



**HAL**  
open science

## De quoi le récit est-il le nom ?

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. De quoi le récit est-il le nom ?. Bulletin Hispanique, 2014, 116-2, pp.539-547.  
10.4000/bulletinhispanique.3362 . halshs-02062557

**HAL Id: halshs-02062557**

**<https://shs.hal.science/halshs-02062557>**

Submitted on 9 Mar 2019

**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.

## De quoi le récit est-il le nom ?

Federico Bravo

---



**Édition électronique**

URL : [http://](http://bulletinhispanique.revues.org/3362)

[bulletinhispanique.revues.org/3362](http://bulletinhispanique.revues.org/3362)

DOI : [10.4000/bulletinhispanique.3362](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3362)

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

**Éditeur**

Presses universitaires de Bordeaux

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 539-547

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

**Référence électronique**

Federico Bravo, « De quoi le récit est-il le nom ? », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 06 décembre 2017. URL : [http://](http://bulletinhispanique.revues.org/3362)

[bulletinhispanique.revues.org/3362](http://bulletinhispanique.revues.org/3362) ; DOI : [10.4000/bulletinhispanique.3362](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3362)

---

## De quoi le récit est-il le nom ?

---

FEDERICO BRAVO

*Université de Bordeaux Montaigne*

*La réflexion se développe dans la perspective d'une double extension du concept d'autoréférence visant, d'une part, à placer la syntaxe, souvent délaissée au profit du sémantique, au cœur du travail de mise en miroir de l'écriture et, d'autre part, à penser l'autoréférence en lien avec l'instance interprétante comme une mise en cause du moi, mieux que comme une mise en cause du texte.*

Mots-clés : genre fictionnel, narrativité, interprétation, autoréférence, inconscient.

*La tesis aquí defendida aboga por una doble extensión del concepto de auto-referencia con vistas, por un lado, a destacar el papel de la sintaxis, generalmente desatendida a favor de la semántica, en el trabajo de auto-representación de la escritura y, por otro, a pensar la auto-referencia en relación con la instancia interpretante como una puesta en cuestión del yo, más que como una puesta en cuestión del texto.*

Palabras claves : género fictional, narratividad, interpretación, autoreferencia, inconsciente.

*The theory we present aims at a twofold extension of the concept of self-reference in order both to show the importance of syntax, often neglected to the benefit of semantics—in the task of self-representation in writing—and to consider self-reference in conjunction with the interpreting instance as a process involving the self rather than the text.*

keywords : fictional genre, narrativity, interpretation, self-reference, unconscious.

Rapportée à l'œuvre de fiction, l'autoréférence est elle-même une fiction, un simulacre dont les semblants et faux-semblants récursifs, les mises en miroir, les réalisations en boucle et autres effets « gigogne », « poupée russe », « vache qui rit » etc. ne sauraient masquer le caractère éminemment artefactuel.

Un roman qui parle de lui-même est avant tout un fantasme qui relève d'une vision quasiment animiste du réel. Encore faudrait-il en effet, pour qu'un roman parle de lui-même, qu'il soit capable de parler ; or autant commencer ces « réflexions » par un truisme, un roman, ça ne parle pas. S'il fait parfois semblant de le faire c'est en vertu d'un travail de subjectification, celui-là même qui permet, par exemple, de prêter fictivement la parole à un animal ou à un être de langage comme dans les charades : *mon premier...*, *mon second...*, *mon tout...* Les jeux spéculaires et les enchâssements narratifs et métanarratifs ne changent rien à l'affaire et ne confèrent pas au métarécit un statut narratif spécifique : une métafiction est encore une fiction de sorte qu'il n'y a de loi qui s'applique à l'une qui ne soit aussi applicable à l'autre. La fiction n'engendrant que fiction, le roman est lui-même inatteignable en tant qu'objet de l'autoréférence : dès lors qu'il se nomme, il s'objective pour devenir un autre. Pour autant, c'est la thèse que je développais lors du colloque de 92 où je distinguais l'autoréférence proprement dite de l'effet d'autoréférence<sup>1</sup>, le plus hétéroréférentiel des romans, en racontant l'histoire des personnages qu'il met en scène, raconte inévitablement aussi l'histoire de sa propre construction. Autrement dit, il peut y avoir autoréflexion sans autoréférence. Le paradoxe se laisse ainsi manier en disant que lorsqu'elle parle d'elle-même l'œuvre parle toujours d'un autre, mais qu'en parlant d'un autre elle ne fait en réalité que parler d'elle-même. Cette vérité a partie liée avec une autre subjectification d'ordre plus profond : dans la vie de tous les jours, nous avons beau croire que nous utilisons le langage pour parler du monde, pour parler des êtres, pour parler des autres, nous ne faisons jamais que parler de nous-mêmes. Ceci est encore plus vrai de la création littéraire, théâtre d'une énallage fondatrice qui réduit dangereusement le spectre des personnes grammaticales disponibles. Pour le dire d'un mot, en matière de création, il n'y a qu'une personne : la première. L'autoréférence est (déjà) là qui joue à donner un présent à la parole, qui est toujours le nom de l'absent. Comme le dit Jacques André, « le présent est une *coïncidence*, de l'être et du temps<sup>2</sup> » : l'écriture en est la forme hallucinée.

