

## Intermédialités

### Le secret du raconteur

Marie-Pascale Huglo

---

Raconter

Numéro 2, automne 2003

URI : [id.erudit.org/iderudit/1005456ar](http://id.erudit.org/iderudit/1005456ar)

DOI : [10.7202/1005456ar](https://doi.org/10.7202/1005456ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Huglo, M. (2003). Le secret du raconteur. *Intermédialités*, (2), 45-62. doi:10.7202/1005456ar

Résumé de l'article

À partir d'une interrogation sur le temps du récit raconté, l'article trace les contours de ce que l'on pourrait appeler la présence narrative. Loin d'être une simple question de temps verbal, la présence narrative implique une mémoire complexe que le raconteur tresse sous un mode spécifique, celui du secret. Il s'agit donc d'examiner les liens entre récit, mémoire et secret, pour ensuite proposer une lecture de L'appareil-photo de Jean-Philippe Toussaint. L'hypothèse suivant laquelle la mémoire à l'oeuvre dans le récit de Toussaint est non seulement littéraire mais aussi cinématographique ouvre à l'idée d'une mémoire non seulement intertextuelle mais aussi intermédiaire (ce qui veut dire que les qualités propres à un médium donné peuvent se déplacer d'un milieu à un autre); quant au secret, il débouche sur un questionnement des mutations contemporaines du récit dans le milieu hypertextuel en pleine expansion.

---

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# Le secret du raconteur<sup>1</sup>

MARIE-PASCALE HUGLO

« OÙ MAINTENANT ? QUAND MAINTENANT ? QUI MAINTENANT ? »

45

Nous sommes en 1953, *L'innommable* de Beckett paraît. Dès la première ligne, tous les repères sont en question. Le déictique (« maintenant »), qui revient par trois fois évacue l'assise de la parole conteuse, son ancrage dans un lieu, dans un temps, dans un sujet, mais il rompt aussi avec l'évidence du bavardage : l'immense logorrhée qui s'annonce parle de nulle part ou plutôt, elle part de la parole même, des premiers mots qui pourtant balbutient l'indiscernable et effectuent la déchirure du silence sans fond que serait cette parole. La voix se met à gloser à partir d'un où ?, d'un quand ?, d'un qui ?, elle tire son élan d'une saccade résolue qui donne le tempo, le rythme. Elle impose ainsi sa présence sans préalable, sans « dehors » ni « avant ». Elle n'a désormais d'autre repli qu'elle même et d'elle-même, par mouvements d'avancée et de recul, elle tire sa substance pour en finir encore<sup>2</sup>.

Le déictique inaugural de *L'innommable* souligne ce qui, dans l'ici et le maintenant, manque d'être situé ou plutôt instauré, non pas faute de présence mais par excès de présence. La fondation du monde n'aurait, littéralement, pas lieu. Ainsi seraient révoqués et le cercle d'une parole conteuse porteuse de fiction et la fiction d'une parole subjective. Du côté du lecteur, ni espace collectif ni espace intime ne semblent s'ouvrir avec ces premiers mots, qui

1. Cet article s'inscrit dans le cadre de recherches en cours sur la voix narrative dans le roman français contemporain (CRSH) et l'intermédialité de l'expérience (FORSC).

2. Pour une mise en contexte de cette « parole étrangement désincarnée », voir « L'effet de voix » dans Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 16-38.

engagent plutôt une disjonction radicale : sans origine ni adresse, quelle communauté singulière un tel incipit pourrait-il sécréter ?

Raconter comme avant semble ici impossible, pourtant, il y a un « après Beckett ». Fin des avant-gardes, retour au récit : il semble désormais acquis que nous sommes revenus des dernières extrémités de *L'innommable*, tout comme nous serions revenus à la forme historique de l'aoriste, qui réinscrit dans le raconté une distance temporelle « naturelle » (après tout, on ne peut raconter qu'après). Mais un retour peut en cacher un autre et les histoires nous apprennent que Dame Nature a plus d'un leurre dans son sac. Si raconter est redevenu possible, avons-nous oublié Beckett pour autant ?

## 46

**DISTANCE : PASSÉ ET PRÉSENT**

L'acte de raconter se détermine en référence à un événement passé (acte, parole) qu'il relate ; mais il se définit aussi comme un rappel capable de raviver le passé, de le porter ailleurs, à d'autres (de le rapporter). Dans un cas, c'est l'événement qui fait le récit, dans un autre, c'est le récit qui fait l'événement. Raconter tourne autour de l'événement dans une constellation référentielle complexe. Pourtant, le sens élémentaire de raconter se ramène le plus souvent à une simple relation d'un fait passé : quelque chose arrive dans le temps présent de l'événement, que je raconte après, dans le temps passé du récit. Les ellipses, les enchâssements et les métalepses de l'architecture narrative ne sont pas venus à bout de cette ligne temporelle : d'abord ce qui se passe, ensuite ce qu'on en raconte.

À cette base fondamentale, qui fait du récit une « relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires)<sup>3</sup> », s'ajoute l'idée que la relation peut être elle-même plus ou moins présente, plus ou moins discrète selon que le sujet de l'énonciation s'efface ou non. La tension moderne entre présence énonciative et représentation distanciée n'est pas sans rapport avec l'intériorisation de la vision, de la conscience subjective, qui travaille la littérature jusqu'à nous. Le roman moderne vit de l'interaction entre l'inscription d'une présence (d'une conscience) subjective et la mise à distance du monde raconté dans l'espace neutralisé du récit. C'est dans l'écart entre le temps subjectif de l'énonciation et le temps narratif de l'événement passé que se mesure la distance constitutive de l'acte de raconter.

