

Avant-Propos

La fin du texte

Polysémique, l'expression « la fin du texte » désigne aussi bien le terme *ad quem* de l'écriture que son achèvement ou son propos final, diversité référentielle que Philippe Hamon résume fort pertinemment sous le tryptique fin-finition-finalité¹. Elle est tout à la fois un lieu du texte, un moment de la lecture et une modalité de l'écriture – où, quand et comment finit le texte ? Elle prend des colorations diverses : si on pense aux avatars de la textualité au cours de l'histoire, la fin du texte peut aussi désigner la dématérialisation du texte, la fin du livre ou sa révolution électronique. Elle soulève des problèmes terminologiques : les mots « fermeture », « clôture », « fin », « chute », « dénouement », « conclusion » – et il en est de même, comme le fait remarquer Marco Kunz², pour l'espagnol *cierre*, *desenlace*, *epilogo*, *apéndice*, *acabamiento*, *cláusula* – n'ont que l'apparence de la synonymie, mais loin de se recouper leur champ de désignation diverge ostensiblement. La fin du texte est à la fois une technique et un choix, une nécessité et une contrainte, mais aussi, tant du point de vue de la création et du créateur que du point de vue de la réception, une impression, un sentiment : celui de l'œuvre parfaite, complète, achevée ou, au contraire, de l'œuvre ouverte, tronquée, en suspens.

Parmi les multiples questions que soulève la réflexion sur la clôture, on peut évoquer le problème du découpage de l'œuvre et la nécessité d'étudier le système démarcatif du texte. En effet, s'interroger sur la fin du texte revient à s'interroger sur l'artifice d'un découpage qui passe par la reconnaissance de

1. Nous empruntons la remarque à l'étude désormais classique de Guy Larroux, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, à qui nous souhaitons rendre hommage dès l'ouverture de ce volume consacré à la fin.

2. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.

points stratégiques à l'intérieur du texte, d'articulations, de mouvements ou de séquences plus ou moins délimitables, qu'elles soient accompagnées ou non de signes démarcatifs spécifiques. Autrement dit, s'interroger sur une partie du texte, qu'il s'agisse de la fin ou du début de l'œuvre, revient à s'interroger sur ce qui, justement, fait de ce segment une partie isolable, reconnaissable, identifiable. D'où la question maintes fois soulevée « où commence la fin », c'est-à-dire à partir de quelle limite interne le texte s'achemine vers sa résolution, question qui, si l'on met en parallèle les deux dispositifs de fermeture et d'ouverture que comporte tout texte, trouverait tout naturellement son corrélatif dans la question « où finit le début » du texte, c'est-à-dire jusqu'où se prolonge ou peut se prolonger l'incipit dans une œuvre.

Commençons par remarquer, pour l'œuvre de fiction, que le début du texte ne coïncide pas nécessairement avec le début du roman, et qu'inversement la fin du roman ne coïncide pas forcément avec la fin du texte, le fin mot de l'histoire n'étant pas forcément le mot de la fin. S'il clôture bien le récit, l'épilogue, par exemple, est avant tout un épisode surnuméraire, un ajout narratif ou, si l'on veut, un deuxième dénouement « hors » roman, qui montre que l'écriture peut encore et toujours inventer un nouveau dénouement à une histoire qui semblait pourtant terminée, éteinte, épuisée, différer *ad libitum* la clôture du texte, jouer presque indéfiniment les prolongations, tant il est vrai que pour ne pas finir il suffit, en principe, de ne pas s'arrêter. Annexe, appendice, addenda, post-scriptum, post-face, supplément ou épilogue sont ainsi à la clôture de l'œuvre ce que le prélude, l'avertissement, la préface, la déclaration liminaire, le préambule, l'introduction, l'avant-propos, la note liminaire, le prologue ou l'exorde sont à l'ouverture : ce sont là des dispositifs péri-textuels qui relèvent tous de ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'ajout et par lesquels l'écriture, de l'œuvre qui n'en finit pas de commencer à celle qui n'en finit pas d'en finir, se met elle-même en scène, un peu comme une caméra qui aurait commencé à tourner trop tôt ou que l'on laisserait tourner après la dernière séquence.

