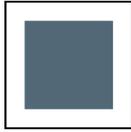


## **Le Récit fantastique : cela qui est une manière de néologisme et qui appelle une lecture commune**

Jean Bessière

L'essentiel des caractérisations contemporaines de la littérature fantastique procède d'un dualisme ou d'une dualité. Dualisme de l'imaginaire et du réel, dualité des mondes fictionnels. Le dualisme invite à lire, de façon indissociable, le jeu de l'imagination et la notation du réel<sup>1</sup>. Cet indissociable appelle l'indication de la transgression et de l'écart — ceux-ci supposent la notation du réel. La dualité des mondes fictionnels commande que soient marquées la fonction de l'hésitation ou l'hétérogénéité commune de ces mondes<sup>2</sup>. Elle invite à conclure à l'inexplicable. Les caractérisations de la littérature fantastique, que celle-ci soit identifiée à une manière d'univers et qu'elle présuppose la prévalence de l'imagination, ou qu'elle soit identifiée à l'exercice narratif qui construit et qui invite à constater cette dualité, restent des caractérisations suivant un jeu d'antinomie — le fantastique contredit le réalisme — et suivant la suggestion d'un défaut de légitimité de l'évocation fantastique — celle-ci, quelle que soit l'autonomie qui lui est reconnue, est considérée comme la contrepartie de l'homogénéité du discours qui se donnerait pour une dénotation du réel ou du discours qui se donnerait pour le discours du seul imaginaire. Les



caractérisations du fantastique apparaissent, dans ces conditions, comme celles d'une fiction qui appelle le débat sur les données constitutives du dualisme ou de la dualité. L'implicite de ces thèses est net : le fantastique suscite une interprétation ainsi qu'il est une interprétation de lui-même, précisément à partir de ce dualisme ou de cette dualité. Cet implicite a son propre implicite. Dualisme et dualité correspondent, en effet, à l'hypothèse que la littérature fantastique peut être lue suivant divers types et divers degrés de référentialité. *Divers types* : ceux-là mêmes que supposent le dualisme et la dualité lorsqu'ils disent réel et irréel, naturel et surnaturel, théétique et non-théétique. *Divers degrés* : la juxtaposition, la contamination et l'hétérogénéité de ces types sont indissociables, des prégnances variables du jeu de la référentialité et constituent autant de mesures de ce jeu. Cette hypothèse reste indissociable d'un cadre d'interprétation rationnel. C'est pourquoi on dit tantôt la transgression, tantôt l'incompatibilité mutuelle des modes et des types de référentialité. Ces termes renvoient à un présupposé unique : la littérature fantastique livre, d'un même objet du discours, des propositions différentes, dont aucune ne peut être tenue pour une prédication ultime de cet objet. Cela même est la condition de l'indication du dualisme et de la dualité. Cela même entraîne que ne soit pas considéré un trait du fantastique, l'effet de singularité, qui est cependant indissociable de l'indication du dualisme et de la dualité.

Ces constats doivent être précisés. Par rapport aux cadres d'interprétation, implicites, explicites, que porte le récit fantastique, la donnée fantastique qui est son objet, est une donnée contingente et cependant lisible suivant ces cadres. En termes d'évocation, de description, elle relève du paroxysme de la *distinction* au sens cartésien : elle devrait être dite par le mot à l'extension la plus infime et à la compréhension la plus grande ; elle devrait appeler le néologisme. Que le récit fantastique ne soit



pas usuellement le récit du néologisme, mais qu'il présente cependant les conditions qui commanderaient l'usage du néologisme instruit : quelle que soit la singularité dont il traite, le récit fantastique suppose la recevabilité de son propre discours et, en conséquence, celle de cette singularité ; il exclut une intelligibilité spécifique de cette singularité ; il dispose que cette singularité peut être lue. Cette possibilité ne fait rien conclure relativement à cette singularité, mais qualifie le récit fantastique même, à la fois récit de la singularité et récit certainement recevable.

