

Linda Hutcheon

## Modes et formes du narcissisme littéraire

L'art est « illusion », « fiction », le monde transformé en langage, en peinture ou en sons. Je tiens pour une bizarrerie de notre époque qu'on puisse déformer cette simple intuition du fait esthétique pour y voir la preuve que l'art est dépourvu de signification, étranger à l'homme et sans intérêt pour lui. Admettre la différence entre la vie et l'art, le « fossé ontologique » qui sépare un produit de l'esprit, une structure de langage, des événements de la vie « réelle » que ce produit reflète, ne veut pas dire et ne peut vouloir dire que l'œuvre d'art n'est rien qu'un jeu de formes creux, coupé de la réalité. Le rapport de l'art à la réalité n'est pas aussi simple que le supposent les anciennes théories naturalistes de l'« imitation » ou de la reproduction, ou le « reflet » des marxistes. Le « réalisme » n'est pas la seule méthode artistique. Cela exclut les trois-quarts de la littérature mondiale et le rôle que jouent l'imagination et « l'édification » de la personnalité s'y trouve minimisé<sup>1</sup>.

Comme le suggère ici René Wellek, l'art a toujours été « illusion », et comme on peut le supposer, il a souvent eu, sinon toujours, une conscience très présente de ce statut ontologique. Les études de miroir de Velásquez et de Picasso, et les étonnants renvois internes dans les « Mains qui dessinent » d'Escher, ont déjà leurs répondants musicaux dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans *Il maestro di musica* de Cimarosa, et l'ont encore dans *Capriccio*, l'opéra de Richard Strauss, ou dans *Serenade to Music* de Ralph Vaughan Williams. Certains affirment que de la même façon dans le domaine de la fiction littéraire — et non seulement dans les textes révolutionnaires modernes — une œuvre sait produire en elle-même un miroir qui met en scène ses propres principes narratifs. Il se pourrait bien que l'origine du principe d'auto-réflexion qui commande bon nombre de romans modernes soit dans l'intention parodique fondamentale au genre romanesque tel qu'il commença avec *Don Quichotte*, l'intention de démasquer des conventions mortes en les réfléchissant sans le support de la motivation conventionnelle adéquate. La conscience de soi-même qui caractérise le texte de Cervantes s'est transmise, à travers des auteurs tels que Sterne et Diderot, au héros-artiste romantique du *Künstlerroman*.

A partir des romans sur la formation de l'artiste sont apparus des romans sur des romans; ces textes réfléchissent apparemment leur propre genèse et leur propre croissance et contestent le concept historisant de réalisme qui menaçait de se figer, voire de se réifier au point de définir le genre romanesque dans sa totalité. Si des romans tels que *Point Counterpoint*, le *Quatuor d'Alexandrie*, les *Faux-Monnayeurs* et les premiers *nouveaux romans* ont pu donner une impression d'esthétisme gratuit lors de leur parution, on peut y trouver toutes les raisons d'ordre idéologique ou

1. René Wellek, "Some Principles of Criticism", (*Times Literary Supplement*, 1963), reproduit dans *The Critical Moment*, Londres, Faber and Faber, 1963, p. 41-42.

sociologique que l'on veut <sup>2</sup>, mais l'art, comme l'a fait remarquer Wellek, n'a pas changé : la littérature a toujours été un échafaudage de langage, ordonné, d'ordre fictif. Et la force qui pousse à créer des mondes cohérents, ou simplement à modeler, à organiser le chaos de l'expérience vécue, n'est-elle pas une impulsion tout aussi naturelle que le désir d'« imiter » la Nature? C'était là en tous les cas l'opinion d'Aristote : à ses yeux, *l'harmonia* contrebalançait la *mimesis*.

Un récit qui se structure lui-même ne témoigne pas d'un manque de sensibilité ou d'un manque de préoccupations d'ordre humanitaire (ou humain) chez le romancier. Ce n'est pas non plus le signe d'une crise, de l'asphyxie de la fiction littéraire due à un trop grand effort de réflexion critique, à un excès de curiosité envers les écrivains, ou à une perte de foi dans leur travail de la part des romanciers, ou due au cubisme, au cinéma ou à toutes les autres hypothèses mises en avant par les détracteurs de la fiction littéraire. Si la conscience de soi-même est un signe de désintégration du genre, alors le roman commença son déclin dès sa naissance.

Effectivement, un nombre croissant d'écrivains de tous pays — Borges, Barth, Sanguineti, Fowles, Sollers, Murdoch, Grass — font souvent des propriétés formelles de la fiction littéraire le sujet de leurs textes — et la raison en est peut-être que ces romanciers ont découvert que ces entités littéraires sont tout aussi réelles, ou irréelles, que toutes les matières premières extérieures, empiriques. Mais cette prise de conscience fait également partie intégrante des origines du roman et de son évolution; on la retrouve de *Tristram Shandy*, en passant par le Serafino Gubbio de Pirandello (qui résout, sur le mode de l'allégorie et de la parodie, les problèmes formels que le naturalisme a créés pour le romancier) jusqu'à Blanchot, dans les œuvres duquel les allégories de la conscience de l'écriture remplacent les récits réalistes.

Ce que nous appelons aujourd'hui le formalisme littéraire a toujours existé : ce qui distingue surtout l'intérêt que le texte moderne porte à lui-même est qu'il est explicite, intense, et qu'il est sa propre conscience critique. Il est vraisemblable que cette évolution se rapporte au changement introduit dans le concept de langage, comme l'a suggéré Foucault <sup>3</sup>. C'est peut-être lié aussi à une façon de traiter, sur un plan esthétique, l'expérience que l'homme moderne a de sa propre vie — celle d'un vécu qu'aucun pouvoir communautaire ou transcendantal (fût-ce Dieu ou une mythologie) n'ordonne, et lié encore au fait que cet homme reste aujourd'hui sceptique quand on lui dit que l'art peut, sans poser de problèmes, fournir un ordre réconfortant.

L'intrigue perfectionnée du roman réaliste classique pourrait bien donner au lecteur un sentiment de plénitude, qui fait penser, par analogie, *soit* que l'activité humaine est en quelque sorte complète et signifiante, *soit* le contraire, auquel cas c'est l'art, et lui seul, qui peut conférer à la vie de l'ordre ou du sens. Le roman moderne de l'ambiguïté et de l'intotalisable pourrait révéler, d'un autre côté, moins le sentiment plausible d'une nouvelle insécurité, ou le sentiment que le besoin d'ordre qu'a l'homme ne s'accorde pas avec son expérience du chaos du monde contingent, moins tout cela qu'une certaine curiosité qui le pousse à voir

2. Voir Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*, New York, New York University Press, 1964, p. 312-313.

3. *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 313.

dans quelle mesure l'art est capable de produire un ordre « réel », ne fût-ce que par analogie, en construisant une fiction littéraire. Cette dernière hypothèse a un intérêt particulier parce qu'elle rend partiellement compte de ce besoin nouveau de créer des fictions, d'admettre leur caractère fictif, et d'en examiner d'un œil critique les motivations.

Il est tentant de formuler des hypothèses sur la relation qui peut exister — et que pose explicitement la métafiction d'un John Barth et d'un John Fowles entre autres — entre la subjectivité du point de vue dans l'existentialisme moderne et le souci qu'a la fiction consciente d'elle-même de maintenir un type de rapport imitatif entre la vie et l'art, alors même qu'elle est manifestement tournée vers l'introspection. Ce type de roman aussi bien que le point de vue du sujet de l'existence rejettent toute illusion, toute tromperie. La fiction est évidemment fiction; la vie aussi, comme nous l'a montré Borges, est d'ordre fictif, est de notre propre fabrication. L'homme existentiel est « libre »; aussi ne peut-il avoir, lui non plus, aucune illusion sur son être-pour-la-mort, et sur le caractère limité de son point de vue. La véritable « authenticité » exclut qu'il y ait des vérités absolues. De même, on ne peut juger la fiction narcissique qu'en termes de validité interne : la « vérité » n'a pas de sens en art.