Pour autant, début et fin, ouverture et clôture, incipit et explicit ne sont pas des notions symétriques, et elles ne le sont, à mon sens, ni à l'encodage ni au décodage. Car on ne fait pas deux choses opposées quand on commence et quand on finit : on fait deux choses différentes. Ce n'est en effet que par souci de binarisme et de symétrie que l'on considère parfois ces deux

opérations comme étant l'une le négatif de l'autre. Quoi qu'en disent pourtant les dictionnaires, « finir » n'est pas le contraire de « commencer » et même s'il faut bien admettre que tout ce qui a un début a nécessairement une fin, le lecteur qui arrive au terme d'un roman ne reconnaît pas la fin du texte comme étant « l'autre bout » de ce fil qu'il a commencé à dérouler quelques jours plus tôt : quand il lit la fin du roman, ce n'est plus le même objet qui s'offre à son regard, même s'il ne l'a pas quitté des yeux depuis le début. La fin du texte n'est pourtant que l'autre extrémité d'un continuum dont le lecteur, sous l'effet de la saturation syntaxique, ne perçoit plus l'unité, le début, comme le milieu ou la fin du texte n'étant, finalement, que des états successifs d'un seul et même être de langage impossible à cerner immédiatement et simultanément dans sa totalité, impossible à dominer, à embrasser et à com-prendre dans son ensemble « d'un seul coup d'œil de la pensée » pour reprendre l'expression de Ferdinand de Saussure, sauf à se placer « hors du temps » dans l'uchronie d'une espèce de « superprésent », comme le Dieu thomiste évoqué par Michel Picard envisageant le temps depuis une sorte d'éternité immobile³. On se heurte, on l'a compris, à l'incontournable linéarité du signe, à la séquentialité du discours et, tout simplement, à la temporalité opérative du langage dont certains créateurs déclarent néanmoins être parfois parvenus à s'affranchir fantasmatiquement au cours du travail de création. Ce fantasme de totalité, par exemple, Mozart l'évoque lorsqu'à propos d'un morceau achevé il explique :

Je peux embrasser le tout d'un seul coup d'œil comme un tableau ou une statue. Dans mon imagination, je n'entends pas l'œuvre dans son écoulement, comme ça doit se succéder, mais je tiens le tout d'un bloc, pour ainsi dire. Ça, c'est un régal.

Et Flaubert, à propos de la première partie de Madame Bovary, écrit :

Je voudrais d'un seul coup lire ces cent cinquante-huit pages et les savoir avec tous leurs détails dans une seule pensée.

3. Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 43. J'emprunte également à l'auteur les citations qui suivent (p. 43-44).

Car comme le dit Thomas Mann :

Bien que la philosophie esthétique prétende que l'œuvre verbale et musicale, contrairement aux œuvres des beaux-arts, a un caractère séquentiel et relève du temps, en vérité ces dernières cherchent également à être présentes à tout moment. Le début implique le milieu et la fin de l'œuvre, le présent s'imprègne du passé.

Tout texte porte sa clôture dès son origine. Or finir et commencer un texte ne sont pas deux opérations antagoniques, mais deux opérations différentes qui renvoient à des expériences temporelles différentes. L'apparente antonymie qui préside au couple finir / commencer masque une dissymétrie fondamentale qu'Aragon a parfaitement formulée en disant : « Commencer, c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire ». Et c'est là que pointe le paradoxe puisque, considérée sous cet angle-là, la fin du récit n'est pas une option esthétique, mais bel et bien une contrainte et une nécessité structurale qui, pourtant et de façon tout à fait paradoxale, implique un choix : finir n'est pas se taire mais quand on se tait, forcément, on finit... Le texte inachevé ne change rien à l'affaire : ne pas finir un texte c'est encore une façon de le finir.

Pour Aragon, l'incipit réalise le passage du silence à la parole et de l'absence à l'œuvre : aussi affirme-t-il que pour lui « le début d'écrire est un mystère ». Ce mystère du commencement, un texte fondateur le fait performativement coïncider avec un autre mystère, celui de la création. « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre » : voilà le début du début, le paradigme même de ce que tous les dictionnaires de rhétorique et de narratologie typifient comme étant un « commencement *ab ovo* », mais voilà aussi qui transgresse et fait voler en éclats les règles les plus élémentaires de la présupposition : avant de dire le commencement, le début de la Genèse dit l'échec de sa mise en mot. Car commencer par le commencement n'est jamais chose évidente. Comment parler, en effet, de ce qui n'a pas de commencement, comment désigner celui qui a toujours existé : voilà tout le problème de l'incipit de la Genèse. Quoi de plus logique pourtant, quand l'histoire a un commencement, que de commencer par le début, comme le fait Italo Calvino dans son roman *Si par une nuit d'hiver, un voyageur* lorsque, sans autre forme de procès, il ouvre son récit en disant : « Le roman commence dans une gare de chemin de fer... ». Mais un tel commencement, et je dirai la même chose

du début de la Genèse, n'est à mes yeux qu'un déni de commencement, une fuite, un expédient, un artifice, non pas pour la transgression qu'il opère mais justement pour celle qu'il ne parvient pas à masquer : la mise en abyme du début comme celle de la fin – on ne compte plus les romans, nouvelles, contes, bandes dessinées, films ou sketches qui mettent en scène en guise de dénouement un conteur en mal d'inspiration, incapable de trouver un « protocole de sortie » à son récit – n'est comme toute dénudation qu'une ruse par laquelle l'écriture exhibe déceptivement l'artifice même qu'elle cherche à dissimuler, un déni doublé d'un aveu d'impuissance. Je ne sais par où commencer mon histoire ni comment la finir : j'en fais l'objet de mon discours et je tiens, d'un seul coup, et mon exorde et ma chute...

