tout autre : il peut y entrer, par exemple, des scrupules à tirer quelque bénéfice, fût-il tout symbolique, de ce qui lui semble n'être qu'une supercherie, il peut s'y exprimer un dégoût aussi irrépressible et parfois aussi irréfléchi que devant n'importe quel objet répugnant. Or le paradoxe est ici que ce retranchement par la fiction du réel – opération sans doute moins méthodique que seulement lucide – nous place au contact de la chose même, introuvable pourtant, telle quelle, dans le monde et cependant constamment sous la main en même temps que jamais isolable. Je veux parler de cette innommable, de cette indicible frontière que nous ne pouvons franchir sauf illusoirement ou à rêver tout éveillés. L'unique chose dont cet exercice ne permette pas de douter, la seule en la présence réelle de laquelle nous nous trouvons constamment, la seule qui existe et qui est un non-rapport, un « rien à voir » lui-même double de ce que l'écriture ne montre rien hormis les opérations de l'esprit qui s'efforce de montrer et qu'elle est hétérogène à ce qu'elle doit désigner du monde. C'est peut-être aussi pourquoi, dans le modèle cartésien, il ne s'agit pas d'un pur raisonnement mais, là aussi, du récit d'une sorte d'épreuve spirituelle. Tant que devant moi je n'ai pas vu reculer le monde que je voulais décrire, rien ne peut se produire d'un éventuel renversement par une manière littéraire et toute fluctuante de cogito.

Le retranchement mallarméen tient donc plus à la retraite cartésienne qu'à certain éloignement du vulgaire. Cependant, et à la différence de Descartes, il n'y va donc pas seulement d'une proposition de méthode mais surtout de la conscience d'une fatalité. Ni exil aristocratique délibéré ni toute provisoire mise en doute de l'objectivité du monde et retrait de la personne pour conduire ses pensées, le retranchement « intégral » semble une mise à l'écart automatique et inhérente au fait d'écrire « intégralement », pour reprendre l'adverbe employé par Mallarmé dès le début de sa conférence sur Villiers de L'Isle-Adam.

C'est qu'il doit à cette altérité du monde relativement au langage, son caractère inéluctable². De ce point de vue le sens ordinaire de « fiction », voire sa dépréciation en tant qu'elle a le

langage pour instrument, n'est jamais bien loin. Mais en même temps, l'extrême dépendance de la fiction à l'égard du langage fait que si son rapport au monde a pour fond la négation, rien n'est cependant réel comme sa relation à elle-même : elle peut être exacte sur ses propres opérations qui sont celles de l'esprit.

L'histoire du mot manifeste le déploiement dans le temps de cette configuration contradictoire.

De même origine que notre verbe feindre, la fiction serait le résultat de la plus concrète et de la plus ancienne des opérations manuelles puisqu'elle signifierait « façonner » ou « modeler ». Ainsi, un mot qui finit par ne désigner qu'une vaine invention, une coupure rêveuse d'avec la réalité, s'appliqua d'abord à la très concrète activité de l'artisan ou du sculpteur. A mon tour de m'abandonner à une fable s'il me semble y voir le témoignage d'anciennes pratiques où telle force du monde était façonnée à notre image plus qu'à la sienne de ce qu'elle était inconnue, afin de se la concilier. Ou encore, peut-on penser à ces colosses que l'on enterrait pour respecter, à Rome, un pacte avec les dieux infernaux et qui représentaient l'homme qu'on leur avait consacré pendant une bataille s'il advenait qu'il lui survécût³. Il s'agissait, en tout cas, de façonner un être de fiction qui assurât une relation avec l'invisible. Il me semble qu'un tel rapprochement établit le rapport essentiel qu'il y a entre la fiction et l'au-delà : confrontée au néant pour elle d'un monde dont elle ne peut qu'invoquer les spectres, j'y vois la version littéraire d'un spiritisme que Mallarmé reprit à son compte dans les deux derniers vers du sonnet « sur les bois oubliés » : « Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte / Le souffle de mon nom murmuré tout un soir », où le vocable, comme une sculpture d'air, prend, dans cet appel aux défunts, la place de la statue. Une littérature aurait à voir avec cette évocation des morts de ce que, pour elle, c'est le monde entier qui est son au-delà. Passage comme obligé de l'épopée antique, cette évocation m'en paraît le plus exact emblème. Ce sont des images et des simulacres qu'Enée rencontre lors de son périple infernal – je dirais : des fictions. Toujours façonner importa à qui n'avait avec le monde dénué de mots d'autres rapports qu'allusifs ou « vibratoires » comme aurait dit Mallarmé.