Mais, d'autre part, Robert Scholes voit chez ces « fabulateurs » un rejet de l'existentialisme et de son éthique de la liberté <sup>4</sup>. Il interprète l'accent qu'ils mettent sur le système comme la preuve que la métafiction est d'inspiration structurale, dans la mesure où elle postule que l'homme existe dans un système dont « l'organisation ne répond pas nécessairement à son propre profit ». Toutefois, quand ces textes mettent l'accent sur le système, c'est sur un niveau textuel *intra muros* qu'ils insistent; mais la liberté que des textes allant de Robbe-Grillet à Nabokov prennent pour thèmes et dont ils font la théorie si constamment, est la liberté *extra muros* du lecteur. Ces auteurs sont donc moins passés de l'existentialisme au structuralisme, qu'ils n'ont effectué une sorte de synthèse en révélant (sans parler du plaisir qu'ils y prennent) le système qui exige à son tour du lecteur une liberté nouvelle et une nouvelle responsabilité. Scholes reconnaît lui-même qu'il y a un problème dans le lien qu'il établit entre métafiction et structuralisme, et que ce problème tient précisément à ce que le structuralisme rejette la notion du sujet alors que la métafiction met l'accent sur le rôle du lecteur. La liaison qu'il instaure par la suite entre ces deux phénomènes modernes et la cybernétique, en particulier Norbert Wiener, fait tout de suite penser, cependant, à un texte structuraliste archétypique qui essaie ironiquement de limiter la liberté du lecteur en lui fixant pour champ d'action ce système serré qu'est le roman : *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon.

Le récit narcissique, en exhibant, en dénudant ses systèmes de fiction aux yeux du lecteur, parvient effectivement à intégrer le processus de fabrication, de *poiesis*, au plaisir partagé de lire. Le romancier John Gardner, malgré son attitude ambivalente à l'égard de la littérature autocentrique prise dans son ensemble, voit là l'un des attraits principaux de cette forme. Son aspect « farces et attrapes », craint-il, satisfait « notre humeur contemporaine de pétulance en grande partie

4. *Structuralism in Literature*, New Haven, Yale University Press, 1974, p. 193-195, 162. Ceci représente un changement par rapport à ses remarques antérieures, surtout sur « Black Humor », in *The Fabulators*, New York, Oxford University Press, 1967, p. 43.

puérile, cette mise en question de nous-mêmes qui nous flatte tant, notre pessimisme aliéné, positiviste... Et cela satisfait aussi une qualité plus noble de la vie contemporaine : la joie que nous avons de découvrir comment les choses fonctionnent, le plaisir que nous prenons à voir des objets pour eux-mêmes, jouissant de leurs couleurs et de leurs textures <sup>5</sup>. »

John Barth a appelé cette fiction une « littérature de l'épuisement » ; Ortega y Gasset parle de la « déshumanisation de l'art ». Pourtant aucune de ces définitions n'est aussi négative que ses associations immédiates pourraient le laisser supposer. Toutes deux sont liées à la parodie et à la tentative d'épuiser les possibilités littéraires, sans y parvenir. Borges est plus prudent quand il choisit pour ce type d'art le terme descriptif plus neutre de « baroque » <sup>6</sup>. Mais chez les trois auteurs c'est au processus humain d'imagination qu'il est fait appel, à la fois du côté du lecteur et du côté de l'auteur.

En dépit des accusations hostiles de « narcissisme complaisant » lancées par mainte revue, et malgré le nombre croissant de romans réflexifs, très peu d'études systématiques ont cherché à déterminer les types et encore bien moins les causes d'une telle introversion littéraire. Peut-être les connotations péjoratives du langage même que nous avons été contraints d'utiliser — narcissisme, introverti, introspectif, autocentrique — laissent deviner un vif désir de maintenir la critique comme domaine séparé : la fiction qui établit sa propre analyse littéraire est naturellement quelque peu suspecte. Il y a eu, toutefois, des débuts favorables, comme le travail enthousiaste et précurseur de Scholes sur *The Fabulators*. En analysant les œuvres de six auteurs modernes de métafiction, anglais et américains, Scholes suit la renaissance de la rhétorique, de la romance, du picaresque, de la satire et de l'allégorie dans la fiction littéraire, qu'il se contente ici de décrire comme étant « plus verbale », « plus fictionnelle », « moins réaliste », « plus ordonnée ». Dans un article postérieur intitulé « Métafiction <sup>7</sup> », il divise ces textes plus précisément en quatre catégories, selon l'aspect du texte qui est mis en relief : forme, structure, comportement ou philosophie. Ce partage n'a cependant de sens qu'à la condition qu'on accepte les quatre catégories parallèles initiales de Scholes : formes et idées (pour la fiction littéraire), existence et essence (pour l'être), qui sont à leur tour mises plus ou moins en parallèle avec quatre catégories de fiction littéraire : la romance, le mythe, le roman et l'allégorie. L'application d'un tel système soulève un autre problème : Scholes se limite à des recueils de textes courts, suggérant par là que ce mode de classement ne réussit pas à s'élargir. Toutefois, son livre antérieur tend à démentir ce point. Scholes conclut que Barth et Barthelme sont des chroniqueurs « du désespoir qui nous saisit devant les formes épuisées de notre pensée et de notre existence ». Mais Coover et Gass « cherchent à atteindre à travers la forme et le comportement certaines valeurs ultimes, quelque vérité vraie » (p. 115). Mais où est le *méta* dans cette métafiction ? N'est-ce pas aussi une forme d'art qui opère à l'intérieur d'un code littéraire, en même temps qu'à l'intérieur d'un code plus largement relatif à l'existence et au comportement ?

Or à ce niveau plus littéraire, le seul travail théorique d'envergure est celui de

5. Compte rendu de Larry Woidwode, " Beyond the Bedroom Wall ", in *New York Times Book Review*, 28 septembre 1975, p. 1.

6. Préface à l'édition de 1954 de *l'Histoire universelle de l'infamie*.

7. *Iowa Review*, I, automne 1970, p. 100-115.

Jean Ricardou, qui nous fournit l'aide appréciable d'une croix d'auto-représentation<sup>8</sup> horizontale et verticale sur laquelle crucifier — systématiquement — les modes métafictionnels. L'analyse de Ricardou est la plus méthodique des deux, mais à cause de sa structuration *a priori*, d'une clarté et d'une netteté séduisantes, elle présente des problèmes à l'analyse de textes spécifiques auxquels le travail de Scholes essaie avec soin d'échapper. Ricardou propose un système structuré sur la base de deux types d'auto-représentation : verticale et horizontale. Le type vertical est interdimensionnel, et opère entre la « fiction » et la « narration » (la « fiction » c'est ce qui est dit; la « narration » c'est la manière dont c'est dit). L'auto-représentation horizontale est intradimensionnelle. Il y a deux sous-groupes à l'intérieur de ces types, qui donnent quatre modes séparés :

1. « auto-représentation verticale, descendante, expressive » : ici la « fiction » contrôle la « narration », comme il en va traditionnellement pour les textes réalistes où prévaut la dimension référentielle;

2. « auto-représentation verticale, ascendante productrice » : cette fois, c'est la « narration » qui contrôle ou du moins qui influence la « fiction »; c'est ce que Ricardou appelait antérieurement<sup>9</sup> la « littérature du faire » ou « scripturalisme », car le texte fait référence à lui-même allégoriquement ou métaphoriquement en tant que texte écrit, en tant que production active par l'écrivain et le lecteur;

3. « auto-représentation horizontale, référentielle productrice » : elle opère au seul niveau de la « fiction » sous forme de répétition événementielle structurale, *mise en abyme*, sabotages microcosmiques de la chronologie et du « suspense »;

4. « auto-représentation horizontale, littérale, productrice » : elle fonctionne au niveau de la seule « narration », et, dans ce cas, la « narration » devient la « fiction ».