Je ne m'intéresserai pas ici aux phénomènes d'autodésignation du roman, sur lesquels tout ou presque semble avoir été dit. Je développerai plutôt ma réflexion dans la perspective d'une double extension du concept d'autoréférence visant, d'une part, à restituer à la syntaxe son rôle majeur dans le fonctionnement autoréférentiel du texte et à désenclaver ainsi le phénomène du strict périmètre sémantico-lexical auquel il est souvent confiné et, d'autre part, à rattacher l'autoréférence non au même du texte mais au moi dont se supporte le récit et à penser l'autoréférence comme une production de l'interprétation, mieux que comme une production du texte.

1. Federico Bravo, « Fiction, référence et signifiante: le récit et ses représentations », in *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain* (Colloque International, Maison des Pays Ibériques-Université de Bordeaux III, 27-28 novembre 1992), Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 13-27.

2. Jacques André, *L'imprévu en séance*, Paris, Gallimard, 2004, p. 99.

Avant de mettre en cause la fonction narrative du langage, la question qui est posée ici met en cause sa fonction référentielle, c'est-à-dire son aptitude à « nommer », qu'il faut postuler comme un prérequis de son aptitude à « se nommer ». On le sait : le langage permet de tout dire, mais pas toujours au même prix ni avec la même efficacité. Selon le champ de référence impliqué, la performance de certaines tâches langagières dont le coût cognitif est parfois très élevé peut s'avérer paradoxalement très médiocre. C'est le cas, entre autres, de certaines représentations spatiales ou dimensionnelles : lorsqu'il s'agit, par exemple, de décrire un escalier en colimaçon, le langage gestuel semble infiniment mieux adapté et plus performant que le langage verbal, même si, comme le fait remarquer Jean-Jacques Frankel, le locuteur peut toujours recourir à une analogie en disant, par exemple, « un escalier en colimaçon a un peu la forme d'un ressort<sup>3</sup> », ce qui, on en conviendra, n'est pas toujours le premier réflexe du locuteur. Demandez à un locuteur hispanophone ce que veut dire le mot *foko* et neuf fois sur dix vous aurez en retour une expression du visage alliée à un geste des mains qui en diront plus long sur son désarroi et sur son incapacité à définir valablement le concept que sur le concept qu'il cherche à définir et qu'il croit pourtant donner à voir par les gestes qu'il fait. Le langage, on le sait, est particulièrement inadapté à la « description du non rigide développé dans trois dimensions<sup>4</sup> » de sorte que, pour étrange que cela puisse paraître, on n'est pas moins démuné lorsqu'on doit s'exprimer dans une langue étrangère qu'on maîtrise mal que, par exemple, lorsqu'on doit décrire dans sa propre langue une action aussi simple que l'opération qui consiste à faire un nœud. L'expérience, empruntée à Bresson et rendue célèbre par Antoine Culioli, qui demandait à ses étudiants d'expliquer au téléphone comment faire un nœud, nous renvoie non pas à l'*ineffable*, car une explication lourdement euclidienne reste toujours possible, mais à l'*inouïble* car l'écoute a, elle aussi, un coût cognitif et il est peu probable que l'auditeur même le plus bienveillant soit disposé à entrer dans de pareilles combinaisons alors qu'une démonstration à l'aide d'un simple bout de ficelle suffit à lui épargner l'ennuyeuse vivisection des phases qui interviennent dans la confection d'un nœud : comme on dit, *una imagen vale más que mil palabras*. Peu engageant à première vue, ce type de discours explicatif qui confine à l'exhaustion (et qui est celui des modes d'emploi ou de certaines définitions lexicographiques) n'est pourtant pas loin de l'écriture narrative d'un Juan Benet saturant à souhait la mémoire syntaxique de son lecteur ou, dans un tout autre registre – l'humour en plus – de celle d'un Julio Cortázar expliquant avec force détails chacune des opérations dont il faut s'acquitter pour monter les marches d'un escalier. Mettant le locuteur en échec et lui faisant ainsi toucher du doigt les limites du langage, l'expérience de Culioli demandant de donner au téléphone des instructions à un pair pour faire un nœud plat nous rappelle cette double vérité que parler c'est traduire (avant