3. Paul Robert, *Le Petit Robert 1*, Montréal, Dictionnaires Le Robert, 1984, p. 1624 [entrée : récit].

Dans son article bien connu sur « Les relations de temps dans le verbe français », Émile Benveniste systématisait le discours du récit. Il distingue l'énonciation historique de l'énonciation discursive à partir d'une distribution, dans la langue, des temps verbaux. Ce double régime entraîne, pour le récit, une distance temporelle (« Un événement, pour être posé comme tel [...], doit avoir cessé d'être présent, il doit ne pouvoir plus être énoncé comme présent<sup>4</sup> ») et subjective (« À mesure que l'aoriste se spécifie comme temps de l'événement historique, il se distance du passé subjectif et, par tendance inverse, s'associe à la marque de la personne dans le discours<sup>5</sup> »). La coupure entre passé historique et présent discursif correspond à la séparation entre écrit et parlé (et donc à deux milieux de la parole en interaction) qui met, pour l'énonciation historique, le sujet parlant à distance.

La friction entre représentation et présence que le Nouveau Roman a poussée à bout n'est pas étrangère à ce double régime : la représentation implique que ce que l'on raconte a cessé d'être tandis que la présence implique l'inscription du sujet dans le temps de la parole devenu, du même coup, temps de l'événement. Quand l'avant-garde rompt avec l'illusion référentielle et rejette l'appareil de l'énonciation historique qui, selon elle, escamote l'événement de l'écriture, elle rompt avec les présupposés du roman réaliste tout en parachevant la quête de réalité qui anime celui-ci : qu'on ne raconte plus d'histoire ! C'est dans le texte et dans son autoréflexivité que niche désormais le réel plus-que-réel. Autre foirade, de préciser Beckett : dans *L'innommable*, la conjonction aporétique entre présence et abstraction montre que le conflit entre distance et présence n'anime plus l'espace narratif de la représentation mais loge désormais au cœur de la présence. Cela même qui mobilise la narrativité moderne vers une instantanéité (de la parole, de la conscience subjective) de plus en plus rapprochée (intériorisée), opérant une friction sans cesse renouvelée entre raconter (la distance) et énoncer (le présent), se dégage entièrement du champ de force romanesque dont il est issu : la présence se retourne contre elle-même en « s'abstractant ». Beckett met récit et sujet dans une impasse qui extériorise la voix intérieure et bloque les vecteurs temporels présent-passé.

4. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 245.

5. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 248.

Revenons à Benveniste. Sa partition verbale implique ce que Jean-Louis Déotte désigne par appareil<sup>6</sup> : les deux systèmes de temps seraient deux appareils discursifs distincts capables de faire apparaître deux mondes différents. En fait, Benveniste hésite entre un ordre historique ancré dans le référent (l'événement « doit avoir cessé d'être présent ») et un ordre historique appareillé dans la langue (l'événement « doit ne pouvoir plus être énoncé comme présent »). Cet appareillage — celui des temps verbaux et des personnes — ne tranche pourtant pas la question de la représentation. L'historicité supposée de l'événement raconté l'inscrit dans un passé jamais remis en cause alors que l'idée d'une configuration distinctive de l'événement et du sujet dans l'énonciation historique implique non pas la négation de toute réalité référentielle (avec les impasses que l'on connaît), mais un mode d'apparition spécifique propre au régime discursif du « raconter ».

Ce modèle linguistique, exclusivement porté sur les modes subjectifs ou objectifs d'apparition, laisse dans l'ombre une autre modalité de la présence que j'appellerai narrative : elle ne se ramène pas au seul aoriste et détache le concept de présence des seules marques de la subjectivité énonciative. Prenons deux incipits. La *présence narrative* est infiniment plus forte dans l'ouverture de Guy de Maupassant (« C'était l'heure du thé, avant l'entrée des lampes<sup>7</sup> »), dont la distance temporelle à l'imparfait reste flottante, que dans celle de Pierre Michon, pourtant riche d'un aoriste impeccable (« L'un fut nommé là par la Compagnie des postes, arbitrairement ou selon ses vœux ; l'autre y vint parce qu'il avait lu des livres [...] <sup>8</sup> »). Ce n'est pas que l'aoriste éloigne l'événement avec plus d'efficacité que l'imparfait et soit, du même coup, discursivement effacé, bien au contraire : il a la capacité de matérialiser cette distance, de la rendre concrètement présente. Chez Michon, les indices d'un raconter ne sont pourtant pas évidents, car le discours est surtout informatif, explicatif ; il n'annonce rien de déterminé. Nous ne savons pas exactement *quoi attendre* d'un tel début, dont le passé simple n'entraîne pas de lui-même l'acte de raconter. Le

6. L'appareil est un dispositif de médiation capable de produire un mode d'apparition qui lui est spécifique. Ainsi en va-t-il de l'oralité, de la perspective, du muséal, du spectral, etc. Voir à ce sujet Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.

7. Guy de Maupassant, « Le bonheur », *Boule de suif*, Paris, Albin Michel, 1957 [1897], p. 184-194, cit. p. 184.

8. Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 9.

discours hésite entre un ton docte et une mémoire narrative (l'aoriste), ce qui mitige l'élan du récit. Chez Maupassant, la distance étirée de l'imparfait met en scène d'entrée de jeu le cercle du récit, qui se découpe dans l'incipit comme se découpe — avec une netteté nostalgique (le crépuscule — symbole de ce qui finit — nous rappelle aussi le temps perdu des lampes [à huile?]) — le cercle traditionnel d'une communauté rassemblée au rythme de la lumière et des rituels quotidiens (le thé). Le ton (qui passe par l'alternance liée des allitérations [t, l, d] et des assonances [é, en]) est feutré : l'atmosphère qui se met en place est celle des veillées autour du feu, du halo des lanternes et des ombres magiques, elle porte en elle le récit à venir dont la présence s'impose sans la moindre hésitation.