La structure de Ricardou pose au moins trois problèmes. D'abord on voit mal quel titre sa première catégorie peut avoir à l'auto-représentation, si ce n'est pour l'exemple qu'il donne de l'allitération, technique narrative qui n'est pas précisément de première importance. Certes il la sépare des autres en lui accolant l'étiquette péjorative d'« expressive » (par opposition au terme moderne de « productrice »), mais on a le devoir de s'interroger sur son utilité en tant que catégorie d'auto-représentation. La seconde limite de ce système vient de ce que Ricardou ne fait pas de distinction entre des textes qui sont conscients de leurs processus *diégétiques* et ceux qui sont auto-réflexifs d'un point de vue *linguistique*; ce qui soulève des difficultés sensibles dans les analyses que fait Ricardou lui-même de Raymond Roussel, par exemple, dans lesquelles il confond et combine le *procédé* linguistique génératif avec les reflets structuraux narratifs, confusion dont il se rend bien compte mais qu'il ne dissipe pas dans ses derniers écrits sur Roussel<sup>10</sup>.

Sa catégorie de « narration » abrite aussi bien les structures de langage que les structures narratives, mais il y a des textes, comme le *Chimera* de Barth, qui laissent voir leurs opérations *diégétiques*, et d'autres textes, comme les œuvres de Ricardou lui-même, qui se concentrent sur leur fonctionnement linguistique.

8. « La population des miroirs », in *Poétique* 22, p. 212. †

9. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, éd. du Seuil, 1967, p. 12, 54, et *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, éd. du Seuil, 1971, p. 105, 107, 156. Cf. aussi « Penser la littérature aujourd'hui », in *Marche romane*, XXI, n<sup>os</sup> 1-2, 1971, p. 7-17.

10. Leonardo Sciascia, « Disparition élocutoire », in *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, Paris, L'Herne, 1972, p. 7-30.

Il est vrai que dans ce deuxième cas, le langage œuvre souvent à mettre en ordre les modes diégétiques, mais, comme la réciproque n'est pas nécessairement vraie (les structures narratives déterminant le langage), il semblerait qu'il faille faire une distinction entre les deux.

La troisième difficulté soulevée par la « croix » ricardolienne des catégories horizontales et verticales d'auto-représentation, vient de sa netteté même, de son caractère *a priori*, de sa nature déductive. Nous avons déjà laissé entendre que son « effrayante symétrie » prête assez le flanc à la critique dans la mesure où elle autorise (ou plutôt exige) la présence de ce qu'il appelle « auto-représentation verticale, descendante, expressive ». Néanmoins, il nous resterait encore un triangle de types plaisamment structuré, si ce n'était qu'il semble en fait y avoir plus de variétés de conscience de soi métafictionnelle que celles dont il peut rendre compte.

Il existe des textes, comme nous l'avons suggéré, qui sont conscients d'eux-mêmes au niveau diégétique, conscients de leurs propres procédés narratifs. Il en est d'autres qui se réfléchissent eux-mêmes au niveau linguistique, prouvant par là qu'ils sont conscients à la fois des limites et des pouvoirs de leur propre langage. Dans le premier cas, le texte se présente comme diégèse, récit, dans le second cas, c'est clairement et manifestement du texte, du langage.

Une distinction supplémentaire doit, cependant être faite à l'intérieur de ces deux modes, car chacun peut se présenter sous au moins deux formes, forme ouverte et forme couverte. Les formes ouvertes de narcissisme se rencontrent dans des textes où la conscience auto-centrique et l'auto-réflexion sont tout à fait évidentes, explicitement thématiques ou allégorisées à l'intérieur de la « fiction ». Sous sa forme couverte, ce processus serait structuralisé, intériorisé, intégré; un texte de ce type, en fait, serait auto-réflexif (qui se regarde), mais ne serait pas nécessairement auto-centrique (qui se regarde se regarder). Nous avons encore par conséquent un système quadripartite de types de narcissisme littéraire ouverts, diégétique et linguistique, et leurs contreparties couvertes, diégétique et linguistique. Afin de clarifier et d'élargir ce système, et pour en voir les implications aussi bien diachroniques que synchroniques, il nous faut aborder chaque mode et chaque forme successivement.

\*

Sous sa forme la plus ouverte, le caractère auto-centrique d'un texte prend la forme d'une thématique explicite — à travers une allégorie relative à l'intrigue, une métaphore narrative, ou même un commentaire du narrateur. Cette dernière possibilité ouvre à son tour toute la question de la modernité et des origines de la métafiction actuelle. Nous avons déjà suggéré que ces nouvelles manifestations s'enracinent dans une tradition de conscience de soi-même littéraire qui remonte, en passant par le reflet des romantiques, au narrateur-guide querelleur du XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'au Cid Hamet Ben Engeli de *Don Quichotte*. C'est dire qu'il semble y avoir une tradition de narcissisme évolutive, plutôt qu'une rupture claire et nette d'où aurait spontanément jailli la métafiction. Y a-t-il vraiment des « textes de plaisir », anciens, plus aisés, et des « textes de jouissance », modernes, difficiles, comme le prétend Barthes dans *le Plaisir du texte* (Paris, éd. du Seuil, 1973)? Si tel est le cas, le « texte-limite » n'est-il pas peut-être plutôt le résultat d'un passage à un niveau supérieur, qui s'est fait progressivement, il y a déjà longtemps, une autre de ces

synthèses dialectiques qui marquent le développement du genre romanesque? Le rôle du lecteur change avec Gide et Woolf avant qu'on n'en arrive au « travail » de Sollers. Peut-être est-ce même moins compliqué encore : peut-être tout roman a-t-il toujours porté en lui les germes d'une lecture « narcissique », d'une interprétation qui en ferait une exploration allégorique ou métaphorique du procès par lequel s'articule un monde littéraire.

Cette hypothèse apparaît à coup sûr plus convaincante si l'on accepte de voir dans *Don Quichotte* (plutôt que dans *Pamela*, dans les récits de voyage, dans les fabliaux, etc.) le premier roman, puisque son intention parodique est essentielle à son identité formelle. Le concept que les formalistes russes ont forgé de la parodie, comme étant un art autonome fondé sur la découverte du « processus », aurait donc un grand intérêt pour une étude de la croissance dialectique du roman. La parodie est le résultat d'un conflit entre la motivation réaliste et la motivation esthétique dont la force a diminué et qui se fait manifester. La conséquence en est le dévoilement du système ou processus créateur dont la fonction a laissé place à la convention mécanique. Tout se passe comme si ce matériau parodié servait de toile de fond aux nouvelles formes et qu'une nouvelle synthèse était effectuée. Si une nouvelle forme parodique échoue à se développer quand une ancienne forme devient insuffisamment motivée, la forme ancienne tend à dégénérer en pure convention; la preuve en est le roman populaire traditionnel, qui fit recette à l'époque victorienne et qui le fait encore à la nôtre.

