« Alternarré », « dénarré », « disnarré » : réflexions à partir d'exemples contemporains

Frank Wagner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10641>

DOI : 10.4000/narratologie.10641

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Frank Wagner, « « Alternarré », « dénarré », « disnarré » : réflexions à partir d'exemples contemporains », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 04 septembre 2020, consulté le 06 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10641> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10641>

Ce document a été généré automatiquement le 6 septembre 2020.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

« Alternarré », « dénarré », « disnarré » : réflexions à partir d'exemples contemporains

Frank Wagner

Les définitions de Gerald Prince

- 1 À l'heure actuelle, si l'on se fie à la rareté de leurs emplois, on peut raisonnablement estimer que, dans le champ des études littéraires francophones, les néologismes techniques présents dans le titre de cet article n'ont pas encore intégré le lexique narratologique courant ; avec le risque que les phénomènes qu'ils désignent demeurent assez largement ignorés. Pourtant, de l'autre côté de l'Atlantique, dans les travaux de Brian McHale, Gerald Prince, Brian Richardson, Marie-Laure Ryan, Hilary Dannenberg, Robyn Warhol, *etc.*¹, regroupés à tort ou à raison sous l'étiquette fédératrice de « narratologie postclassique »², leurs équivalents anglo-saxons sont d'usage depuis au bas mot vingt-cinq ans, et ont permis de baliser un domaine d'étude passionnant pour quiconque s'intéresse d'un peu près à la théorie du récit – domaine au demeurant toujours en cours d'exploration. Aussi, en vue de résorber ce regrettable hiatus, peut-il être utile de faire le point sur ces notions ; dans l'espoir également d'affiner l'analyse des procédés textuels dont elles entendent rendre compte.
- 2 Pour ce faire, le déjà nommé Gerald Prince, fort de son positionnement médian, à la croisée des deux aires culturelles en cause, nous fournit un point de départ des plus précieux, sous la forme d'une notice narratologique intitulée « Disnarré / Disnarrated »³. Il y reconnaît que ses travaux antérieurs (de 1988 à 2010⁴) manifestaient un certain « flottement » terminologique, dans la mesure où les termes « alternarré » et « dénarré » y étaient employés avec rang d'approximatifs synonymes de « disnarré » ; de sorte que l'analyse des phénomènes ainsi désignés pouvait se trouver exposée à quelque danger de confusion. Pour pallier cet inconvénient, Prince se livre donc à une claire mise au point d'ordre typologique. Il propose ainsi de « réserver "alternarré"

pour les cas où le récit rapporte des éléments incompatibles et pourtant coexistants (“Jean était assis et il était debout”) ou bien des listes d'options différentes mais considérées comme également possibles (“Peut-être... ou peut-être... ou peut-être...” » (p. 1). Quant à « dénarré », il décide d'en limiter l'usage aux « cas où le récit affirme certaines choses et les nie (“Le 2 janvier, il a neigé toute la journée à Paris. Le 2 janvier, il n'a pas du tout neigé à Paris.”) » (*id.*). Enfin, le vocable « disnarré » désignera différemment « les éléments qui, dans un récit, se réfèrent explicitement à ce qui n'a pas eu lieu mais qui aurait pu avoir lieu (“Il n'aurait tenu qu'à moi d'être admise au secret des plus grandes magnificences intérieures ; mais je ne demandai pas à voir si la splendeur de la chemise répondait à celle de la jupe.”) » (*id.*). Une fois ces distinctions opérées, Prince se concentre sur la seule catégorie du disnarré, dont il précise qu'elle ne doit pas être confondue avec le « non-narré ou inénarré » (p. 2) (toutes les ellipses que l'on peut rencontrer dans un récit), non plus qu'avec le « non-narrable (ou inénarrable) » (*id.*) (comme son nom l'indique...) ; avant d'en souligner l'importance, puis d'en énumérer diverses fonctions (freiner le rythme du récit, participer à la caractérisation des personnages, souligner la qualité du narrant aussi bien que l'intérêt du narré, guider la lecture notamment en clarifiant l'axiologie du texte). Bref, Prince démontre ainsi que, pour n'être pas « essentiel au récit » (*id.*), le disnarré, tel qu'il le définit, n'en apparaît pas moins à la fois pertinent et important. Contrairement à ce qu'inciterait peut-être à penser une observation superficielle, il y aurait donc là bien davantage qu'un simple épiphénomène : un ensemble de procédures textuelles riches et variées, engageant nombre de paramètres cruciaux du récit – dont la temporalité et les valeurs – ; et comme tel indéniablement digne de l'attention des narratologues.

- 3 Parfaitement convaincu pour ma part de la justesse de ce diagnostic, je n'envisage pas ici de le soumettre à examen. En revanche, il paraît souhaitable de réfléchir aux relations qu'entretiennent les trois notions définies par Prince. On peut ainsi tout d'abord regretter qu'elles n'aient pas été regroupées sous une dénomination commune, ce qui aurait pu contribuer à en accroître la visibilité. Je proposerais volontiers ainsi, mais non sans hésitations, de les rassembler sous l'appellation de « périnarré ». Ce néologisme recèle en fait une double dette à l'égard de Prince : d'une part parce qu'y est reconduite la forme participiale qu'il adopte pour forger « alternarré », « dénarré » et « disnarré »⁵ ; d'autre part parce que le préfixe y est hérité d'un autre vocable créé par le narratologue, celui de « périchronismes »⁶. Mes réticences s'expliquent principalement par les risques de confusion induits par l'emploi d'une telle étiquette, du moins chez les chercheurs familiers de la terminologie genettienne. Il conviendrait donc *a minima* de préciser que le « périnarré » n'est pas le produit d'une activité de narration *péritextuelle* – comme on en rencontre par exemple dans *L'Auteur et moi*⁷ d'Eric Chevillard ou *Vengeance du traducteur*⁸ de Brice Matthieussent, où une narration concurrente se déploie dans l'espace périphérique des notes infrapaginales⁹. Mais, malgré cette précaution, compte tenu de la notoriété justifiée du lexique introduit par l'auteur de *Seuils*¹⁰, je ne suis pas persuadé que ma modeste proposition ait de réelles chances de s'imposer dans les rangs des narratologues. Je la hasarderai malgré tout, dans l'espoir que se trouvent ainsi soulignés les éléments communs aux différentes catégories recensées par Prince.
- 4 En effet, on aura par exemple remarqué à quel point l'une des acceptions qu'il propose de l'alternarré est proche de sa définition du dénarré ; comme l'attestent les exemples (déjà cités) qu'il choisit : « Jean était assis et il était debout. » (alternarré) ; « Le 2 janvier, il a neigé toute la journée à Paris. Le 2 janvier, il n'a pas du tout neigé à Paris. »

(dénarré). Dans les deux cas, ce qui, je crois, s'impose immédiatement à l'attention, réside en une infraction manifeste au principe de non-contradiction ; puisque une chose et son contraire sont assertées au sein d'une même séquence textuelle. Ces exemples possèdent donc un évident dénominateur commun, ce qui peut inciter à rapprocher les deux catégories. Mais non pas à les confondre : si Prince a raison de les distinguer, c'est que – quand bien même la linéarité de l'écrit peut à cet égard se révéler quelque peu trompeuse –, dans le premier exemple, les caractéristiques contradictoires (être assis vs être debout) sont coprésentes dans une relation de simultanéité ; au lieu que dans le deuxième exemple, la contradiction est tributaire de l'inscription des deux propositions antinomiques dans une relation temporelle de successivité, la seconde d'entre elles venant *a posteriori* contester le contenu de celle qui l'a précédée. Pour autant, si l'on peut déjà hésiter entre alternarré et dénarré sur la base d'exemples aussi brefs, simples, et conçus *ad hoc*, sans doute conviendra-t-on qu'en texte(s), le départ entre les types risque parfois de se révéler fort délicat. À quelque chose « malheur » (tout relatif...) est bon : du moins cela révèle-t-il clairement la proximité des deux catégories.