Dans cette lecture, la présence n'est pas affaire d'énonciation subjective mais plutôt de matérialités discursives et de traces mémorielles. Raconter serait un mode hanté par toutes les façons de raconter *depuis le temps*. Michon ravive un aoriste peuplé par l'almanach Vermot et la littérature « classique » ; Maupassant réveille, dans la pénombre, la mémoire du conteur. La présence n'est pas le présent immédiat d'une conscience impossible à saisir, à fixer<sup>9</sup>, mais la trace vive d'un passé pluriel condensé et déplacé dans le récit. Cela signifie que la mémoire du récit n'est pas seulement celle des événements mais aussi celle des récits déjà racontés, mémoire intertextuelle qui cumule des traces diverses, y compris celles du présent : le discours narratif est tricoté de mémoire en même temps qu'il tricote une mémoire à venir, une trace future.

La présence narrative se dégage du pôle discours/référent en faisant de la distance une matérialité inséparable de la mémoire des récits qui resurgit dans chaque histoire, même la plus simple, la plus dérisoire : anecdote vestimentaire, rencontre dans un parc, rires entendus, qu'importe. Un récit se met alors à distance, mais quelle distance ? Raconter reste, pour Pascal Quignard, voué à l'aoriste :

9. Il est évident — Monica Fludernik le note — que les récits au présent ne sont pas une rareté ; ils sont cependant (dit-elle) invraisemblables lorsqu'ils bousculent la postériorité de l'histoire par rapport à l'événement et impliquent un ancrage déictique (par opposition aux présents historique ou gnostique) : « Present tense narrative [...] is a most peculiar thing: one cannot realistically "live" the story and narrate it at the same time or tell what one is currently experiencing as a story [...]. » (Monica Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, New York, Routledge Press, 1996, p. 252)

Pourquoi le récit est voué à l'aoriste notifiant le perdu? La fiction humaine est vouée au prétérit parce que la narration ne peut être perçue que comme postérieure à l'histoire racontée. Le temps précède tout récit qui est forme-où-le-temps-devient-temps-orienté. Toute histoire racontée est le passé de la voix narrative.

La phrase « Toute chasse ne peut être rapportée au groupe que par la voix survivante » veut dire « toute voix survivante est meurtrière<sup>10</sup> ».

50

L'aoriste fait du récit le témoin d'un monde perdu, mais il est aussi « un présent intense [...] du jadis vivant<sup>11</sup> ». La nostalgie investit le récit absolu, engouffrant avec elle les temps relatifs du passé composé ou du présent néanmoins capables, eux aussi, de *marquer la distance*: « Soudain il s'interrompt, il lève la main, l'index dressé, il tend l'oreille...<sup>12</sup> » Quelque chose là se rompt et se met aux aguets (part en chasse?) que le lecteur reconnaît immédiatement comme un indice de récit: un événement se dessine, il se détache, se cadre, apparaît sous nos yeux. La distance n'est pas dans le passé perdu mais dans l'interruption atemporelle. « Soudain » en est le signal, la mémoire intrigante qui, d'une certaine façon, replie le passé simple dans le présent en rappelant d'un coup les péripéties de jadis. Que le surgissement du récit mette le temps sous tension ne fait pas de doute, mais on ne peut pas le réduire à une postériorité ni orienter le regard du raconteur vers le monde perdu. Il y a aussi relation aux mondes présents et à venir qui reçoivent le récit et que le récit imagine. Il y a création, ouverture qui met le récit à distance, qui le distingue, en fait une unité saisissable, autonome, répétable. Afin de sortir des impasses du présent-passé (sujet-objet), et par goût du suspense peut-être, je définirai cette distance en acte constitutive d'un raconter non pas comme un recul temporel, mais comme la promesse d'un secret<sup>13</sup>.

10. Pascal Quignard, *Sur le jadis, Dernier royaume II*, Paris, Éditions Grasset, 2002, p. 153.

11. Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p. 149.

12. Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 9.

13. On aura reconnu, dans la promesse d'un secret, l'écho du code herméneutique qui a pour fonction, écrit Roland Barthes, « de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 24). La présence narrative fait d'un tel « code » un élément déterminant du récit, lieu circonscrit d'un désir de savoir indissociable d'un « déjà lu » (*S/Z*, p. 28).

## SECRET : PROMESSE ET COMMUNAUTÉ

Que se passe-t-il lorsque, dans le flux d'une conversation, je saisis l'indice d'une histoire? Ou encore lorsque, ouvrant un livre, je reconnais le signal — plus ou moins net — du récit? Exactement comme dans l'incipit de *Vous les entendez?*, je tends l'oreille, je tourne mon attention vers la parole raconteuse, je suis captive, captée par ce qui m'attend dont j'ignore tout sauf l'annonce. Il se peut que je sois déçue, que le récit ne réponde pas à mes attentes ou même se dédise, renonce en cours de route à ce qu'il me promettait de faire (raconter), mais il reste qu'une parole se distingue et m'attire dans un espace très précis qu'elle cerne et qui me concerne avant même que je sache de quoi il s'agit, « de quoi ça parle ». L'attention que je porte au récit n'est pas n'importe laquelle, elle n'est pas seulement successive (suivre l'enchaînement, comme dans un raisonnement), mais aussi suspendue: c'est seulement à la toute fin que je saurai comment-pourquoi ce récit est récit, seulement à la fin que je saurai ce qui « comptait » et que le raconteur a reporté jusqu'au bout. La curiosité qui presse la neuvième épouse de la Barbe bleue et le sursis qu'ensuite elle s'octroie (« *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?* ») palpitent au cœur de tout récit: voir, savoir/ne pas voir, ne pas savoir; promesse/suppression du secret.