Comme le rappellent Catherine Fuchs et Pierre le Goffic à propos de la première phrase de n'importe quel discours : « Il n'y a pas de commencement absolu d'un discours. La première phrase s'appuie sur un discours antérieur, réel ou fictif, qu'elle prolonge, l'énonciation étant ce par quoi le locuteur se pose comme sujet de discours et s'insère dans ce tissu. Chaque phrase présuppose ce qui a été dit (ou qui est censé avoir été dit), enrichi par ce qu'elle pose⁴ ». Ainsi à la question « que fait la première phrase d'un texte que ne font pas les autres ? » on pourrait répondre que l'incipit étant le lieu d'une prédication incomplète, le début du texte est le seul endroit où le texte n'est que texte et rien que du texte, c'est-à-dire le seul moment où le lecteur se trouve provisoirement confronté à un texte sans le secours d'un contexte qui l'aide à le sémantiser. Comme le titre d'une œuvre, l'exorde d'un roman – et je serais tenté de dire l'exorde de n'importe quelle œuvre littéraire –, parce qu'il constitue le seul segment du discours à ne pas être encore conditionné par un contexte – son rôle étant justement d'instaurer un « avant » qui tout à la fois déclenchera et conditionnera la totalité de l'« après » – et parce que, libre de toute contrainte contextuelle, il répond à un choix de départ qui fait de lui un texte momentanément privé de contexte, est souvent appelé à fonctionner dans le récit comme une enclave métatextuelle, comme un condensé de l'œuvre ou comme une sorte de micro-texte qui, par accumulation syntaxique et par dérivations et ramifications successives, engendrera le récit dans sa totalité. Dans ce sens, la première

4. *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*, Paris, Hachette (Coll. Langue, Linguistique, Communication), p. 118.

phrase de l'œuvre est toujours, peut-on dire, le lieu d'une transgression. La dimension configurationnelle du texte détermine la séquentialité narrative et fait de chaque séquence, selon la formule de Jean-Michel Adam, « une unité constituée (dont il faut [...] décrire la structure interne et les constituants) et une unité constituante (dont il faut décrire les modes d'enchaînement séquentiels) ⁵ » : quand j'écris je dis quelque chose qui fournit matière à dire quelque chose qui fournit matière à dire quelque chose qui fournit matière à dire quelque chose... dans un mouvement incessant dont l'arrêt signifie la fin et représente la clôture. Or la première phrase d'un roman, comme la première phrase d'un poème, est une structure d'appel que rien n'appelle. D'où ce petit scandale logique de l'ouverture du texte qui implique l'obligatoire concomitance de deux opérations impossibles : commencer et poursuivre. Comme le rappelle Dominique Mainqueneau, la cohérence (globale) et la cohésion (locale) résultent d'« un équilibre variable entre deux exigences fondamentales : une exigence de progression et une exigence de répétition ⁶ », double exigence à laquelle la première phrase d'une œuvre ne peut satisfaire.

Quant à la fin du texte, elle est aussi, selon moi, le lieu d'une transgression, mais d'un tout autre ordre. Il est vrai que la corrélation ouverture/clôture s'impose comme une nécessité architecturale, que les deux extrémités de l'œuvre littéraire sont toutes deux investies d'une fonction également modélisante et démarcative et que cette corrélation début/fin « est proprement inépuisable ⁷ ». Il faut admettre en effet que toute fin fait écho au début (que cette circularité soit affichée ou non par le texte). Comme le rappelle très justement Guy Larroux :

Il y a probablement un travail intéressant à mener sur les premières et les dernières phrases d'un texte, sur les phrases clausulaires, en position incipielle aussi bien que terminale, de chaque partie ou chapitre, non seulement en tant qu'elles peuvent témoigner d'une intention spéciale mais aussi parce qu'elles entretiennent souvent des effets de cohérence, structurale et compositionnelle notamment (*op. cit.*, p. 47).

5. *Le récit*, Paris, PUF, 1984, p. 136.

6. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 145.

