



HAL
open science

Comment finir? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction

Emmanuelle Prak-Derrington

► **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. Comment finir? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction. La clé des langues, 2012, <http://cle.ens-lyon.fr/ling-textuelle/comment-finir-la-fin-et-l-apres-la-fin-dans-les-recits-de-fiction-165250.kjsp>. halshs-00630997

HAL Id: halshs-00630997

<https://shs.hal.science/halshs-00630997>

Submitted on 26 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction

Emmanuelle Prak-Derrington

ENS de Lyon

Résumés

Le récit est lié à la successivité temporelle ; parler de la fin, cela veut donc dire parler aussi de l'après-la-fin, et tous les récits inscrivent leur explicit dans un entre-deux, entre le visible (le point final) et l'invisible (le blanc terminal). L'article se penche sur deux types de conventions clausulaires qui semblent être les réponses universelles à la question « comment finir » que pose tout récit : la fin comme fin ultime, avec la mort du personnage, fin mimétique par excellence qui fait coïncider la disparition du récit et sa « saturation », et la fin comme « happy end », défini comme « tout est bien qui promet bien ». La dernière partie évoque le procédé de la répétition qui, en unissant fin et commencement, s'affranchit du temps linéaire et crée un hors-le-temps où le passé côtoie le présent.

Wie soll man schließen ? Über das Ende und das "Nach-dem-Ende" im fiktionalen Erzählen

Die Wahlverwandtschaft von Zeit und Erzählen soll hier anhand verschiedener Formen der Schlußgebung untersucht werden. Jeder Romanschluß schwebt zwischen dem Geschriebenen und dem Nichtgeschriebenen, dem Sichtbaren (den letzten Wörtern, dem Schlußpunkt) und dem Unsichtbaren (der endgültigen Leerstelle. Unter den zahlreichen Romanschlüssen werden zwei der konventionellsten Typen vorgestellt: das Ende als letztes Ende mit dem Tod der Hauptfigur, in dem sich erzählte Zeit und Erzählzeit überschneiden, und das Ende als Zwischenende, in der Form des happy ends. Der dritte und letzte Schlußtyp, der hier erwähnt wird, die Wiederholung, vereinigt Anfang und Ende, Willkommen und Abschied. Der reflexive Kreis der Wiederholung (der Form und/oder des Inhalts) befreit die Erzählung von der linearen Zeit, schafft eine Zeit-außerhalb-der-Zeit, wo Vergangenheit und Gegenwart ineinanderfließen.

L'étude qui suit est un canevas très général, narratologique et non pas linguistique, dans lequel j'ai voulu faire coïncider la thématique de mon étude (la fin dans les récits) avec celle de ces *Mélanges* (la fin de la carrière de professeur à Lyon II de Marie-Hélène Pérennec), pour lui rendre, à travers la littérature, un hommage que sa modestie refuserait s'il lui était directement adressé. La constitution de mon corpus a été guidée par le seul plaisir de la lecture. Mes exemples (empruntés aux domaines allemand, français, parfois étranger) sont majoritairement contemporains, mais n'excluent pas de menues incursions vers les siècles passés. Leur seule unité réside, au-delà des deux contraintes thématiques adoptées, en une contrainte quantitative : les fins retenues se devaient d'être mesurables en lignes et paragraphes, et non en pages.

1. La fin ou le deuxième seuil

1.1 Remarques terminologiques : la fin vs le début

Alors que le terme « incipit » s'est aujourd'hui largement établi dans l'analyse littéraire, il n'existe en revanche aucun mot qui fasse l'objet d'un consensus pour désigner la fin du texte : les termes latins d'origine « explicit » et « desinit »¹ sont aujourd'hui en concurrence avec le néologisme « excipit », rejeté par les puristes, tandis que ceux de « clause » (Hamon 1975 : 495-526) ou de « clôture » (Kotin-Mortimer 1985) utilisés par la critique n'ont pas trouvé d'écho au-delà du cercle des spécialistes de la question. Reste alors le vocable usuel de « fin », qui, par rapport au terme de début (et d'incipit), nécessairement temporels, se distingue par son ambivalence sémantique, celle de signifier à la fois une limite temporelle (« en fin de carrière »), mais aussi un but, ce vers quoi on tend, ce qu'on veut réaliser (« La fin justifie les moyens »).