On connaît les affinités étymologiques entre narration et savoir<sup>14</sup>. Si le savoir des récits se trouve depuis longtemps écarté de la connaissance scientifique, raconter reste encore une médiation privilégiée de l'expérience. Les histoires vraies comme les fables ont quelque chose à nous apprendre, et même si elles ne nous apprennent rien, elles alimentent en elles-mêmes notre désir de savoir, notre insatiable curiosité. En ce sens, « La Barbe bleue » est une fable retorse qui défait sa moralité<sup>15</sup> en suscitant chez son lecteur le désir de connaître le « fin mot », d'en percer le secret, bref, en l'attirant jusqu'à cette moralité qui condamne « ses attrait ». Il souligne ainsi, de la plus merveilleuse façon, ce

14. « The words “narrative”, “narration”, “to narrate”, and so on derive *via* the latin *gnarus* (“knowing”, “acquainted with”, “expert”, “skilful”, and so forth) and *narro* (“relate”, “tell”) from the Sanskrit root *gnâ* (“know”). » (Hayden White, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », dans William J. Mitchell, dir., *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 1-23, cit. p. 1)

15. « *La curiosité malgré tous ses attrait, / Coûte souvent bien des regrets; / On en voit tous les jours mille exemple paraître. / C'est, n'en déplaie au sexe, un plaisir bien léger; / Dès qu'on le prend il cesse d'être, / Et toujours il coûte trop cher.* » (Charles Perrault, « La Barbe bleue », *Contes*, Paris, Éditions Garnier, 1967 [1695], p. 123-129, cit. p. 128)



qui relie le savoir (la curiosité) du récit à la mort, qui est aussi la fin de l'histoire : « Dès qu'on le prend il cesse d'être ». Même dans l'histoire la plus légère dépourvue de prétention, c'est dans le secret qu'opère l'acte de raconter.

Par secret, je ne désigne pas seulement une quelconque connaissance que le récit se chargerait de véhiculer, de révéler. Ce n'est certes pas un hasard si quantité de narrations mettent en scène le mystère, l'énigme, la cachette ou « le cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas<sup>16</sup> » qui attisent notre désir de savoir, mais toute histoire ne comporte pas nécessairement de secret en son sein. Plus fondamentalement, elle *est* secret au sens où elle se met à l'écart, se cerne et se délimite comme *une histoire* même si l'on ne sait pas d'avance où, quand, qui<sup>17</sup> ? L'intime unité des événements qui mettent l'histoire en réserve est un secret qui se dévoile en se racontant mais qui, se dévoilant, n'épuise pas son secret. Raconter promet de faire apparaître ce qui, une fois raconté, sera devenu une histoire, mais lorsque la boucle sera bouclée et le récit circonscrit, sera-t-on venu à bout du secret ? L'histoire s'est mise à l'écart, elle constitue une unité séparée, une découpe autonome qui s'ouvre à la pluralité du sens et aux métamorphoses. En ce sens, ra-conter est toujours déjà un *pouvoir de* répétition, une capacité de reprise liés au secret.

Parce que raconter se distingue de la parole courante, les récits rassemblent (*re-collect*) la communauté de ceux qui « savent » par opposition à ceux qui ne savent pas. Dans *The Genesis of Secrecy*, Frank Kermode<sup>18</sup> insiste à juste titre sur le partage narratif entre ceux du dedans et ceux du dehors, partage d'autant plus net qu'il repose, dans la Bible, sur la nécessité de pénétrer le sens opaque des fables et des paraboles. L'interprétation non accessible à tous et l'hermétisme sont à la source des récits, dont l'obscurité et les ambivalences

16. Charles Perrault, « La Barbe bleue », p. 124.

17. Dominique Rabaté rappelle la définition du secret que donne Arnaud Lévy dans son article paru dans la *Nouvelle revue de psychanalyse* (n° 14, « Du secret », automne 1976, p. 117-129) : « Evaluation étymologique et sémantique du mot *secret* » fournit d'utiles précisions, dont je souligne les traits essentiels suivants. Le mot français vient de « *secretum* » en latin, lui-même dérivé de « *secretus* » et du verbe « *secerno* », mettre de côté, à l'écart... « *Cerno* » signifie « passer au crible ». » (Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *Modemités* 14, « Dire le secret », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000, p. 9-32, cit. p. 18)

18. Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1980.

résistent à la compréhension. Ce jeu de forces qui, d'un côté, prétend à la vérité et qui, de l'autre, la voile et la met hors d'atteinte, constitue le fondement du narratif (distinct en cela de l'information), mais, chose intéressante, l'opacité persiste dans ces récits modernes et contemporains qui, loin d'afficher une part obscure (sacrée), se donnent comme la (plus ou moins) simple relation d'une histoire. L'espace contemporain prétend à la *transparence* (le grand mot est lâché), aux miroirs (qui ne sont pas, raconte-t-on, sorciers); tout diffuser et ne rien cacher, voilà l'impératif qui, aujourd'hui, régit notre univers des discours<sup>19</sup>. Les récits sont pour tous et l'interprétation aussi : chacun en comprend la vérité (toute relative) à sa façon. Pourtant, comme le souligne Dominique Rabaté, « le secret révélé n'en finit pas de sécréter toujours plus de secret ! La découverte du sujet moderne me semble être, en d'autres termes, que le plus important peut se cacher dans le plus futile<sup>20</sup>. » La futilité de nos récits contemporains, qui racontent des riens ou se bouclent sur une autosuffisance, ne compromet pas la dynamique du secret. Au contraire, c'est dans le dérisoire que loge le plus secret. Le roman policier, qui fonctionne en grande partie sur l'inaperçu, nous permet de voir en quoi raconter rejoue la communauté à son échelle. Ce n'est pas seulement qu'il mette en scène des indices : Pierre Bayard a montré qu'il est possible de relancer le « *délire d'interprétation* », d'œuvrer au risque d'une lecture qui fouille les évidences mêmes du raconté. Par là, il indique que l'opacité du récit participe aussi d'un genre très populaire dont le secret se résout le plus souvent de lui-même, avec la fin de l'enquête<sup>21</sup>. De façon plus exclusive (plus « littéraire »), le jeu avec l'intertexte, les références cachées ou l'incertitude du sens n'est-il pas une façon de maintenir le secret, c'est-à-dire *l'exigence* d'une communauté ?