3. Jacques Frankel, « Référence, référenciation, valeurs référentielles », in *Sémiotiques*, n° 15, décembre 1998, p. 70.

4. *Ibidem*.

de traduire ce qu'un autre a dit dans une autre langue, je traduis chaque fois que je parle mes propres pensées) et que traduire n'est que très accessoirement une question de vocabulaire, le plus dur en cette affaire n'étant pas de trouver des mots, mais bien des phrases capables de re-présenter, donc de traduire, plus ou moins fidèlement et plus ou moins efficacement, une expérience, une action, un événement.

Car le récit est d'abord et avant tout une affaire de syntaxe, et s'il fallait reformuler cette idée dans l'optique d'une théorie générale des genres littéraires, je ne craindrais pas de dire que si la poésie est une affaire de mots, le roman est, lui, une affaire de phrases. Non que l'un échappe mieux que l'autre à la discursivité, par ailleurs incontournable, de la parole, mais je tiens que le récit se construit idéellement sur un mode syntaxique et chronologique qui est aux antipodes du travail poétique, éminemment a-syntaxique et analogique. C'est selon moi la raison pour laquelle, au-delà du tour plus ou moins autoréférentiel que peut prendre le texte littéraire en raison de ses jeux de miroirs et de ses mises en abyme, on a toujours le sentiment d'être plus proche du mode autoréférentiel quand on lit un poème que quand on lit un roman. Les raisons de cette opposition radicale, j'ai longtemps cru devoir les rechercher du côté du signe et de son statut, suivant en cela les postulats de Julia Kristeva accordant au signe poétique un statut ni tout à fait référentiel ni tout à fait non-référentiel mais pseudo-référentiel, c'est-à-dire les deux à la fois. Il m'apparaît aujourd'hui que ce statut prétendument pseudo-référentiel du signe poétique n'est pas la cause de sa singularité mais plutôt son effet et qu'il convient d'en chercher la source non du côté du signe mais dans la relation entre les signes, c'est-à-dire du côté de la syntaxe. En clair, si les mots fonctionnent différemment dans le poème et dans le récit ce n'est pas parce qu'ils ont une manière différente de signaler le monde, ni même de s'assembler, mais parce que leur assemblage est inféodé à un régime énonciatif différent qui fait que la même phrase, énoncée sur l'un ou l'autre modes discursifs, ne signifie ni la même chose ni de la même manière : en d'autres termes, ce ne sont pas les mots qui fonctionnent autrement, mais leur syntaxe qui, agglutinante ou cohésive dans le récit, est exécutée sur le mode de la déliaison dans le poème. Le roman « raconte » une histoire, le poème à sa manière le fait aussi qui l'éclate cependant en une multitude de contenus paradigmatiques latents ou manifestes, surimposant à la phrase et à ses enchaînements une deuxième syntaxe, suspensive, désarrimée, pour ainsi dire « suprasegmentale ». Entre deux phrases qui se suivent le lien qui les unit n'est pas le même dans le récit et dans le poème ; les liens que le premier construit, sont pour ainsi dire à construire dans le second, qui les donne à deviner plus qu'il ne les donne à voir, un peu comme si chaque vers jouait provisoirement le rôle d'un incipit et venait amorcer une histoire différente à chaque fois qu'il fallait faire communiquer avec la précédente, chaque phrase réclamant simultanément l'oubli de la phrase précédente et sa mise en mémoire. Cette syntaxe déliée aux allures kaléidoscopiques n'est pas sans rappeler celle, éminemment asyndétique, qui préside à l'élaboration des rêves.