Le flottement terminologique de l'analyse littéraire pour désigner la frontière droite du récit va de pair avec un flottement théorique : alors que l'incipit constitue un objet théorique fiable (au-delà de ses variations, il met toujours en œuvre des fonctions génériques), l'explicit se dérobe à la théorisation : les études, pourtant nombreuses, consacrées à la fin des récits, n'ont de cesse qu'à en souligner la diversité et la variété². Ce flottement théorique révèle bien sûr la difficulté existentielle à cerner les contours de la réalité « fin », qui se dérobe, et est bien plus redoutable que celle, sacralisée, du commencement.

1.2 Temps et récit

Aristote a donné du récit une définition très simple, le récit comme diégèse, qui déroule un début, un milieu, une fin. Cette définition qui lie le récit à la successivité temporelle peut être appliquée au seul concept de fin : il y a un « avant la fin », la fin

¹ Le verbe « excipio », qui signifie « sortir », et non pas « finir », n'est pas un terme de la paléographie.

² C'est la difficulté d'assigner à l'explicit une fonction générique qui est soulignée : « objet fuyant » (Del Lungo 2003 : 3), « concept théorique particulièrement difficile à construire et manipuler », ou bien « concept 'mou' » (Hamon 1975 : 503), « concept variable, et dont on peut montrer la variabilité à travers un grand nombre d'analyses » (Kotin-Mortimer 1985 : 13).

proprement dite, et un « après la fin ». Pour la temporalité, toute fin à la fois termine ce qui précède et précède ce qui va suivre : ainsi la fin d'une phrase précède le début d'une autre phrase etc. La particularité de la fin ultime (la fin des fins, pourrait-on dire) est que ce qui suit lui est hétérogène. Et ouvre sur l'inconnu.

« Commencer, c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire » (Louis Aragon, cité par Hamon 1975 : 503). La fin signifie en même temps que la séparation (on referme le livre, on le quitte), le retour au silence. Après le bruissement des mots, le point final et le blanc terminal. L'incipit appartenait à l'auteur, il marquait l'entrée dans le discours du texte et la magie de la rencontre. Ce qui advient de l'explicit n'appartient plus à l'auteur, mais au lecteur. Au-delà de ce seuil, le lecteur retrouve le monde du hors-texte. Le blanc final reste énigme.

Parler de la fin, cela veut donc dire parler aussi de l'après-la-fin, et tous les récits inscrivent leurs derniers mots dans cet entre-deux, le visible et l'invisible, la part manifeste (les derniers mots, le point final) et la part impalpable (le blanc terminal). C'est le choix de l'auteur d'exclure ou d'inclure cette deuxième dimension (celle du commencement, celle de l'après-la-fin), qui va fermer ou au contraire ouvrir le récit, lui conférer une tonalité euphorique ou dysphorique etc. C'est donc sur les modalités de la séparation et du retour au silence que j'ai choisi de m'interroger : sur quoi l'auteur choisit-il de se taire ? Et comment le lecteur se sépare-t-il de la voix de l'auteur ?

1.3. Conventions clausulaires

« Comment finir ? ». Ce n'est pas le nombre décroissant de nombres de pages qui annonce au lecteur que l'on s'approche de la fin. Pour que la fin matérielle du récit coïncide chez le lecteur avec un sentiment, non pas d'interruption mais d'achèvement, le texte doit mettre en place un certain nombre de procédés dits « clausulaires » : procédés « qui annoncent, organisent et mettent en relief la fin » et dont la nature et le degré de conventionnalité dépendent de l'appartenance au type de texte (le *Amen* de la prière, le « mon tout est... » de la charade) et à son évolution diachronique (par exemple, le laconique « Cordialement » dans le mail qui a remplacé le « Je vous prie d'agréer, Madame, Monsieur etc. » de la lettre).

Parmi les nombreuses conventions clausulaires possibles, j'en ai retenu deux qui articulent ces deux dimensions temporelles de la fin, celle, visible, de terminaison et celle, invisible, de commencement à venir et qui ont en commun d'être investies d'une force clôturale maximale : il s'agit de la mort du personnage (la fin de la vie comme fin ultime), et du « happy end » (la fin comme prémisses de commencement). Arrêter ou au contraire continuer : parce que ce sont, je crois, les deux réponses archétypales, originelles, à la question « comment finir ? » que pose tout récit. Le romancier Italo Calvino clôt son roman sur le roman, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, par ces mots

Autrefois, le récit n'avait que deux façons de finir : une fois leurs épreuves passées, le héros et l'héroïne se mariaient ; ou ils mouraient. Le sens ultime à quoi renvoient tous les récits comporte deux faces : ce qu'il y a de continuité dans la vie, ce qu'a d'inévitable la mort. (Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, fin du onzième et dernier chapitre, p. 277)

Les récits qui apprennent à vivre aux enfants, les contes de fée, le disent, qui réunissent souvent dans leur formule rituelle de clôture ces deux fins (l'intermédiaire et l'ultime) en une seule et même phrase, au-delà de laquelle plus rien ne peut être ajouté : « *Sie lebten in Glückseligkeit bis an ihr Ende* ».