19. Le grand récit progressiste du cyberspace est presque caricatural à cet égard. À propos de la cyberdémocratie, Pierre Lévy parle de « la *transparence* des marchés virtuels » ; quant au politique, « *Internet* propose un espace de communication inclusif, *transparent* et universel, qui est amené à renouveler profondément les conditions de la vie publique dans le sens d'une liberté et d'une responsabilité accrues des citoyens. » (Pierre Lévy, « L'hypertexte, une nouvelle étape dans la vie du langage », dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand, dir., *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 25-42, cit. p. 35) Je souligne.

20. Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », p. 15.

21. Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, quatrième de couverture.

La force politique de l'acte de raconter repose sur la capacité de l'histoire à composer une communauté narrative singulière. Même le récit le plus largement accessible, le moins crypté, déploie en lui-même une « scénographie<sup>22</sup> » spécifique de sa réception mais, surtout, sa fermeture et son autonomie (*self-contained story*) assurent, à l'intérieur de son « enclave », un extraordinaire potentiel de sens capable de déborder les frontières qui le cernent. L'excès et le débordement de l'histoire dépendent du maintien d'une délimitation entre un dehors et un dedans à l'intérieur duquel l'ordre et la cohérence peuvent être incorporés, digérés, déplacés, échangés, bousculés, renversés, médités. Si c'est le pont qui fait les rives, alors c'est le seuil qui fait le passage<sup>23</sup>; le récit serait ce seuil. Il se pourrait que l'inquiétude suscitée par l'ordre limité des histoires (par opposition à la pure présence du verbe poétique, à l'incohérence des rêves ou aux dérives labyrinthiques infinies de l'hypertexte) soit autant liée au désir utopique d'une liberté « sans entrave » qu'à la crainte de cette liberté composée et concernée qu'il secrète<sup>24</sup>. Parce que le moindre détail d'une histoire est susceptible d'en relancer la présence, la moindre histoire offre le risque d'une résurgence infinie.

#### L'APPAREIL-PHOTO : VOIX, TRACE

*L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint<sup>25</sup> est un bon exemple du « retour au récit » contemporain. Sans prétendre faire de son minimalisme une règle générale, j'aimerais montrer en quoi la voix narrative, qui raconte avec une sorte

22. J'emprunte ce terme à Dominique Maingueneau, « *Ethos, scénographie, incorporation* », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Les éditions Delachaux et Niestlé, 1999, *passim*.

23. « C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives », Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », trad. André Préau, *Essais et conférences*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1954], p. 180.

24. Samuel Archibald montre en quoi les hypertextes de fiction redéfinissent le récit comme une combinatoire non linéaire et un refus de la clôture. Il souligne à quel point il est illusoire de « voir dans la non-clôture des hypertextes une libération ». Voir Samuel Archibald, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes*, p. 115-137, cit. p. 125. C'est là une question sur laquelle je reviendrai.

25. Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, 1988. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « AP » suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

de nonchalance, nous invite à repenser ce retour entre présence et mémoire, en dehors des affres d'un impossible « maintenant » (Beckett); comment l'histoire presque nulle qui s'esquisse nous renvoie, à sa façon, au secret de l'histoire.

*L'appareil-photo* met en œuvre une voix prise non pas dans les fluides de la conscience intérieure mais dans le cahin-caha d'une aventure inaboutie. L'usage du passé simple ouvre l'espace d'une narration distanciée qui rapporte des événements passés. L'effet de distance est d'autant plus marqué que la tonalité empruntée de la narration rappelle le roman d'aventure, sentimental et policier sans pleinement satisfaire aux lois du genre. Même les notions d'événement et de causalité sont, d'un même élan, engagées et laissées en plan. La coïncidence sur laquelle s'ouvre le roman ne rime à rien, l'aventure de la bouteille de gaz tourne court, le « voyage sentimental » à Londres reste flottant, l'épisode de l'appareil-photo, que le titre annonce, littéralement tombe à l'eau. Ce sont bien la finalité et l'intrigue romanesque que Jean-Philippe Toussaint dégoupille de l'intérieur, ce qui implique déjà que la voix narrative au passé simple ravive des tonalités génériques gardées en mémoire tout en esquivant les attentes des codes par là convoqués. C'est une présence paradoxale que la voix donne à entendre, voix générique et mémorielle qu'on ne saurait réduire à celle d'un narrateur-personnage en pleine « rétrospection ». Ce dont elle joue parodiquement, c'est bien du récit qui revient, de ce récit chargé d'échos que la voix ravive et « fatigue<sup>26</sup> ».