Les propos suivants de Jean-Claude Rolland sur la syntaxe de l'inconscient sont, me semble-t-il, aisément rapportables à la syntaxe du poème :

...le fantasme, dès sa constitution, est supporté par un discours. Ce discours est, à cette étape, réduit à une juxtaposition de mots isolés. Aucune syntaxe n'en vient tempérer la fièvre pulsionnelle et la crudité représentative en y introduisant l'obstacle de la négation ou l'écart de la comparaison. Mais il est déjà un discours puisqu'à la faveur du travail du rêve qui convertira ce contenu latent en contenu manifeste, puis de l'élaboration secondaire qui remaniera ce fantasme élémentaire en une fiction partageable, puis enfin du récit du rêve, ce magma sémantique trouvera place dans la langue communautaire... et la transformera [...]. Le langage ne se contente pas de représenter le fantasme, sa vocation consiste à s'y substituer totalement<sup>5</sup>.

On remarquera que le récit apparaît, déjà, comme une version élaborée par rapport à la forme primaire du fantasme, que Jean-Claude Rolland définit comme une « juxtaposition de mots isolés » et dont le poème, j'en fais l'hypothèse ici, livrerait une version plus primitive que le roman. Le rêve lui-même est déjà un récit, né de la transformation en contenu manifeste d'un contenu latent, contenu premier dont la mémoire s'estompe, au gré des brouillons et des récritures, à mesure même de sa scénarisation : c'est le principe même du refoulement. Les prémices de cette chronologie de raison invitent ainsi à considérer le récit – ce sera mon premier postulat – comme l'expression la plus aboutie, la plus élaborée, la plus accomplie et la plus achevée de ce travail de scénarisation, dont le poème procurerait une exécution primaire ou plus archaïque, ce qui reviendrait, d'une certaine manière, à faire du roman la forme hyper-évoluée du poème et, inversement, du poème la version a-syntaxique, déconstruite ou encore faiblement scénarisée du roman. Le récit comme la poésie étant le théâtre d'un simulacre référentiel auquel le lecteur doit se garder de croire tout en y croyant, je doublerai cette première temporalité d'une deuxième chronologie de raison : la « suspension consentie de l'incrédulité » qui fonde le pacte fictionnel, passe, selon moi, par la reconnaissance implicite de ces deux opérations, proches mais distinctes et surtout consécutives, que sont la simulation et la dissimulation. Simuler et dissimuler, autrement dit feindre et ne pas laisser voir que l'on feint, est en effet le propre du travail de fiction. En croisant ces deux chronologies, puis en corrélant les termes, on est fondé à conclure que l'acte de référence que le poème simule, le roman a pour première mission de le dissimuler. Je reprendrai à mon compte l'affirmation de Genette selon laquelle :

Il y a [...] une opposition diamétrale du point de vue de l'économie du récit, entre la fonction d'une unité et sa motivation. Si la fonction est (grossièrement parlant) ce à quoi elle sert, sa motivation est ce qui lui *faut* pour dissimiler sa fonction. En d'autres termes, la fonction est un profit, la motivation est un coût<sup>6</sup>.

5. Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006, p. 86-87.