Une autre opération est à l'œuvre dans la parodie de la métafiction, cependant; c'est ce que les formalistes appelaient la « défamiliarisation ». La dénudation des procédés littéraires dans la métafiction dirige l'attention du lecteur sur les éléments formels dont, par excès de familiarisation, il est devenu inconscient. Par la prise de conscience du matériau qui sert désormais de toile de fond, de nouveaux appels à prêter attention et à participer activement influencent l'acte de lecture. C'est également vrai des autres arts. En face du *Diner* de Segal, on pourrait postuler un lien parodique moderne avec les scènes de la vie quotidienne peintes par l'École hollandaise; la *Symphonie espagnole* de Augustus John est une parodie moderne du Greco. En musique, le phénomène est encore plus évident : Vaughan Williams « refait » *Greensleeves* et d'autres ballades populaires anglaises; la première symphonie de Mahler offre une parodie funèbre de *Frère Jacques*; voir aussi toute la *Symphonie classique* de Prokofiev.

Dans le domaine de la fiction littéraire, le narrateur de Fowles dans *The French Lieutenant's Woman* parodie les conventions du roman victorien — mais il le fait afin de créer une forme synthétique nouvelle, moderne, qui ait un sens pour nous. Pourtant on pourrait voir là l'essence même du genre romanesque : *Don Quichotte* imite *Amadis de Gaule*, Cervantes prétend être Cid Hamet Ben Engeli, Alonzo Quijano prétend être Don Quichotte. Le concept moderne d'« intertextualité » ou d'intersubjectivité textuelle<sup>11</sup> est-il donc si différent de la dialectique parodique qui semble être au cœur même du genre romanesque? On pense à *The Sot-Weed Factor* de John Barth, où Rabelais, Cervantes, toute la tradition romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle servent de toile de fond, ou encore aux parodies qu'il fait dans *Giles Goat-Boy* des conventions de la Bible, des fables sur les animaux,

11. Cf. Julia Kristeva, *Semiotike*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 146; aussi Roland Barthes, *S / Z*, Paris, éd. du Seuil, 1970, p. 16-17.

de la science-fiction, de l'allégorie, de la satire, et de l'épique, pour ne rien dire du roman. L'« intertextualité » dans *La marquise sortit à cinq heures* de Claude Mauriac ne relève-t-elle pas du même mode parodique ?

Les techniques de la « littérature citationnelle » sont tout à la fois parodiques et génératives. Des citations empruntées à un texte donné, quand elles s'insèrent dans le contexte d'un autre texte, restent les mêmes, et sont pourtant nouvelles, autres, comme une version microcosmique de la « tradition » littéraire selon T. S. Eliot. La création parodique d'un nouveau type de fiction littéraire à travers la réécriture d'anciens types est elle-même le sujet narcissique de la parodie métafictionnelle dans le récit bourgeois de Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*.

La parodie est une exploration de la différence et de la ressemblance ; dans la métafiction, la parodie invite à une lecture plus littéraire, à une prise de conscience des codes littéraires. Mais on aurait tort de voir comme finalité à ce processus la moquerie, le ridicule, ou la pure et simple destruction<sup>12</sup>. Si la métafiction imite, c'est pour ouvrir la voie à une nouvelle forme qui est tout aussi sérieuse et valable, en tant que synthèse, que la forme qu'elle essaie dialectiquement de dépasser. Mais elle ne s'écarte pas forcément de la *mimesis*, à moins que par ce terme on entende seulement un objet rigide : imitation ou motivation réaliste de type behavioriste.

Si un texte présente de manière auto-centrique ses propres processus créateurs (peut-être comme modèle de la pratique où l'homme s'essaie au langage et à la production du sens ?) il peut le faire, comme le suggère Jonathan Cullers dans *Structuralist Poetics* (p. 150), afin de désarmer toute attaque lancée contre sa *vraisemblance* en reconnaissant explicitement son propre caractère artificiel. Mais il peut aussi le faire afin d'exiger du lecteur quelque chose de bien précis : qu'il prenne conscience d'un nouveau code, qu'il pratique une lecture plus ouverte qui implique une synthèse parodique des éléments qui servent de toile de fond et de ceux qui sont mis au premier plan.

Il y a encore une autre raison, bien sûr, qui empêche la fiction littéraire auto-structurante d'être anti-mimétique. Le « réalisme psychologique » du début du xx<sup>e</sup> siècle, que la conscience auto-centrique des romantiques avait rendu possible, a élargi, encore une fois à travers une sorte de mouvement dialectique, le sens de la *mimesis* romanesque au point d'y inclure aussi bien le processus que le produit. Quelles qu'aient été les raisons, d'ordre social ou philosophique, qui les ont poussés à le faire, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Pirandello, Svevo, Gide et bien d'autres, commencèrent à mettre en question l'interprétation de plus en plus étroite du réalisme fictionnel qui résultait du siècle précédent. Peut-être est-il vrai qu'ils se mirent à douter du droit que la réalité extérieure avait à se dire réelle et qu'à la place ils choisirent de lui substituer un monde intérieur de subjectivité et d'imagination. Quoi qu'il en soit, ce qui importe, pour la littérature, ce sont les conséquences esthétiques de leur doute.

Leur nouveau « réalisme subjectif » eut sur la tradition romanesque réifiée deux effets principaux qui sont significatifs ici, surtout par rapport aux formes ouvertes de narcissisme. La présentation détaillée de la réalité extérieure, autrefois si importante, s'est quelque peu atrophiée ou stylisée, à mesure que le centre

12. Cf. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 153 ; aussi Robert Scholes à propos des modes de la romance in « Metafiction », p. 103.

d'intérêt se déplaçait en direction des *processus* intérieurs du personnage, processus aussi bien imaginatifs que psychologiques. En second lieu, le rôle du lecteur se mit à changer. La lecture cessait d'être facile; ce n'était plus une expérience dirigée, confortable. C'est le lecteur qui était à présent forcé de diriger, d'organiser, d'interpréter. Il était assailli de tous les côtés, souvent par un texte très conscient d'être littéraire. Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide divise l'intérêt de son roman entre les événements de l'intrigue et les efforts de l'auteur pour en faire un roman. A l'intérieur du roman gidien lui-même, le lecteur est averti que le sujet du roman d'Édouard (qui, bien entendu, s'intitule lui aussi *les Faux-Monnayeurs*) est l'effort de l'écrivain pour imposer un ordre et un sens aux événements<sup>13</sup>. En essayant de libérer le roman du carcan étroit du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, Gide dut donner à son lecteur un rôle plus actif<sup>14</sup>.

Le fait est que la majeure partie de la mise en ordre et du travail de production du sens dans ce que nous appelons l'écriture moderne du « courant de conscience » revient au lecteur. Fondé en partie sur l'épistémologie et la psychologie d'un William James et d'un G. E. Moore entre autres, ce type de fiction constitue une tentative pour rendre compte de processus psychiques plutôt que de produits empiriques. Si le roman doit traiter de la conscience, il doit aborder des questions d'épistémologie qui, à leur tour, vont vraisemblablement conditionner la conscience esthétique. Il fallait que la rupture avec le code littéraire statique du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle fût délibérée, et souvent elle se fit ouvertement, dans les textes eux-mêmes, en ayant conscience qu'elle se faisait. L'expérimentation et la parodie onanistes de *Jacob's Room*, par exemple, paraît exemplaire de la forme que semble prendre la fiction toutes les fois qu'un changement intervient dans le réalisme romanesque. Virginia Woolf y traite dialectiquement à la fois des processus de conscience perçus dans leur relativité et leur écoulement, et des objets empiriques de cette conscience.