7. Guy Larroux, *op. cit.*, p. 65.

Il faut admettre également, sur le plan de la lecture, qu'il y a une jubilation de la fin, comme il y a une jubilation du début. Comme le dit Michel Picard :

Un début se lit lentement, comme pour obtenir une impression rétinienne exceptionnelle, plus durable que les autres. On hésite à commencer un livre lorsqu'on est fatigué (*op. cit.*, p. 77).

Quant à la fin de l'œuvre,

...le lecteur en attend la satisfaction légitime de ses espérances, l'apaisement des émotions suscitées jusque-là, une sorte de soulagement confus – qu'il trouvera d'ailleurs parfois autant « si ça finit mal » que si « ça finit bien » (M. Picard, *op. cit.*, p. 78).

Il faut admettre enfin que la lecture de l'incipit, comme celle de l'explicit, procurent toutes deux une expérience troublante et mystérieuse : celle de la parole émergeant du silence puis faisant retour à ce même silence. Or, à la différence de la première phrase qui offre une fausse anamnèse au lecteur, la dernière phrase est chargée de la mémoire de toutes celles qui la précèdent et en cela la fin du texte offre une expérience temporelle unique, où la durée délinéarise le temps, expérience qui est tout à fait différente de celle qu'instaure le début du texte. En effet la fin du texte n'est pas seulement le point de cessation du texte comme tel : la fin fixe, sémiotise définitivement le texte. On peut lire un roman en faisant l'hypothèse que chaque phrase apportera provisoirement un dénouement à la phrase précédente, dénouement que la phrase suivante oblitérera à son tour tout en créant un nouvel horizon d'attente dans un enchaînement cataphorique qui ne connaît pas de fin... ou presque, chaque unité se présentant comme un élément textuel en suspens dont la résolution se trouve, ou pourrait se trouver, dans l'unité suivante. En d'autres termes et pour reprendre la formule traditionnelle des cadrans solaires – *vulnerant omnes, ultima necat*, « toutes blessent, la dernière tue » –, je dirais que dans un roman, comme dans n'importe quelle œuvre littéraire, toutes les phrases comptent, mais la dernière tue les « possibles narratifs⁸ » que toutes les précédentes ont pu susciter. Chaque phrase est une chute en

8. Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966, p. 60-76.

puissance : seule la dernière l'est en acte, ce qui, une fois encore, relève moins du style que de la contrainte, tant il est vrai que la dernière phase d'un texte finit toujours par arriver, cela, qu'on la diffère de ligne en ligne comme dans la *Vie et opinions de Tristram Shandy*, roman qui « répugne à toute forme de clôture⁹ » et termine significativement par la phrase « Une histoire à NE PAS dormir debout », qu'on la laisse en suspens comme dans *Paradis* de Philippe Sollers qui, tel un texte inachevé, ne propose aucune ponctuation finale, qu'on cherche à en évincer le caractère fermant comme dans *Poundemonium* de Julian Ríos, dont le mot de la fin est précisément le mot « incipit », ou qu'on la mette spéculairement et spectaculairement en abyme comme dans le roman déjà mentionné de Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dont la dernière phrase matérialise les pensées d'un lecteur se disant : « Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino ». Certes, comme on vient de le voir, toutes les phrases comptent – « le sens, écrit Roland Barthes, n'est pas au bout du récit, il le traverse¹⁰ » –, mais seule la dernière a le pouvoir d'en infléchir rétroactivement la signification.

C'est de ce pouvoir de rétroaction que la clause tire d'ailleurs les effets les plus spectaculaires. L'histoire du titre et de sa graduelle émancipation typographique du texte me semble édifiante à cet égard, deux traditions « éditoriales » s'affrontant depuis la Renaissance et même avant, l'une installant le titre en position d'incipit, l'autre le plaçant en position explicite. Loin de témoigner d'un usage arbitraire, cette réversibilité du titre placé tantôt à l'ouverture tantôt à la clôture, matérialise le conflit entre les deux chronologies en cause dans l'acte de lecture : une chronologie de surface, qui veut que le nom (en l'occurrence le titre) précède sa définition (c'est-à-dire l'œuvre), et une chronologie d'intellection, qui postule au contraire la nécessaire appréhension du texte comme un préalable à la compréhension de son titre : le titre est ce que le lecteur « apprend » en premier, mais ne peut « comprendre » qu'en dernier. Renouant avec cette tradition aujourd'hui désuète qui assimile l'énoncé titulaire au colophon de l'œuvre, la poésie d'un auteur contemporain comme Fermín Herrero, qui a fait le choix de placer le titre de ses poèmes non au début mais à la fin de chacune de ses compositions,

9. Expression de Guy Larroux, qui signale également la particularité typographique du roman de Sollers.

10. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 6.

mérite ici une mention particulière : en faisant migrer le titre de la position initiale à la position finale, la poésie d'Herrero ne fait que spatialiser cette chronologie de raison et dire à sa manière ce qu'un romancier comme Jean Giono disait à la sienne lorsqu'il écrivait : « le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre ». Ici plus qu'ailleurs le but du texte est au bout du texte.