- 5 À un degré moindre, il est également possible de repérer des similitudes entre la seconde acception de l'alternarré repérée par Prince, les « listes d'options différentes mais considérées comme également possibles ("Peut-être... ou peut-être... ou peut-être...") », et l'un des aspects du disnarré qu'il met en exergue, et que traduiraient « des expressions aléthiques de virtualité (inaccomplie) » (p. 1). La confusion des types n'est certes pas envisageable, puisque le disnarré suppose une référence *explicite* à ce qui n'a pas eu lieu, mais qui *aurait seulement pu* avoir lieu. Toutefois, l'élément commun aux deux ordres de phénomènes réside en l'occurrence dans la notion de *virtualité*. En effet, dans le cas d'une succession de scénarios différents, nous nous trouvons confrontés à une série de *possibilités* narratives alternatives, dont le caractère *virtuel* se trouve révélé du fait même de leur mise en équivalence (« soit... soit... ») ; et éventuellement souligné par le recours à des modalisateurs, comme dans l'exemple de Prince (« peut-être... ou peut-être... »). La différence avec le disnarré tient alors au fait que, dans cette déclinaison de l'alternarré, il n'y a pas insistance explicite sur l'*inaccomplissement* desdites virtualités. Pour autant, par-delà ce facteur discriminant, la parenté de tels phénomènes paraît de nouveau difficilement contestable. On constate donc qu'en dépit des traits respectifs qui permettent de les singulariser, donc de les distinguer, alternarré, dénarré et disnarré partagent suffisamment de caractéristiques pour qu'on puisse les rassembler sous une étiquette commune : le « périnarré »... ou telle autre dénomination qu'un néologiste mieux inspiré voudra bien se donner la peine d'élaborer. Avis aux amateurs, s'il s'en trouve...
- 6 Pour autant, on l'aura compris, cette proposition de synthèse ne signifie bien sûr nullement que les procédés ainsi regroupés seraient dénués de spécificités. Ainsi, dans ce qui suit, l'accent sera-t-il au contraire porté sur les caractéristiques particulières des mécanismes narratifs correspondant à chacune des catégories de Prince ; afin, sur la base d'exemples variés, d'en mieux cerner la diversité des manifestations textuelles, comme d'ausculter empiriquement l'opérativité des notions dont nous nous trouvons dès lors dotés pour leur saisie et leur analyse. À quoi il convient d'ajouter que le *corpus* retenu à ces fins sera majoritairement composé de fictions contemporaines, participant en outre le plus souvent d'esthétiques antimimétiques. Il est en effet certes possible que certaines déclinaisons de ce que j'ai proposé de nommer le « périnarré » soient observables dans divers récits relevant de la narration « naturelle » (au sens de Monika

Fludernik¹¹), en tant que tels emblématiques d'esthétiques mimétiques-réalistes. Tel est bien le cas de nombre des phénomènes que Prince présente à l'enseigne du disnarré : des « expressions aléthiques de virtualité (inaccomplie) ou d'impossibilité, des expressions déontiques d'interdiction (respectée), des expressions de vœux non exaucés, d'espairs trompés, de faux calculs et ainsi de suite » (p. 1) peuvent être repérées dans à peu près n'importe quel type de récits, y compris les plus formellement « canoniques ». En revanche, les procédés classés dans la catégorie du dénarré ne seront pour leur part, selon toute probabilité, présents que dans des textes relevant de la narration « non “naturelle” », en particulier les récits « postmodernes » – ceux-là mêmes qui ont retenu l'attention de Brian Richardson¹² et Brian McHale¹³, par exemple¹⁴. Cela dit, dans la mesure où de tels partages massifs (« naturel » vs « non “naturel” » ; « mimétique » vs antimimétique) risquent d'être déjoués par l'ambiguïté des pratiques textuelles, surtout à l'époque contemporaine, il n'est décidément d'autre solution que de juger sur pièces – en débutant par la catégorie de l'alternarré.

Alternarré et/ou antinarré

Antinarré

- 7 Avant même qu'on entreprenne de l'illustrer par le moindre exemple littéraire, la notion d'alternarré mérite selon moi d'être quelque peu affinée. En effet, on aura remarqué que, sous cette unique étiquette, Prince rassemble des phénomènes dont les dissemblances peuvent paraître plus marquantes que les ressemblances. Certes, éléments incompatibles et pourtant coexistants d'une part, et listes d'options différentes mais considérées comme également possibles de l'autre, ont en commun d'articuler au sein d'une même séquence textuelle des composantes (caractéristiques diégétiques ou scénarios narratifs) dont l'appariement peut paraître problématique. Toutefois, la nature et l'importance du problème ne sont pas les mêmes dans les deux cas : le premier sous-ensemble traduit une impossibilité logique ; quand le second manifeste simplement une forme d'« indécision » révélatrice du désir de maintenir ouvert le champ des possibles narratifs. À l'examen, la notion d'alternarré ne me semble donc rendre compte de façon réellement probante que du deuxième type de configuration, où les divers scénarios évoqués peuvent bien être considérés comme autant de possibilités narratives *alternatives*. En revanche, tel n'est pas le cas dans le premier type, face auquel nous sommes contraints de nous accommoder de la compossibilité paradoxale de « qualités » ou d'états que nos habitudes de pensée nous incitent à considérer comme incompatibles. Si l'on reprend l'exemple de Prince, dans le monde *physique* où nous vivons, et en écartant (du moins provisoirement...) l'hypothèse de mondes possibles concurrents, il ne nous est pas possible d'être *simultanément* assis et debout. Pour marquer cette différence, et même si cela risque au bout du compte de faire beaucoup de néologismes, peut-être maladroits de surcroît, je suggérerais donc de désigner les phénomènes du type « Jean était assis et il était debout » par le terme d'« antinarré ». En dépit de l'ambiguïté du préfixe (l'antinarré est malgré tout... narré), cette dénomination paraît apte à signifier la dimension intrinsèquement *antinomique* de tels énoncés. Il s'ensuit qu'« alternarré » serait alors réservé au second cas de figure recensé par Prince, celui des listes d'options différentes mais au même degré envisageables. À moins qu'on préfère maintenir l'appellation d'« alternarré » pour rendre compte de l'ensemble de ces phénomènes, tout en précisant que certains d'entre

eux relèvent en sus d'une sous-catégorie particulière, l'« antinarré ». À la rigueur, peu importe : l'essentiel en l'occurrence est de faire comprendre que, sur fond d'indéniables similitudes, ces phénomènes ne se superposent toutefois pas rigoureusement et sans reste.

- 8 Si, sur la base d'exemples imaginaires conçus pour les besoins de la démonstration, le bien-fondé de cette différenciation ne sautait pas aux yeux, peut-être apparaîtra-t-il plus clairement à l'examen de divers textes littéraires. Commençons donc par ce que j'ai baptisé l'« antinarré » : contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, il ne s'agit pas là d'un cas purement abstrait que l'on n'aurait guère de chances de découvrir que dans l'éprouvette du poéticien¹⁵. À condition de chercher un peu, nombre d'exemples concrets peuvent en être repérés, dans des textes d'ailleurs esthétiquement variés. Tout d'abord, dans la mesure où ce phénomène consiste en une infraction caractérisée au principe logique de non contradiction, stipulant que a) et non-a) ne sont pas compossibles dans un même univers de réalité, on en trouvera sans surprise diverses occurrences dans ce que l'on pourrait nommer les « scientifictions » ou fictions scientifiques – j'entends par là ces récits fictionnels que, dans la lignée de Lewis Carroll, logiciens et/ou physiciens produisent parfois, le plus souvent à des fins de vulgarisation. À titre d'exemple, on peut mentionner les aventures de Monsieur Tompkins, dues à la plume de George Gamow¹⁶, puis à celle de Russell Stannard¹⁷. À travers la narration fictionnelle des multiples péripéties dont le protagoniste fait les frais, ces textes proposent ainsi une manière d'initiation littéraire aux principaux paradoxes de la physique contemporaine. Du même sous-genre, si c'en est un, relèvent certains recueils de pastiches holmésiens de Colin Bruce, en particulier *L'Étrange affaire du chat de Mme Hudson*¹⁸ : comme on l'aura sans doute deviné sur la base du titre, au sein de ce volume, la nouvelle éponyme consiste en une variation fictionnelle sur la célèbre expérience de pensée dite « du chat de Schrödinger »¹⁹. Si l'exemple ressortit à notre propos, c'est que ledit chat est communément considéré comme *simultanément* vivant et mort dans la boîte où il est enfermé – du moins jusqu'à ce qu'on l'ouvre. Ce type de fictionalisation des paradoxes de la physique quantique fournit ainsi autant de cas d'école, où l'antinarré se manifeste sous une forme... narratologiquement pure.
- 9 De la « scientifiction » à la science-fiction, il n'y pas qu'à peine un pas : le franchir permet de découvrir de nouveaux échantillons probants d'antinarré. Par exemple dans *Stalker. Pique-nique au bord du chemin*²⁰ des frères Strougatski, dont l'intrigue est centrée sur la présence d'artefacts abandonnés par des visiteurs extraterrestres dans les parages de la ville d'Harmont (la « zone »). Il s'agit en effet pour la plupart d'objets logiquement impossibles, comme les « creuses », assemblages de deux disques métalliques entre lesquels il n'y a à la fois rien et quelque chose (p. 13). Ou encore les « batteries », qui violent le premier principe de la thermodynamique (p. 161), et les « moulages », qui enfreignent le deuxième (*id.*). Comme le fait observer un personnage de scientifique, le docteur Pilman, « la violation du principe de causalité est bien plus terrifiante que des troupes entières de fantômes » (*id.*). De fait, dans *Stalker*, les caractéristiques antinarratives de ces constituants diégétiques que sont les objets extraterrestres contribuent à instaurer un climat d'énigme confinant à l'angoisse, et participent par là même de l'institution de la tension narrative²¹.
- 10 Il faut aussi mentionner *Le Voyageur imprudent*²² de René Barjavel, texte notamment passé à la postérité parce que dans un « Post-scriptum » en date de 1958, l'auteur y formula le « paradoxe du grand-père ». Pour mémoire, Pierre Saint-Menoux y