Au Moyen-âge, le mot s'enrichit d'une acception nouvelle. De même que j'ai pu en comprendre la signification antique comme celle d'une relation au monde non verbal assimilé au royaume des morts (ce que, communément, l'on appelle la réalité et prenons garde à ceci qu'une fois morts en effet et devenus une chose nous y entrons pleinement quand le langage est ce qui, un temps, nous en retranche) avec lequel il ne saurait y avoir de commerce que spectral – ce qui a fini par constituer ce que je pourrais appeler la « basse continue » de mes écrits –, cet emploi médiéval auquel j'en viens, rencontre, pour sa part, moins, cette fois, une conception générale qu'une véritable façon d'écrire : transposé de situations concrètes (par exemple une bataille) au plan du style, il s'appliquerait aux modes les plus divers de la temporisation. Le mot semble en effet, dans une situation critique donnée, avoir caractérisé une stratégie fuyante ou au moins fort prudente. A côté de « façonner » dont le sens persiste alors, il désigne la feinte et la ruse tandis qu'avec le verbe feindre dont il provient apparaît sa connotation péjorative : c'est montrer de la mollesse, être lâche, paresseux, c'est surtout hésiter et reculer. L'opinion, décidément, pardonne peu que l'on fasse preuve d'incroyance à l'endroit de la réalité qui est son idole et il lui faut placer en mauvaise compagnie toute attitude circonspecte. C'est en ce point que cette signification rencontre une sorte de maniérisme – si je puis ainsi qualifier, chez moi, certaine constante stylistique – fait souvent de précautions exagérées et ostentatoires, d'hypothèses parfois saugrenues et de leur examen vétilleux, de narrations hésitantes, de détours incessants qui vont de la simple périphrase à la digression potentiellement infinie et qui exigent conditionnels et subjonctifs, irréels du passé, locutions dubitatives, incisives palinodiques, sourcilleuses parenthèses, toutes procédures dilatoires

qui paraissent n'avoir d'autre fin que de maintenir hors de portée du propos lui-même ce qui s'en trouve déjà statutairement exclu – ce qui paraîtrait insensé n'était qu'il s'agirait, chaque fois, d'actualiser peut-être ce statut que l'art le plus commun ne laisse pas de nier et de rester dans l'éloignement permanent d'un but qu'on se fixa tout en trouvant en lui sa réalisation même, par quoi, ainsi que l'écrivait Mallarmé, «recule / L'horizon délicatement». Par cette temporisation, il me semble, contre toute exigence de répartir sur le champ et dans le temps réel cher à notre époque, contre tout "direct", avoir fait non seulement choix du «différé» mais encore voulu exaspérer ce retard inévitable par toute une pratique délibérée de l'atermoiement : au point même que celui-ci puisse devenir le sujet d'un livre entier.

Il s'agit de feindre devant l'ennemi, c'est-à-dire de s'y dérober afin qu'il ne nous impose pas sa loi qui est de la mimésis (et j'emploie le possessif car il est possible qu'il y ait une mimésis où ce ne soit plus lui qui fasse la loi mais qu'elle lui soit imposée par le langage à la ressemblance duquel il paraît), le paradoxe, dans ce combat de dupes, étant que, d'emblée, ce soit lui – l'ennemi ou le monde – qui nous soit dérobé.

Par cette temporisation, la fiction se trouve étroitement liée au retranchement en tant que, cartésien, ce dernier est suspension du jugement lequel, dans les Lettres, sans se clore aussi positivement, aussi triomphalement, que la troisième Méditation, ne renoncerait pas, pour autant, à ce que je nommerai une légitimation artistique de son propos ou «démonstration» à quoi la fiction, justement, ainsi que l'a dit Mallarmé, «est bonne» ce que devrait vérifier son emploi public tardif, chez lui, et alors tout littéraire⁴.

II. «Tels sujets d'imagination pure»

1. Applications

«Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.»

Ceci, de l'Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil.

Superficiellement et par ce pluriel, on pourrait voir de la fiction le retour concret et banalement littéraire à l'usage, en tant qu'elle désignerait l'anecdote et un divorce, finalement, d'avec la conception élargie qui d'abord l'avait promue à hauteur d'esprit. Il serait pourtant étrange – quand même la première réflexion fut toute privée – que, près de vingt ans plus tard, une notion si centrale ne renvoie plus qu'aux plates «histoires de messieurs-dames» comme il arriva à Mallarmé de les appeler. Remarquons donc, aussitôt, que c'est dans cette même préface «qu'une fleur» est dite «l'absente de tous bouquets» et surtout que cet art consacré aux fictions se trouve proclamé «au contraire d'une fonction de numéraire facile». Autrement dit, il serait vain de croire en échanger les espèces contre les concrets biens du monde. Mieux, ce sont elles qui rendent ce Dire à sa virtualité. Mallarmé n'a pas cédé à la facilité de faire une oeuvre de son seul projet : ce qui chez lui s'y apparente (*Pour un tombeau d'Anatole, le Livre*) n'est tel que contre son gré et d'ailleurs jamais il ne chercha à publier ces plans ou arguments : on sait, au contraire, qu'il en demanda la destruction. La virtualité, par ailleurs, n'a pas de sens à désigner l'oeuvre littéraire en elle-même dont existe la trace et qui nullement ne se borne à produire le projet de ce qu'elle ne veut pas réaliser. Ce qui est son exact domaine, c'est «l'absente de tous bouquets», c'est «Le