La narration au je prend en charge l'ensemble du récit, mais elle introduit les discours sur des plans décalés. Rapportées sur le mode direct mais sans guillemets, les paroles citées sont généralement suivies d'un « dit-il » monotone qui en médiatise l'insertion. Toutefois, si les incises suivent à la lettre le code romanesque, l'absence de guillemets élimine les frontières entre la voix rapporteuse et la voix rapportée, entre discours et récit<sup>27</sup>. En outre, certaines réparties

26. Allusion au jeu d'approche du narrateur qu'il commente ainsi : « Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraissaient mûres, je pourrais cartonner. » (AP, p. 14)

27. « Elle me regarda. Ce ne serait pas très prudent, non, dis-je. Je regardai dehors distraitement; nous longions le terrain vague, au loin se profilaient des lotissements. » (AP, p. 55)

sont indiquées entre parenthèses<sup>28</sup>. Ces parenthèses ouvrent, dans la voix narrative, des plans différents, elles introduisent un jeu de distances variables qui prend aussi la forme d'adresses implicites et de commentaires<sup>29</sup>. Ces décalages intercalaires, à la fois ruptures et insertions, reviennent d'un bout à l'autre du roman et contribuent, par la récurrence d'adresses tels ces « dites », ces « oui » et ces « non » (em)phatiques, à rapprocher la voix narrative du lecteur<sup>30</sup>. Celle-ci se singularise par sa duplicité, par sa capacité à insérer la proximité dans la distance, le présent (de l'adresse) dans le passé (de la narration), capacité *déliée* que l'on retrouve par ailleurs dans la concomitance du direct et de sa médiation, dans la succession de séquences décousues (elles se suivent sans rapport de contiguïté dans le temps, sans lien de cause à effet) ou encore dans la faillite des genres évoqués. La présence de la voix narrative n'est donc pas ici performative mais déceptive, présence distante toujours déjà seconde, toujours encore balancée dans le creuset d'un décalage donné comme en passant, distraitement, dans des parenthèses multiples qui ouvrent l'espace paradoxal d'une respiration textuelle.

La dernière phrase du roman est une célébration de l'instant présent, de sa fragilité :

[...] je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce — comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant.

Vivant. (AP, p. 127)

28. Les parenthèses intègrent un élément de dialogue dans le récit : « Je lui laissai ma place et montai à l'arrière, posant le carton à côté de moi tandis que son père mettait le contact (elle ne démarre pas, dit-il) » (AP, p. 58) ; mais il arrive aussi qu'elles scindent le discours rapporté sur deux plans : « Alors ? dit son père en se penchant à la vitre (elle est morte, dit-elle). » (AP, p. 59)

29. « Je le laissai à ses doutes, et, quittant le pavillon, m'en revins vers le magasin libre-service, les mains dans les poches de mon pardessus (c'était un Stanley Blacker, dites, c'est quand même une bonne griffe de pardessus). » (AP, p. 51)

30. « Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (je serais plutôt un gros penseur, oui) et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos. » (AP, p. 50) Le « oui » fait de la parenthèse une réponse implicite au lecteur, et contribue à tisser une connivence de lecture. On retrouve, à la fin du roman, ces indications « responsives » hors parenthèses : « Parfois, oui, la mort me manquait. » (AP, p. 106)

Fixer le fugitif n'est autre chose que le geste paradoxal que Baudelaire célèbre dans « Le peintre de la vie moderne<sup>31</sup> ». L'appareil-photo du narrateur tient lieu de croquis sur le vif, mais cet appareil, qu'il a volé dans le Ferry, révèle, au développement de la pellicule, la silhouette de Pascale, sa compagne, prise par hasard *en arrière-plan*, dans le hall de la gare maritime de Newhaven<sup>32</sup>. Entre cette imperceptible trace d'un passage soudainement découverte et la comparaison avec l'aiguille immobilisée dans l'aile du papillon, apparaît justement ce qui fait de la fixation du fugitif un art non de la performance mais de la mémoire, un art de la trace piquée au vif. Le papillon vivant fixé par une aiguille, c'est bien l'événement de cette silhouette fixée sur la pellicule qui saute aux yeux, événement à la fois présent et passé qui se révèle, comme entre parenthèses, au second plan. Le présent n'est plus alors ce qui est là, ce qui vole (ou fuse) librement dans l'instant, mais l'événement lent de la trace découverte par inadvertance, de la trace ravivée au détour d'une image papillonnante qui pourrait aussi, d'ailleurs, faire écho à *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust<sup>33</sup>.

57

Les accents du roman policier, du roman d'aventure ou sentimental chez Toussaint montrent bien en quoi la présence n'a que faire d'un ancrage déictique, mais les méditations sur la mémoire auxquelles invitent l'épisode de l'appareil-photo et la comparaison avec le papillon délicatement fixé nous amènent à dépasser le simulacre dans lequel on se complaît parfois à classer les parodies post-modernes : c'est l'avènement authentique de la trace et sa présence passagère qui sont, dans ce roman, épinglés. Dans la distance qui se creuse à l'intérieur de la voix narrative, dans la nonchalante fatigue que draine tout événement, Jean-Philippe Toussaint marque à sa façon la fin de l'épuise-

31. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1976 [1863], tome II, p. 683-724.

32. « C'était l'avant-dernière de la série, et jusqu'à présent je n'avais encore rien remarqué. La photo avait été prise dans le grand hall de la gare maritime de Newhaven et je me rendis soudain compte que, derrière la jeune femme qui se tenait au premier plan, on devinait les contours du présentoir des douanes, où apparaissait très nettement la silhouette endormie de Pascale. » (AP, p. 120)

33. Je pense en particulier à la scène de la mort de Bergotte, dans *La prisonnière* : « Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954 [1923], tome III, p. 187)

ment. De même que le narrateur nous annonce l'impact potentiel de son « jeu d'approche, assez obscur en apparence » qui aurait pour effet de « fatiguer la réalité<sup>34</sup> » (AP, p. 14), de même le roman fatigué par les soins de l'auteur vise à « cartonner », à piquer au vif cette présence jamais totalement fixée ; la fatigue est un jeu qui nous éloigne de la présence vive inatteignable vers laquelle se tendrait la voix subjective moderne. Jusque dans l'ironique détachement de cette prédation romanesque dont la proie est, ici, une olive, là, un papillon (ailleurs, le lecteur?), c'est encore la distance variable de la présence qui s'affirme, sa palpitation paradoxale, ni absolument vive (volante) ni radicalement morte (inerte).