expérimente une substance inventée par Noël Essaillon (la noélite), qui offre la possibilité de voyager dans le temps. Au cours de l'un de ces périples, le héros tue accidentellement l'un de ses aïeux. Dès lors, puisque ce personnage n'a pu avoir de descendance, Saint-Menoux évacue la scène du récit, ne laissant aucune trace dans la mémoire des autres personnages. Le paradoxe est évident : si Saint-Menoux a tué son grand-père, celui-ci n'a pu engendrer de progéniture, donc Saint-Menoux n'a pu ni naître ni exister. Mais si Saint-Menoux n'existe pas, son aïeul n'a pas été assassiné, a eu enfants et petits-enfants... parmi lesquels Saint-Menoux. Si ce célèbre paradoxe nous intéresse, c'est bien sûr parce qu'il permet d'attribuer à la fois au personnage de Saint-Menoux deux états contradictoires ; ce que dit très clairement le titre du « Post-scriptum » barjavélien : « To be and not to be ». L'auteur y insiste lui-même en ces termes : « [...] ce n'est pas alternativement que Saint-Menoux existe et qu'il n'existe pas. C'est en même temps. Ses deux destins, ou plutôt son destin et son non-destin sont simultanés » (p. 244). Comme l'a bien montré Jean-Loup Héraud²³, il est tentant sur cette base d'opérer un rapprochement avec le chat de Schrödinger, d'autant que Barjavel fait lui-même allusion à la physique quantique. Le paradoxe du *Voyageur imprudent* rencontre ainsi la théorie des univers multiples : l'un où Saint-Menoux tue son grand-père ; l'autre où il ne le tue pas – avec les conséquences qu'implique chacune de ces deux options. Mais, plutôt que ses implications logiques et/ou épistémologiques, ce qui, sur le plan littéraire, peut nous requérir dans cet exemple, est la manifestation archétypale de l'antinarré qu'il recèle.

- 11 Or le phénomène n'est pas réservé à la littérature « de genre(s) », dont les hypothétiques frontières avec la littérature « générale » paraissent de toute façon bien délicates à déterminer. Même si un texte ne relève pas de la science-fiction, il suffit qu'il présente une dimension *spéculative* pour que l'antinarré s'y manifeste ; comme en témoignent les œuvres de Jorge Luis Borges et Italo Calvino. Nombre de nouvelles du premier recèlent en effet elles aussi divers objets logiquement impossibles, qu'on peut considérer, toutes choses égales par ailleurs, comme autant d'équivalents fictionnels du triangle de Penrose : par exemple l'Aleph, le Zahir²⁴, le livre de sable ou le disque d'Odin²⁵. L'avant-dernier item de cette brève liste consiste en effet en un volume matériel pourvu d'un nombre infini de pages, ce qui contrevient une fois encore aux principes régissant le monde physique où nous vivons. *Idem* du dernier objet cité, décrit comme un disque pourvu d'une seule face, ce qui paraît cette fois contraire aux règles géométriques d'un espace à trois dimensions²⁶. Dans les contes « fantastiques » de l'auteur argentin, ces échantillons antinarratifs sont le plus souvent vecteurs de brillantes variations sur divers paradoxes logiques et/ou philosophiques, la fiction y recevant le concours d'une érudition sans faille.
- 12 Du sein de la production calvinienne, outre certaines nouvelles de *Cosmicomics*²⁷ comme « La forme de l'espace » (p. 114-124) ou « Les années-lumière » (p. 125-138), relevant de la « scientifiction », on mettra en exergue *Le Chevalier inexistant*²⁸. Le héros de ce bref roman souvent présenté comme un conte philosophique, paladin de Charlemagne, possède en effet la particularité ontologiquement troublante de se réduire à une armure certes immaculée mais vide, mue par la seule force de volonté du néant qui l'habite. Dans les termes employés par les autres personnages de cette fiction, Agilulfe, son improbable héros, tout à la fois « y est » et « n'y est pas ». Nous sommes ainsi derechef confrontés à la convergence paradoxale en une seule et même entité de l'être et du non-être ; sur fond, cette fois, d'une plus générale réflexion phénoménologique en acte – tant, au côté du chevalier inexistant, chacun des autres personnages principaux

du roman exemplifie un type spécifique de rapport de la conscience au monde qui l'environne. En outre, et sans trop forcer le sens de ce texte, je crois, il est tentant d'identifier dans le portrait de son héros une représentation métafictionnelle du statut ontologique du personnage de fiction en général, qui à la fois *est* (par la vertu du texte qui en suscite l'image dans l'esprit des lecteurs) et *n'est pas* (puisqu'il est dépourvu d'existence extratextuelle). Pour autant, si le roman autorise une telle interprétation, ce n'est pas au prix d'une opposition frontale aux conventions de la narration romanesque.

- 13 Afin de saisir la spécificité de cette œuvre, et plus généralement de mieux cerner la diversité des usages littéraires de l'antinarré, il paraît en effet nécessaire de rappeler ici le *distinguo* introduit par Brian Richardson, l'un des plus notoires représentants de la narratologie non "naturelle". Il propose en effet d'opérer :

une distinction nette entre ce qui est d'ordre *antimimétique*, c'est-à-dire qui s'oppose aux conventions de la représentation non fictionnelle et réaliste, et ce qui est d'ordre *non mimétique*, c'est-à-dire qui utilise des modèles certes différents des modèles ordinaires mais tout aussi marqués par la convention, dans la façon de fabriquer des histoires (les genres non mimétiques ou non réalistes incluent les contes merveilleux et les œuvres fantastiques, par exemple). (« De la narratologie non naturelle », article cité, p.167-168).

- 14 Avant de conclure en ces termes : « Selon moi, les œuvres du deuxième type ne doivent pas être considérées comme non naturelles. » (P. 168). Sans entrer dans le débat taxinomique qu'ouvre la fin de cette citation, si un tel rappel s'imposait, c'est que, de façon plus ou moins évidente, tous les exemples d'antinarré évoqués à ce stade ont été prélevés dans des œuvres *non mimétiques* – au sens de Richardson. Y compris les récits borgésiens, relevant du conte fantastique ; et le roman calvinien, où, comme le signale très justement Roland Barthes, « une situation irréaliste au départ est absolument transcendée et combattue perpétuellement par un réalisme du cheminement »²⁹. On fera d'ailleurs observer en passant que, dans ces œuvres, l'efficace du paradoxe central est précisément accrue par le traitement « conventionnel » (l'adjectif mériterait d'être nuancé) auquel il se trouve soumis. Mais il va sans dire que de telles œuvres sont très loin de détenir le monopole de l'antinarré ; dont on peut également découvrir maints exemples dans les œuvres *antimimétiques* de la modernité et de la postmodernité. Richardson en mentionne lui-même un certain nombre, en particulier *Traps*³⁰, pièce de Caryl Churchill, dont l'auteure spécifie expressément la dimension *antimimétique* : « Dans la pièce, le temps, le lieu, les motivations des personnages, les relations entre eux ne peuvent pas être réconciliés – ils peuvent avoir lieu sur scène, mais il n'y a pas d'autre réalité possible pour eux. »³¹. Un tel commentaire auctorial met clairement au jour la visée *littéraliste* de cet usage de l'antinarré : les contradictions du matériau narratif ne renvoient nullement ici à quelque horizon « fantastique », mais exhibent la dimension textuelle et fictionnelle de l'espace où elles adviennent. Richardson illustre également la dimension dénudante de tels procédés par les œuvres de Robbe-Grillet (*La Jalousie*³²) et de Coover (« La baby-sitter »³³). Effectivement, « Nouveau Roman » et « métafiction » américaine sont notoirement riches en techniques narratives anomiques, leurs auteurs se proposant de battre en brèche les canons de la narration réaliste-mimétique. Ainsi, dans d'autres textes de Robbe-Grillet, surviennent de fréquentes métalepses engendrant un doute insoluble quant à la nature sémiotique des représentations ; que ce soit dans *Dans le labyrinthe*³⁴, où il est impossible de trancher entre description d'un tableau et narration des agissements de personnages, ou dans

*Projet pour une révolution à New York*³⁵, où la même hésitation concerne scène intradiégétique et illustration de couverture d'un magazine populaire. Sans doute pourrait-on également classer ces phénomènes dans la catégorie du « dénarré », mais ce qui importe en l'occurrence est que, à l'échelle du récit, nulle hiérarchie définitive ne peut être établie entre ces sémioses concurrentes, dont la compossibilité paradoxale désigne ainsi la littéralité de l'espace de leur évocation : le texte.