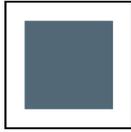
Avant de revenir au récit fantastique, précisons le paradoxe de la recevabilité. Un récit est cela qui se poursuit par la grâce du narrateur. Il peut être prêté, par les moyens et par l'organisation du récit, à ce narrateur et à sa narration tous les caractères de l'objectivité. Cette objectivité n'est pas démontrable puisqu'elle est mise en scène (ou mise en œuvre), elle est cependant recevable : tout langage est langage public et le récit d'un narrateur n'est que l'usage de ce langage dans le renvoi à une certaine forme de vie. Que je déclare cette objectivité non recevable ne dit rien contre cette objectivité même, mais traduit mon inaptitude à participer de cette forme de vie. Cela implique, dès lors que je sais cette mise en scène de l'objectivité, que la forme de vie et le récit proposés ne sont que relatifs à cette mise en scène. Dans sa recevabilité, tout récit dirait ainsi deux choses à la fois : sa recevabilité et son irrecevabilité, la possibilité qu'il a, la possibilité qu'il n'a pas de voir reconnue la forme de vie qu'il suppose. Le récit est une singularité par cette double possibilité, qui fait du récit un récit *distinct* et une manière de néologisme. Il thématise cette distinction par le jeu de formes de vie exclusives. Dans le *Quichotte* de Cervantès, telle bâtisse est identifiée par Don Quichotte, comme un château, et, par ses compagnons, comme une auberge. Il n'y a pas à dire, du point de vue du lecteur Don Quichotte fou. Cela rendrait la dualité de



l'identification sans intérêt. Il y a à marquer que le récit construit, en lui-même, l'hypothèse de sa recevabilité et de son irrecevabilité, et l'illustre par le dialogue de Don Quichotte et de ses interlocuteurs. Ni Don Quichotte ni ses interlocuteurs ne peuvent participer mutuellement des évocations cohérentes qu'ils proposent respectivement.

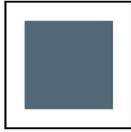
Cette hétérogénéité est indissociable de la question qui constitue la motivation de tout récit : que faut-il d'un récit et d'une langue pour qu'ils nous laissent, nous lecteurs, passer ailleurs, précisément par le récit ? La réponse à cette question est explicite : il faut que nos doubles, cela qui serait la simple répétition de notre forme de vie, soient contestés, et qu'il y ait le dessin à la fois de l'affirmation et de la non-transmission du symbolique que fait cette forme de vie. Par quoi, il y a l'événement qu'est le récit. Celui-ci n'est ultimement, dans son ensemble, dans son argument, aucun choix d'une forme de vie, mais l'arrêt sur l'impasse symbolique qu'il figure alors par l'hétérogénéité des formes de vie, par les exclusivités qui les caractérisent, par les alternatives attributives qu'elles dessinent. Il faut comprendre ce qu'engage le récit : geste narratif et texte à lire sont précisément des paroles, un acte, celui qui donne lieu à cet événement, le récit qui est le champ commun et l'entre-deux de ces formes de vie. C'est-à-dire : le récit est la traverse de ces formes de vie, qu'il met en œuvre, et il produit, par là-même, sa propre situation. Il est une manière de néologisme par ce composite ; l'objectivité qu'il se prête ou qu'il constitue suppose qu'il soit écrit et lisible suivant une forme de vie.

Par ce champ commun, par cet entre-deux, par cette composition des formes de vie qui ne sont pas contestables en elles-mêmes — sauf à venir à un argument — puisqu'elles sont affirmées discursivement, le récit se présente comme un exercice d'intelligibilité paradoxale en lui-même et comme l'appel d'une



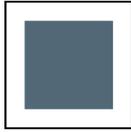
intelligibilité paradoxale chez le lecteur. Pour que le récit se donne comme le récit de ses mondes, il doit être également de ses mondes puisque ceux-ci bénéficient des schémas d'intelligibilité que porte le récit. Mais le récit n'est l'achèvement d'aucune intelligibilité dès lors qu'il donne en lui-même chacun de ces mondes comme un monde de plein droit. Le récit : à la fois reprises de formes de vie et exercice paradoxal d'intelligibilité et d'inintelligibilité. Ce qui se formule encore : la poïétique du récit ne peut être celle d'une individuation stricte des jeux d'écritures et des formes de vie. Le récit fantastique joue sur l'extrême de la possible individuation et de la possible récusation de cette individuation.