souffle de mon nom murmuré tout un soir». Cette virtualité est donc ce que manifeste l'œuvre elle-même dans sa matérialité verbale d'un rapport au monde, lequel, comme je l'ai déjà dit, est l'au-delà du langage dont chaque Dire retrace la frontière, infranchissable sauf par les spectres de son invention. Le reproche, assurément, sera dès lors adressé à un tel art de ne produire rien que de vain. De plus, la relation à l'univers non verbal peut passer par le plus insignifiant des prétextes⁵: «l'ébauche plausible de vagues consoles» comme l'écrivit Mallarmé à Cazalis en imaginant l'eau-forte qui devait accompagner le sonnet en X. Ce grief, s'adressant à une œuvre littéraire, est tout proche, on le voit, de celui qu'une science positive stigmatisait alors sous le nom de «fiction de l'esprit». Au reproche que l'on a pu faire à cette littérature qui affecte de préférer l'éventail et la tasse de Sèvres aux toujours si graves questions du moment, d'être dépourvue de tout enjeu, il est bon de répondre que, outre sa récurrence qui trahit la gêne de voir l'origine intellectuelle douteuse de ses gains divers dénoncée par une préciosité pourtant proclamée vaine, un dire à ce point artificieux se distingue par sa lucidité à l'égard, d'abord, de ce qu'il fait et qui lui donne son être. Si bien qu'on le peut déclarer infiniment plus réaliste, à la fin, que le plus réaliste des romans. La fiction ne nous introduit dans quelque royaume soi-disant de fantaisie – fût-il, qu'on s'en avise, tout familier et les sylphes de plâtre – que pour y faire la preuve de ses menées conscientes. En se multipliant en fictions dans la littérature, la fiction n'a pas changé de nature ou limité le procédé de l'esprit à n'être que le greffier de déboires amoureux ou sociaux. Elle n'a fait que trouver, dans les Lettres, son milieu de prédilection, celui où elle se manifeste, en quelque sorte, à l'état pur, sans autre finalité démonstrative que fonder son sujet par sa propre activité: là elle s'invente et se contemple qui s'invente. Tout au plus dirait-on que, dans l'œuvre à elle spécifiquement consacrée (mais relèverait aussi d'une opération de fiction ce qui construit un objet d'étude sans jamais confondre cet objet construit et le réel) d'avoir sa fin en elle-même, se trouve favorisée une exaspération de son exercice (un peu comme on simule en laboratoire des conditions excessives) qui peut conduire l'esprit à ce point où l'on dit, justement, qu'on le perd: là où l'intellect semble, de toute son énergie accumulée, produire comme automatiquement ses raisons et ses comparaisons, et s'enfermer dans ses propres prisons imaginaires⁶. Les notes de Mallarmé dont j'ai fait état remontent à la période située entre 1866 et 1870 où se déroule en lui une expérience intense du langage. Cette expérience extrême (qui est intérieure, singulière et n'a rien de commun avec celle scientifique – biologique, entre autres – où certaine esthétique romanesque pensera trouver quelque droit à transposer vers des fantômes littéraires les lois, par exemple, de l'hérédité) est moins reniée qu'infléchie ensuite, de la généralité peut-être stérile vers l'espace d'une œuvre à construire où le réel et imminent naufrage devient le naufrage figuré. Dans ce dernier cas, l'on voit que la fiction resurgit en son sens ordinaire – celui de fable – mais elle est incomplète, partielle, emblématique, réduite à quelques traits suggestifs et, pour reprendre le mot de Mallarmé dans la préface à *Un coup de dés*, elle affleure: «la fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit (...) tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit.»

Ce qui compromet le déroulement explicite de la fable, c'est la mobilité de l'écrit: ce point de vue si neuf qu'il est peut-être la pierre de touche de certaine modernité littéraire est, à l'intérieur de la notion de fiction, consécutif au fait de ne considérer la fable que comme un cas particulier et sans doute mineur du procédé de l'esprit. La narration, toute produite par l'écriture qu'elle soit, ne s'en trouve pas moins entravée par sa propre cause qui ne s'y réduit pas. Le récit est alors moins évité que nécessairement contrarié par ces raccourcis et ces hypothèses où s'entendent à la fois ce qui émet des formules dubitatives et ce qui se contente de suggérer – par ellipses mais

aussi, pourquoi pas, par périphrases, par défaut comme par excès. Narrer continûment quelque histoire ne reconduirait qu'à la simple valeur d'échange du signe : la pièce de monnaie glissée dans la main.

Toujours de la préface à *Un coup de dés*, voici la fin où quelque chose s'annonce peut-être de ce nouvel exercice et d'un nouveau genre mais sans doute trop instable d'être à chaque fois trop singulier et trop rare pour que jamais il puisse se fixer en traits invariables : «Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie — unique source.»