- 15 Pour donner un dernier exemple, plus proche de nous dans le temps, tel est également le cas, mais par le biais d'autres ressources, dans l'œuvre d'Eric Chevillard. En particulier, un roman comme *Palafox*³⁶ peut être considéré comme une introduction en acte au statut textuel du personnage de fiction, « leçon » de sémiologie appliquée exonérée de toute pesanteur didactique par les vertus conjuguées de la fantaisie et de l'ironie. En effet, le récit évoque le trouble provoqué chez divers personnages anthropomorphes par l'apparition d'une créature (Palafox) dotée de caractéristiques anatomiques et éthologiques mutuellement incompatibles en regard de nos connaissances en matière de zoologie. Si nul animal du monde réel ne peut concentrer de telles propriétés hétérogènes (posséder à la fois des naseaux, une aigrette, une croupe, un groin, deux bras, un dard, un bec, des antennes, des cornes, des barbillons, etc. (p. 22)), il en va différemment dans le roman de Chevillard, où ces incompatibilités ne sont plus de mise. Son personnage apparaît ainsi porteur d'enseignements proprement littéraires, qui exemplifie la toute-puissance de l'imagination dans l'invention d'entités fictionnelles. Si elles procèdent d'une dynamique d'emprunts au monde de référence du lecteur (en l'occurrence les diverses espèces animales connues), l'assemblage de leurs éléments constitutifs échappe en revanche aux déterminismes de l'univers réel, et ne connaît pour seule loi que la fantaisie de l'écrivain – se donnant libre cours dans l'espace à cet égard privilégié que constitue la littérature. Dans la mesure où le roman dans son ensemble est centré sur le personnage de Palafox, dont les tentatives d'identification constituent l'essentiel de l'intrigue, il se trouve doté d'une intense dimension antimimétique aux résonances métafictionnelles, sans pour autant qu'il doive intégrer le moindre commentaire métatextuel laborieusement explicatif. Bref, inutile d'étirer cette liste d'exemples plus que de raison : on voit bien que les manifestations littéraires de ce que j'ai nommé l'« antinarré » sont à l'examen beaucoup plus fréquentes qu'on aurait pu le penser ; et se rencontrent aussi bien dans les esthétiques non mimétiques (de Ganow aux frères Strougatski en passant par Barjavel) que dans les esthétiques antimimétiques (de Robbe-Grillet à Chevillard en passant par Coover) – domaines dont le départ n'est d'ailleurs peut-être pas si aisé à effectuer (les cas de Borges et Calvino mériteraient à cet égard d'être (ré)examinés d'un peu plus près).

Alternarré

- 16 Pour clore ce (premier) chapitre, reste simplement à évoquer la seconde acception de l'alternarré dégagée par Prince : les « listes d'options différentes mais considérées comme également possibles » (article cité, p. 1) ; qui ne paraît pas nécessiter autant de commentaires, dans la mesure où elle pose moins de problèmes théoriques – selon moi, du moins. Premier constat : si les phénomènes antérieurement analysés étaient constitutivement *transgressifs* (de règles scientifiques, de principes logiques ou de codes esthétiques), tel n'est pas nécessairement le cas de l'énumération de possibilités narratives présentées comme équivalentes. En effet, cet autre procédé peut se

rencontrer dans tout type de texte littéraire, y compris les récits mimétiques-réalistes les plus conventionnels ; où il est de surcroît susceptible de remplir une fonction vraisemblabilisante. Il suffit, par exemple (mais non exclusivement) à la clause d'un récit, que le narrateur confesse son savoir incomplet quant à l'issue d'une situation diégétique ou au devenir d'un personnage, et émette alors diverses hypothèses destinées à combler cette lacune informative. Une telle mise en œuvre de la fonction testimoniale peut parfaitement se rencontrer dans la narration « naturelle » (« Je n'ai pas su si... Peut-être... ou peut-être... ou peut-être... »), et être portée au crédit du narrateur, dont l'honnêteté lui interdirait de présenter comme assuré ce qui demeure, à ses yeux, incertain. Dès lors, notre confiance en cette instance peut se trouver renforcée, de même, par ricochet, que la vraisemblance de l'histoire dont elle assume la narration.

- 17 Toutefois, un tel soulignement des options offertes au narrateur est bien sûr susceptible de servir un dessein inverse : mettre à nu les rouages du récit afin d'en mieux révéler l'arbitraire et l'artifice. Dans une perspective « archéologique », en attestent aussi bien *Le Roman comique*³⁷ de Scarron que, plus nettement encore, *Jacques le fataliste et son maître*³⁸ de Diderot, dont il vaut la peine de citer un extrait particulièrement éclairant :

[...] je conviendrais de tout ce qui vous plaira, mais à condition que vous ne me tracasserez point sur le dernier gîte de Jacques et de son maître, soient qu'ils aient atteint une grande ville et qu'ils aient couché chez des filles ; qu'ils aient passé la nuit chez un vieil ami qui les fêta de son mieux ; qu'ils se soient réfugiés chez des moines mendiants, où ils furent mal logés et mal repus pour l'amour de Dieu [...] [etc.]. Entre les différents gîtes possibles ou non possibles dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la situation présente. (P. 36-37).

- 18 Quand bien même l'esthétique antiromanesque adoptée par Diderot dans *Jacques le fataliste* obéit à des objectifs et à des codes d'époque qui ne sont pas les nôtres, on voit bien toutefois à quel point l'insistance de son narrateur auctorial sur la contingence des virtualités ainsi énumérées et mises en concurrence sans plus de souci de plausibilité (comme l'indique la formule « possibles ou non possibles ») engendre la dénudation du médium littéraire, en même temps qu'une insistante suggestion de la fictionalité du narré. Telle est du moins la façon dont Diderot a été lu par les écrivains de la modernité, qui l'ont dès lors coopté en tant que précurseur de leurs écritures antimimétiques. Leur dette à son égard excède certes très largement le procédé singulier dont il vient d'être question, mais il n'en reste pas moins que, chez eux comme chez lui, cette variante de l'alternarré tient sa partie dans la contestation plus globale des conventions régissant les narrations mimétiques. On peut donc sans surprise en découvrir divers échantillons sous la plume des écrivains du « Nouveau Roman ». Dans un souci d'économie, je n'en citerai qu'un seul, prélevé dans *Charrue*³⁹ de Robert Pinget :

Note roman.

La fin de monsieur Songe.

Terrassé par une embolie. On le trouve étendu au milieu de sa chambre, yeux révulsés, bouche tordue, il bave encore quelques minutes et rend le dernier soupir.

Ou bien.

Écrasé par un camion sur le trajet maison-bistro. Le crâne fracassé, le thorax idem.

Les jambes ont un ultime mouvement convulsif. Attroupement. On ne le reconnaît pas tout de suite. Un gamin dit mais c'est monsieur Songe, regardez ses caoutchoucs.

Ou bien.

Noyé dans la rivière où il pêchait le vairon. Sa bonne qui perd la boule le cherche de la cave au grenier. La police qui ne la perd pas le cherche, aidée des pompiers, en aval du lieu où il se tenait. On le retrouve huit jours plus tard coincé dans le barrage. (P. 77-78).

- 19 Cet exemple correspond de très près à la définition de Prince, dans la mesure où, pour être distinctes les unes des autres, les trois versions de la mort du personnage de monsieur Songe y sont bien présentées comme « également possibles » par la récurrence de la formule « Ou bien ». Quant à la dimension antimimétique du procédé, elle est en l'occurrence patente, en raison du caractère autoréflexif de l'espace où il se trouve mis en œuvre : dans *Charrue*, les « note[s] roman » constituent autant de séquences intensément métatextuelles, compliquées en outre par un brouillage de l'origine énonciative. Le texte suggère en effet, sans pour autant l'affirmer expressément, que monsieur Songe, à qui il arrive de parler de lui-même à la troisième personne, pourrait en être l'auteur. Nonobstant cette singularité et les ambiguïtés qui en résultent, l'extrait de *Charrue* témoigne sans contredit d'une exploitation des ressources de l'alternarré à des fins littéralistes, puisque les trois scénarios narratifs interchangeables qu'il recèle y sont explicitement présentés comme autant de fins possibles pour un roman encore en devenir – ce qui renvoie le personnage de monsieur Songe à son statut d'effet-rhétorique.
- 20 Outre-Atlantique, *Sarah et le lieutenant français*⁴⁰ propose également, de façon notoire, un traitement alternarratif de la clause du récit, puisque ce roman comporte trois fins différentes. Après avoir exposé la première d'entre elles, le narrateur intervient en tant que personnage au niveau intradiégétique, dans le compartiment de chemin de fer où voyage le personnage de Charles, et tire à pile ou face afin de déterminer l'ordre de présentation des deux autres fins possibles – ce recours au hasard témoignant de leur caractère interchangeable fondé sur leur équivalence. Si le procédé apparaît moins intensément antimimétique que dans l'exemple emprunté à Pinget, il n'en a pas moins valeur de suggestion de fictionalité, d'autant que le lecteur est vivement incité à assimiler le narrateur du roman à son auteur, John Fowles lui-même.
- 21 À titre de dernier exemple, on peut également mentionner l'ultime chapitre de *Un général sudiste de Big Sur*⁴¹ de Richard Brautigan, intitulé « Vers une fin en forme de grenade, suivie de 300 000 fins par seconde » (p. 169). Après l'exposé d'un premier dénouement, le narrateur y enchaîne quatre autres clauses alternatives, sous forme de brèves séquences narratives introduites par la mention « une deuxième/troisième/quatrième/cinquième fin », avant qu'un ultime paragraphe ne s'affranchisse de tout contenu narratif pour se borner à souligner le phénomène de démultiplication clausulaire :

