

Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 11

### QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **“Begin at the beginning”, ou : Que fait la narration ?**

---

---

(i)

La question « Que fait la fiction ? » me semble mal posée. Ou plutôt, elle me semble nous entraîner, par une pente naturelle, dans le champ, ou les marécages, de la philosophie de la fiction, avec son cortège de feintise partagée, de « make believe » et de statut ontologique des personnages de fiction. J’ai le plus grand respect pour cette discipline, à laquelle j’ai consacré pendant plusieurs années un séminaire de DEA. Elle me permet de décrire admirablement les relations intenses que j’entretiens avec mon ours en peluche (dans nos interlocutions, il feint, par pure politesse, de croire que j’existe). Mais elle ne me dit rien des relations, encore plus intenses, que j’entretiens avec Alice. La philosophie de la fiction en effet, en matière de littérature, ne produit guère que des taxinomies. Dans ce domaine, les œuvres de Genette et de Nelson Goodman doivent être saluées, mais cela ne doit pas nous empêcher d’en percevoir les limites : une étiquette, habituellement un nom accompagné d’un adjectif polysyllabique, n’est pas une explication. En tout cas pas une explication de l’affect passionné que suscite la littérature chez qui la lit vraiment. Ce n’est pas la première fois que j’écris que toute ma vie j’ai été amoureux d’Alice, même si je l’ai parfois trompée avec le monstre de Frankenstein.

« *Begin at the beginning* », ou : *Que fait la narration ?*

Et pour une fois je ne vise pas, en évoquant l'intensité affective de l'expérience littéraire, l'épiphanie littéraire en tant qu'épiphanie linguistique. Je n'évoque pas ces minimes distorsions lexicales, ou ces exploitations des règles de la syntaxe, qui font qu'un texte est littéraire et qui, si elles sont heureuses au sens d'Austin, nous ravissent – ce que Laurent Jenny appelle le figural.<sup>1</sup> Je vise le plaisir à vrai dire tout aussi intense que j'ai à lire une histoire, le soir, engoncé dans le fauteuil tapissé de velours vert. Car la narration est pour moi, comme je suppose pour vous, l'objet d'un investissement affectif considérable. D'où, comme on le verra, mon affection pour les romans policiers.

Je me propose donc de déplacer la question, et de me demander ce que fait non pas la fiction, mais la narration. Ce qui m'autorise à le faire, c'est que la différence n'est pas si grande, comme le marquera le fait que je vais moi aussi, comme tout le monde, faire retour au texte fondateur, la *Poétique* d'Aristote.

(ii)

Mais je ne vais pas m'intéresser ici au concept de *mimesis*, ni me demander si on doit l'entendre, et le traduire, comme représentation ou comme imitation. Je vais m'intéresser au passage du chapitre 7 où Aristote définit l'histoire complète, ou bien constituée. Voici ce qu'il en dit (il parle de la tragédie, mais généralise lui-même son analyse à toutes les histoires) :

*Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue ; car une chose peut très bien former un tout et n'avoir aucune étendue.*

*Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien.*

<sup>1</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

Jean-Jacques Lecercle

*Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire les formes que j'ai énoncées.*<sup>2</sup>

Si le stagyrite n'existait pas, il faudrait l'inventer. Le même chapitre contient un autre passage célèbre, où il est dit qu'en matière d'étendue, le plus long est toujours le plus beau, et sur lequel je me suis expliqué ailleurs.<sup>3</sup>

Si ce passage, qui a toutes les apparences d'une sottise et pesante tautologie (ce que les anglais appellent « a resounding platitude »), m'intéresse, c'est d'abord pour des raisons carrolliennes. Comme l'on sait, au cours de ses aventures, Alice rencontre des personnages qui tiennent à lui réciter le plus long des poèmes qu'ils connaissent, sans doute parce que c'est aussi, nécessairement, le plus beau. Et voici la réplique du Roi de Cœur au Lapin Blanc qui lui demande où il doit commencer la lecture du poème « They told me you had been to her », dans l'épisode du procès du Valet de Cœur :

*The White Rabbit put on his spectacles. 'Where shall I begin, please your Majesty ?' he asked.*

*'Begin at the beginning.' The King said gravely, 'and go till you come to the end : then stop.'*<sup>4</sup>

Où il apparaît que le Roi de Cœur a lu Aristote, et qu'il sait ce qu'est une histoire complète, ou bien constituée. Mais c'est Carroll bien sûr qui avait lu Aristote, et l'on peut voir dans ce passage une allusion. Aristote était l'essentiel du programme philosophique des étudiants d'Oxford au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, et tout indique que Charles Dodgson, étudiant consciencieux, l'avait lu avec zèle et méthode. Ce qui m'intéresse toutefois ici c'est que ce passage, qui décrit l'histoire

<sup>2</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 59.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Lecercle, "Le plus beau est toujours le plus long", in *La Licorne*, Poitiers, "Le Détour", 2000, pp.23-34.