En résumé, et selon un dispositif d'inclusion, dans ce genre nouveau – suite d'exceptions plutôt, cas à jamais particuliers – dont le premier exemple serait *Un coup de dés* («comme il suit» a écrit Mallarmé) et qui pourrait recevoir le nom de fiction, la fiction en tant qu'elle signifie un récit ne fait qu'affleurer au gré de l'œuvre verbale de la fiction comme procédé même de l'esprit humain.

Dans son histoire concrète, l'écriture d'un texte ne serait donc pas sans analogie avec le récit cartésien : doute méthodique et démonstration. Dans un premier temps, répondrait à la mise entre parenthèses, l'aversion pour l'évocation, dans un écrit, de tout objet choisi dans le monde extérieur, non verbal et brutalement transposé dans les Lettres par l'arbitraire d'une nomination. La force de cette aversion est alors proportionnelle à la gravité reconnue du motif parmi les hommes, tant et si bien qu'il est d'autant plus difficile, voire impossible à dire, qu'il paraît relever d'un domaine plus proprement humain. Ce premier temps ne doit pas disparaître – il reste un des deux moments du procès d'écriture – mais être remis à sa place (c'est-à-dire se voir reconnu une fécondité particulière) et dépassé au cours du second temps qui consiste en une tentative de légitimation – ou démonstration – du sujet «d'imagination pure» finalement élu : c'est en ce rapport dialectique de répulsion et de légitimation que consiste alors l'être même de l'œuvre.

2. Aversion

Mais qu'est-ce qu'un «sujet d'imagination pure» ?

Ce qui le distingue, dirais-je en cédant à un jeu de mots, serait, quelque'il soit, de «se moquer du monde», et sinon d'en rire de ceux, du moins, qui prétendent le coucher par écrit. Si «Parler n'a trait à la réalité du monde que commercialement» comme disait Mallarmé, il faut assumer l'accusation de gratuité qu'on adressa, jadis, aux fictions de l'esprit. Ce dont on incrimine ici l'écrit est précisément ce qu'il proclame faire, laissant à d'autres l'idolâtrie de la certitude sensible et finît-on même – expédient – par lui attribuer, pour sortir des apories, une nature en dernière analyse verbale. Je dis que ce sujet, ici désigné par Mallarmé, a exactement cette réalité pour limite. Sa possibilité commence où le monde prend fin : la fiction est un mouvement et son action, eu égard au monde, est d'abord toute négative : c'est en cela que, tout au long de ce propos, le sens ordinaire du mot se trouve maintenu.

Or, s'agissant de cette aversion, il est impliqué par ce mot même que tel choix n'a pas été effectué en fonction d'un parti que j'aurais pris après une longue délibération ni par soumission à l'époque (car il aurait alors dû changer avec elle) mais seulement parce qu'un jour il me fut

clair, à creuser une phrase, que la base même de ce que j'avais cru, jusque là, être de l'écriture, se trouvait changée radicalement. Aversion, ai-je dit si, de ce jour-là, il ne me fut plus possible d'écrire sur quoi que ce soit sans rire – et c'est ce que j'appelle se moquer du monde – ou avoir honte si je faisais mine de prêter foi à ce que je feignais d'en avancer comme si cela pouvait avoir quelque rapport avec ce que je voyais, ici et maintenant, devant moi et que je m'étais fait fort, auparavant, de décrire. Cette rupture d'avec le monde plutôt l'éprouve-t-on – ou pas – comme le vertige dont on fixe la cause pour s'y accoutumer. La perception de ce vide⁷ est la condition somme toute existentielle du «sujet d'imagination pure». Elle est source d'émerveillement et de terreur. Émerveillement parce que c'est alors découvrir une sorte d'anti-monde mais qui, paradoxalement, parce qu'il est langage, luit d'un sombre éclat, funèbre sûrement – de ce qu'il n'évoque que par défaut –, historique – parce qu'il le fait au travers des vicissitudes de son propre passé dont il porte les traces vives ou fossiles – mais aussi d'emprunt car son pouvoir arbitraire luit de cette appropriation violente et fictive qu'il impose au monde en même temps qu'il le lui restitue étrangement, tel objet ou site n'étant plus perçu qu'à travers cet acte de souveraineté: ce que j'ai tout à l'heure suggéré lorsque j'ai évoqué la possibilité d'une autre mimésis. Terreur, s'il est évident, cela une fois éprouvé, que c'est irréversible, que plus jamais il ne sera possible de rapporter quoi que ce soit, événement, objet, sans y mettre un nombre tel de précautions et d'attendus qu'un lecteur, sans doute, déclare ne les y plus voir au moment même où, justement, on leur donne une assise spécifique. Pourtant, j'imagine mal que quiconque s'intéressant à la littérature n'éprouve jamais de dégoût devant ce qu'une oeuvre littéraire lui affirme comme allant de soi du théâtre d'un événement ou d'un personnage pour en venir au fait plus vite, c'est-à-dire à la petite anecdote à quoi elle a la prétention de nous intéresser, quand elle ne devient crédible que, lorsqu'à force de circonspection, je ne puis plus rien m'en représenter. La densité d'une écriture est souvent en raison inverse de sa capacité narrative. Écrire, c'est entrer mentalement dans de certaines dispositions où les lois usuelles n'ont plus cours qui régissaient les rapports de communication: c'est un état d'exception, un régime d'émerveillement et de terreur, le règne du bon plaisir et de l'arbitraire. Tout étant soupçonnable de superstition, bêtise ou malhonnêteté de ce que l'on énonce, j'y avance surveillé par quelque espion que j'ai moi-même délégué, pour ma perte et mon bonheur, dans les officines d'un pouvoir souverain. Dans cette disposition nouvelle, ce que j'appelais «table» l'instant d'avant quand je disais «j'ai laissé cela hier soir sur la table» va sur le champ, dès lors que j'aurai retrouvé l'objet égaré et me serai assis par exemple derrière le problématique théâtre d'un désordre, se tailler dans l'esprit un empire que d'aucuns jugeront sans doute déraisonnable eu égard à la modestie de l'objet qu'il n'est dès lors plus, un empire de fiction qui seul désormais importe. La table peut devenir alors ce «sujet d'imagination pure» à partir de cet instant où je me demande si j'ai le droit d'écrire le mot table ou n'importe quel autre, sans le justifier aussitôt d'une foule dont il émergerait comme suscité nécessairement par cette armée des autres ombres, c'est-à-dire des autres raisons que d'autres mots ont d'être là. On a parlé souvent de procès d'écriture, mais permettez que j'en prenne la formule à la lettre de ce qu'un tel procès n'a lieu que par écrit d'abord («ici l'on traite avec un gouvernement invisible et toujours par écrit, ce qui oblige à beaucoup de précautions» remarquait Jean-Jacques Rousseau), mais surtout parce qu'il s'agirait d'y obtenir le droit d'employer certains mots par la grâce de maints autres qui sont à leur tour (et ce tour, ou bien est déjà venu ou bien il viendra, voire, suivant les cas, toute circonstance d'écriture exigeant une étude de cas et l'indulgence y afférant, il reviendra, ou enfin, situation la plus commune, il s'agira de mots en attente, de dettes qu'on devra au langage – et la reconnaissance en est signée par leur