2. La fin manifeste : la mort du personnage

La mort du héros (au sens de personnage principal) représente la fin mimétique par excellence, parce qu'elle fait coïncider thématique et écriture. Pour reprendre les distinctions de Philippe Hamon, la mort du personnage fait se confondre la « disparition » du récit et sa « saturation ». Elle réunit et superpose (fictivement) fin de l'écriture, fin de la lecture et fin de l'histoire. Dans les trois explicit ci-après, la mort du personnage survient à la frontière terminale du récit, dans les toutes dernières lignes du texte, voire dans le dernier mot, avec des effets très divergents.

2.1. Mort et interruption

On a pu voir dans les contraintes que fait peser, sur le récit à la première personne, l'impossibilité que chacun a de raconter sa propre mort, une limite infranchissable particulière au récit en JE (Cohn 1981 : 169). Or, si l'on veut bien y réfléchir, le récit à la troisième personne ne fait que repousser mais sans jamais l'abolir cette limite infranchissable ; la mort est à jamais insaisissable, l'énigme absolue. Dans cette perspective, pas plus le récit en IL qu'en JE n'échappent à cette impossibilité de dire l'indicible. Mais ils le disent différemment. Dans l'exemple du monologue d'Else, la mort interrompt le récit.

Wo bist du denn, Paul? Fred, wo bist du? Mama, wo bist Du? Cissy? Warum laßt Ihr mich denn allein durch die Wüste laufen? Ich habe ja Angst so allein. Ich werde lieber fliegen. Ich habe ja gewußt, daß ich fliegen kann.

»Else!« . . .

»Else!« . . .

Wo seid Ihr denn? Ich höre Euch, aber ich sehe Euch nicht.

»Else!« . . .

»Else!« . . .

»Else!« . . .

Was ist denn das? Ein ganzer Chor? Und Orgel auch? Ich singe mit. Was ist es denn für ein Lied? Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne. Nie habe ich etwas so Schönes gehört. Noch nie habe ich eine so helle Nacht gesehen. Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen. So schön ist die Welt, wenn man fliegen kann. Küß' mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa.

»Else! Else!«

Sie rufen von so weit! Was wollt Ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege . . . fliege . . . fliege . . . schlafe und träume . . . und fliege . . . nicht wecken . . . morgen früh . . .

»El . . .«

Ich fliege . . . ich träume . . . ich schlafe . . . ich träu . . . träu – ich flie

Ende

(Arthur Schnitzler, « Fräulein Else », *Die großen Erzählungen*, p. 126-127, texte disponible sur gutenberg.spiegel.de)

C'est une fin tragique, qui échappe, à mon sens, au reproche qui a pu lui être fait d'être un stratagème peu convaincant. Le récit se termine sur des points de suspension : marqueurs d'inachèvement autant que d'indicible et de silence. Ils marquent la perte de la voix de Else face aux appels de ceux qui l'entourent, ils trouvent ensuite son rêve d'envol, jusqu'à couper en deux son dernier mot (*ich träume, ich flie...*) qu'ils touchent en plein cœur, en plein vol, dans une représentation mimétique de la plongée dans l'inconscience et le coma. La collision entre la dimension onirique de l'envol et la chute par inachèvement et rupture énonciative (le mot Ende), donnent à l'explicit son tragique et sa violence, les limites du JE sont ici parfaites pour signifier la mort-faucheuse, la mort accidentelle.

Pour mettre en scène la mort volontaire, ou une mort dont on veut souligner l'injustice ou le non-sens (une condamnation à mort, un suicide), le JE se révèle en fait particulièrement adapté : la soudaineté avec laquelle la voix du personnage disparaît, le surgissement, fût-il réduit au minimum, d'un narrateur qui n'est plus le héros, disent le scandale de la mort cassure, la mort rupture, sans enjolivement. De l'intervention de l'éditeur dans *Werther*, à la ligne continue de points de suspension sur laquelle se termine brutalement le Journal dans *Le Horla* de Maupassant, en passant par la mention en lettres capitales de « QUATRE HEURES » qui remplace l'exécution dans *Les derniers jours d'un condamné* de Victor Hugo : la voix qui s'est tue est souvent, aussi, une voix (qui s'est/est) tuée.