<sup>4</sup> Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, Martin Gardner, ed., Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 158.

« *Begin at the beginning* », ou : *Que fait la narration ?*

tragique, est devenu source de comédie. Car la réponse du Roi de Cœur est à l'origine d'un *topos* comique, en particulier dans le roman policier anglais. Je vous en propose deux exemples. Le premier est d'un auteur aujourd'hui disparu, mais que j'apprécie, Freeman Wills Croft. C'est le tout début du roman intitulé *The Cheyne Mystery* :

*When the White Rabbit in Alice asked where he should begin to read the verses at the Knave's trial the King replied: 'Begin at the beginning; go on till you come to the end; then stop.'*

*This would seem to be the last word on the subject of narration in general. For the novelist no dictum more entirely complete and satisfactory can be imagined – in theory. But in practice it is hard to live up to.*

*Where is the beginning of a story? Where is the beginning of anything? No one knows.<sup>5</sup>*

Et voici, pour faire bonne mesure, et établir qu'il s'agit bien d'un lieu commun, un autre passage, tiré d'un roman de Nicholas Blake, qui est comme chacun sait le pseudonyme de Cecil Day Lewis. Un personnage reproche au détective et héros sa réticence et ses manières mystérieuses :

*'You know, if you'd lived in Ancient Greece, the Delphic oracle would have had to go out of business. Do cut out the cryptic stuff; we're simply itching to hear all about it. Begin at the beginning, go to the end, and there we may allow you to take a breath.'*

*'The beginning? That would take too long. It began before Sims was born.'<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> Freeman Wills Croft, *The Cheyne Mystery*, Harmondsworth, Penguin, 1953 (1ère édition, 1926), p. 7.

<sup>6</sup> Nicholas Blake, *A Question of Proof*, Harmondsworth, Penguin, 1955 (1ère édition, 1935), p. 188.

Jean-Jacques Lecercle

(iii)

Mes citations établissent qu'on a bien affaire à un lieu narratif, et même méta-narratif, puisque le *topos* concerne la manière même de conter les histoires. Elles établissent aussi que l'intérêt dudit lieu réside dans la distance prise à l'égard d'Aristote, distance qui n'est pas seulement celle de la parodie, mais bien celle du problème : dans le *topos*, l'apparente tautologie est problématisée (dans mes citations, c'est l'un des trois éléments, le début de l'histoire, qui devient problématique).

Je vais prendre au sérieux le second de ces déplacements. Je vais essayer de montrer que le passage d'Aristote, loin d'être la plate tautologie qu'il semble à première lecture, suggère une théorie non triviale, et même profonde, de la narration. Je vais donc aller contre l'interprétation distanciée ou parodique, même si je tenterai d'expliquer en conclusion l'existence du *topos* comique (et donc de justifier mon auteur favori, qui en est la source). Je procéderai en trois temps. Je ferai brièvement apparaître que le passage d'Aristote a vécu aussi sa vie sous la forme de lieux non comiques. Je mettrai en question l'apparente lapalissade en tentant de la transformer en paradoxe. Et je montrerai que l'on peut échafauder à partir d'elle une théorie de la narration et de bien d'autres choses.

(iv)

Le premier des lieux sérieux où le passage travaille se retrouve un peu partout dans notre culture critique. Le passage est en effet le plus souvent interprété comme formulant la théorie de l'unité d'action qui caractérise la tragédie classique, ou comme une description de l'œuvre poétique comme un organisme vivant. Voici une illustration récente de ce que j'avance.