emploi même – dont le montant s'alourdira à chaque phrase et dont tout écrivain mourra, quels que soient ses efforts, criblé nécessairement et à jamais insolvable) autant de témoins démontrant mon innocence, autant d'alibis, autant de complices intéressés et forcément corrompus (car cette tyrannie n'ignore pas le « jeu » entre les parties qui la constituent ni la duplicité de ses suppôts) me permettant d'obtenir au moins les circonstances atténuantes. De tout énoncé s'appuyant sur la convention pour accréditer son propos sans du tout s'interroger sur ce qu'il faisait là, au fond, de naïf en même temps que d'inconvenant (car c'est prendre tout ensemble et risiblement de haut et les mots et le monde), je me suis, par goût, depuis longtemps, détourné. En somme, il y serait allé d'une sorte de morale: de ces obligations absurdes aux yeux des autres mais qu'on ne saurait jamais transgresser, comme de prononcer des vœux, tout privés bien sûr, mais plus contraignants de ne les devoir qu'à soi-même. Mais parce que je souhaiterais tempérer ce que telles déclarations pourraient avoir d'un peu trop à mon gré doctrinal si elles ne font pas le départ entre les plusieurs sortes, en effet, qu'une fiction peut avoir de prendre et qui ne sont pas toutes de l'ordre infâmant de la superstition littéraire, je préférerais en rattacher l'exercice particulier à quelque idiosyncrasie. Quelle que résolution en effet que je prenne d'exprimer, par exemple, un préalable sujet, promptement je me trouve embarqué dans une affaire où il disparaît, submergé sous les attendus ou précautions – qui sont proprement ce que je nomme fiction. Mais puisque la fin de telle considérable affluence où les empêchements de toutes sortes s'amoncellent, n'est pas la conversation, s'il advient, malgré tout, qu'un groupe de mots, une phrase, un paragraphe, une page même, d'une franche ou provocante simplicité s'y manifestent, ils ne le devront pas au souci de faire entrer le lecteur « dans mes vues », c'est-à-dire de lui faire partager un fantasme ou un souvenir préalables (car loin de m'indigner de mon impuissance à les restituer par le langage, j'aimerais inversement réduire leur existence à ce que j'en écris), à part qu'il n'y aille, justement, de ces seules « vues de l'esprit » où il s'agit moins de voir que d'être sensible à de soudaines contradictions, à ce que révèle et aussi à ce que refoule dans la ténèbre, ce qui, brusquement, là, s'éclaircit, de sentir une pause, un rythme, une note mentale vive ou plutôt limpide et s'aviser qu'elle peut être aussi trompeuse, de découvrir la soudaine résurgence d'un récit longtemps souterrain, de s'étonner d'une sentence ambiguë ou paradoxale proférée, parfois, moins pour ce qu'elle dit que par un goût soudain pour la clarté violente dont elle déchire, un instant, le tissu complexe, on dit « obscur », de l'œuvre, comme son fictif feint mot.