2.2. La mort comme passage

Dans les deux exemples suivants, l'indicible est ailleurs et il ouvre le récit au lieu de le fermer. Dans les deux cas, on observe le passage d'une focalisation interne à une focalisation externe. L'explicit, « lieu stratégique », qui articule le texte au non-texte, transforme la mort en seuil au-delà duquel rien ne peut être dit : constat de silence par défaut, comme dans *L'Œuvre au Noir*, ou au contraire par excès, comme dans *Der Tod in Venedig*.

Il ne voyait plus, mais les bruits extérieurs l'atteignaient encore. Comme naguère à Saint Cosme, des pas précipités résonnèrent le long du couloir: c'était le porte-clef qui venait de remarquer sur le sol une flaque noirâtre. Un moment plus tôt, une terreur eût saisi l'agonisant à l'idée d'être repris et forcé à vivre et à mourir quelques heures de plus. Mais toute angoisse avait cessé : il était libre; cet homme qui venait à lui ne pouvait être qu'un ami. Il fit ou crut faire un effort pour se lever, sans bien savoir s'il était secouru ou si au contraire il portait secours. Le grincement des clefs tournées et des verrous repoussés ne fut plus pour lui qu'un bruit suraigu de porte qui s'ouvre. Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon. (Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au Noir*, p. 443)

Zénon, médecin philosophe, emprisonné par l'Inquisition, est jugé pour athéisme et hérésie. Il peut avoir la vie sauve s'il consent à se rétracter. Il refuse et se donne la mort dans sa cellule. Sa mort est presque douce : une porte qui s'ouvre, une délivrance. Les limites du psycho-récit sont cependant exactement celles auxquelles se heurtait le monologue. Le narrateur ne peut adopter de position d'intériorité que pour ce qui se passe avant la mort, en aucun cas il ne peut être « dans la tête » du personnage » au moment où la mort se produit. Le récit se clôt sur un commentaire métafictionnel, « et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zenon », commentaire qui fait coïncider limite narrative et existentielle autant qu'il ouvre sur l'énigme d'un après-la-fin, réel sans doute mais inaccessible.

Le troisième exemple est formellement plus riche et c'est également le plus célèbre des trois, il s'agit de la fin de Aschenbach dans *Der Tod in Venedig* : fin d'autant plus mémorable à celui qui a vu le film de Visconti et garde en mémoire l'apogée musicale et visuelle de la dernière scène du film ; se superposent alors dans une parfaite synesthésie le texte de Th. Mann, la musique de Mahler, la silhouette de Tazio dans l'or du couchant.

Der Schauende saß dort, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen. Minuten vergingen, bis man den seitlich im Stuhle Hinabgesunkenen zu Hilfe eilte. Man brachte ihn auf sein Zimmer. *Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.* (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, p. 516)

La problématique du passage est ici génialement incarnée dans la double image de l'horizon et de l'ostension – la porte ouvre sur un espace fini, l'horizon lui, sur l'infini. Avec ce geste ultime de Tazio qui invite Aschenbach à pénétrer dans le royaume des morts (« Psychagog » pour Hermès chargé de conduire les âmes dans l'au-delà), le personnage accomplit le destin annoncé et attendu depuis le « titre », *Der Tod in Venedig*. Comme dans toute la nouvelle, c'est l'union de ce qui est un et inconciliable qui donne au texte sa profondeur : Eros et Thanatos dans le personnage de Tazio... le choix de l'inchoatif pour dire la mort (*machte er sich auf...*). Là aussi, nous constatons que le psycho-récit s'interrompt alors que le voyage commence. Les dernières lignes marquent la fin de la consonance dans le psycho-récit et le retour à la perspective extérieure et ironique du narrateur : l'acte de décès du personnage est donné aux lecteurs, qui peuvent reprendre à leur compte la désignation distanciée de « eine respektvoll-erschütterte Welt », le principe de coïncidence linéaire est, comme dans les deux explicit précédents, appliqué avec radicalité, puisque le tout dernier mot par lequel le texte fait place au non-texte et au silence est celui de *Tod*.

La mort du personnage constitue, dans tout récit, l'horizon vers lequel les personnages marchent d'avance. Le desinit de la *Mort à Venise* procure un sentiment d'achèvement très fort, puisqu'il accomplit ce vers quoi est tendue toute la nouvelle, et donne au lecteur la dernière étape de ce cheminement à l'issue attendue.