Ensuite, il y a de plus en plus de fins : la sixième, la cinquante-troisième, la cent trente et unième, la neuf mille quatre cent trente-cinquième, des fins qui vont de plus en plus vite, de plus en plus de fins, de plus en plus vite, jusqu'à ce que ce livre ait trois cent mille fins par seconde. (P. 176).
- 22 Quelque désinvolte voire loufoque que puisse paraître l'écriture de Brautigan, à la fin de ce roman, le recours à l'alternarré, renforcé par l'effet de surenchère du dernier paragraphe – fût-il purement déclaratif –, n'en contrevient pas moins aux canons de la narration mimétique et connote par là même une fois de plus la fictionalité du récit qui s'achève.

- 23 Pour prévenir d'éventuels malentendus, reste simplement à préciser que l'alternarré n'est bien sûr aucunement réservé à la fin du récit : s'il s'y rencontre avec une telle fréquence, c'est très probablement parce que l'explicit constitue un haut lieu stratégique, de sorte qu'en l'investissant, le procédé en devient plus frappant, et comme tel susceptible d'engager chez le lecteur une réflexion sur les mécanismes constitutifs du récit dont il achève la lecture, comme sur son statut. Mais, on l'a vu chez Diderot, le phénomène peut indifféremment affecter le corps même du texte, non moins efficacement d'ailleurs, surtout si les occurrences s'en multiplient, à l'image de ce qui précisément se produit dans *Jacques le fataliste*. Ajoutons pour clore ce chapitre que l'alternarré nous introduit à une caractéristique non négligeable du récit : la pluralité des options narratives qui s'offrent au conteur. En témoigne cette confession du romancier Pierre Raufast : « Parfois, dans la torpeur digestive d'un salon du livre, je contemple autour de moi le nombre de romans et j'imagine les infinies variantes abandonnées, orphelines, mort-nées qui peuplent l'imagination fertile de mes camarades écrivains. »⁴². Par les vertus de l'alternarré, ces versions sacrifiées se voient sauvées de l'abandon ou de l'oubli, et réintègrent, fût-ce avec rang d'hypothèses, le corps du récit qu'il nous est donné de lire.

Dénarré

- 24 Si, comme on vient de le voir, l'alternarré peut à la fois se rencontrer en régime mimétique et antimimétique, tel ne semble *a priori* pas pouvoir être le cas du *dénarré* ; procédé fondé sur une spectaculaire infraction au principe de non-contradiction, comme tel attentatoire non seulement aux conventions de la narration réaliste, mais encore à ses fondements logiques mêmes. L'exemple donné par Prince l'attestait sans ambiguïté : « Le 2 janvier, il a neigé toute la journée à Paris. Le 2 janvier, il n'a pas du tout neigé à Paris. » Certes, le phénomène présente quelque similitude avec le « non-trope » que Fontanier répertorie sous l'appellation d'« épanorthose », et qui « consiste à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout-à-fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé ou trop peu convenable »⁴³. Dans le dénarré, la dimension contradictoire des énoncés successifs confère bien au second d'entre eux des allures de *rétractation* à l'égard de ce qui a été asserté dans celui qui le précède. Mais il semble ne s'agir là que d'une ressemblance superficielle, d'une part parce que les *motivations* alléguées par l'auteur des *Figures du discours* sont en l'occurrence absentes ; d'autre part et à vrai dire surtout parce que le rapport hiérarchisé entre les deux énoncés n'y a pas cours. Le second d'entre eux n'annule ni même ne supprime le premier : ils possèdent tous deux le même degré de validité – quelque paradoxale leur compossibilité soit-elle. Autrement dit, dans l'exemple évoqué, l'énoncé posant l'absence de neige le 2 janvier à Paris n'invalide pas le précédent qui affirmait l'inverse : ils cohabitent avec le même degré de recevabilité. Par conséquent, tout au plus pourrait-on considérer le dénarré comme une variante jusqu'au-boutiste et résolument antimimétique de l'épanorthose. On ne confondra donc pas le phénomène avec des énoncés du type « j'avais tout d'abord avancé a), mais à la réflexion, je suis conduit à soutenir non-a) », qui eux relèvent clairement d'une activité de rétractation entreprise à des fins correctrices, et peuvent dès lors parfaitement être repérés dans les

réécits mimétiques⁴⁴. L'examen empirique d'échantillons « dénarratifs » prélevés *en textes* devrait permettre de mieux cerner cette différence.

- 25 C'est une fois encore sans surprise dans la mouvance du « Nouveau Roman » que figurent les exemples les plus probants ; en particulier dans *L'Innommable*⁴⁵ de Samuel Beckett – monument du modernisme sur son versant le plus radical. Le caractère exigeant de ce roman provient non seulement d'un traitement décevant de la voix narrative, qui complique considérablement l'identification de la source de la parole, mais aussi et surtout des perpétuels « repentirs » de ce problématique locuteur, insistants au point que Bruno Clément propose non sans raisons de considérer *L'Innommable* comme une « immense épanorthose »⁴⁶. Or, si l'on peut parler ici de « dénarré », c'est précisément en vertu de l'extension du procédé à l'échelle du texte entier, mais aussi de sa complexification. Certes, considérés isolément, certains extraits de *L'Innommable* pourraient être analysés comme de simples exemples de rétractations, où un second énoncé vient rectifier celui qui le précède : « Les regrets, ça vous avance, ça vous rapproche de la fin du monde, les regrets de ce qui est, de ce qui fut, *ce ne sont pas les mêmes, si les mêmes.* » (P. 140, je souligne). Mais Beckett n'en demeure pas là, et concatène les épanorthoses au point d'égarer son lecteur dans un tourniquet herméneutique conduisant à l'aporie :

[...] personne ne saura jamais ce que je suis, personne ne me l'entendra dire, même si je le dis, et je ne le dirai pas, je ne pourrai pas, je n'ai que leur langage à eux, si si, je le dirai peut-être, même dans leur langage à eux, pour moi seul, et puis pour pouvoir me taire, si c'est ça qui donne droit au silence, et rien n'est moins sûr, c'est eux qui détiennent le silence [...] (P. 64-65).

- 26 À force de rétractations au carré ou au cube, il finit par devenir impossible d'arbitrer entre les divers énoncés, qui, en dépit des relations de contradiction qu'ils entretiennent, en deviennent au bout du compte équivalents. Or cet usage du dénarré n'a rien de gratuit qui, dès l'incipit de *L'Innommable*, est explicitement posé comme *programme* du texte qui débute : [...] comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. » (P. 7-8). Comme l'ont déjà signalé maints critiques⁴⁷, les apories en série de *L'Innommable* constituent ainsi ce roman en parangon de la narration antimimétique, dans la mesure où nulle représentation du sujet ou de ce qu'il évoque ne peut naître d'un tel usage autodestructeur du langage – dont l'œuvre tire pourtant paradoxalement son existence et sa force.
- 27 En matière d'usage littéraire du dénarré, l'œuvre de Robbe-Grillet peut également nous fournir un cas d'école, figurant dans les dernières pages de *La Jalousie* :
- Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation toute récente ; et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture. (P. 216).
- 28 Pour être prélevé dans un roman, l'extrait n'en correspond pas moins pratiquement à la lettre à l'exemple de Prince, chaque énoncé y étant contredit par celui qui lui fait suite, sans que le texte permette de les départager⁴⁸. On y relèvera en outre l'effet d'accumulation produit par ces contradictions en série ; de même que le tour d'écrou

supplémentaire donné dans les deux dernières phrases, où la multiplication des rétractations tourne au paralogisme. Entre de telles assertions contradictoires, voire pour les dernières auto-contradictoires, il est de nouveau impossible de trancher, et de dégager quelque représentation fiable et pérenne. Enfin, la visée textualiste d'un tel emploi du dénarré est d'autant plus évidente que l'extrait joue en outre des ressources de la mise en abyme, car « le personnage principal du livre » qui y est évoqué n'est autre que le protagoniste métadiégétique du « roman africain » que les personnages intradiégétiques de Franck et A... lisent et commentent avec délectation. Ce traitement anomique de la narration exemplifie à la perfection l'art poétique de Robbe-Grillet « première manière », en lutte ouverte contre les conventions du roman réaliste, auxquelles il entendait substituer une conception autoréflexive et antireprésentative de l'écriture romanesque.