6. Gérard Genette, « Vraisemblable et motivation », in *Communications*, 11, 1968, p. 20.

Sur la base de cette affirmation, je dirai que la motivation que le roman met au service de la dissimulation de ce coût, le poème la met, au contraire, au service de son exhibition. Le corollaire d'une telle approche, pour la question qui nous occupe, est que le degré d'hétéroréférentialité du roman est fonction de sa motivation, donc inversement proportionnel à son degré de poéticité. Certes, il n'y a pas deux fonctions du langage, poétique l'une narrative l'autre, isolables, immiscibles, pour ainsi dire à l'état brut, les deux interagissant dans des proportions variables au cours de tout travail de création : il y a toujours un embryon de narrativité dans un poème, comme on relève des « décrochages » poétiques dans le récit. Mais au-delà de ces hybridations, c'est le premier mode qui domine dans le discours dit poétique et le second qui le fait dans le discours fictionnel. Aussi l'effet autoréférentiel prend dans le récit la forme d'une régression de la parole, d'une remontée loin vers les strates les plus archaïques de l'activité fantasmatique, il marque involutivement une sorte de retour au mode poétique dont il est issu. Placé sous la domination de la référence, le récit dissimule cela même que le poème, placé sous la domination de la signifiante, met à nu. Je tiens que chaque fois que le roman s'autoréférentialise ou en donne l'illusion c'est sous l'effet d'une régression qui le rapproche du mode poétique, régression qui conforte chez le locuteur le sentiment non seulement, comme le disait Rousseau, que le langage figuré fut le premier à naître, mais bien plus loin encore que le premier langage fut poétique. Une phrase du psychanalyste Edmundo Gómez Mango me semble résumer admirablement cet état de fait : « nous sommes des exilés de la poésie tombés dans la prose, une nostalgie de la première patrie nous habite ; la joie de la lecture ressemble à un rapatriement heureux, à un retour à la langue des commencements<sup>7</sup> ». Cette hypothèse de psychanalyste, une hypothèse de linguiste aurait pu venir l'étayer : celle, controversée, qui, dans le devenir typologique des langues, place les langues analytiques à forte composante morphologique au stade le plus avancé de l'évolution linguistique et qui, couplée à cette phylogenèse de la parole poétique, inciterait à opposer les deux modèles syntaxiques que nous avons postulés pour le poème et pour le roman et à corréliser la poésie au modèle isolant et le récit au modèle flexionnel, mais on sait combien il est risqué de confondre langage de l'enfance et enfances du langage<sup>8</sup>, ce qui fait que je n'insinuerai cette hypothèse que par prétérition et à titre purement exemplatif.

J'en viens donc à la question soulevée en titre : de quoi le récit est-il le nom ? En tant que production de l'activité fantasmatique, le récit, comme le rêve, prend sa source dans les assises profondes de l'inconscient. Sur ce point, autant le dire tout de suite, c'est à Freud mieux qu'à Genette, et à la psychanalyse mieux qu'à la narratologie, qu'il convient de se référer. Je ne m'engagerai pas ici, faute de temps mais surtout faute de compétence, dans l'énumération des correspondances qu'il est possible d'établir entre le travail littéraire et le

7. Edmundo Gómez Mango, *Un muet dans la langue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 43.

8. Selon l'expression de Claude Hagège, in *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Artème Fayard, 1985, p. 40.