3. La fin invisible : l'après-la-fin

Avec l'incipit, l'auteur scellait le contrat de lecture, alors que l'explicit met en scène le congé de l'auteur à son texte : il le quitte et place son devenir entre les mains du lecteur. En d'autres termes : l'explicit, lieu des derniers mots et de la séparation, est aussi en même temps le lieu où s'articule la continuation et la transmission. Le récit ne s'arrête pas à sa fin : « la fin d'un texte, ce n'est jamais que son horizon » (Sandras 1972 : 114) ; les explicit peuvent alors être étudiés en ce qu'ils disent le refus de clôture, transforment la fin en promesse et font rebondir le récit vers une histoire à venir. Le happy end tel que je souhaite le

définir ici, celui qui procure un très fort sentiment d'achèvement, n'est pas, je crois, « tout est bien qui finit bien » mais « tout est bien qui promet bien », comme l'illustrent les explicit suivant – le happy end comme « never ending ».

L'explicit de *Unverhofftes Wiedersehen* de Hebel, un récit qui fascine depuis deux siècles des générations d'auteurs, de critiques et de lecteurs, illustre mieux que tout autre cette définition du « never ending » : parce que l'horizon sur lequel il ouvre n'est autre que l'infini temporel, l'éternité. Dans ce récit-parabole, c'est la fin qui donne au récit sa finalité. Le récit associe la dimension du visible (la mort) à celle de l'invisible (l'au-delà et l'éternité), en mettant en scène à la fois le passage du temps, et ce qui est hors du temps : dans les mines de Falun, en Suède, on retrouve au fond d'une galerie le corps d'un mineur conservé intact dans le vitriol, jeune homme que personne ne reconnaît sauf une très vieille femme, qui a été sa fiancée, avant que la mort ne le lui arrache, le jour même où leur mariage devait être célébré. Cinquante ans ont passé, elle ne s'est jamais mariée, elle ne l'a jamais oublié, et voilà que la terre lui redonne celui qu'elle n'a jamais cessé d'attendre. Le jour de l'enterrement du corps, vêtue comme le jour de ses fiançailles, elle prononce ces paroles :

Den andern Tag, als das Grab gerüstet war auf dem Kirchhof und ihn die Bergleute holten, schloß sie ein Kästlein auf, legte ihm das schwarzeidene Halstuch mit roten Streifen um und begleitete ihn in ihrem Sonntagsgewand, als wenn es ihr Hochzeitstag und nicht der Tag seiner Beerdigung wäre. Denn als man ihn auf dem Kirchhof ins Grab legte, sagte sie:

« Schlafe nun wohl, noch einen Tag oder zehn im kühlen Hochzeitbett, und laß dir die Zeit nicht lang werden. Ich habe nur noch wenig zu tun und komme bald, und bald wirds wieder Tag. Was die Erde einmal wiedergegeben hat, wird sie zum zweiten Male auch nicht behalten », sagte sie, als sie fortging und noch einmal umschaute. (Johann Peter Hebel, *Unverhofftes Wiedersehen*, texte disponible sur gutenberg.spiegel.de)

Le choix du discours direct fait saillir au premier plan ces dernières phrases, et on ne peut qu'admirer la subtilité avec laquelle le texte ouvre sur l'au-delà : la non-permutabilité de la subordonnée en *als*, « opérateur de pertinence », fait d'elle, non pas un ancrage temporel, mais un signal d'événement qui reste à venir (cf. « fausses subordonnées temporelles » et scénario d'émergence, Confais 2008), l'événement inouï, à lire dans le blanc terminal.

En général, l'après-la-fin est moins métaphysique. Il s'agit tout simplement de laisser la fin ouverte : les auteurs peuvent d'ailleurs jouer avec cette convention de terminaison et mettre en scène des « faux commencements ». Kleist, par exemple, détourne de manière spectaculaire et quasi systématique les stéréotypes de clôture dans ses nouvelles. L'explicit kleistien le plus formellement admirable dans son ambiguïté étant je crois celui de *Das Erdbeben in Chili*, qui se termine à pic sur une phrase qui suspend à jamais le lecteur dans l'irrésolu, avec l'emploi dans la toute dernière phrase de l'opérateur d'équivoque *fast* et d'une comparaison irréaliste :

Don Fernando und Donna Elvire nahmen hierauf den kleinen Fremdling zum Pflegesohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, *so war es ihm fast, als müsst er sich freuen*. (Kleist, *Das Erdbeben in Chili*)