Dire le récit fantastique comme le récit de l'étrangeté radicale ou comme celui de l'hésitation entre nature et sa nature, ou comme celui de la disparité même des symbolisations mises en œuvre par le récit, ne qualifie que certains moments du récit fantastique et suppose un jeu plus général : les limites de la compréhensibilité sont toujours déterminées du point de vue de celui qui essaie de comprendre ; ces limites ne peuvent exclure que l'étrangeté radicale soit composable dans une nouvelle unité, celle de l'intelligibilité et de l'inintelligibilité. C'est sans doute dire une manière de vraisemblable constant qui ne doit pas être interprété comme le retour au simple explicable, même si l'explicable est parfois attesté. La notation de l'étrangeté va, de fait, par des transitions continues. On le sait de toutes les évocations perceptives du fantastique. L'étrangeté n'est pas dissociable de l'indication que l'extériorité et la distance sont corrélatives de l'incompréhension. On le sait par le thème du double : à la fois celui de l'inintelligibilité au regard du sujet même et figuration, par l'indication du double, de la réduction de la distance. Le thème du double n'identifie pas essentiellement le fantastique à la figuration de quelque impossible, de quelque incroyable, mais à un jeu



herméneutique : ce double est parfaitement compréhensible, puisqu'il est le sujet même, et il ne l'est pas puisqu'il est le sujet donné selon une certaine distance. Serait-il radicalement incompréhensible, ou radicalement à distance que le thème du double ne serait pas constitué, lors même que le double serait noté<sup>3</sup>. Le récit fantastique exemplifie ainsi le geste de dire simultanément plusieurs formes de vie et de les prendre dans la forme de vie que suppose le récit. Celui-ci est alors précisément paradoxal : il ne peut être que le discours de la compréhension qui vient à son propre inintelligible, parce qu'il ne livre pas de système de cohérence.

Borges, avec *L'Aleph*, donne l'illustration de ce paradoxe au moyen d'une fable spécifique, celle de la possibilité de voir simultanément dans une lettre tous les spectacles du monde, où il y a la figure de ce que ferait l'écriture — donner à lire, dans l'achèvement de sa forme, plusieurs formes de vie. C'est, ici, dire l'écriture comme fantastique par elle-même, non au sens où elle serait quelque altérité radicale en elle-même, mais au sens où elle serait, hors d'une règle de causalité, la composition possible de tous les discours relatifs à quelque objet que ce soit, réel ou imaginaire. Ces discours, dans la mesure où ils sont hétérogènes les uns aux autres, de manière au moins minimale, par leurs cadres de référence et les contextes — dans le récit même — qu'ils impliquent, renvoient à autant de formes de vie. Le récit fantastique est ce récit qui dispose : puisqu'il n'y a aucun discours qui soit extérieur à l'homme, tous les assemblages de discours, quels que soient leur objet, constituent une nouvelle unité de discours. *L'Aleph* expose l'hypothèse de cette unité des unités, bien évidemment lisible suivant la seule discrimination de ses unités. Sans une telle discrimination, l'«Aleph», la lettre, ferait lire le discours à la fois universel et relatif à chaque lieu, à chaque moment, à chaque discours. Se précise ainsi l'objet