Le passage de ces processus psychiques généraux aux processus créateurs particuliers requis pour la fabrication d'un univers fictif se fit tout naturellement pour des écrivains tels que Proust, Gide, Pirandello et O'Brien. Leurs narrateurs-écrivains ajoutèrent cette dimension à la tradition romantique du *Kimstlerroman*. Leur attention auto-centrique diégétique ou narrative trouvait son pendant dans la conscience linguistique de travaux produits par des écrivains tels que Italo Svevo.

Quelle est donc la différence qui sépare ce type d'auto-représentation de ce que nous avons appelé la métafiction *moderne*? Ce n'est pas une question de date, car l'attention auto-centrique d'un William Saroyan reste au service du réalisme dans *Seventy Thousand Assyrians* ou dans *Myself Upon the Earth*, et ne correspond pas tout à fait à ce que nous avons appelé le narcissisme ouvert; pas plus que n'y correspond la pièce de théâtre encore plus récente, parodie gidienne, du *Život je jinde* (*La vie est partout*) de Milan Kundera. Il semble que l'une des différences tiennent au rôle assigné au lecteur. Dans les romans sur des écrivains ou sur des romans, c'est le processus *d'écriture* et son produit qui forment le

13. *Journal*, Paris, Gallimard, 1927, p. 45; *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p. 255.

14. Cf. *Journal*, p. 74 : « Chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant — de l'esprit du lecteur. »

centre d'intérêt. Aussi bien dans les formes couvertes de narcissisme métafictionnel que dans ses formes ouvertes, ce centre d'intérêt change moins qu'il ne s'élargit jusqu'à inclure un processus parallèle tout aussi important pour la matérialisation du texte : celui de la *lecture*. Le lecteur se trouve explicitement ou implicitement contraint de prendre ses responsabilités vis-à-vis du texte, vis-à-vis du monde romanesque qu'il est en train de créer à travers l'accumulation des référents fictifs du langage littéraire. De même que le romancier matérialise le monde de son imagination à travers les mots, de même le lecteur — à partir de ces mots — fabrique en retour un univers littéraire qui est autant sa création que celle du romancier. Cette quasi-équation des actes de lecture et d'écriture constitue l'une des préoccupations qui différencient la métafiction moderne de toute forme antérieure de conscience romanesque auto-centrique.

Certes, dès ses origines, le roman s'est montré soucieux de *façonner* son lecteur, mais parmi ces premiers textes, il en est peu qui accordent à leurs lecteurs ou exigent d'eux leur *liberté*. Tristram Shandy s'inquiète toujours des compétences de son lecteur et de ses besoins. Dans *Tom Jones*, on dirait que le lecteur est en liaison d'abord et avant tout avec l'écrivain-guide-narrateur plutôt qu'avec les personnages. Rovani et Manzoni sermonnent leurs lectrices; Diderot fait preuve d'une belle impolitesse envers les lecteurs qu'il soupçonne d'impatience. Le roman épistolaire situe explicitement le lecteur en tant que lecteur de lettres à l'intérieur de la structure du roman, une convention que Gide parodie finement dans *les Faux-Monnayeurs* : chacun des personnages de ce roman lit les lettres et les journaux des autres, coupant court par là même à une foule de réactions que le lecteur serait tenté d'avoir, et les défamiliarisant.

Ce passage du rôle du lecteur au niveau des thèmes et de la structure est plus proche de ce qu'effectue le narcissisme ouvert, mais ne pose pas le reflet nécessaire (la réflexion, comme celle de miroirs, réciproque) du processus de lecture dans celui de l'écriture. Par exemple, dans *Uno, nessuno e centomila*, le narrateur pirandellien s'adresse au lecteur comme dans un monologue, le faisant presque monter sur scène, comme pour l'inviter, mais sans y parvenir, au dialogue. La crise des relations humaines qui est traduite dans le roman au niveau des personnages, est également représentée au niveau du lecteur dans la forme et la structure de l'œuvre, mais sans que soit mis en évidence le parallélisme des actes de lecture et d'écriture. Souvent, comme dans *l'Emploi du temps* de Butor ou même dans *la Symphonie pastorale* de Gide, le narrateur apprend quelque chose par la lecture du texte qu'il a lui-même écrit, mais, dans ce dernier cas au moins, il n'y a pas vraiment de reflet entre les deux processus, mais une prise de conscience thématifiée des effets de toute séquence causale et temporelle. La métafiction semble cependant se rendre compte qu'elle n'a en fait, à l'instar de toute fiction bien sûr, aucune existence en dehors de celle que constitue l'acte centripète de lecture qui fait contrepoint à l'acte centrifuge d'écriture.

Pour la forme ouverte de narcissisme, on peut voir à l'œuvre plusieurs des techniques qui sont compatibles avec l'« auto-représentation horizontale, référentielle productrice » de Ricardou, et aussi avec son « auto-représentation verticale ascendante productrice », à savoir la mise en abyme, l'allégorie, la métaphore, le microcosme, qui servent à déplacer le centre d'intérêt de la « fiction » à la « narration », soit en intégrant la « narration » à la substance même du

contenu romanesque, soit, dans le deuxième cas, en sapant la cohérence traditionnelle de la « fiction » elle-même.

A ce point, il faut distinguer entre les deux modes de narcissisme opérant sous cette forme ouverte. Avec le mode diégétique, on fait prendre conscience au lecteur qu'il est lui aussi, au cours de sa lecture, activement engagé à créer un univers fictif. Souvent cette prise de conscience sera guidée par un code narratif parodique qui servira de toile de fond. Dans *The French Lieutenant's Woman* de Fowles, le noyau de l'intrigue engageant Sarah et Charles pour l'octroi de la liberté est une allégorie de la liberté qu'octroie au lecteur thématiquement et qu'exige de lui un autre personnage : le narrateur. *L'Opéra flottant* de John Barth est, pris dans sa totalité, une macrostructure de l'emploi que fait son héros de *l'Opéra flottant d'Adam* en corrélation avec les processus selon lesquels le héros raconte sa propre histoire. Todd Andrews imagine aussi les spectateurs en train de regarder des fragments d'une pièce ininterrompue pendant que ce bateau descend le courant du fleuve, et devant compléter le reste à l'aide de leur imagination. Cette image de l'expérience de la vie que l'on vit et des textes que l'on lit est en outre réfléchi dans la mise en abyme ironique des tentatives futiles de Todd pour construire un bateau et écrire son « Enquête ». La fin originelle du roman, rétablie en 1967, ajoutait encore un miroir de plus à ce palais des glaces de fête foraine : le spectacle à bord de *l'Opéra flottant* commence avec le monologue de Hamlet et s'achève sur l'« Explosion du grand vapeur », et Todd devait se suicider (« Être ou ne pas être »), détruisant le bateau par une explosion durant le processus — et mettant fin à l'expérience de lecture romanesque, un « Opéra » qui ne flotte plus.