Ces fins sont ambiguës mais elles disent l'après-la-fin, fût-elle indécidable et mitigée. Dire la nécessité de continuer constitue une clause très forte et accentuée : même si ce

« continuer », bien souvent, n'équivaut pas à des lendemains qui chantent et parle au contraire de la difficulté de poursuivre, une fois que la mort est passée. L'explicit est alors le lieu où peut se concentrer la morale de la « vie quand même », la vie « envers et contre tout » : ce sont quelques notes de musique au milieu du deuil :

En pensant à ça, ce soir, le cœur et l'estomac en marmelade, je me dis que finalement, c'est peut être ça la vie : beaucoup de désespoir mais aussi quelques moments de beau, où le temps n'est plus le même. C'est comme si les notes de musique faisaient un genre de parenthèses dans le temps, de suspension, un ailleurs ici même, un toujours dans le jamais.

Oui, c'est ça, un toujours dans le jamais.

N'ayez crainte, Renée, je ne me suiciderai pas et je ne brûlerai rien du tout.

Car, pour vous, je traquerai désormais les toujours dans le jamais.

La beauté dans ce monde. (Muriel Barbery, *L'élégance du hérisson*, p. 355-356)

L'explicit, en fait, ne fait que répéter nos propres limites existentielles, et nos propres efforts pour y échapper : la recherche du « toujours dans le jamais » (*L'élégance du hérisson*), de tout ce qui, sous quelque forme, échapperait à la temporalité. Esquisser l'après-la-fin permet au lecteur de recevoir sa « prime de plaisir » et lui procure un très fort sentiment d'achèvement. Un procédé courant pour dire le commencement est le recours à ce qui constitue sans doute notre expérience la plus directe du temps, l'alternance du jour et de la nuit. Dans *Brennendes Geheimnis* (1914), c'est la disparition du jour et l'entrée dans la nuit qui disent la fin de l'enfance. Plus souvent cependant, le récit s'arrête en même temps que le jour se lève, avec lui commence une nouvelle « tranche de vie ».

Als sie dann die Hand von ihm ließ, die Lippen sich den seinen entwandten und die leise Gestalt entauschte, blieb noch ein Warmes zurück, ein Hauch über seinen Lippen. Und schmeichlerisch flog ihn Sehnsucht an, oft noch solche weiche Lippen zu spüren und so zärtlich umschlungen zu werden, aber dieses ahnungsvolle Vorgefühl des so ersehnten Geheimnisses war schon unwölkt vom Schatten des Schlafes. Noch einmal zogen all die Bilder der letzten Stunden farbig vorbei, noch einmal blätterte sich das Buch seiner Jugend verlockend auf. Dann schlief das Kind ein, und es begann der tiefere Traum seines Lebens. (Stefan Zweig, *Meisternovellen*, p. 82-84)

Angst (Zweig, 1927) et *Traumnovelle* (Schnitzler, 1926), deux nouvelles avec une problématique très proche – un couple, la jalousie, l'adultère, rêvé ou accompli – se terminent ainsi : par la clarté du jour, les rires des enfants qui retentissent.

Als sie am nächsten Morgen die Augen aufschlug, war es schon hell im Zimmer. Und Helligkeit spürte sie in sich, entwölkt und wie durch Gewitter gereinigt das eigene Blut. Sie versuchte sich zu besinnen, was ihr geschehen war, aber alles schien ihr noch Traum. [...]

Da klang Lachen von nebenan. Die Kinder waren aufgestanden und lärmten wie erwachende Vögel in den jungen Tag. [...] Mit geschlossenen Augen lag sie, um all dies tiefer zu genießen, was ihr Leben war und nun auch ihr Glück. Innen tat noch leise etwas Weh, aber es war ein verheißender Schmerz, glühend und doch lind, so wie Wunden brennen, ehe sie für immer vernarben wollen. (Stefan Zweig, *Angst*, p. 353)

So lagen sie beide schweigend, beide wohl auch ein wenig schlummernd und einander traumlos nah – bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zimmertür klopfte und mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen

Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann. (Arthur Schnitzler, *Die großen Erzählungen*, p. 223, texte disponible sur gutenberg.spiegel.de)

L'explicit peut aller encore plus loin et formuler le projet de vie, de ce qui va advenir : certaines fins résonnent, plus encore que des promesses, comme de véritables professions de foi (Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 1903).