fantastique. Dans le récit de Borges, le véritable «Aleph» est déclaré ne jamais avoir été vu ; il peut être *imaginativement* perçu ou tenu pour donné en une version scripturaire dans les poèmes de Carlos Argentino Daveri. Le fantastique se lit : l'écrivain, par l'« aleph », pourrait voir les choses comme Dieu les voit ; mais cela ne peut exclure qu'il les dise dans un moment de reconversion à l'humain, par laquelle la composition des discours et de leurs objets devient maladroite. Cela s'interprète : cette composition est littérairement inadéquate. C'est marquer qu'il ne peut y avoir de notation achevée de l'unité de l'objet, que se donne le récit. On dit ainsi, dans les termes de Borges une certaine fin de la littérature identifiée à un discours marqué formellement et stylistiquement et qui va ainsi par ses identités : « Je ne veux pas fomenter de négligences, et je ne crois pas en une mystique vertu de la phrase gauche et de l'épithète plate. J'affirme que l'omission volontaire de deux ou trois agréments mineurs — distraction de l'œil dans la métaphore et de l'oreille dans le rythme, surprises de l'interjection ou de l'hyperbole — nous prouve que la passion du thème traité l'emporte chez l'écrivain, et cela seulement. »<sup>4</sup> Il se lit là l'idéal d'une certaine lecture et d'une certaine écriture : « Déjà on trouve des lecteurs de poésie silencieux. De cette disposition taciturne à une écriture purement idéographique — communication directe d'expériences, non de sens —, la distance est grande, moins longue toutefois que l'avenir. »<sup>5</sup> Cette récusation du parfait, du rhétorique, du stylistique, identifie l'écriture comme l'écriture quelconque et sa composition et sa lecture comme des compositions et des lectures *thématiques*, c'est-à-dire hors du seul jeu argumentatif, qui contraignent à ne postuler aucune réalité de manière privilégiée, mais qui sont l'enchaînement des formes de vie. Enchaînement ironique : ce lieu commun même n'accomplit ni l'intelligibilité, ni l'inintelligibilité, et fait de

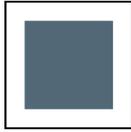
la lecture une lecture continue de la lettre du récit, une lecture qui se donne comme une lecture d'expérience.

Que le fantastique puisse être la fable de divers mondes qui passent la postulation de la réalité, n'est que l'expression hyperbolique de cet enchaînement et de ce lieu commun, et la notation extrême de sa condition : que, dans le récit fantastique, la notation de la perception caractérise cette perception comme une perception *totale* — qui n'est exclusion de rien —, que le temps puisse coïncider avec d'autres temps, donne le fantastique comme un univers de rencontres d'extériorités radicales, qui ne peut récuser que le langage ordinaire même de ce récit soit lu à la fois comme un langage ordinaire et comme un langage devenu extérieur à l'herméneute que nous sommes précisément dans notre propre langage. S'il est vrai que « le langage est une chose partagée, que les formes auxquelles je m'en rapporte pour donner un sens à quelque chose sont des formes humaines, qu'elles m'imposent des limites humaines... »<sup>6</sup>, le fantastique se confond avec la défiguration symbolique du dicible. On utilise parfois le terme d'indicible pour définir cette défiguration, que désigne, à l'intérieur de ces « limites humaines », le point aveugle du passage d'une forme de vie à une autre. Cette défiguration se lit ultimement, à partir de la fable fantastique, telle que l'illustre *L'Aleph*, comme l'impossibilité d'examiner simultanément tous les signes de notre langage et de préférer continûment et d'un mouvement tout ce qui peut être dit, toutes les formes de vie. Ce qui est encore à lire : il n'y a là l'indication d'aucune énigme, définissable comme l'échec à capturer la vérité et son chiffre, ni d'aucune transgression de la caractérisation du réel. Ce qui est ultimement à interpréter : l'énigmatique est par le défaut de *précis* accomplissement du langage — cela que figurent, dans des termes qui reviennent aux notations

de Borges, l'écriture banale et l'inutile perfection que se donne parfois l'écriture littéraire.