La fin du texte, on le sait, est l'objet d'un investissement particulier : c'est la clausule entendue non dans son sens de finalité, mais dans celui de finition, d'« achèvement structurel de l'œuvre¹¹ ». Il peut arriver ainsi qu'au point culminant de l'attente, le texte refuse de remplir le « contrat imaginaire » sur lequel le lecteur avait cru pouvoir fonder ses espérances – par exemple, en simulant l'inachèvement –, que le texte tourne court et finisse en queue de poisson... Les concepts élaborés au cours des dernières décennies par la critique pour désigner la fin qui ne ferme pas (clausule ouverte), celle qui ne le fait qu'à moitié (clausule déceptive) ou, pire, celle qui ferme mal (clausule manquée), ne sauraient toutefois faire passer pour des mécanismes textuels ce qui de toute évidence ne sont que de simples impressions de lecture. Ne s'agissant aucunement de procédures de l'écriture mais d'effets de la lecture, il conviendrait de distinguer ce qu'on appelle « œuvre ouverte » ou « fermée » de l'effet d'ouverture ou de fermeture que peut susciter la lecture de la fin du texte¹² et de ne pas confondre la « chute déceptive » avec l'effet de déceptivité que celle-ci peut produire. Un parti pris littéraliste me conduirait bien plutôt à affirmer qu'une fin est toujours et quoi qu'il advienne fermante, que l'œuvre ouverte n'est qu'une vue de l'esprit et qu'il n'y a pas plus de fin ouvrante pour un exorde qu'il n'existe, à l'autre extrémité de l'œuvre et malgré la prolifération quasiment bactérienne de l'expression dans les études narratologiques, de début *in medias res*¹³. Que le lecteur ait l'impression

11. Guy Larroux, *op.cit.*, p. 35.

12. C'est sans surprise, par exemple, qu'après avoir consacré près de 350 pages à l'étude de la fin du roman, pour cloturer son étude sur la clôture, Marco Kunz finira par une fin on ne peut plus ouvrante... : « ...*hemos llegado al final de nuestro libro y nos damos cuenta de que este no ofrece más que unos prolegómenos al estudio del final [...] el terreno queda definido y delimitado. Ahora, por fin, podemos empezar a cultivarlo* » (*Op. cit.*, Madrid, Gredos, 1997, p. 385).

13. Il en va du début orthonymique que les anciens, par souci de symétrie taxinomique, ont appelé début *ab ovo* pour le récit comme de la notion de monosémie que les linguistes, par un souci analogue, ont forgée pour caractériser (par défaut) le langage idéal sinon idéal : au lieu d'admettre une fois pour toutes que la polysémie et l'ambiguïté sont le propre du langage (je ne

d'avoir « manqué » le début de l'œuvre ne change rien à cette vérité proche du truisme que tout texte démarre toujours à la première phrase, jamais avant, et finit toujours à la dernière : une clause qui n'aurait pas à la fois une fonction démarcative, fermante et complétive ne serait plus une clause. Quant à la notion de déceptivité, qui met en cause une sorte d'ortho-diégèse aussi malaisée à cerner que l'écart à l'aune de laquelle est censée se mesurer la frustration du lecteur et aussi problématique que les notions d' « horizon d'attente » et de « prévisibilité », il ne s'agit à mes yeux que d'une tentative d'objectivation terminologique de cette réalité éminemment subjective qu'est une impression de lecture : une fin est déceptive tout simplement quand elle est décevante, mais la déception est un sentiment alors que, pour un peu, la déceptivité passerait pour un procédé narratif... Même si elle est ratée, une fin peut être réussie à condition qu'elle valide, d'une part, le dispositif narratif (le dire) et, d'autre part, le matériau qui l'informe (le dit). Si je devais en risquer ici une définition très personnelle, je dirais qu'une fin est réussie quand en la lisant le lecteur a l'impression de relire la totalité du livre et de l'avoir tout entier « dans une seule pensée » pour reprendre la formule de Flaubert. En cela également, l'expérience temporelle que procure la fin du texte est aussi scandaleusement transgressive que celle que procure le début, à cette différence près que l'incipit inscrit la parole dans le temps, alors que l'explicit la délinéarise dans une sorte de panchronie qui réactive et met en résonance rétroactivement tous les circuits de signification et les fait consonner les uns avec les autres.