Des textes de narcissisme diégétique ouverts tels que *The Magic Poker* de Coover sont aussi explicitement conscients de leur statut d'œuvres littéraires, de leurs processus de narration et de création d'un monde, et de la présence obligée du lecteur : « Peut-être que demain je vais inventer Chicago et Jésus-Christ et l'histoire de la lune. Exactement comme je t'ai inventé, cher lecteur, allongé là au soleil de l'après-midi <sup>15</sup>. »

Le second mode de cette forme, le mode linguistique, fonctionne à un niveau de conscience autocentrique plus élémentaire. Alors que, dans le narcissisme diégétique, le texte se présente en tant que récit, en tant que construction progressive d'un univers fictif complet comprenant personnages et action, ici il fait voir son matériau de construction : le langage même dont les référents servent à édifier ce monde imaginaire. Le code générique indiqué par le mot « roman » sur la couverture garantit que ces référents sont, non pas réels, mais fictifs. Le texte de Mailer *Armies of the Night* est délibérément schizophrénique pour cette raison : « le roman en tant qu'histoire », « l'histoire en tant que roman ». Certains référents linguistiques du texte serviront à édifier l'intrigue et le personnage; d'autres peuvent sembler gratuits, mais contribueront en réalité à créer ce que Barthes appelle un « effet de réel <sup>16</sup> ». Il suffit de considérer un fragment d'un texte tel que le *Charivari* de John Hawkes pour voir ce qui pourrait se produire si un contrat mutuel mimétique n'était pas explicitement établi avec le lecteur. « C'était le jour où la fin de Mai touchait au début de Décembre. Des lugeurs s'ouvraient

15. *Pricksongs and Descants*, New York, New American Library, 1969, p. 40.

16. « L'effet de réel », in *Communications* 11, 1968, p. 84-89.

un chemin à travers l'herbe tremblante, des feux brûlaient dans les rues blanches et les danseurs des premiers jours du Printemps autour de l'Arbre de Mai chantaient des chants de Noël à la lueur des lampions<sup>17</sup>. » Mais même dans ce cas le lecteur s'efforce de réunir les référents contradictoires, de les grouper en paires contrastées bien balancées et bien tranchées, comme si la dislocation du langage faisait ressortir chez l'homme son côté fabricant de sens.

Afin de saisir le langage de la fiction, le lecteur doit partager avec l'écrivain un certain nombre de codes identifiables — sociaux, littéraires, linguistiques, etc. De nombreux textes thématisent, à travers les personnages et l'intrigue, l'incapacité du langage à exprimer les sentiments, à communiquer la pensée, ou même à transmettre les faits; ce thème est souvent introduit sous la forme d'une allégorie de la frustration de l'écrivain devant la tâche de présenter, avec le seul langage, un monde de sa propre fabrication que doit matérialiser l'acte de lecture : Hilary Burd n'est pas le seul « enfant de mots » du nouveau roman auquel Iris Murdoch a donné ce titre. D'autres textes, cependant, thématisent le pouvoir écrasant et la puissance des mots, leur aptitude à créer des mondes plus réels que le monde empirique de notre expérience vécue : *La macchina mondiale* de P. Volponi n'est qu'un exemple de cette variété très répandue de narcissisme linguistique ouvert.

Aussi bien pour le mode linguistique que pour le mode diégétique, l'accent est mis tout autant sur les processus créateurs du lecteur que sur ceux de l'écrivain : « Lecteur ... nous avons tous les deux, toi et moi, un rôle à jouer : toi tu es le médecin (te lavant les mains entre deux séances) et moi, je crois que je suis le malade, inquiet et névrosé. Je me livre à l'association libre, avec brio, avec brio, pour te mettre au cœur de mon problème. Ou par crainte de t'ennuyer : lequel des deux<sup>18</sup>? » Les romans du narcissisme ouvert qui situent l'art de la fiction, la structure et le langage au centre de leur contenu qui jouent sur diverses manières de mettre en ordre, et qui autorisent (ou obligent) le lecteur à apprendre comment il donne sens à ce monde littéraire (si ce n'est à son propre monde réel) ne se placent pas en dehors du code mimétique. Le réalisme du xx<sup>e</sup> siècle rend possible une *mimesis* du processus dynamique, aussi bien que du produit statique, ou de l'objet. Et cela n'est pas dû tant au développement du structuralisme, comme l'estiment certains<sup>19</sup>, qu'à la métafiction ou à la fiction elle-même. La théorie critique peut bien influencer l'art, mais dans ce cas précis c'est la tradition littéraire de l'évolution qui joue vraisemblablement le rôle moteur.

Les textes modernes mettent au premier plan ce qui a toujours été un truisme de la fiction littéraire, mais qui n'a pas souvent été consciemment perçu : la création de mondes fictifs et le fonctionnement constructif, créateur du langage, au cours de cette *poiesis* sont désormais partagés en pleine conscience par l'auteur et le lecteur. On ne se contente plus de demander au lecteur d'admettre que les objets de fiction sont « comme la vie »; on lui demande de participer à la création de mondes, de sens, à travers du langage. Il ne peut se dérober à cet appel à l'action, car il est pris dans la situation paradoxale de quelqu'un qui est forcé par le texte de reconnaître le caractère fictif du monde à la création duquel lui

17. *Funar Landscapes*, s.l., New Directions, 1963, p. 96.

18. Donald Barthelme, « Florence Green is 81 », in *Come Back, Dr Caligari*, 1961, Boston, Little, Brown and Co., 1964, p. 4.

19. J. Culler, *Structuralist Poetics*, p. 238.

aussi prend part et que sa participation même engage de façon intellectuelle, créatrice et peut-être même affective dans une pratique humaine qui est bien réelle, une sorte de métaphore des efforts qu'il fait tous les jours pour « donner sens » à l'expérience vécue.

Morelli, le personnage de romancier du *Rayuela* de Cortazar, considère le nouveau rôle que le lecteur peut tenir (un rôle que Sanguinetti présente aussi dans *Il giuoco dell'oca*) : « Le rôle de faire [de lui] un complice, un compagnon de voyage. Le mettre en simultanéité, à condition que la lecture abolisse le temps du lecteur pour lui substituer le temps de l'auteur. Ainsi le lecteur serait à même de devenir un co-participant et un compagnon de douleur dans l'expérience que le romancier subit, *au même moment et sous la même forme* <sup>20</sup>. » Lecteur et auteur sont tous les deux engagés dans des actions parallèles, même si elles sont symétriques inverses, car tous deux créent des mondes fictifs dans et à travers le fonctionnement créateur du langage. Telle est la responsabilité, la liberté de responsabilité quasi existentialiste qu'offre au lecteur la métafiction et qu'elle requiert de lui, dans le cadre, bien entendu, des limites de la grammaire intériorisée ou du code que les probabilités du genre établissent. Dans les textes du narcissisme ouvert, l'accent porte sur l'effort accompli pour attirer l'attention du lecteur sur cette liberté et ce devoir ; dans la forme couverte, cependant, on postule qu'il sait quel est son devoir et qu'il réagira en fonction. L'accent se déplace insensiblement de l'éducation du lecteur thématise à la pratique concrète du processus de lecture.

\*

Même si les critiques les plus défavorables admettent d'habitude que les textes considérés comme ouvertement narcissiques n'en sont pas moins des romans, même si ce sont des formes débilitantes d'un genre moribond. Peut-être l'admettent-ils en raison des liens que ces textes ont avec la tradition de la conscience romanesque autocentrique qui remonte à Cervantes et Sterne. Mais, pour la plupart de ces critiques, le narcissisme ouvert ne va pas sans soulever des objections plus graves. Narcisse s'est-il noyé dans la mare, séduit par son propre reflet ? Sans aucun doute, toute discussion de cette forme d'introversion littéraire soulève la question importante des limites externes du roman en tant que genre narratif mimétique. Jusqu'où peut aller l'autoreprésentation avant de devenir antireprésentation ? Pour répondre à cette question, il convient d'examiner les deux modes de narcissisme ouvert.