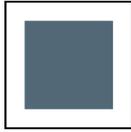
Il y a là la raison de l'extériorité mutuelle des formes de vie dans le fantastique, et la raison de leur vraisemblable dans cette extériorité : le vraisemblable se comprend moins comme l'adéquation du récit à quelque semblance du vrai que comme la possibilité de revenir à l'enchaînement du discours ordinaire. C'est encore dire que le discours fantastique, comme tout discours, est un signifier unique, qui ne peut aller que par ses littéralités. Le monstre, ainsi du Grégoire de *La Métamorphose* de Kafka, n'est qu'un tel signifier et de telle littéralités. Le terme de monstre est seulement indicatif d'une union d'inconciliables, qui est cependant écrite. Cette union ne peut être tenue pour la manifestation commune de ces inconciliables, mais elle fait lire qu'à vouloir proférer, d'un même mouvement, les inconciliables, on marque le paradoxe du signifier : il est son propre mouvement qui est cependant divisé, et, en conséquence, sa propre question, au sein de la reprise des formes de vie. Ce qui est encore noter que le fantastique est d'une lecture commune.

En marquant un signifier unique, on ne fait pas l'hypothèse d'une argumentation du récit fantastique. On marque que le récit, par le jeu de ses hétérogénéités, par les formes de vie exclusives, et parce qu'il s'inscrit dans un jeu de formes humaines — qui peuvent inclure les figures de l'inhumanité —, va par le *tout* de ces formes, dont le sens n'est pas donné, mais qui est bien un signifier. Ce tout est la détermination des questions que font les passages d'une forme de vie à une autre ; la disparité de ces formes de vie fait de l'affirmation de chacune de ces formes la question et la dénotation implicites de leur ensemble. C'est pourquoi, il peut être dit, à l'occasion du récit fantastique, une lecture commune. C'est pourquoi il peut être reformulée la notation de la totalité, telle qu'elle a caractérisé les



entreprises et les esthétiques romanesques. Il n'y a pas ici à opposer une esthétique romanesque de la totalité — et qui se confondrait avec l'esthétique réaliste, avec son extrême identifiable à l'ensemble romanesque que propose Aragon — à une esthétique romanesque qui reconnaîtrait le défaut de réponse que porte tout récit et qui définit le récit comme ce qui se détourne de tout ensemble de questions et de la totalité que feraient ces questions. Cette opposition ne vaut pas : le constat de la multiplicité des questions n'est précisément pas exclusif de l'ensemble qu'elles font pour celui qui les constate ; l'hypothèse d'une totalité n'est pas, dès lors que l'on dit les formes de vie et leur hétérogénéité, celle d'une totalité achevée, mais celle de l'autre de toutes ces questions, que font réciproquement les formes de vie et qui est encore une question. Dire une esthétique réaliste, c'est dire cela même.

Dire le récit fantastique, c'est dire cela même et préciser : comme l'enseigne Borges dans *L'Aleph*, le récit fantastique serait ce récit à l'extension la plus infime — le récit d'une seule lettre — et à la compréhension la plus grande — le récit de la lettre de tous les sujets et de tous les temps —, qui dispose la lecture commune, celle que se donne le récit, celle dont le récit est l'objet, comme la lecture d'un néologisme. Ce néologisme, parce qu'il est lu, exclut l'extrême de l'individuation des formes de vie. Identifier le récit fantastique équivaut à le caractériser comme l'exposition de la disparité dans ce qui est à la fois un néologisme et l'occasion d'une lecture commune, et comme ce qui fait question par cette exposition même. Le pouvoir commun d'écrire, de lire, comme on le sait par *L'Aleph*, ne s'efface pas ici, précisément parce qu'il est détaché de toute fable, de toute continuité du symbolisme, de toute validation de la nomination, et qu'il se résout dans la liaison d'entités considérées littéralement. Par quoi la liaison peut être un exercice de délittéralisation — l'impossible vision de l'« aleph »,



l'impossible écriture exacte du monde. Par quoi le récit fantastique est l'interrogation sur le geste scripturaire de faire d'un monde plusieurs mondes, ainsi qu'un oiseau peut être fait d'oiseaux, et ainsi qu'un texte est fait de phrases et qu'un récit est l'hétérogénéité, sans somme, de formes de vie.