Autre question que soulève l'analyse de la fin du texte est celle des modalités de fermeture propres à chaque genre littéraire, c'est-à-dire le rapport entre clôture et généricité : le dernier vers d'un poème ne fait pas la même chose que la dernière phrase d'un roman et, à l'intérieur du récit, la clause ne fonctionne pas de la même manière dans le roman réaliste ou dans le roman à clé, par exemple, que dans le roman policier ou dans les formes brèves comme le conte ou la nouvelle. On ne fait pas la même chose lorsque, pour prendre

connais pas une seule étude de sémantique consacrée à la monosémie – les trains qui arrivent à l'heure, on ne le sait que trop, ne font pas nouvelle –) et de poser que, sur le plan logique et psychologique, toute première phrase présuppose en amont une autre à laquelle elle répond, on s'obstine à faire de la « norme » la forme déviante, si bien que les formes orthonymiques (un mot qui n'a qu'un sens, un récit qui commence réellement par le commencement – mais lequel ?), qui sont en réalité les plus spectaculaires, passent complètement inaperçues...

le cas du récit, on écrit la dernière phrase d'un roman, d'une nouvelle, d'un conte ou d'un micro-récit ; on ne fait pas la même chose et pourtant on fait bien la même chose lorsqu'on décide d'interrompre définitivement le flux verbal, de mettre un terme à la production discursive, d'éteindre la parole... Un cas particulier : le récit exemplaire – comme la fable, l'exemplum ou le conte didactique – pose des problèmes spécifiques liés à son double statut d'œuvre de fiction et de persuasion à la fois divertissante et édifiante. S'il est vrai que le récit exemplaire se laisse lire comme une fiction autonome, il n'en porte pas moins la marque d'une double subordination : sur le plan syntaxique, il apparaît comme un sous-système soumis à une structure discursive au sein de laquelle il est appelé à fonctionner comme une sorte d'enclave textuelle ; d'un point de vue sémantique et rhétorique, l'exemplarité façonne la fiction en instrument de l'argumentation et en fait le lieu d'une démonstration. Ce conflit qui met aux prises, d'une part, l'intransitivité du récit se donnant à lire comme une fiction indépendante et, d'autre part, sa transitivité, c'est-à-dire l'extériorité et l'antériorité de son objet – ce que certains auteurs appellent l'« intentionnalité » ou le didactisme –, spécifie le statut paradoxal de l'exemple : il est récit et en tant que récit il est doté d'une autonomie qu'il perd en tant qu'exemple. Cette auxiliarisation de la fiction, au service de l'argumentation, revêt des implications structurales, le récit exemplaire subvertissant d'une certaine manière l'ordre institué par le texte de fiction. En effet, chaque fable étant racontée dans un but qui est d'emblée avoué par le narrateur et par là connu du lecteur (le prince ou le roi demande à son valet ou au philosophe de lui raconter une histoire pour illustrer tel ou tel précepte moral), l'intrigue « romanesque » devra nécessairement et, peut-on dire aussi, fatalement conduire vers une résolution conforme au projet didactique initialement déclaré par celui-ci. À la différence du conte, de la nouvelle ou du roman non exemplaires qui se construisent d'arrière en avant, le récit exemplaire, réglé par rapport à un dénouement pour ainsi dire « prémédité » et choisi par le narrateur en vue de l'effet final qu'il devra produire, se construit d'avant en arrière. D'où, par exemple, l'impression que les événements, au lieu de conduire progressivement à un dénouement, sont induits régressivement par celui-ci. Au principe de causalité qui, dans le texte de fiction, préside à l'organisation de la chaîne événementielle (une situation X amène à une situation Y) se substitue dans le discours didactique un principe de nécessité presque téléologique (une situation X n'est narrée