- 29 Cela dit, les temps ont changé, et depuis la fin des années Soixante-dix, le roman a connu une notable renarrativisation, se traduisant par une plus discrète contestation des codes de la narration mimétique. Dans ce contexte modifié, celui du postmodernisme⁴⁹, il est donc prévisible que le dénarré n'apparaisse plus sous une forme aussi « pure » que chez les auteurs-phares du modernisme. En atteste par exemple *La Danse du fumiste*⁵⁰ de Paul Emond. Ce roman composé d'une seule phrase⁵¹ se présente comme le discours immédiat d'un bavard impénitent, qui enchaîne les anecdotes au gré de sa fantaisie. Or, à partir de la moitié de l'ouvrage environ, on s'avise que ce narrateur extra-homodiégétique prend petit à petit le contrepied de tout ce qu'il a affirmé dans un premier temps ; ce qui confère au roman une apparence palinodique. Par exemple, après avoir tout d'abord présenté le personnage de Caracala comme un beau parleur doué d'un bagout extraordinaire (p. 9 sq.), il finit par le décrire comme sourd-muet (p. 95) ; ou encore, après avoir initialement manifesté son ferme refus de travailler avec son père, fumiste de son état... (p. 37 et 67), il soutient l'inverse à la fin du récit (p. 101), etc. Il y a donc bien là *dénarré*, dans la mesure où une chose et son contraire sont affirmées dans le même espace textuel ; la différence avec les exemples prélevés chez Beckett et Robbe-Grillet résidant dans la *disjonction* des énoncés contradictoires. Mais pour en devenir moins visible, le procédé n'en paraît pas moins décisif, car la signification du roman en dépend. Nous sommes en effet graduellement conduits à comprendre que ce narrateur est un affabulateur, de sorte qu'il nous est impossible, dans son discours logorrhéique, de séparer le « vrai » du « faux » en accordant plus de crédit à la version non-a) qu'à la version a) – ou inversement... Sur fond de multiplication d'histoires, la construction d'un narrateur homodiégétique non fiable assure ainsi une permanence du dénarré, placé au service d'une contestation oblique des canons de la narration mimétique – non pas anéantis, mais subtilement subvertis.
- 30 Toutes choses égales par ailleurs, un procédé similaire se rencontre dans *Le Black Note*⁵² de Tanguy Viel, roman dont le narrateur homodiégétique, que nombre d'indices désignent comme schizophrène, multiplie également à plusieurs pages d'intervalle les affirmations contradictoires (« Ici, je parle à tout le monde. » (p. 11) vs « Je m'ennuie ici, je ne parle à personne. » (p. 65)) ; et confesse en outre à plusieurs reprises (p. 101, 111 et *passim*) sa propension au mensonge. Si l'*ethos* qui en résulte est des plus préoccupants pour les lecteurs, c'est que le roman possède une intrigue policière : l'un des amis et colocataire du narrateur est décédé dans l'incendie de leur domicile, toute la question étant de savoir quel rôle y a joué l'instance qui raconte l'histoire. Or le

narrateur-personnage se déclare successivement coupable et innocent, de sorte qu'il nous est impossible de trancher par nous-mêmes avec assurance. La fin du roman possède certes les apparences d'un aveu de culpabilité, qui annulerait donc les protestations d'innocence antérieures, mais nous nous trouvons en l'occurrence confrontés à une variante du paradoxe d'Épiménide le Crétois. En l'absence d'une voix surplombante qui nous permettrait de sortir de cette aporie interprétative, nous sommes donc au rouet. En définitive, si le dénarré insiste indéniablement dans *Le Black Note*, c'est d'une façon bien singulière, et symptomatique de l'évolution des pratiques romanesques, car le procédé y fonctionne à hauteur d'intrigue. Il ne vise plus à entraver le déploiement de la *fabula*, mais y contribue bien plutôt, tout en y instillant les germes du soupçon. Dès lors, s'il ne s'inscrit plus dans une perspective clairement antimimétique, cet usage renouvelé du dénarré constitue toutefois toujours un appel à la vigilance critique des lecteurs. Il s'agit donc par là même de préserver la possibilité de l'immersion fictionnelle à l'état de tension avec la possibilité inverse de la distanciation critique – souci d'équilibre beaucoup plus largement à l'œuvre dans les fictions contemporaines. Du moins informe-t-il clairement le procédé qui nous intéresse, et explique-t-il pour partie l'évolution de son traitement.

Disnarré

- 31 Pour mettre un terme à ce parcours, il ne reste plus à présent qu'à envisager la catégorie du *disnarré*, correspondant, on l'a vu, aux « éléments qui, dans un récit, se réfèrent explicitement à ce qui n'a pas eu lieu mais qui aurait pu avoir lieu » (Prince, article cité, p. 1). J'ai déjà signalé que Prince souligne à juste titre la diversité des manifestations du phénomène ainsi que la pluralité de ses fonctions. En espérant ne pas trahir sa pensée, j'ajouterai simplement que le *disnarré* peut dès lors fort bien se rencontrer dans les narrations mimétiques, dans la mesure où il participe de la fonction testimoniale – et ce, qu'il corresponde à des calculs erronés du narrateur, à des espoirs déçus, ou encore à des événements envisageables mais non advenus. En évoquant ainsi les directions qu'aurait pu emprunter le récit, le narrateur est donc en mesure d'accroître par contraste le crédit dont peut jouir la version qu'en définitive il retient et livre à ses lecteurs. En tant que tel, le procédé n'est donc pas *a priori* réservé aux seules fictions antimimétiques.
- 32 Pour autant, il est tout aussi indéniable que l'expression de virtualités inaccomplies⁵³, surtout si elle se fait insistante, peut contribuer à dénuder l'artifice et l'arbitraire du récit. *Jacques le fataliste* en recèle de nouveau plusieurs exemples spectaculaires, dont celui-ci :
- Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai. (P. 14-15).
- 33 Sans doute le trait majeur de l'extrait réside-t-il dans le déploiement d'une métalepse rhétorique ; mais il se révèle à l'examen tout aussi instructif en raison de l'usage complexe qui y est fait du *périnarré*. On aura ainsi remarqué qu'y fusionnent les

ressources de l'alternarré et du disnarré ; ce qui peut valoir confirmation de la porosité des frontières censées séparer ces catégories. La dimension alternarrative de ce passage est en effet patente, dans la mesure où les divers scénarios énumérés sont clairement présentés comme équivalents, car au même degré soumis au bon vouloir du narrateur auctorial. Mais l'alternarré n'apparaît ici qu'à la faveur d'une incidente disnarrative, ce qu'indiquent sans ambiguïté les formules encadrant la séquence. La liste des scénarios est tout d'abord préparée par une proclamation d'omnipotence de l'instance narrative (« il ne tiendrait qu'à moi de... »), renforcée par la conjonction ultérieure du mode conditionnel et de la forme interrogative (« Qu'est-ce qui m'empêcherait de ... ? »). Les options narratives ainsi introduites apparaissent donc comme de simples *virtualités*, dont la fonction dilatoire (différer à l'envi le récit des amours de Jacques) a en outre été exposée au préalable. Quant à la fin de l'extrait, elle a valeur de surenchère (« ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit »), où l'*inaccomplissement* des possibilités narratives antérieurement passées en revue est signifié sans ambages. Enfin, l'exclamation « Qu'il est facile de faire des contes ! », commentaire métatextuel, révèle la principale fonction du passage : dénoncer en acte le pouvoir de fabrique du romancier. La « leçon » a d'autant plus de chances de porter que *Jacques le fataliste* contient d'innombrables autres extraits de facture similaire.