Dans un ouvrage récent sur la *Poétique* d'Aristote, Hubert Laizé cite notre passage, et il ajoute en forme de commentaire :

« *Begin at the beginning* », ou : *Que fait la narration ?*

*Cette première règle d'unité risquerait de faire mal interpréter l'autre, celle de la quasi-unité de temps qui a été citée au chapitre V.*<sup>7</sup>

Le passage énonce donc bien une règle, et, dans cette interprétation, une règle d'unité.

Et voici un autre exemple, d'autant plus intéressant qu'il est inattendu :

*Un des goûts humains les moins remarquables est celui qu'on éprouve à organiser des faits selon une échéance, des séries d'événements qui ont une construction, une logique, un début et une fin. La fin est le plus souvent perçue comme un climax sentimental, une crise de la conscience de soi heureuse ou illusoire. Cela va de la construction d'un bref échange de répliques à celle d'une vie entière. Et s'agit-il là d'autre chose que du fondement de la narration ? L'art narratif est là pour satisfaire ce goût profond. Le plaisir de raconter et d'écouter est celui de voir des faits être disposés selon ce schéma. Au milieu d'un récit, on remonte à ses prémisses, et on a plaisir à y trouver des raisons, des clés, des causalités. Fait-on autre chose lorsqu'on repense à son passé et qu'on se complait à y retrouver les signes de son présent et de l'avenir immédiat ? Une telle construction donne une signification au temps. Et raconter, c'est mythifier le temps, et par là y échapper.*<sup>8</sup>

Pour le dire rapidement, il me semble que cette page, qui est évidemment une méditation sur le passage d'Aristote, insiste sur trois points, qui sont effectivement au cœur du passage, et qui ne sont nullement triviaux. (1) L'essence de la narration est qu'elle présente les événements en une séquence ordonnée. (2) Cette séquence suit l'ordre linéaire du temps (un temps qui se représente comme une ligne fléchée, « the arrow of time », et qui n'est donc pas, par exemple, la durée bergsonienne). (3) L'ensemble du passage peut se résumer dans l'antimétabole, « la vie d'une histoire est l'histoire d'une vie. »

<sup>7</sup> Hubert Laizé, *Aristote: Poétique*, Paris, PUF, 1999, pp. 55-6.

<sup>8</sup> Cesare Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Turin, Einaudi, 1952, p. 203 (c'est moi qui traduis).

Poursuivons un moment la méditation de Pavese et mettons le passage d'Aristote à l'épreuve du paradoxe. Car si je prends un peu de distance, les éléments de sa définition de l'histoire complète ne vont nullement de soi.

Il prétend qu'une histoire bien construite a un début. Mais une histoire a-t-elle jamais un début, autrement que par l'arbitraire d'un coup de force ? Et ce commencement arbitraire n'entraîne-t-il pas, par une régression infinie, une infinité de questions qui le font indéfiniment reculer ? Car que s'était-il passé avant cinq heures, heure à laquelle la marquise sortit ? Il faudra bien qu'on nous le dise, ce qui veut dire que ce commencement n'en était pas un. Et même si l'histoire commence avec la naissance du héros, comme dans *David Copperfield*, elle ne commence pas sans passé, comme le père d'Edmund Gosse, géologue mais puritain, croyait que Dieu avait créé les fossiles, comme le reste du monde, 4000 ans avant Jésus-Christ, mais tout armés d'un passé insondable quoique fictif. Car David ne se débarrasse-t-il pas un peu vite de son père, que nous voudrions mieux connaître ? Il ne nous suffit pas en effet de savoir que David est né : nous aimerions aussi savoir quand et comment il a été conçu. Je suis en train de passer, vous l'avez reconnu, de *David Copperfield* à *Tristram Shandy*. Pour le dire en termes deleuziens, une histoire n'a jamais de début : c'est une ligne d'intensité, ou de fuite, sur un plan d'immanence, et on la prend toujours au milieu (c'est d'ailleurs ce que Deleuze, comme il est notoire, dit de la philosophie).

Pour la même raison, une histoire ne saurait avoir de fin. Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants. Mais combien exactement, et que sont-ils devenus ? Et ont-ils été gentils avec leurs vieux parents ? Car j'aimerais en savoir plus sur les aventures de M. Micawber en Australie, où l'on me susurre qu'il prospéra, et sur la nouvelle vie de Little Emily : la mort de Steerforth ne met nullement fin à cette histoire. Une ligne de fuite ne va pas vers un point fixe qui serait son point d'arrêt. Il faut être le comte Dracula pour se diriger de toutes ses forces vers l'épieu charitable qui le délivrera de sa condition : et



« *Begin at the beginning* », ou : *Que fait la narration ?*

comme chacun sait, la soi-disant fin du roman ne l'a pas empêché de ressurgir et de vampiriser tous les média.