que pour générer une situation Y indispensable à la démonstration), chaque épisode étant à la fois une nouvelle donnée de l'intrigue et une nouvelle prémisse de l'argumentation. Certes l'intrigue se déroule linéairement et s'achemine progressivement vers sa résolution finale – c'est d'ailleurs, si l'on s'en tient à l'étymologie du mot, le propre de la prose, qui « avance » toujours « en ligne droite » –, mais, et c'est là que pointe à nouveau le paradoxe, à mesure que le lecteur se rapproche du dénouement de l'intrigue, il se rapproche aussi de son point de départ, si bien que la chute n'est structurellement autre chose qu'un retour au début du récit. Au lieu que ce soit l'incipit qui, par amplification, par ramification ou par extension, appelle la suite narrative, c'est l'explicit qui rétroactivement commande la fiction, l'intrigue étant jusque dans ses moindres détails programmée en fonction de cette « cause finale » qu'est le dénouement. Ce qui, loin de nuire au « suspense » – Todorov a montré à propos du récit homérique qu'il existe bien une « intrigue de la prédestination » –, ne fait que le renforcer en faisant naître une deuxième intrigue dont l'intérêt réside moins dans l'exemple lui-même que dans le travail de mise en exemple : une fois les premiers linéaments de l'intrigue ébauchés, le lecteur – et avec lui, le personnage destinataire du conte – n'est pas uniquement curieux d'en connaître le dénouement mais aussi et surtout de découvrir par quels moyens et au terme de quels détours le narrateur parviendra à démontrer la sentence annoncée et à rejoindre ainsi la situation de départ. Comme la rime en poésie, la sentence dans le récit exemplaire a valeur de contrainte : si le travail du poète consiste à faire rimer des mots, on peut dire que celui du fabuliste consiste précisément à « faire rimer » des situations¹⁴. La question de la fin romanesque – on le voit – ne se pose pas de la même manière dans le récit exemplaire et dans le récit purement fictionnel.

Enfin et dans un sens plus « nécrologique », la fin du roman c'est aussi la mort d'un genre dont on ne cesse depuis des décennies d'annoncer avec fatalisme la disparition imminente :

14. Nous renvoyons le lecteur intéressé par ces questions à nos études « Poétique de l'exemple. Notes sur le livre de *Calila e Dimna* » in *Les langues néo-latines*, 296, 1996, p. 19-36 ; « El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebär* », *Bulletin Hispanique*, 99, num. 2, juillet-décembre 1997, p. 347-371 ; « Arte de enseñar, arte de contar. En torno al *exemplum* medieval », *X Semana de Estudios Medievales : La enseñanza en la Edad Media*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, p. 303-328.

On parle beaucoup et depuis longtemps de la fin du roman – explique Milan Kundera –, notamment les futuristes, les surréalistes, presque toutes les avant-gardes. Ils voyaient le roman disparaître sur la route du progrès, au profit d'un avenir radicalement nouveau, au profit d'un art qui ne ressemblerait à rien de ce qui existait avant. Le roman serait enterré au nom de la justice historique, de même que la misère, les classes dominantes, les vieux modèles de voitures ou les chapeaux hauts de forme. Or, si Cervantès est fondateur des Temps modernes, la fin de son héritage devrait signifier plus qu'un simple relais dans l'histoire des formes littéraires ; elle annoncerait la fin des Temps modernes¹⁵.

Face à la crise du roman, les voies imaginées pour sortir de l'impasse sont innombrables. Au tarissement des ressources structurales du roman toujours en quête de nouvelles solutions, répondent le récit éclaté, fragmenté, décapité, en abyme, hybridé, déconstruit, le roman brut, inachevé, en chantier, le livre-palimpseste, le collage, l'assemblage, le roman expérimental, combinatoire, oulipien. Aussi quand il modélise le roman policier – genre romanesque dont on sait combien le dénouement est un enjeu majeur –, François le Lionnais, dans sa quête effrénée de nouvelles combinaisons fondées sur de nouvelles contraintes de type formel, linguistique ou mathématique, dégage-t-il quatre structures possibles. À la question « Qui est le coupable ? », il répond, suivant sa méthode axiomatique :

A
x EST CONNU DEPUIS LE DÉBUT PAR LE LECTEUR

B
x NE SERA CONNU QUE VERS LA FIN

C
ON NE SAURA JAMAIS QUI

D
JAMAIS RÉALISÉ (à ma connaissance)
x = le lecteur.

15. *L'art du roman*, Paris, Gallimard, p. 24-25.

Puis l'auteur d'ajouter non sans fierté :

Le soussigné a découvert une solution rationnelle (ni surnaturelle, ni rêvée) qui sera l'objet d'une communication au cours d'une séance solennelle de l'Oulipo en attendant un écrivain qui veuille bien la mettre en application¹⁶.

Le roman aurait donc « touché au bout de son chemin par sa propre logique intérieure, [il aurait] exploité toutes ses possibilités, toutes ses connaissances et toutes ses formes¹⁷ ». « Est-ce que cela veut dire – se demande Kundera – que le roman va disparaître ? [...] Qu'il n'en restera que le bavardage sans fin des graphomanes, que des romans après la fin de l'histoire du roman ? » « Je n'en sais rien – conclut-il – : s'il veut encore progresser en tant que roman, il ne peut le faire que contre le progrès du monde¹⁸ ».