- 34 Pour ce qui a plus spécifiquement trait au disnarré, deux points méritent d'être soulignés : la clarté déjà évoquée avec laquelle la « parenthèse » disnarrative est démarquée ; la parenté du procédé tel qu'il se présente ici avec la *prétérition*, qui « consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très-clairement, et souvent même avec force »⁵⁴. Pour n'être pas retenus par le narrateur, qui ne les convoque à titre de virtualités que pour mieux les révoquer, les scénarios narratifs exclus n'en sont pas moins textualisés, intégrant ainsi l'espace du récit. Ces caractéristiques à certains égards opposées peuvent dès lors déterminer deux déclinaisons du procédé : soit le soulignement de la démarcation du narratif et du disnarratif, soit à l'inverse l'estompement de cette « frontière ». Ainsi, dans la littérature contemporaine, le disnarré sera-t-il soumis à un traitement variablement déceptif, ce dont le survol hâtif de quelques derniers exemples devrait permettre de juger.
- 35 Si, dans sa définition, Prince décrit le disnarré comme un ensemble d'éléments *explicitement* présentés comme relevant de la virtualité inaccomplie, les manifestations textuelles du procédé sont parfois plus ambiguës. En effet, les passages disnarratifs sont tout à fait susceptibles d'être identifiables comme tels, sans pour autant que le narrateur *explicite* leur statut (seulement) virtuel. Tel est selon moi le cas, du moins à première lecture, du célèbre premier chapitre des *Choses*⁵⁵ de Perec, dont voici pour mémoire le début : « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures luiraient. » (P. 9). Ici, la description minutieuse d'un appartement se trouve bien « virtualisée » par l'emploi du mode conditionnel, dont c'est là l'une des valeurs – et ce en l'absence de clarification supplémentaire de la part du narrateur. Par conséquent, à ce stade du récit, c'est plutôt *implicitement*, par les seules vertus de l'énonciation conditionnelle, que les représentations apparaissent comme relevant du disnarré. Mais il est vrai qu'au début du chapitre II), le statut virtuel de la description inaugurale sera rétrospectivement clarifié, au moment où le récit glissera du conditionnel à l'indicatif (« Leur vie aurait été un art de vivre. / Ces choses-là ne sont pas faciles, au contraire. » (P. 16)) ; phénomène en outre renforcé par sa répétition à l'échelle des deux premiers

paragraphes de l' « Épilogue » (p. 135). Toutefois, dans la mesure où, dans nombre de textes de la modernité, le disnarré apparaît en l'absence d'une telle clarification de la dimension virtuelle des représentations qu'il supporte, il paraît plus prudent d'estimer qu'il recouvre les éléments du récit qui se réfèrent non pas « explicitement » mais *intelligiblement*⁵⁶ à ce qui n'a pas eu lieu mais aurait pu avoir lieu.

- 36 Encore cette intelligibilité peut-elle être menacée par le traitement jusqu'au-boutiste auquel le procédé se trouve soumis dans certaines œuvres de la modernité ; en particulier celle de Robert Pinget. Soit un bref extrait de *Clope au dossier*⁵⁷, où le narrateur évoque les faits et gestes du personnage de Simone Brize : « Elle aurait donc déjà enlevé du gaz l'eau bouillante [...] Elle se met à balayer. Elle regarde de temps en temps vers le gaz. Elle balaierait d'abord [...] » (p. 63). La succession rapide, au sein de la même séquence textuelle, de propositions à l'indicatif et au conditionnel nous empêche de déterminer avec certitude le statut (actuel ou virtuel ?) des actions représentées. Sans doute le lecteur sera-t-il enclin à sauvegarder la cohérence du texte en en produisant une *interprétation* : ce que « signifierait » le va-et-vient d'un mode à l'autre, c'est que le quotidien du personnage est à ce point routinier qu'il en devient en quelque sorte irréel. Mais, que l'on souscrive ou non à cette tentative de naturalisation herméneutique d'un extrait formellement à ce point déconcertant, force est de convenir que le procédé advient en l'occurrence en l'absence de clarification de la nature des représentations – et pour cause, puisqu'il s'agit bien pour Pinget de faire vaciller nos certitudes à cet égard. Comme l'a excellemment montré Michèle Praeger⁵⁸, en attestent de façon plus spectaculaire encore des textes ultérieurs de l'auteur, tels que *Le Libera*⁵⁹ et *Fable*⁶⁰. Dans ces deux récits, la mise en œuvre d'une *esthétique disnarrative* provient non seulement de la concomitance des modes conditionnel et indicatif, mais encore du recours au subjonctif, de la multiplication des tours interrogatifs, de l'abondance des réfutations, et de la mise en concurrence des divers scénarios évoqués⁶¹. En définitive, dans de tels textes, l'inflation que connaît le disnarré finit par frapper d'incertitude à la fois les représentations (le narré) et l'énonciation en charge de leur « expression » (le narrant) ; et ce conformément aux « pseudo-principes d'esthétique »⁶² de l'auteur, auxquels cet extrait du *Libera* vient, non sans une discrète ironie, faire écho : « [...] on pouvait tout supposer, grande liberté, n'était-ce pas là le domaine de la poésie... » (p. 90).
- 37 Compte tenu de l'évolution déjà signalée des pratiques romanesques à l'orée des années Quatre-vingt, il est peu probable, à l'heure actuelle, que se rencontrent en nombre des exemples aussi extrêmes que ceux qui viennent d'être évoqués. En revanche, il est indéniable que le disnarré insiste dans la fiction contemporaine, sous des dehors variés. Par exemple dans un autre roman de Paul Emond, *Plein la vue*⁶³, où le procédé se trouve soumis à un traitement original : sitôt émise par le narrateur homodiégétique, toute hypothèse narrative s'y trouve développée, à l'indicatif cette fois⁶⁴ :
- « Si, avant d'ouvrir la porte sous prétexte de changer de cravate, il allait prendre le petit revolver en argent [...]. Ridicule, cette cachette, j'étais fait comme un rat ! Tiens, un aveugle dans mon placard, comme c'est curieux ! [...] Pas un geste, je vous prie ! [...] Et maintenant, permettez que j'appelle la police ! » (P. 41).
- 38 Bien que désambiguïsé par le tour hypothétique qui l'introduit, en raison de l'emploi de l'indicatif et du discours direct, le passage disnarratif possède une force représentative certaine. De telles incidentes ménagent, sous une forme ludique, le maintien d'un *pli critique*, puisque la compréhension du texte suppose que nous nous acquittions de l'effort minime de les distinguer des séquences proprement narratives. Tout en nous

offrant, par la multitude d'histoires qu'il recèle, un plaisir de type immersif, *Plein la vue* nous dispense ainsi une jouissance plus stratégique.

- 39 Au sein de la littérature contemporaine, le disnarré se rencontre également dans les romans à narrateur non fiable et/ou indigne de confiance⁶⁵, où il permet indirectement aux lecteurs de prendre conscience du problème de crédit de l'instance narrative. Tel est par exemple le cas dans *Histoire d'amour*⁶⁶ de Régis Jauffret, dont le narrateur homodiégétique, violeur compulsif dénué d'affects, abuse sexuellement de façon récurrente d'une jeune femme sans défense. « Nous partirions en vacances, je profiterais de nos promenades pour lui faire remarquer que je pouvais me montrer gentil. Elle comprendrait nos étreintes tendues, elle admettrait qu'elles avaient constitué autant de rites initiatiques [...] » (p. 159). Dans un tel passage, le disnarré est clairement repérable à l'emploi du conditionnel de fantasme ou de rêverie⁶⁷, et les représentations qu'il véhicule sont sans ambiguïtés données pour virtuelles, en même temps que hautement improbables. Mais le procédé a surtout pour conséquence de nous renseigner sur l'aveuglement du narrateur à l'égard de sa conduite monstrueuse et de ses conséquences, ce qui nous incite par là même à remettre en cause notre confiance en sa parole. Sur fond d'esthétique majoritairement mimétique et immersive, cet usage ponctuel du disnarré favorise donc une dénudation biaisée du dispositif énonciatif spécifique qui la sous-tend, et peut paraître la fragiliser.
- 40 Or il s'agit là d'une caractéristique partagée par la grande majorité des procédés qui ont été étudiés dans les pages précédentes. Qu'on les regroupe ou non, comme j'ai suggéré de le faire, sous l'appellation de « périnarré », alternarré, dénarré et disnarré ont en commun de favoriser en acte une telle problématisation indirecte de l'énonciation des textes où ils apparaissent. À ce titre, ils valent incitation à reconsidérer le souhait déjà ancien de Roland Barthes : que les linguistes finissent par reconnaître que « l'oblique est un mode fondamental d'énonciation »⁶⁸. *Fondamental*, sans doute pourrait-on en débattre ; mais *important*, assurément. En attestent en l'occurrence la fréquence des mécanismes périnarratifs ; la diversité esthétique des récits qu'ils investissent, des plus aux moins mimétiques ; l'empan historique qu'ils couvrent ; enfin le caractère non négligeable des effets qu'ils suscitent. Comme l'affirme Prince, il ne s'agit pas là de phénomènes marginaux, mais de propriétés textuelles éminemment dignes d'intérêt ; dont l'auscultation gagnerait dès lors à être conduite plus avant, de ce côté-ci de l'Atlantique également.