travail analytique et ne m'intéresserai pas à la narration en tant que production mais à la narrativité en tant que faculté cardinale de l'esprit humain, celle-là même qu'un secteur non négligeable de la recherche actuelle situe à l'origine du langage. Je me limiterai ici, pour la question qui nous occupe, à faire un constat extrêmement simple : le récit étant l'expression d'un déficit que l'activité fantasmatique vient combler, il se rapporte toujours à moi, que j'en sois destinataire ou destinataire, et c'est cette mise en miroir du moi dans le récit, et non celle du récit dans le récit, qui me semble, mieux qu'une autre, pouvoir légitimement se supporter du nom d'autoréférence. En d'autres termes, l'autoréférence que l'on définit souvent comme une propriété de l'écriture, est aussi et surtout – ce sera mon deuxième et dernier postulat – une propriété de l'écoute. L'origine du récit en tant qu'expression hallucinée du désir se confond en effet avec celle du langage, fait, comme le rappelle Laurent Danon-Boileau, non pas « pour nommer les choses que l'on voit mais pour signifier celles qu'on ne voit pas<sup>9</sup> ». Jean-Claude Rolland le formule autrement : « la parole – dit-il – relève du même automatisme psychique que l'hallucination ; elle assure, à la surface de l'appareil, la même fonction homéostatique que la voyance assure à un niveau plus profond<sup>10</sup> ». En bref, énoncer c'est renoncer, la parole étant le tenant-lieu qui permet de re-présenter ce réel qui se dérobe à nos yeux. Aussi pourra-t-on s'émerveiller devant l'étonnante maîtrise des techniques narratives dont fait preuve l'enfant, capable dès le plus jeune âge de dramatiser tout en l'improvisant la séquence narrative dont il est à la fois le héros et le narrateur : cette aptitude à la fiction, cet « esprit narratif<sup>11</sup> » que Mark Turner a baptisé du nom évocateur de *literary mind*, est le propre de l'être humain qui, lorsqu'il vaque à quelque occupation, mais aussi lorsqu'il ne fait absolument rien, c'est-à-dire lorsqu'il est au repos le plus complet – quand il dort –, ne cesse de raconter des histoires, ne cesse de se raconter des histoires : le récit est chez l'être humain une fonction aussi naturelle que la digestion ou la respiration. Or ce prurit narratif n'est pas une pulsion mais un automatisme : le récit est un arc réflexe, un automatisme linguistique, il constitue la réponse immédiate, spontanée, naturelle qui est donnée par le psychisme à une inconnue. C'est cette activité réflexe, éminemment explicative, induite mécaniquement par un déficit de sens qu'il faut immédiatement restituer, qui plus que toute autre me paraît satisfaire aux conditions de la réflexivité ou de l'autoréflexivité. Est du ressort de l'autoréférence le mouvement quasiment réflexe par lequel le moi, dans une démarche explicative, se met en scène en rapportant à lui-même ce qu'il voit, ce qu'il imagine, ce qu'il raconte ou qu'un autre lui raconte. Je fais donc l'hypothèse que le récit est à la fois ce qu'il faut expliquer et son explication, qu'il est une interprétation à interpréter et que son interprétation est elle-même

9. Laurent Danon-Boileau, « L'affect et l'absence aux origines du langage », in Jean-Marie Hombert (dir.), *Aux origines des langues et du langage*, Paris, Fayard, 2005, p. 292.

10. Jean-Claude Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006, p. 120.

11. J'emprunte l'expression à Bernard Victorri (Bernard Victorri, « Les "mystères" de l'émergence du langage », in Jean-Marie Hombert (dir.), *Aux origines des langues et du langage*, Paris, Fayard, 2005, p. 231), à qui je dois également la référence qui suit.

une fiction. L'autoréférence est toujours du côté de l'interprétation : elle n'est pas l'histoire mais le revers de l'histoire. Pour éclairer ces vues, je n'ai pas trouvé de meilleure illustration qu'une anecdote rapportée par le psychanalyste Patrick Lacoste, survenue alors qu'arrêté à un feu il s'apprêtait à emprunter un passage piéton pour traverser le boulevard Saint-Germain :

Près du kiosque à journaux, deux jeunes filles regardaient dans un classeur (j'imaginai qu'elles allaient passer une épreuve de baccalauréat) quand un garçon s'avança vers elles en disant : « moi ? ». Il se désignait de l'index retourné vers sa poitrine comme celui qui, justement surpris par l'interpellation au milieu de la classe, essaie de se débarrasser, avec une telle énergie dérisoire, de l'idée d'être désigné pour l'interrogation.

Il agissait maintenant comme s'il avait été appelé ou hélé ; or, les visages des lycéennes n'étaient pas complices. Il aurait pu paraître difficile de les distraire de leur vérification studieuse, mais la révision les rendaient d'autant plus vulnérables, précisément, à la diversion. Je pouvais constater la transformation de l'étonnement des jeunes filles en un sourire hésitant, et le garçon avançait vers elles en répétant : « moi... ? moi... ? ». J'étais, je l'avoue, assez admiratif du fait qu'un truc aussi simple puisse réussir.