N'ayant ni début ni fin, l'histoire soi-disant complète ne peut guère avoir de milieu. Car comment déterminer qu'elle a atteint *le* milieu si, la définition du milieu étant d'être un entre-deux, chaque moment de l'histoire est *un* milieu, et pour peu que l'histoire, n'ayant ni début ni fin, soit infinie à droite comme à gauche, il est aussi *le* milieu. Et l'on ne s'en tirera pas en déterminant par arbitraire un point d'origine, puisque l'histoire, telle Achille immobile à grands pas, n'atteindra jamais le milieu : il lui faut en effet d'abord atteindre le milieu de la première moitié, puis celui du premier quart, et ainsi de suite à l'infini, ce qui fait que mon histoire ne quittera jamais son point de départ (c'est ainsi qu'il faut 170 pages à Tristram Shandy pour naître). Me voilà dans le paradoxe au sens strict : vous avez reconnu un des paradoxes de Zénon d'Elée.

(6)

On peut toujours sortir d'un paradoxe. Je vous propose une sortie deleuzienne. Puisqu'il faut bien échapper au chaos, et qu'une histoire soit racontée, puisqu'il faut bien que des coupures règlent les flux et les codent, que les lignes de fuite s'entrecroisent pour former un plan de consistance, on considérera que le passage d'Aristote décrit le moment de la territorialisation, ou de la reterritorialisation, d'un flux narratif naturellement déterritorialisé. Bref, il décrit le moment où l'énergie narrative se transforme en jeu de langage avec ses règles. Et l'on se rend alors compte que, loin d'être une lapalissade, la définition de l'histoire complète nous dit trois choses précises, et sur lesquelles les différentes disciplines qui forment ce que Saussure appelait la sémiologie se sont construites. La prétendue lapalissade nous dit en effet que :

1. Une séquence narrative est linéaire, comme une séquence linguistique.
2. Une séquence narrative est ordonnée, elle se conforme donc à un code.

3. Une séquence narrative est *orientée*, vers un point d'arrivée qui lui transmet une énergie d'attraction que l'on qualifie habituellement de téléologique.

On se rend compte alors que la rhétorique, la narratologie, la grammaire et la philosophie du langage se sont construites, au moins en partie, pour rendre compte de ces caractéristiques.

Prenons la rhétorique. Elle nous fournit les tropes de début *in medias res* (il faut un début, mais ce n'est jamais le début) et de clausule (il faut marquer l'arrivée de la fin, surtout si celle-ci a toujours une part d'arbitraire). Ou encore, elle nous apprend ce que doit être un *incipit* et ce que doit être un *explicit* : puisqu'il faut un début et une fin, et qu'il ne peut y en avoir, on ne commence pas, et on ne finit pas, n'importe comment. Non seulement ces deux moments sont d'une importance cruciale pour la narration, mais ils obéissent à des contraintes propres. Ainsi, l'*incipit*, parce qu'il est un seuil, est le lieu d'un acte de langage qui prend la forme d'un *fiat*, c'est à dire d'une création qui est une annonce (j'ai soutenu ailleurs que le modèle de l'*incipit* est la scène biblique bien connue - et vous vous souvenez qu'au moment où l'histoire commence, la Vierge lit un livre où il est déjà question d'elle, par prophétie).<sup>9</sup> Quant à l'*explicit*, il remplit une fonction de totalisation, de bilan : le chemin parcouru, le texte se retourne et contemple sa propre histoire. Nul endroit où la chose soit plus apparente que dans l'autobiographie, où l'antimétabole, « vie d'une histoire, histoire d'une vie » fonctionne à plein, alors même que, justement, le terme de la narration ne peut pas coïncider avec celui de la vie. C'est l'*explicit* qui transforme une série d'événements en une histoire complète, qui les enveloppe, les dépasse, et dans laquelle ils prennent sens : là est bien l'objectif poursuivi par toute autobiographie.