A ce niveau couvert, l'auto-réflexion est implicite ; elle passe dans la structure même du texte, intériorisée, concrétisée dans le texte lui-même. Par conséquent, elle n'est pas forcément auto-centrique. Ce qui modifie la forme qu'elle prend, et affecte la forme de notre analyse. Comme Ricardou ne sépare pas le mode diégétique du mode linguistique, il lui faudrait probablement grouper ces deux modes dans la catégorie de « l'auto-représentation horizontale, littérale productrice », car ils opèrent tous les deux au niveau de ce qu'il appelle « narration ». Étant donné qu'il n'est pas d'habitude fait appel directement au lecteur comme ce pourrait être le cas dans la forme ouverte, il est plus difficile de faire des généralisations en ce qui concerne les diverses formes que ces deux modes couverts

20. Hopscotch, 1966, 2<sup>e</sup> éd., New York, Signet, 1967, p. 329, (trad. Gregory Rebassa) ; les italiques sont de l'auteur.

pourraient prendre. Cependant, on pourrait aborder le problème en prenant en considération les modèles structuraux qui reviennent toujours sous forme intériorisée dans ce type de métafiction.

Au niveau diégétique, on peut discerner de nombreux paradigmes, dont les suivants :

1) *Le roman policier* (l'intrigue écrite et l'intrigue qui vise à tuer). Calquée sur le modèle général du puzzle ou de l'énigme, cette forme littéraire est en elle-même une forme très autocentrique : en fait, le lecteur en vient à anticiper la présence d'un écrivain détective à l'intérieur de l'histoire même, que ce soit dans un Agatha Christie (par exemple *The Pale Horse*) ou un Dorothy Sayers (*Harriet Vane*). On trouve également de manière inévitable dans le roman une conversation qui porte sur la manière dont le genre d'événements qui sont à ce moment-là en question se produisent dans des romans policiers, mais n'arrivent jamais dans la vie réelle (c'est-à-dire le roman en question). John Fowles parodie cette convention à des fins métafictionnelles dans son récit nouveau « The Enigma » — on voit Mike, le policier détective, et Isobel discuter de l'affaire qu'il s'efforce de résoudre et décider qu'à la différence de cette nouvelle, l'affaire a commis « le terrible crime littéraire de ne pas se conformer aux règles »<sup>21</sup>.

L'intrigue de l'énigme policière a des conventions structurelles très puissantes. Il y a un crime; il sera résolu grâce à la cohérence psychologique du personnage et aux pouvoirs légèrement supérieurs du détective. La preuve est dans le texte même; il y a des détails qui pourraient sembler en fin de compte insignifiants du point de vue de l'intrigue, mais ils *ont* une fonction : celle d'égarer le *lecteur*. Cependant, les triomphes intellectuels cérébraux d'un Sherlock Holmes ou d'un Nero Wolfe, qui découvrent par des voies logiques, par l'interprétation des indices, la solution des énigmes, sont en réalité les triomphes du lecteur. Agatha Christie donne même une parodie de ce procédé quand Miss Marple et le lecteur passent tous deux le premier tiers de sa *Nemesis* à essayer de découvrir quel crime au juste a été commis et comment elle pourra redresser le tort qui en résulte. Les lacunes herméneutiques de ce type de fiction reçoivent explicitement une fonction textuelle. Mais cela n'est-il pas vrai de toute lecture, de toute tentative pour découvrir le sens, pour démêler des intrigues — qu'il s'agisse d'intrigues romanesques ou de meurtres ou des deux à la fois? La présence de ces « modes énigmatiques » (une conscience autocentrique du genre, un paradigme de lecture délibérément herméneutique) dans l'emploi parodique intériorisé du modèle ou de la structure du roman policier chez des auteurs tels que Borges et Robbe-Grillet fait qu'ils appartiennent à ce type particulier de narcissisme couvert dans lequel l'orientation de la lecture tient une si grande place.

2) *La littérature fantastique*. Les textes du narcissisme couvert ont en commun avec la capacité fantastique la capacité de contraindre le lecteur (au lieu de lui demander ouvertement) à créer un monde fictif d'imagination distinct du monde empirique dans lequel il vit. La « Middle Earth » de Tolkien (tout comme, bien entendu, la Troie homérique, le Paradis miltonien ou l'Angleterre victorienne de Fowles) a pour le lecteur tout autant de réalité que son propre monde, mais elle est différente, autre, une création de son imagination. Tandis que dans le narcis-

21. *The Ebony Tower*, Boston, Little, Brown, 1974, p. 239.

sisme ouvert le lecteur est explicitement averti que ce qu'il lit est imaginaire, que les référents du langage du texte sont fictifs, dans la littérature fantastique (et les formes du narcissisme couvert pour lesquels elle sert de modèle) le caractère fictif des référents est axiomatique. La littérature fantastique doit créer de nouveaux mondes qui se suffisent à eux-mêmes, mais elle ne dispose pour le faire que du langage de ce monde-ci. Tous les écrivains de fiction créent des échafaudages symboliques ou des mondes fictifs; mais tous les auteurs de littérature fantastique doivent rendre leurs mondes autonomes suffisamment représentationnels pour que le lecteur puisse les accepter. La littérature fantastique est donc, comme l'a expliqué Todorov, une hésitation ou un compromis entre le réel empirique et l'imaginaire intégral<sup>22</sup>. Le fait que tous les écrivains doivent convaincre, doivent imposer à l'imagination du lecteur leurs mondes fictifs, par la vertu de leur seule présence à travers du langage, est une intuition que la métafiction fait apparaître ouvertement. Ce qu'exige l'acte producteur de la lecture de *Cien Anos de Soledad* de Garcia Márquez ou de « Un Re » de Giorgio Manganelli, est la conscience du caractère imaginaire axiomatique des mondes littéraires aussi bien de la littérature fantastique que des textes du narcissisme ouvert qui suivent le modèle de la littérature fantastique.

3) *Structure ludique*. A Cerisy en 1971, Robbe-Grillet déclara que toute son œuvre était une tentative de mettre en lumière les structures de « jeu » et l'idéologie que la gratuité du jeu implique<sup>23</sup>. Bien que ce soit le nouveau roman qui ait été le principal avocat de l'emploi du modèle ludique, le concept des codes, ou des règles, auxquels obéissent les actes d'écriture et de lecture, et qui deviennent des fins en soi, mettant l'accent sur le processus mis en jeu et non sur le produit finalement obtenu, peut se repérer dans l'emploi narcissique du modèle ludique concrétisé dans des textes radicalement différents les uns des autres qui vont de la structure du jeu de baseball de *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.* de Robert Coover au jeu d'échecs du *Drame* de Sollers et au lancé de dés plus explicite par lequel le lecteur ordonne les cent onze parties du *Il giuoco dell'oca*. Dans ce dernier exemple, le travail qu'accomplit le lecteur, et le plaisir qu'il y prend, pour continuer et créer des unités et du sens à partir des codes gratuits du jeu de dés, visent à lui permettre (si l'on en croit les commentaires que Sanguineti fait sur la couverture à la fin du livre de l'édition Feiltrinelli de 1967) de jouir des mêmes processus créateurs à la joie desquels l'écrivain s'est initialement livré. Ce processus parallèle que partagent auteur et lecteur est au centre de l'intérêt qu'offrent tous les textes ayant recours à ce modèle.