[...] jouant si bien le rôle de l'élu avant même d'avoir été effleuré du regard, affirmant l'avancée de son désir avec une telle arrogance sympathique, [ce dragueur subtil] me restituait aussitôt un humour circonstanciel...

L'important était sans doute qu'il ait réussi sa diversion. J'espère pour lui que ce n'est pas trop un truc, une habitude, je souhaite même qu'il ait *inventé* sur le moment... et pour que je le raconte.

Bien entendu, si les trois protagonistes se connaissaient déjà, s'il avaient été rapprochés, le matin, dans la même salle d'examen, pris dans le réseau étrange et familier de l'ordre alphabétique, si les filles l'avaient interpellé juste avant que j'arrive, ou encore s'il s'adressait, au-delà des filles, au marchand de journaux, cela n'aurait pas le même sens : je ne pourrais tout simplement pas signer l'histoire que je raconte. Je n'y suis en mon nom que dans l'interprétation que je transmets. Ce qui arrive, dès le récit, n'est que ce qui m'arrive : je le produis. Je n'étais pas seulement « jaloux » de son aisance, mais de son effet, et surtout de la simplicité outrageante des moyens employés. J'ai tout loisir d'imaginer maintenant qu'il s'adressait à moi pour que je devienne apologue de son art...<sup>12</sup>

On le voit, ce n'est pas ce qui se passe qui est important : c'est ce qu'on en fait. Le récit est un réflexe interprétatif, lui-même sujet à interprétation. Il émerge dès qu'il y a projection du moi, c'est-à-dire mise en résonance de deux situations dont la narration assurera le dialogue. Raconter n'est rien d'autre que raisonner, c'est-à-dire déployer le raisonnement qui résonne en moi. Là réside à mon sens le premier appel autoréférentiel du récit. Comme le dit fort joliment Laurent Danon-Boileau, la narrativité est « une propriété qui se mesure dans l'écoute de l'autre<sup>13</sup> ». Et c'est à cet autre que le récit doit paradoxalement son aptitude autoréférentielle.

12. Patrick Lacoste, *Contraintes de pensée, contrainte à penser. La magie lente*, Paris, PUF, 1992, p. 214-215.

13. Laurent Danon-Boileau, *La parole est un jeu d'enfant fragile*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 156.

Je reviens rapidement, avant de conclure, sur l'expérience de Culioli que j'évoquais au début de mon intervention : comment apprendre à quelqu'un au téléphone à faire un nœud ? La solution au problème – pas vraiment gordien – est, semble-t-il, d'une simplicité déroutante : « Le serpent sort du puits, il fait le tour de l'arbre, il passe la tête par la boucle qu'il a formée en s'enroulant à l'arbre, puis rentre dans son puits ». Le tour est joué et la boucle est bouclée. C'est en racontant une histoire, on le voit bien, qu'on s'en tire le mieux<sup>14</sup>. Tous les ingrédients de la fable, à l'origine du conte, y sont réunis : zoomorphisme, intrigue basique, didactisme. Dans l'ouroboros de l'autoréférence suggérée par l'anagramme du *récit* qui *s'écrit*, de l'*écrit* qui se fait *récit*, le récit autoréférentiel n'est pas, à l'image du serpent qui se mord la queue, le récit d'un récit, mais, littéralement, sa méta-phore, c'est-à-dire la scène d'un autre récit qui se joue en lui, qui se noue en lui, à l'image du serpent qui fait un nœud avec son corps : le corps d'un nœud qu'il faudra défaire dans le corps d'un texte qu'il faudra détricoter. Le récit autoréférentiel est celui qui garde durablement les traces de ce dont il est le nom. L'autoréférence est toujours du côté de celui qui interprète et qui rapporte à lui – c'est-à-dire qui auto-réfère – le récit dans lequel il se regarde. Le récit autoréférentiel enfin n'est pas le récit qui se mire dans les doubles de lui-même : c'est moi me mirant dans le récit que je lis, moi m'abîmant dans le récit qui me lit.

---

14. Formule de Bernard Victorri, « Les "mystères" de l'émergence du langage », Jean-Marie Hombert (dir.), *Aux origines des langues et du langage*, Paris, Fayard, 2005, p. 231.