3. Légitimation (ou démonstration)

Il paraîtra à beaucoup absurde d'avoir à entrer dans des justifications infinies dès lors qu'on en arrive à ces composantes élémentaires du texte littéraire que sont les évocations d'un lieu ou d'une chose, je ne dis rien, pour l'instant, de celles d'un personnage. Une convention, quelque aménagement que les époques lui fassent subir, garantit – il ne s'agit pas de syntaxe mais d'un consensus stylistique – la forme qui tend à tenir lieu d'objet hypothétiquement situé dans un monde qui n'en peut mais ou d'événement qui s'y serait produit à la façon qu'elle le rapporte. Pourtant, ce que j'entends ici par cette légitimation consiste justement à ne rien accepter de cette convention qu'elle estime usurpée mais à trouver à l'énoncé de la moindre chose, dans l'écriture même, une tout autre fondation. Il faudrait même parler alors de re-légitimation, c'est-à-dire d'une justification postérieure à l'arbitraire et à l'oubli de l'arbitraire. Ce ne serait rien d'autre, à mes yeux, que le propre de l'activité littéraire.

Si la fiction est la mise en oeuvre d'un processus de négation du réel non point en tant que ce dernier n'existerait pas mais en tant que, de nature non verbale, elle nierait – et son œuvre même serait d'abord le dépôt de cette négation – qu'on puisse par son moyen – le langage – dire ceci qui est le sensible parce qu'il est hors de sa portée, de telle sorte que celui qui en commencerait la description devrait reconnaître bientôt, comme l'écrivait Hegel, « qu'il parle d'une chose qui n'est pas » (ce que fait la littérature courante en essayant de nous persuader du contraire), elle est aussi la force spirituelle par quoi, dans son ordre particulier qui est celui des mots, se construit cette chose douteuse, incertaine quant au monde, sans incidence sur lui, qui n'existe pas dans la nature et à laquelle le procédé qu'elle est et qui la forme, donne son propre nom – fiction, donc. Malgré tout, cette construction se fonde sur des vocables qui prétendent dire quelque chose de ce qui n'est pas eux et qui d'ailleurs couramment y parviennent. Nul processus de fiction, quand il trouve dans l'art littéraire un milieu propre à son exercice, ne saurait se satisfaire de cette valeur d'échange courante et pourtant il assure la construction d'un objet quelconque dans le langage après qu'il a nié en pouvoir dire aucun. Sa position paraît donc contradictoire. La fiction ayant pour instrument le langage est en proie à l'arbitraire de cet instrument. Est-ce à dire que contre cet arbitraire, ce pouvoir absolu et fantasque tel qu'il nous apparaît, la fiction engage une lutte, qu'elle manifeste une capacité de résistance ou de dissidence, qu'elle combat ce « gouvernement invisible » dont parlait Rousseau ? Cela ne se pourrait franchement à moins de certaines positions extrêmes adoptées par un sujet parlant et au risque de la folie. Car cette lutte, si lutte il doit y avoir, est tout ambiguë. Elle ne se fait, elle ne peut passer que par le moyen de ce qu'elle combat – et c'est vrai aussi du cas extrême envisagé à l'instant. C'est que ce gouvernement même coïncide avec sa manifestation concrète : il est la puissance constituante et arbitraire du langage et le langage lui-même. Assurément, il existe des tactiques différentes en présence d'une telle imperceptible tyrannie : l'une consiste à la nier au motif qu'historiquement elle disparaîtrait dans une légitimation originelle – c'est la théorie que Platon prête à Cratyle – ou à la nier encore mais au nom, cette fois, d'une sorte d'expérience quotidienne qui, de ce qu'elle nous immerge dans le langage, rendrait indistinct cet arbitraire au moins du point de vue de l'existence concrète. L'autre consiste à ne s'en pas soucier, à vivre sous ce règne indolore, à en admettre peut-être l'arbitraire mais à l'accepter sans plus de façons de telle sorte que, le langage passant tout entier sous la pure convention de sa valeur d'échange, l'on puisse enfin et en toute tranquillité raconter les histoires dont nous avons, semble-t-il, tant besoin. Ces deux tactiques, à des degrés divers, selon des proportions différentes, accepteront de jouer de certaine illusion littéraire – qu'elles réfutent l'arbitraire, qu'elles l'estiment inévitable, qu'elles veuillent l'ignorer et qu'il ne soit rien que l'air que notre esprit respire.