4) *L'érotisme*. Tous les textes de fiction essaient de titiller, de séduire le lecteur. Et comme Roland Barthes l'a suggéré aussi bien dans *S/Z* que dans son plus récent *Le Plaisir du texte*, ils cherchent également à échapper à la possession désirée. La relation essentiellement érotique du texte au lecteur, ou de l'écrivain au lecteur, est l'un des sujets ouvertement thématiques du *Chimera* de John Barth. Mais le modèle érotique peut être concrétisé de manière aussi bien couverte. L'acte de lire devient à la fois littéralement sensuel et métaphoriquement sexuel quand il s'efforce d'unir « toutes les polarités » dans le *Beautiful Losers* de Leonard Cohen. La résolution ironique des polarités, des tensions à la lecture de ce roman offre

22. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, 1970, p. 29.

23. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. I, Paris, UGE, « 10/18 », 1972, p. 127.

un reflet inversé de l'absence de telles solutions dans la structure érotique du monde fictionnel d'Edith, F., Catherine Tekakwitha, et chez le narrateur, laissant au lecteur le paradoxe d'être le beau perdant final. Dans *Willie Masters' Lonesome Wife*, William Gass compare la solitude de l'écriture à celle des aventures sexuelles de son héroïne qui invente également des mondes (et parodie des univers littéraires déjà existants) pendant le coït, et qui se voit en termes beckettien comme « une imagination qui s'imagine en train d'imaginer ». *Tombe* d'Hélène Cixous présente l'acte d'écrire comme une activité érotique : le sperme comme de l'encre, le phallus comme stylo, les draps comme feuilles de papier, le lit comme livre. (Mais le véritable fondement de cette structure narrative est un jeu linguistique : *le lierre : l'hier, lit/erre, lit/ hier.*)

Ces quatre modèles diégétiques ne se veulent ni limitatifs ni exhaustifs, mais se présentent seulement comme quatre paradigmes ou métaphores déjà repérés qui sont intériorisés dans la structure ou concrétisés dans des textes auto-réflexifs. On pourrait, par exemple, défendre probablement l'idée d'une seule catégorie générale — l'idée d'un modèle « système » — qui inclurait également des œuvres telles que *The Crying of Lot 49* et *V* de Pynchon. De la même façon, on pourrait proposer un paradigme de la « parodie » : John Fowles structure *The Collector* sur la base d'une double parodie ironique des « angry young men » et de *la Tempête* shakespearienne. Néanmoins, vu que ce principe structurant est également thématiquement et explicitement mis au jour (dans le nom des personnages; dans leur propre conscience des parallèles littéraires, etc.) il vaudrait mieux faire du modèle parodique une catégorie de forme narcissique généralement ouverte, auto-centrique tout autant qu'auto-réflexive.

Notre dernier type de texte narcissique est la variété linguistique couverte. Ici entre en jeu une partie de la catégorie ricardolienne d'auto-représentation intradimensionnelle (« narration » — « horizontale, littérale productrice »). Les modèles de cette variété ne se laissent pas aussi facilement traiter en termes non textuels généralisants. Mais l'un d'eux serait la devinette (« riddle ») ou la plaisanterie (« joke »), forme qui oriente l'attention du lecteur en direction du langage lui-même et de son potentiel de duplicité sémantique : cette forme tout à la fois transmet et dissimule le sens. L'anagramme est un autre modèle génératif (ou « productif »). Saussure sentit que le jeu des anagrammes existait dans les premiers textes latins et grecs (pour des raisons de rituel ou de mnémotechnique)<sup>24</sup>. On retrouve ce type de jeu linguistique chez Hugo (« Gal, amant de la reine, alla, tout magnanime » qui donne « Galammant de l'arène à la Tour Magne, à Nîmes ») et dans *la Jangada* ou dans *Bourses de voyage* de Jules Verne (« Rosam angelum letorum » qui donne « Rose a mangé l'omelette au rhum »). Mais avant les « Textes de jeunesse » de Raymond Roussel le jeu des anagrammes n'avait guère fonctionné comme modèle informant unique de la « fiction ». (Dans ses romans postérieurs, ce fonctionnement est cependant dissimulé au lecteur et devient ainsi cryptogrammatique). Des textes de métafiction tels que *El Camino de Santiago* d'Alejo Carpentier puisent leur structure narrative dans un jeu de mots, tenant soit du calembour soit de l'anagramme, inhérent à la logique linguistique du texte et du titre.

24. Cf. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

La mise au premier plan du langage par Joyce dans *Finnegans Wake* est peut-être le véritable prédécesseur de la création de la « fiction » dans l'espace situé entre les mots par le *nouveau nouveau romancier*. Dans les premiers écrits de Rousset, du langage engendre du langage qui engendre une « fiction » narrative vraisemblable. Chez Joyce et chez Ricardou, du langage engendre du langage qui est en lui-même la « fiction ». La difficulté qu'offre la lecture de tels textes témoigne des exigences toujours plus grandes imposées au lecteur. Le dynamisme créateur et la jouissance que donne le nombre illimité d'interprétations possibles, qui jadis appartenaient en propre à l'écrivain, sont maintenant partagés par le lecteur à mesure qu'il concrétise le texte qu'il est en train de lire. Dans le narcissisme ouvert, ce nouveau rôle est l'objet d'un enseignement, d'une thématization; dans la forme couverte, il est matérialisé.

Ce reflet inversé du processus de création soulève à son tour la question importante des limites du genre romanesque. A partir de quel seuil, demandions-nous plus haut, l'auto-représentation devient-elle anti-représentation? Est-ce à ce point que Narcisse se noie? Le roman a-t-il vécu quand le lecteur devient vraiment un écrivain, un « producteur »? Est-ce lorsque l'idéologie transforme des romans en textes? Il semble que, parmi ceux qui sont directement concernés, le sentiment se fasse jour que les « textes » anti-représentationnels de *Tel Quel* par exemple constituent une forme différente de l'auto-représentation du nouveau nouveau roman<sup>25</sup>. Dans ce dernier type, pour reprendre les termes ricardoliens, les miroirs linguistiques internes ne sont pas destructeurs, mais plutôt c'est le dédoublement qui forme la « fiction » elle-même. Le but est d'unifier, non de désorganiser. La représentation n'est pas rendue caduque, mais elle est renversée sur elle-même; et la « narration » envahit de tous côtés la « fiction ».

Alors même qu'une forme extrême de cette invasion — la ruine de la « fiction » — signifierait la destruction du roman, il semble bien qu'il y ait encore place — à l'intérieur du genre romanesque — pour un mouvement qui tende vers un concept de lecture aussi bien que d'écriture plus producteur, plus actif. Le décentrement de l'intérêt réaliste traditionnel de la fiction, se déplaçant de l'histoire racontée à la manière de la raconter, au fonctionnement du langage et à des structures diégétiques élargies, revêt une grande importance pour le *nouveau nouveau roman*. Le langage devient le matériau avec lequel travailler, l'objet de certaines opérations de transformation qui lui donnent sens. *Ce n'est pas* qu'il véhicule un sens préexistant : il faut plutôt parler d'une prise de conscience auto-centrique des multiples significations contextuelles tirées de la sélection et de l'organisation textuelles. Ainsi défini, ce nouveau nouveau roman (« *new new novel* ») peut rester dans les limites du genre romanesque, puisque ce sont là les opérations et les processus mêmes qui constituent le lien entre la lecture et l'écriture — c'est-à-dire la vie et l'art, la réalité et la fiction — qui semble être une condition minimale pour qu'il y ait genre mimétique.

25. Cf. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, p. 348 (Robbe-Grillet et Ricardou au sujet de Sollers) et les remarques de Thibaudeau in « Débat sur le roman », *Tel Quel* 17, printemps 1964, p. 25-26.