Was ich getan habe, ist nichts, nicht viel, so gut wie nichts. Ich werde Besseres machen, Lisaweta, – dies ist ein Versprechen. Während ich schreibe, rauscht das Meer zu mir herauf, und ich schließe die Augen. Ich schaue in eine ungeborene und schemenhafte Welt hinein, die geordnet und gebildet sein will, ich sehe in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten, die mir winken, daß ich sie banne und erlöse: tragische und lächerliche und solche, die beides zugleich sind, - und diesen bin ich sehr zugetan. *Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen.*

Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. *Sehnsucht ist darin und Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.* (Th. Mann, *Sämtliche Erzählungen*, p. 331)

L'explicit avec l'ouverture maximale est le lieu où se résolvent les peines et les contradictions, il est la porte sur l'avenir, le seuil transformé en tremplin vers l'ailleurs, pour le plus grand plaisir du lecteur qui y puise espoir et réconfort. L'explicit du récit autobiographique de *Lambeaux* (Charles Juliet, 1995), seul exemple non fictionnel du corpus, qui clôturé un récit terrible et éprouvant, est ainsi un véritable hymne à la vie, qui dit l'espoir d'une « seconde naissance » après une enfance et une jeunesse d'impensable détresse. La terminaison du texte est alors véritablement le lieu où coïncident fin et signification, fin et solution.

Tu sors de la forêt. Les brouillards se sont dissipés. Tes blessures ont cicatrisé. Une force sereine t'habite. Sous ton œil renouvelé, le monde a revêtu d'émouvantes couleurs. Tu as la conviction que tu ne connaîtras plus l'ennui, ni le dégoût, ni la haine de soi, ni l'épuisement, ni la détresse. Certes, le doute est là, mais tu n'as plus à le redouter. Car il a perdu le pouvoir de te démolir. D'arrêter ta main à l'instant où te vient le désir de prendre la plume. La parturition a duré de longues, d'interminables années, *mais tu as fini par naître et pu enfin donner ton adhésion à la vie.*

Depuis cette seconde naissance, tout ce à quoi tu aspirais mais qui te semblait à jamais interdit, s'est emparé de tes terres: la paix, la clarté, la confiance, la plénitude, une douceur humble et aimante. Parvenu désormais à proximité de la source, tu es apte à faire bon accueil au quotidien, à savourer l'instant, t'offrir à la rencontre. Et tu sais qu'en dépit des souffrances, des déceptions et des drames qu'elle charrie, tu sais maintenant de toutes les fibres de ton corps *combien passionnante est la vie.* (Charles Juliet, *Lambeaux*, p. 154-155)

Entre la fin et l'après-la-fin, la fin qui interrompt (et ferme) le récit (*Fräulein Else*) et la fin-tremplin (*Lambeaux*), qui constituent ici les deux bornes du continuum que j'ai esquissé, celui de la fin et l'après-la-fin, peuvent s'insérer toutes les variations possibles.

4. Ma fin est mon commencement : la répétition

Je voudrais pour finir conclure sur le procédé, qui, parce qu'il touche la forme ou le fond, ou les deux à la fois, constitue sans doute le procédé de clôture en même temps que d'ouverture suprême : je veux parler de la répétition. Lorsque la fin du récit est aussi son

commencement, c'est-à-dire lorsque la répétition embrasse dans un même mouvement les deux lieux stratégiques les plus importants du récit, la rencontre et la séparation. Quels sont alors les effets pour le lecteur ?

Le « bouclage » par répétition est une forme répandue dans les formes brèves (on connaît son rôle en poésie, mais je pense ici plus simplement à la tradition orale, ou aux films), formes qui présupposent en même temps que la clôture une écoute, vision ou lecture d'un seul tenant, et il a des effets et des conséquences d'autant plus complexes qu'il s'applique à une forme étendue.

En tant que boucle réflexive, que « presque-coïncidence » du dire à lui-même, la répétition a le pouvoir, en même temps, de clôturer et d'ouvrir, de nouer ou de dé-nouer le récit. C'est dans le « presque », dans l'écart entre le même et le presque même que tout se joue. Lorsque la fin est dé-nouement, la répétition est libératrice et affranchit les personnages des entraves dans lesquelles ils se débattaient: elle résout le conflit entre l'art et la vie dans lequel était plongé le jeune Tonio Kröger (bouclage par répétition formelle, la fin de la nouvelle reprend textuellement la fin du premier chapitre) ; dans *Les cerfs-volants de Kaboul* (Kh. Hosseini, bouclage par répétition thématique, l'explicit reprend la situation de l'incipit), elle libère de la culpabilité et offre la rédemption à celui qui n'avait pas, en temps voulu, pu et su sauver son ami, mais qui pourra peut-être, sauver le fils de celui-ci.