Prenons maintenant la *narratologie*, entendue dans son sens le plus large et le plus traditionnel. Les termes d'art et le jargon une fois oubliés, elle nous dit que l'histoire complète archétypique va d'une boucle à une chute, en passant par un *climax* (ou un *anticlimax*). Ces trois termes servent à nommer ce que le lecteur perçoit comme la

<sup>9</sup> Jean-Jacques Lecercle, "Combien coûte le premier pas: une conception annonciative de l'incipit", *La Licorne*, Poitiers, 1997, pp. 7-17.

« *Begin at the beginning* », ou : *Que fait la narration ?*

dynamique de l'histoire, c'est à dire son rythme. La boucle débute l'histoire, mais en nomme aussi le terme, même si c'est parfois de manière cryptée. La chute se situe au terme de l'histoire, mais nous force à retourner au début, comme au jeu de l'oie, et à refaire le parcours narratif d'un autre point de vue. Le *climax* est point culminant, et à ce titre milieu, sommet d'où l'on peut contempler et les obstacles surmontés et la fin de toutes ces tensions. A moins naturellement que l'inéluctable montée narrative vers ce *vantage point* ne débouche sur un leurre, qu'un *anticlimax* ne vienne nous dire que le plus haut n'est jamais au milieu, c'est à dire là où on l'attend (la nouvelle de Somerset Maugham, « *The Man with the Scar* » présente un exemple canonique de jeu entre *climax* et *anticlimax*).<sup>10</sup> Comme on le sait, l'analyse narratologique dynamise ce que celle d'Aristote avait de statique et de figé : elle coupe et code le flux narratif, mais c'est pour le canaliser plutôt que pour le geler.

J'ai parlé de bilan. Cela m'évoque un concept grammatical, celui du parfait, avec sa valeur centrale en anglais selon la doctrine culiolienne. Et cela évoque également l'opposition chez Benveniste entre histoire et discours, qui comme l'on sait s'inscrit dans des contrastes temporels. Soit donc le temps de l'histoire : il commence par une date du passé, passe par un milieu et finit au *T°* de l'énonciation. Nous sommes ici dans l'aoristique, où l'on conte des histoires séquentielles et ordonnées, avec un début, un milieu et une fin. Mais passons au discours, où l'ordonnancement s'inverse, où le passé, le début, est considéré du point de vue du bilan qu'on en fait dans le présent, du point de vue de la fin. Nous voilà en train de raconter notre histoire au parfait, temps double (passé/présent) et aspect du bilan, de l'expérience. Et ce récit grammatical est le même récit que le récit narratologique : il nous incite à parcourir l'histoire une première fois de gauche à droite (boucle et montée vers le *climax* ; succession des événements saisis dans le temps de l'histoire) et une seconde fois de droite à gauche (retour à la case départ imposé par la chute, bilan que permet le parfait, temps du discours).

<sup>10</sup> Somerset Maugham "The Man with the Scar", in *Collected Short Stories*, vol. 2, Londres, Pan Books, 1975, pp. 208-11.

Jean-Jacques Lecercle

Voilà donc que ma plate tautologie débouche sur une philosophie du langage, qu'elle me met sur la voie d'un aspect essentiel du fonctionnement des langues naturelles. Je soutiens en effet que la linéarité de la chaîne linguistique (temporelle si la chaîne est parlée, spatiale si elle est écrite) implique un processus double de construction de sens. Car le sens se construit pas à pas, de gauche à droite, et la chaîne se comporte comme une séquence d'états finis dite *chaîne de Markov* (le premier choix est libre, le second contraint par le premier, le dernier, naturellement, est fort contraint : « *pride comes before a ...* » - seule la volonté de faire un mot d'esprit m'empêchera de terminer la séquence par le mot « *fall* »). Mais le sens se construit aussi rétroactivement, à partir de points privilégiés, de ce que Lacan appelait des *points de capiton* (« ah, c'est donc cela qu'il voulait dire ! »). Autrement dit, la linéarité de la séquence linguistique implique qu'elle commence par le commencement et se dirige majestueusement vers le milieu ; elle implique aussi que le sens ne se donne qu'au moment privilégié de la fin.