La littérature m'est apparue peu à peu comme un refus de cet arbitraire, mais où il entre, vous l'allez voir, de la duplicité : comme qui prétendrait lutter contre une tyrannie en la justifiant, c'est-à-dire en percevrait la violence et créerait tout exprès un art qui n'aurait d'autre fin que de l'en dédouaner. Cette soi-disant lutte se distinguerait donc plutôt par une profonde connivence : l'ennemi de l'arbitraire s'y trouve retourné en agent de son gouvernement invisible. Entendez qu'il ne s'agirait en rien de vouloir l'abolir grâce à l'invention, par exemple, d'une langue entièrement justifiée, toute expressive, incantatoire ou pulsionnelle, glossolalique ou onomatopéique. Cela s'est fait, bien sûr, dans certaines expériences avant-gardistes, cela se fait encore, mais n'est pas ici mon propos. Il est bien clair, je crois, que mes écrits ne participent de ces tentatives en aucune manière. D'une certaine façon ils en sont même antagoniques : lutter contre l'arbitraire n'est rien que le faire disparaître en le justifiant tout en sachant que, derrière ces

justifications, il subsiste intégralement. Non point tel qu'il est: il s'agirait d'en policer la tyrannie. C'est-à-dire d'en effacer la violence par les précautions dont parle Rousseau (qui ne fait allusion, lui, bien sûr, qu'à une situation politique bien réelle, on l'aura compris): non point montrer le roi nu mais le vêtir et, par exemple, de comparaisons. Mais c'est ici, particulièrement, la syntaxe, c'est-à-dire l'organisation hiérarchique de l'arbitraire, qui prend en charge de l'innocenter ou de le civiliser. Cette justification je ne pourrais la mieux comparer qu'à celle que fait Leibniz de Dieu dans la *Théodicée*: il s'agit d'une plaidoirie. J'aurais tendance aujourd'hui à penser l'œuvre littéraire de cette manière. Il faudrait en somme moins persuader les hommes que rendre hommage au gouvernement invisible d'incarner le meilleur langage possible. En somme, l'œuvre littéraire est celle où l'arbitraire disparaît réellement⁸: non point par refoulement ou par habitude, mais d'être justifiée par une fiction. C'est une plaidoirie après coup en faveur de la tyrannie: elle n'en nie jamais l'absence de rapport à la réalité, elle fait porter tout son effort sur ses relations internes, elle n'en combat l'injustice que pour sa gloire, intérieurement; secrètement, elle l'autorise: elle est un art de la restriction mentale. Elle justifie la violence par laquelle le langage se tient souverainement hors du monde et ensuite elle efface du dedans les effets de cette violence, inventant l'histoire fausse ou fiction par laquelle cette langue est ce qu'elle est. La fiction est le mensonge par quoi l'arbitraire de son propre instrument se trouve légitimé.

Le domaine d'élection de cette sorte d'agent double dans lequel je verrais volontiers une figure de l'écrivain, peut ne pas se limiter au vocabulaire ni, à l'intérieur de celui-ci, au lexique des choses concrètes. Il m'est souvent arrivé d'élire d'assez complexes motifs qui n'auraient pu être acquittés au terme du procès d'un seul mot. J'ai cru pouvoir les appeler, parfois, des motifs sans contours⁹ de ne renvoyer, dans le monde extérieur, à rien qui se puisse cerner, qu'ils aient un caractère abstraits ou bien, en propre, quelque nature contradictoire ou encore qu'ils soient moins une chose qu'un mouvement, un processus – ainsi, le naufrage mallarméen. Chacun de ces motifs avait, sans doute, pour trait principal une sorte de complicité ou d'analogie avec ce que j'ai ici tenté de décrire par fiction: ainsi la momie ou le mort-vivant de *L'apparence de la vie* qui développe le rapport de l'objet de la fiction à l'au-delà qui est le monde réel, ainsi des conséquences dilatoires tirées d'une voix dans *La prescription* et qui n'est pas sans me faire songer, après coup, à la célèbre «pénultième est morte» dans *Le démon de l'analogie* de Mallarmé. C'est en tout cas de cette façon que je conçois ces «sujets d'imagination pure» auxquels il aspirait. L'intellect y trouve de quoi désigner par figure ce qui se passe en lui et l'élection du motif peut alors avoir pour critère sa capacité à remplir cet office. Lorsque, dans la fiction qui consiste, la fiction, en tant que procédé de l'esprit humain, s'oublie, elle est au contraire présente à elle-même dans la fiction affleurante. Cette présence à soi n'a d'intérêt que si elle parvient à se doter, au cours du processus même de sa manifestation, d'une forme, laquelle ne relèvera bien évidemment pas de celles, communes, que l'on rencontre dans la littérature et qui se répartissent en genres. Déjà *Un coup de dés*, bien qu'on le puisse qualifier aujourd'hui, sans doute, de poème, ne ressemble alors plus à rien de ce que l'on entend par ce mot et que Mallarmé avait désigné par celui, étrange selon ses propres termes, de «conte» (pour lui qui savait bien ce qu'on entendait usuellement par là et qui allait préfacier le conte "arabe", *Vathek*, de Beckford et traduire les *Contes indiens*) la prose inclassable d'*Igitur*.