Le dualisme et la dualité, qui caractérisent les approches contemporaines du récit fantastique, disposent que le récit fantastique rendrait impossible toute application de prédicats à l'objet du discours. L'écart que symboliserait le discours fantastique, et la duplicité de l'hétérogénéité de ses jeux de références seraient les moyens de construire cette impossibilité. Il y a dans ces thèses une manière de non-sens : il est ici supposé que la littérature, en tant qu'elle est imagination du possible, fausse les données du réel, or ce n'est que dans la vie quotidienne, celle du réel même, que l'imagination fausse les données du réel<sup>7</sup>. Ces thèses posent, de fait, sans les formuler, le problème de la cohésion du récit fantastique et la question de la fonction de la notation fantastique dans l'élaboration ou la rupture de cette cohésion. Il suffit de revenir à Borges et à *L'Aleph* : la cohésion du texte ne concerne que le plan extensionnel — c'est-à-dire à la série, à la disparité des objets du discours. Le récit fantastique ne se distingue pas ici essentiellement du récit réaliste. Il diffère de ce récit réaliste dans la mesure où il exclut de spécifier ultimement le jeu et le système de références que se donne la cohésion extensionnelle, et de préciser *formellement* cette cohésion (où il y a une manière de réinterpréter les notations du dualisme et de la dualité), et dans la mesure où il dispose, par sa lettre même, que la construction et l'unité de mondes textuels de référence conjointe ne peuvent être qu'énigmatiques — engagement dans diverses qualifications, littérales et hétérogènes, du même objet.

Mais cela est aussi l'implicite de ce qui n'est pas littérature fantastique. Il suffirait de dire *Madame Bovary* et le paradoxe d'un mot juste, par exemple, à propos de Madame Bovary, qui, dans *Madame Bovary*, ne peut être le mot dernier. Ce qui suggère : Madame Bovary relève d'un néologisme, qui viendra plus tard — le bovarysme. Ce qui fait revenir au récit fantastique et à l'« aleph » : la lettre juste est seulement impossible ou seulement l'utopie d'une cohésion formelle et sémantique qui capterait la cohésion extensionnelle. Lorsque, à propos du récit fantastique, on marque une donnée fantastique, on désigne ce qui contribue à la thématisation de cette impossibilité, de cette utopie, et à l'identification du récit à un néologisme de lecture commune. Le récit fantastique : la constante conversion à cette chose partagée, le langage, et, ainsi même, le constant retour à la disparité des formes de vie, par lequel ce qui peut être défini selon le dualisme du réel et de l'imaginaire, ou selon la dualité de fictions, est le passage à telles autres formes de vie, encore jeu de textualisation des formes de vie, qui fait précisément le néologisme<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons ici aux travaux de Roger Caillois et à Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.

<sup>2</sup> Nous renvoyons ici à Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, et à Irène Bessière, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

<sup>3</sup> On notera que ce thème du double est la variante, précisément fantastique, de l'hétérogénéité des formes de vie, telle qu'elle a été indiquée à propos de Cervantès.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Discussion*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>6</sup> Jacques Bouveresse, *Herméneutique et linguistique*, suivi de *Wittgenstein et la philosophie du langage*, Combas, Ed. de l'Eclat, 1991, p. 47.

---

<sup>7</sup> Pour préciser cette notation, voir Francis Jacques, «Rendre au texte littéraire sa référence», *Sémiotiques*, Avril, 1992, n° 2, p. 122.

<sup>8</sup> Ces pages sont une partie d'une analyse proposée par Jean Bessière, *Enigmaticité de la littérature contemporaine*, PUF, 1993.