La répétition initie une lecture à rebours qui parcourt le récit dans toute son étendue, pour remonter à sa source. Elle instaure une boucle narrative qui fait se répondre, à distance, dit nouveau et dit lointain, dans un écho qui résonne d'autant plus qu'il a été oublié, enfoui sous les strates successives du récit et ses péripéties. Dans le récit, la répétition est mise en abîme du souvenir et de la mémoire. Le surcroît de plaisir que donne la répétition naît de la reconnaissance. Le bonheur est lié au retour : la répétition, parce qu'elle suspend la linéarité, et inscrit le récit dans un temps circulaire, crée des échos qui retentissent et prolongent le texte bien au-delà de sa fin. Le mouvement circulaire de la répétition crée un hors-le-temps, où le passé côtoie le présent, le jadis le maintenant. Et le lecteur peut alors se séparer du texte comme il l'a commencé, avec en prime le plaisir du « temps retrouvé ».

5. Conclusion

En guise de conclusion, deux citations qui éclairent, chacune à leur manière, le visage de Janus de la fin-et-l'après-la-fin : la première, de Beckett, très sombre : « La fin est dans le commencement et cependant on continue », à laquelle s'oppose, sur un mode optimiste, la deuxième : « Il n'y a pas de fin, il n'y a pas de début, il n'y a que la passion infinie de la vie » (Fellini).

Les morts que nous avons aimés ne nous quittent jamais, les livres que nous avons lus nous accompagnent, ce qui nous a été transmis, nous le transmettons à notre tour. Nos livres préférés nous apprennent à mieux vivre, nos enseignants préférés à mieux penser : merci aux récits, merci à celui et celle qui m'ont montré le chemin de la linguistique des textes, merci à Marcel Pérennec, disparu trop tôt, et merci à toi, Marie-Hélène.

6. Références bibliographiques des ouvrages cités

Références primaires

- Barbery, Muriel. 2006. *L'élégance du hérisson*, Paris : Gallimard.
- Calvino, Italo. 1981. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris : Seuil. [traduit par Danièle Sallenave et François Wahl]
- Juliet, Charles. 2005. *Lambeaux*, Paris : Gallimard/Folio.
- Hebel, Johann Peter. « Unverhofftes Wiedersehen », Aus *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/johann-peter-hebel-schatzk-329/90> Page consultée le 7 décembre 2008.
- Hosseini, Khaled. 2006. *Les cerfs-volants de Kaboul*, Paris : Belfond/10/18. [traduit par Valérie Bourgeois]
- Kleist, Heinrich von. 1984. *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Reclam.
- Mann, Thomas. 2002. *Sämtliche Erzählungen*, Band 1, Francfort-sur-le-Main : Fischer.
- Schnitzler, Arthur. 2006. *Die großen Erzählungen*, Stuttgart : Reclam.
- Yourcenar, Marguerite. 1968. *L'œuvre au Noir*, Paris : Gallimard/Folio.
- Zweig, Stefan, 1992. *Verwirrung der Gefühle. Erzählungen*, Francfort-sur-le-Main : Fischer.

Références secondaires

- Confais, Jean-Paul. 2008. « Nicht-referentielle Temporalität: 'Emergenz' als Textfunktion in erzählenden Texten », In: Anne-Françoise Macris-Ehrhard (dir.), *Temporalsemantik und Textkohärenz*. Tübingen: Stauffenburg, p. 149-160.
- Cohn Dorrit, 1981. *La Transparence intérieure*, Paris : Seuil.
- Del Lungo, Andrea. 2003. « En commençant, en finissant. Pour une herméneutique des frontières », *Le début et la fin : une relation critique*, fabula.org. Page consultée le 11 février 2009.
- Hamon, Philippe, 1975. « Clausules », *Poétique* n°24, 1975, p. 495-526.
- Kotin-Mortimer, Armine, 1985. *La clôture narrative*, Paris : José Corti.
- Sandras, Michel, 1972. « Le blanc, l'alinéa », *Communications* n°19, Paris : Seuil, p. 106-114.

Pour citer cet article

- Prak-Derrington, Emmanuelle (2012). « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », *La Clé des Langues* (Lyon: ENS LYON/DGESCO).
URL : <http://cle.ens-lyon.fr/ling-textuelle/comment-finir-la-fin-et-l-apres-la-fin-dans-les-recits-de-fiction-165250.kjsp>