Je suis parti d'une apparence de lapalissade. Etant passé par le milieu, j'arrive à une fin qui n'a rien de trivial, à une théorie de la construction du sens le long de la séquence linguistique qui se résume par la métaphore structurale, « une narration est une phrase. » Je terminerai donc par une autre citation de Nicholas Blake, ce poète auteur de romans policiers. Le héros explique pourquoi il est devenu détective :

*'If ever, in your salad days [...] you were compelled to do a Latin unseen, you'll know that it presents an accurate parallel with criminal detection. You have a long sentence, full of inversions; just a jumble of words it looks at first. That is what a crime looks at first sight, too. The subject is a murdered man; the verb is the modus operandi, the way the crime was committed; the object is the motive. Those are the three essentials of every sentence and every crime. But you have not discovered the criminal – the meaning of the whole sentence yet. There are a number of subordinate clauses, which may be clues or red-herrings, and you've got to separate them from each other in your own mind and reconstruct them to fit*

« *Begin at the beginning* », ou : *Que fait la narration ?*

*and amplify the meaning of the whole. It's an exercise in analysis and synthesis – the very best training for detectives'*

*'But, really,' exclaimed Sophie, rather overwhelmed by all this, 'it sounds dreadfully dry and cold-blooded. You're leaving out the human element altogether.'*

*'Oh, no, I'm not,' said Nigel dogmatically. 'Of course it's only an analogy, and no analogy holds true at every point. But to return to classical education. You learn to write Latin and Greek compositions in the style of certain authors. The first thing you learn is that all the best authors are constantly breaking the rules of the grammar-books; each has his own idiosyncrasies; and that is equally true of the criminal – the murderer in particular. To write a good Latin or Greek composition requires more than a superficial gift of mimicry; it requires that you should get right inside the head and the skin of your model. You've got to try and think and feel like Thucydides or Livy or Cicero or Sophocles or Virgil. Similarly, a detective has to get right inside the character of a criminal if he is successfully to reconstruct the crime.'*<sup>11</sup>

Il y a là, la chose est claire, un véritable art poétique. Ce qui m'intéresse est qu'il a deux volets, ou deux versants. Le premier est un descendant lointain de la définition d'Aristote : il formule et déploie la métaphore, « une histoire est une phrase ». Il nous dit donc que les éléments de la définition aristotélicienne sont à prendre comme des maximes grecques, qui formulent les règles d'un jeu de langage et en contraignent les réalisations. Le second, même s'il est fondé sur le concept psychologique d'empathie, qui ne m'intéresse guère, définit le style individuel comme exploitation délibérée de ces règles. Ce qui me permet de comprendre enfin la fonction et le rôle exacts du passage d'Aristote que j'ai commenté. Je vais le dire en termes de Deleuze. La narration est un jeu de langage ou une machine abstraite. Cette machine a deux aspects ou versants. Elle a un côté territorial, ou reterritorisant : des points fixes balisent le champ, des règles ordonnent le chaos des flux narratifs. Cet aspect statique est ce que la

<sup>11</sup> Nicholas Blake, *There's Trouble Brewing*, London, Fontana, 1956 (1ère édition, 1937), pp. 51-2.

*Jean-Jacques Lecercle*

définition d'Aristote codifie une fois pour toutes. Mais la machine ne fonctionne que si elle a aussi ce que Deleuze et Guattari appellent des « pointes de déterritorialisation », <sup>12</sup> que si les flux ainsi codés continuent à suivre leurs lignes de fuite. La littérature est cette catégorie de la fiction qui laisse la narration filer le long de ses lignes de fuite, et qui même l'y incite. Cela se fait en trois temps : par exploitation systématique des règles de codage (Deleuze et Guattari appellent cela un style) ; par subversion de ces règles, et non simplement maintien sous rature : celles-ci sont alors l'objet d'attaques par paradoxe, comme celle à laquelle je me suis livré, qui les menacent de dissolution ; par parodie enfin, qui établit, à l'intérieur même du codage des images fantasmatiques du code et par là l'inquiètent – c'est ainsi que Lewis Carroll, comme nous l'avons vu, lit Aristote, c'est à dire dans un même mouvement le suit, le moque et en dit la vérité. Loin donc d'être la lapalissade qu'il semble être, le passage d'Aristote nous donne une carte de la narration : des points fixes qui marquent son territoire, des lignes de fuite qui, en le déterritorisant, l'animent. Je crois que ce n'est pas peu.

**Jean-Jacques LECERCLE**  
**Université Paris X-Nanterre**

<sup>12</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 112.