NOTES

1. Dans le souci de ne pas multiplier inutilement les références, je renverrai ici à la très riche bibliographie de Gerald Prince, « Disnarré / Disnarrated », *Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 22 décembre 2018 ; article consulté le 6 mai 2020 à cette adresse : <http://wp.unil.ch/narratologie/2018/12/disnarre-disnarrated/>

2. Voir notamment Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

3. Article cité.

4. De nouveau, voir la bibliographie de l'article cité.
5. Quand il me semble pourtant qu'alternarré, dénarré et disnarré proviennent respectivement d'une activité d'alternarration, de dénarration et de disnarration. Mais l'on peut, comme Prince, choisir de mettre l'accent sur le « produit » plutôt que sur son acte producteur.
6. Gerald Prince, « Périchronismes et temporalité narrative », *A Contrario*, n° 13, 2010/1, p. 9-18, consulté le 6 mai 2020 à cette adresse : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-9.htm>
7. Paris, Minuit, 2012.
8. Paris, P.O.L., 2009.
9. Même si de telles narrations péritextuelles relèvent du périnarré, mais au côté de bien d'autres procédés, on le verra.
10. Paris, Seuil, 1987, « Poétique ».
11. Towards A « Natural » Narratology, Londres, Routledge, 1996 ; et « De la narratologie naturelle : une synthèse rétrospective », dans *Introduction à la narratologie postclassique*, op. cit., p. 69-94.
12. Entre autres dans « De la narratologie non naturelle », dans *Introduction à la narratologie postclassique*, op. cit., p. 167-181.
13. En particulier dans *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.
14. Quant aux esthétiques où peut on non se rencontrer l'alternarré, que je n'oublie pas... patience : il va en être question d'ici quelques lignes.
15. J'emprunte cette éprouvette à Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, « Poétique », p. 93...
16. Pour la réunion des aventures de monsieur Tompkins en un volume, voir *M. Tompkins* (1965), Paris Dunod, 1992 pour la traduction française.
17. *Le Nouveau Monde de M. Tompkins* (1999), Paris, Le Pommier, 2002 pour la traduction française.
18. (1997), Paris, Flammarion, 1998 pour la traduction française.
19. Soit un chat enfermé dans une boîte hermétique contenant en outre une substance radioactive, un détecteur d'atome, un marteau et une fiole de cyanure. Question : au bout d'une heure, le chat est-il vivant ou est-il mort ?...
20. (1972, puis 1980), Paris, Denoël, 1981, « Présence du futur » pour la traduction française utilisée.
21. Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, « Poétique ».
22. Prépublication en feuilleton en 1943 ; Paris, Denoël, 1944 pour la première édition en volume ; puis Paris, Gallimard, 1973 ; « Folio » pour l'édition utilisée.
23. « To be and not to be. Comment la science justifie les mondes impossibles de la fiction », *Alliage*, n° 74, juin 2014 ; mis en ligne le 08 août 2015 ; consulté le 11 mai 2020 à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4221>
24. Ces deux premiers « objets » figurent dans *L'Aleph* (1962), Paris, Gallimard, 1967 pour la traduction française ; 1988, « L'Imaginaire » pour l'édition utilisée. On les trouvera dans les nouvelles respectivement intitulées « L'Aleph » (p. 189-211) et « Le Zahir » (p. 131-144).
25. Tous deux présents dans *Le Livre de sable* (1975), Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française ; 1986, « Folio » pour l'édition utilisée. Voir « Le livre de sable » (p. 137-144) et « Le disque » (p. 133-136).
26. Dans son « Épilogue », Borges le décrit comme « le cercle euclidien, qui ne comporte qu'une seule face » (p. 147).
27. (1963), Paris, Seuil, 1968 pour la traduction française, 1988, « Points » pour l'édition utilisée.
28. (1959), Paris, Seuil, 1962 pour la traduction française ; 1984, « Points » pour l'édition utilisée.
29. « La mécanique du charme », entretien à France Culture, 1978 ; repris dans *Le Chevalier inexistant*, op. cit., p. 9.

30. Pièce représentée pour la première fois au Royal Court Theatre de Londres en janvier 1977 ; Londres, Nick Hern Books, 1989 pour l'édition utilisée. Le fait qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ne nuit pas selon moi à la présence en son sein d'antinarré, qui peut affecter le *storyworld* indépendamment du genre ou du mode.
31. *Plays : One*, New York, Routledge, 1985, p. 71 ; cité par Richardson, « De la narratologie non naturelle », article cité, p. 171.
32. Paris, Minuit, 1957.
33. Dans *La Flûte de Pan* (1969), Paris, Gallimard, 1974, « Du Monde entier » pour la traduction française.
34. Paris, Minuit, 1959.
35. Paris, Minuit, 1970.
36. Paris, Minuit, 1990.
37. (1651, 1657), Paris, Garnier-Flammarion, 1981 pour l'édition utilisée.
38. (1796, posthume), Paris, Librairie Générale Française, 1983, « Le Livre de Poche » pour l'édition utilisée.
39. Paris, Minuit, 1985.
40. John Fowles, *Sarah et le lieutenant français* (1969), Paris, Seuil, 1972 pour la traduction française.
41. (1964), Paris, Bourgois, 1974 puis 1994 pour la traduction française ; 2004, « 10 / 18 » pour l'édition utilisée.
42. « Lignes de suite », dans *La Baleine thébaïde*, Paris, Alma Édition, 2017, p. 216.
43. *Les Figures du discours* (1821-1830), Paris, Flammarion, 1977, « Champs », p. 408-409.
44. Sauf bien sûr à considérer de tels énoncés comme relevant du degré *faible* du dénarré, ce qui après tout peut aussi se soutenir. Mais, pour ma part, je juge préférable de ne pas confondre ces deux types de phénomènes, et ce afin de faire droit à la spécificité (notamment logique) de celui qui nous occupe.
45. Paris, Minuit, 1953.
46. *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, « Poétique », p. 187.
47. En particulier Florence Godeau, dans un article dont les développements précédents sont largement tributaires, « Métatextualité et crise de la représentation : la figure de l'épanorthose dans « Der Bau » (« Le Terrier ») de Franz Kafka et *L'Innommable* de Samuel Beckett », *Narratologie*, n° 3 (*La Métatextualité*), 2000, p. 111-135.
48. Même si la *succession* des énoncés peut paraître conférer au second de chaque « diptyque » le bénéfice illusoire d'un « effet dernier mot » ; mais, à la réflexion, l'impression de supériorité d'un énoncé sur l'autre n'est pas tenable sur le long terme.
49. Je n'aborderai pas ici la question de savoir si, oui ou non, la littérature actuelle relève encore du postmodernisme : à chaque jour suffit sa peine...
50. Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1977 ; 1979 pour l'édition utilisée.
51. Ce roman possède ainsi une dimension « expérimentale », mais son traitement très souple et ludique manifeste déjà à mes yeux une forme de prise de distance à l'égard de l'esthétique moderniste. À ce titre, on pourrait le considérer comme un « texte-charnière ».
52. Paris, Minuit, 1998.
53. La plupart des exemples qui suivent correspondent à cette variante du disnarré, qui pour n'en représenter qu'une manifestation parmi d'autres, s'impose à la fois à l'attention par sa fréquence et par les relations particulières qu'elle entretient avec les séquences narratives environnantes.
54. *Les Figures du discours*, op. cit., p. 143.
55. Paris, Julliard, 1965 ; puis 1985, « 10 / 18 » pour l'édition utilisée.
56. Même si, bien sûr, le degré de cette « intelligibilité » est appelé à varier en fonction de la sagacité des divers lecteurs. Mon objectif en proposant cet autre paramètre est simplement

d'atténuer ainsi le caractère à mes yeux légèrement excessif de l'adverbe « explicitement » employé par Prince.

57. Paris, Minuit, 1961.

58. « L'emploi du conditionnel dans quelques romans de Robert Pinget », *Études littéraires*, vol. 19 – n° 3, hiver 1987 ; consulté le 11 mai 2020 dans sa version numérique, à l'adresse suivante : <https://id.erudit.org/iderudit/500770ar>

59. Paris, Minuit, 1968.

60. Paris, Minuit, 1971.

61. Ces deux derniers procédés relevant respectivement du dénarré et de l'alternarré, ce qui confirme une fois de plus, si besoin était, la porosité des frontières entre ces catégories.

62. Dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, « 10 / 18 », p. 311-350.

63. Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1979 ; Puis Labor, 1998, « Espace Nord » pour l'édition utilisée.

64. Il faut en effet préciser, d'une part que le disnarré peut jouer d'autres ressources que de celles du mode conditionnel, d'autre part et à l'inverse que tout recours au mode conditionnel ne suscite pas nécessairement l'apparition de disnarré. Pour une réflexion d'ordre plus général sur la souplesse des liens entre formes verbales et fonctions narratives, on se reportera avec profit à Raphaël Baroni, « Temps, mode et intrigue : de la forme verbale à la fonction narrative », *Modèles linguistiques*, n° 71, 2015, p. 125-142. Version en ligne (« document 7 ») consultée le 11 mai 2020 à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/ml/2376>

65. Sur ces notions, voir Frank Wagner, « Narrateur non fiable / Unreliable Narrator », *Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 15 novembre 2019 ; consultable à l'adresse suivante : <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/11/narrateur-non-fiable-unreliable-narrator/>

66. Paris, Verticales, 1997 ; puis 2016, « Folio » pour l'édition utilisée.

67. Ce qui relèverait de ces récits « enchâssés » purement virtuels que repère Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 156 et *passim*.

68. « Drame, poème, roman », dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, « Tel Quel », p. 37 ; cité par Michèle Praeger, article cité, p. 61. Le vœu de Barthes a de longue date été exaucé par certains linguistes, dont Catherine Kerbrat-Orecchioni. Voir par exemple *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

AUTEUR

FRANK WAGNER

Université Rennes 2