58

Reste l'incomplétude du récit : les attentes romanesques suscitées (rencontre et voyage amoureux) sont déçues, et loin de se clore sur une fin annoncée, l'histoire se suspend en cours de route : le narrateur rentre seul la nuit d'on ne sait où, il regarde les photos de l'appareil volé sur le Ferry dans une gare, près d'Orléans. Comme il n'y a plus de train, il reprend sa marche sur le bord de la chaussée, appelle sa compagne d'une cabine téléphonique, lui demande de le rappeler. Il attend son appel qui ne vient pas, le jour se lève, il songe « au présent, à l'instant présent » (p. 127). La fin *in medias res* nous frustre de l'événement prédécoupé du voyage ou de l'amour, elle pose l'énigme de la lenteur que la longue description du jour levant rend perceptible. Sans rompre la promesse du secret, sans remettre en question le récit, c'est la démesure de l'événement que cette fin fait ressortir, sa futilité inattendue. L'histoire nous amène ainsi d'elle-même à réfléchir à son secret, à faire ressortir une trame narrative *en arrière-plan*, une chaîne événementielle qui, loin de s'attacher aux personnages et à leurs aventures dérisoires, relie des motifs secondaires comme les photos<sup>35</sup>. Le rythme ralenti de l'histoire, à la fois linéaire et déliée, renvoie à l'entremêlement de la trace et de la présence vive dans l'instant, qui dérouté l'évidence de la succession des événements rapportés. L'insignifiance des incidents, la torpeur qui s'empare des personnages, le détachement de la voix raconteuse suscitent un suspens (quelque chose, croit-on, va finir par arriver, il faut bien que ce récit aille quelque part) à l'intérieur duquel il ne se passe rien

34. Voir *supra* (note 23) la citation complète du passage.

35. Les photos d'identité que le narrateur doit amener à sa future compagne pour son dossier de permis de conduire et qu'il oublie, les photos d'enfance qu'il lui montre, les photos du manuel du permis de conduire, les photos de l'appareil volé dans le Ferry.

d'autre qu'une sorte de va-et-vient halluciné qui confère à la banalité l'irréalité du rêve.

**« OÙ MAINTENANT ? QUAND MAINTENANT ? QUI MAINTENANT ? »**

La combinaison de l'aoriste et du présent dans *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint montre en quoi la présence narrative est une trace mémorielle qui se joue à *tous les temps*. De la confidence (au présent) à la narration historique (au passé simple), la mémoire tonale des discours est à l'œuvre. La capacité du récit à apparaître comme tel dépend de la liaison des divers éléments qui le composent. La distance nécessaire pour que le récit se détache n'est pas nécessairement rétrospective, puisque raconter, chez Jean-Philippe Toussaint, superpose le recul « aoristique » et l'adresse déictique. **Quand** bien même l'aoriste dominerait la narration, il ne suffirait pas à lui seul pour saisir la distance spécifique de ce récit. Il me semble que c'est plutôt dans la *succession déliée* des événements, des tons et des genres qu'une telle distance se met au jour. Or, cette succession déliée de séquences banales n'est pas sans évoquer le cinéma, capable de faire apparaître tel moment puis tel autre, de « monter » le quotidien du temps pour en saisir la palpitation ni morte ni vive. Le transfert intermédial d'un appareil audiovisuel qui a fait sa marque (le cinéma parlant) dans le médium écrit serait précisément ce qui détache le récit de *L'appareil-photo* et, pour ainsi dire, l'irréalise, d'où cette sensation fluide du rêve, non dépourvue d'étrangeté.

En ce sens, parler de « retour du récit » n'implique pas seulement la revendication d'un plaisir de raconter ou d'une transitivité axée sur le sujet<sup>36</sup>. Il n'y a pas un récit mais *plusieurs* modes narratifs qui reviennent en même temps. La *coexistence anachronique* de la légende, du conte, du roman historique, du roman de l'intériorité ou autres est peut-être l'une des caractéristiques du récit contemporain, instaurant une sorte d'archéologie de la fable dans la fable, faisant de raconter un verbe au second degré. Les jeux d'intertextualité, de

36. « La littérature "transitive" » caractéristique de la période contemporaine se distinguerait par un triple retour : du sujet, du récit et du réel. Voir à ce propos Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 319-336.



parodie, de reprise ou d'échos génériques, auxquels s'intéresse la critique littéraire contemporaine, impliquent une mémoire discontinue. Certes, le palimpseste trame la littérature depuis la règle de l'imitation des Anciens jusqu'aux détournements des Modernes, mais quand Rabelais croise Robbe-Grillet ou Platon les jésuites<sup>37</sup>, la littérature se fait clairement rencontre de temps disparates. Le mode de liaison de ces temps (de ces discours) hétérogènes — leur médiation narrative — ne va pas de soi.

60

Le passé, dont l'histoire faisait son grand récit, ne demande plus nécessairement à être raconté : il suffit d'un double clic sur le *Web* pour que je me trouve successivement plongée dans l'*Odyssée* d'Homère, dans la peinture de Poussin ou sur la banquise avec nos amis les pingouins. Ce que l'on désigne comme une maladie de la mémoire contemporaine (hypertrophie) est une absence totale de mémoire : le passé se constitue d'innombrables données, d'une série de *data* équivalents au fatras d'informations d'actualité dont parle Walter Benjamin dans son essai sur le narrateur<sup>38</sup>. Toujours actuel, accessible, le passé enregistré et stocké se détache de la mémoire du raconté comme d'un sens historique à venir<sup>39</sup>. Les innombrables récits contemporains portent en eux leur propre obsolescence jusque dans la conservation (numérique ou autre) dont ils font l'objet. La trace et le secret sont fragiles, ils requièrent une attention qui, à l'ère du furetage et du *zapping*, n'a rien d'évident. Aller chercher les sources et mobiliser la mémoire sont deux modes de lecture très différents : l'un se tourne vers l'extérieur, l'autre échange de l'intérieur, souvent après un long travail d'apprentissage, d'autant plus difficile que l'école (l'État) n'y pourvoit plus ; quant au *Web*, il favorise l'accumulation et le transfert rapides de données

37. Je fais allusion au roman de Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, dont la trame historique joue de l'anachronisme à l'excès.

38. Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Maurice de Gandillac, *Essais 2* (1935-1940), Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1973-1983 [1936], p. 55-85.

39. À propos du récit — révolu — de l'histoire et des mutations de la mémoire, Andreas Huyssens écrit ceci : « For about two centuries, history in the West was quite successful in its project to anchor the ever more transitory present of Modernity and the nation in a multifaced but strong narrative of historical time. [...] This model no longer works. » « The form in which we think the past is increasingly memory without borders rather than national history within borders. » (Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003, p. 2 et p. 4)

dont la visibilité et l'accessibilité ont pour pendant la mémoire courte et le traitement de surface<sup>40</sup>. Le secret raconté entretient un rapport herméneutique au savoir qui n'est justement pas d'ordre cumulatif. Il implique un étonnement et une recherche dont nous sommes, collectivement, dépourvus. Saturée par le régime du spectacle global, « l'expérience de liberté sous contrainte » d'une narrativité reconnue (cernée) comme telle se trouverait aujourd'hui menacée<sup>41</sup>. Pourtant, même dans les fictions hypertextuelles, où la non-clôture narrative est valorisée, l'absence de frontières comme de centre(s) invalide toute possibilité d'interprétation et suscite un malaise qui montre par la négative l'importance du secret<sup>42</sup>.

Raconter reste un des rares modes capable d'enchaîner des discours, des temps et des médias disparates et de recomposer à chaque fois une communauté singulière. Le retour au passé simple, chez Toussaint, n'est pas seulement ironique et (ou) nostalgique, puisqu'il intègre un « mode d'apparaître » cinématographique. Quelque chose comme une trans-médiation s'opère entre le récit historique et le récit cinématographique. Cela n'est pas anodin : d'une part, l'impact du cinéma sur le roman s'est surtout fait sentir dans l'usage déroutant d'un présent réflexif, d'autre part, le montage des séquences ne va pas à l'encontre de la linéarité<sup>43</sup> mais la métamorphose de l'intérieur, dans une succes-

40. Voir Patrick J. Brunet, « Internet et la culture de la rupture », dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes*, p. 61-74.

41. Je renvoie ici à la lecture que fait Marc Augé du narratif comme expérience imaginaire et mémorielle distincte. Entre les pratiques qui mettent la fiction « à l'écart » et la tendance contemporaine à basculer dans le « tout fictionnel » de l'image télévisuelle (à ne pas confondre avec l'image filmique), c'est cette « liberté sous contrainte » qu'est l'expérience narrative qui se trouverait compromise. Voir Marc Augé, *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1997, p. 157.

42. Voir Samuel Archibald, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », p. 115-137.

43. Comme le remarque Huyssen, les attaques contre la linéarité et la causalité (liées à l'Histoire et, par extension, au récit rétrospectif) sont devenues une véritable tarte à la crème intellectuelle : « [...] the post-Nietzschean attacks on linearity, on causality, and on the myths of origin and *telos* [...] are too well known to bear repeating here in detail. The attack on the history-modernity linkage has become such an *idée reçue* in certain intellectual circles today that one may well want to come to the defence of the embattled enterprise of writing history that, to my mind, remains an essential component of the power of memory discourse itself. » (Andreas Huyssens, *Present Pasts*, p. 5)

sion devenue flottante. Si l'effet du cinéma sur le récit s'est manifesté dans l'usage d'un présent adéictique<sup>44</sup> et dans le montage par séquences (rompant l'ordre chronologique et linéaire du récit), *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint montre que ce renouvellement se passe désormais du grand récit de la « rupture » qui, dans *L'innommable* de Beckett, frappait ses trois coups<sup>45</sup>.

« Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? » résonnent en effet comme l'annonce solennelle d'un théâtre, celui d'une voix duelle se relançant dans une perpétuelle coupure. Une telle voix rompt avec tout ancrage déictique et toute forme de représentation, mais elle tire aussi sa force illusoire du dispositif théâtral qui la détache, dans le roman, d'un discours subjectif et *l'irréalise* à son tour. Beckett le raconteur ouvre, dans le secret de cette voix, une présence impossible dont on comprend alors qu'elle n'est pas seulement une immédiateté contre-nature: elle est aussi une médiation empreinte de mémoire (le théâtre), immédiatement perceptible. Sans doute est-il possible, aujourd'hui que nous sommes en partie sortis d'une logique (narrative) de la rupture, de voir en quoi le cul-de-sac beckettien est un passage, un deuil, un seuil vers une logique (narrative) du transfert, capable de *raconter* autrement l'invention renouvelée du récit.

62

44. La métaphore de « *reflectoral texts* » qu'utilise Monika Fludernik pour qualifier les récits au présent adéictique implique au moins un appareil visuel détaché d'une vision subjective: « *Reflectoral first-person present-tense texts in fact document their quality of reflector narrative precisely, among other things, by their adéictic use of tense.* » (Monika Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, p. 253)

45. C'est dans la sphère des nouvelles technologies que le grand récit de la rupture, se trouve, dans une tonalité « soft », maintenu. Voir à ce sujet les propos de Pierre Lévy, chez qui l'évolution de « l'intelligence collective » a des résonances étrangement darwiniennes. Voir Pierre Lévy, « L'hypertexte, une nouvelle étape dans la vie du langage », dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes*, p. 25-42.