Cette forme, il n'arrive guère qu'elle soit donnée au préalable et telle que l'on s'y tienne d'un bout à l'autre de la rédaction de l'œuvre. J'ajoute que ce remplissage me paraîtrait bien peu intéressant, devant finir par affecter le texte d'un défaut de tension, ennuyer celui qui s'y consacre et, en bref, trahir un motif fort médiocre de pouvoir, de la sorte, épouser les contours d'une forme

un peu vite arrêtée. Elle doit, au contraire, être inventée à mesure, ce qui ne se fait pas, on s'en doute, sans hésitation, remords, chute de pans entiers, refonte. Elle proposera les formes d'un enlèvement concentrique, elle avancera selon les péripéties d'une enquête fantaisiste et intellectuelle, elle recourra à la classique structure musicale des variations : il importe peu, du moment que cette forme tienne, par elle-même, bien sûr, mais si bien, également, à son motif qu'elle lui donne une manière d'être.

La tâche qui incombe à la fiction de légitimer son propre propos – en quoi ni plus ni moins il consiste – si elle se donne souvent les objets où elle se retrouve le plus aisément comme emblème peut ne pas s'y borner et, même, elle peut connaître la tentation d'aller sur les brisées d'une littérature superstitieuse pour lui reprendre son bien et le faire rentrer dans ses droits légitimes.

Par exemple la question du personnage, supposé qu'on l'aborde, se poserait de la façon suivante : comment écrire la fiction qui créerait les conditions de son apparition ? Je veux dire, supposé que rien n'en soit donné au départ – pas même le sexe, lequel, comme celui jadis des anges, pourrait donner lieu à d'intéressantes disputes – quelle prose inventer, quelle forme lui donner de laquelle il procéderait ? Le roman ? Que non pas : le roman considère justement le problème résolu. Il s'agirait de se placer en amont du roman, de l'épopée, du conte et d'inventer un personnage artificiel – entendez que les autres sont naturels de paraître aller de soi : y compris, bien sûr, les créatures de Pygmalion et Frankenstein. Il y faudrait aussi toute une psychologie – littéraire c'est-à-dire non pas celle que les romanciers tirent des manuels de psychologie ou de leur propre expérience tout en entretenant avec elle une sorte de rapport légèrement faux, quelque chose qui introduirait dans l'analyse d'un personnage virtuel comme un vice de forme – d'être virtuel, justement.

Voilà : ce n'est qu'une hypothèse, une fiction. La difficulté s'y aggraverait de la pseudo-humanité du motif peut-être, l'enjeu restant le même que l'on peut ainsi résumer : légitimer un motif d'une écriture précautionneuse c'est le démontrer et pouvoir – à la fin – s'exclamer, derechef, à son propos, comme Descartes de Dieu, qu'il existe. Mais, bien sûr, dans l'affaire dont je me suis avant tout soucié ce soir et qui n'est pas tout entière philosophique, il s'en faut, la preuve n'est jamais que d'un littérateur et elle ne vaut que ce qu'il vaut.

© Michel Falempin

Notes

1. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, p. 851.
2. « Si d'une façon effectivement réelle ils voulaient dire ce morceau de papier qu'ils visent, et ils voulaient proprement le dire, alors ce serait une chose impossible parce que le ceci sensible qui est visé est inaccessible au langage qui appartient à la conscience, à l'universel en soi. Pendant la tentative effectivement réelle pour le dire il se décomposerait. » Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Aubier (trad. Jean Hyppolite), 1941.
3. J'emprunte cet exemple au livre de Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Seuil, 1997.
4. « La fiction est peut-être un jeu mais ce jeu est d'essence supérieure. Il est « le procédé même de l'esprit humain ». Entendons de l'esprit humain en tant qu'humain. De l'esprit humain en tant qu'aucun dieu ne lui garantit aucune vérité. En somme le procédé de Descartes tant qu'il n'a pas rencontré le dieu vérac. » Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette, 1996.

5. «La troisième poétique met l'accent sur la ruine du rapport de la forme au sujet. Elle ne joue pas seulement de l'égalité de tous les représentés mais, plus largement, des multiples formes que peut prendre la dé-subordination des figures à la hiérarchie des sujets et des dispositions. Le principe flaubertien « Yvetot vaut Constantinople » ne dit pas seulement qu'un petit sujet en vaut un grand, si seule compte la manière de l'artiste. Il dit plus profondément que l'on peut toujours faire apparaître Constantinople dans la représentation d'Yvetot et le vide infini du désert d'Orient dans l'étroitesse et l'humidité d'une salle de ferme normande. » Jacques Rancière, *Sens et figures de l'histoire* in *Face à l'histoire*, Centre Georges Pompidou, 1997.

6. Cette formule fait allusion aux oeuvres labyrinthiques du compositeur anglais Brian Ferneyhough dont un cycle s'inspire des *Carceri d'invenzione* de Piranesi : prisons imaginaires et prisons de l'invention.

7. «Elle (la littérature) possède et gouverne le néant.» Giorgio Manganelli, *La littérature comme mensonge*, Gallimard, 1991.

8. Tout ce qui est dit ici de la légitimation trouve évidemment sa manifestation littéraire la plus éclatante dans l'oeuvre de Francis Ponge.

9. La formule est empruntée à Michel Deguy.