Face aux progrès du monde et, pourrait-on ajouter aussi, face aux bouleversements et aux dangers de la modernité, chacun crie donc à la mort du roman. « Non, il n'est pas mort – s'écrit sur le web Jean Balcony – : il est en ligne¹⁹ ». À la question de la fin du roman, décrétée par les « déclinologues littéraires²⁰ », s'ajoute en effet la question de la fin du livre, en tant que support physique du texte et de son avenir incertain, avec l'arrivée du livre électronique et l'implosion des multimédias. C'est la fin du texte au sens lourdement mortifère de l'expression, la fin du livre ou, plutôt, sa mutation électronique. Mais une fin qui, ironie de l'histoire, ne fait que rejoindre le commencement : comme Roger Chartier²¹ l'a justement observé, la vraie révolution du texte électronique est d'avoir réussi la synthèse de deux modes de lecture anciens, celle du lecteur de l'antiquité déroulant le texte et celle du lecteur médiéval utilisant toutes sortes de repérages internes – découpage, pagination, indexation. La dématérialisation du texte et la subséquente dissolution du livre, objet délinéarisable devenu plastique et buissonnant, conduisent à questionner les nouveaux modes de la transmission

16. OULIPO, *Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 62-65.

17. Milan Kundera, *Ibidem*, p. 26.

18. *Ibidem*, p. 31.

19. Les écrivains du net et la rentrée littéraire, 4 septembre 2006, [en ligne <http://www.presse-fr.com/2006672/les-ecrivains-du-net-et-la-rentree-litteraire> consulté le 7 mai 2010]

20. Sébastien Le Fol, « Non, le roman n'est pas mort », *Le Figaro*, 18 février 2006.

21. *Le livre en révolutions*, Textuel, 1997.

documentaire et à repenser notre rapport à la chose écrite car en passant du papier au numérique, le texte ne fait pas que changer d'apparence : avec l'avènement de l'édition électronique, ce sont les comportements lectoraux qui changent et, avec eux, les voies d'accès à la lettre du texte qui s'en trouvent questionnées²².

Considérée justement sous l'angle de la littéralité, qui se définit comme la « configuration motivée et motivante du texte » (Nadine Ly), la fin du texte soulève encore, corollairement et naturellement, deux questions : en quoi la fin d'un texte est motivée (mais en quoi aussi elle ne l'est pas, puisqu'il y a dans la mobilisation de tout matériau linguistique une dimension instrumentale) et en quoi elle est motivante ? La fin du texte marquant un retour au silence précédant le début du texte, on peut établir un parallèle avec les situations de la vie courante où le sujet parlant met un terme à sa prise de parole pour, simplement, se taire. La question est alors : qu'est ce qui conduit le locuteur à suspendre son activité de parole, à clore son discours et, finalement, à retourner au silence originel ? La réponse, on le sait, est souvent fonction du cadre communicationnel, et varie selon que la prise de parole ou, dans le cas de la parole alternée (comme le dialogue ou la conversation), l'échange de parole se déroule dans un cadre plus ou moins fixe ou pré-établi, plus ou moins normalisé ou codifié. Les conditions de ce retour au silence ne sont pas les mêmes lorsque celui-ci est imposé par la situation de communication et lorsqu'il est laissé à l'initiative de celui qui détient le pouvoir de parole et qui en appelle à son droit de silence, à son droit au silence. Quand on commence à parler, on ne le sait pas toujours, on commence aussi à finir de parler. Et ce retour au silence n'est pas toujours chose facile à négocier. Une conversation sur les conditions météorologiques engagée avec un inconnu dans un ascenseur a peu de chances, en principe, de se prolonger au-delà du nombre d'étages parcourus par les interlocuteurs. Dans ce cas précis, l'étendue de la conversation se laisse mesurer en étages : c'est l'arrivée à destination qui dispense les locuteurs de « trouver » une chute et qui fixe, parfois avec une certaine brutalité, la fin de l'échange, c'est l'arrêt de l'ascenseur qui impose l'arrêt de l'activité de parole. Quand on entre dans un ascenseur, on sait, lorsque tout va bien, que l'on va très vite en

22. Cf. Federico Bravo (dir.), *Enjeux et perspectives de l'édition électronique*, GRIAL, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

ressortir, on connaît le cadre conversationnel plus ou moins convenu (mais qui n'interdit pas les surprises, les bonnes comme les mauvaises) dans lequel va se dérouler l'échange verbal, compris entre ces formules d'ouverture et de clôture plus ou moins clichées que sont, par exemple, « Bonjour, quel étage ? » à l'ouverture et « Bonne journée ! » à la clôture. On peut dire que dans ce cas-là la fin est, d'une part, tellement rapprochée du début et, d'autre part, tellement conditionnée par la situation de parole, qu'elle est presque programmée dès l'ouverture. Mais ce n'est pas toujours le cas, loin s'en faut. En effet, parler est une entreprise d'autant plus périlleuse qu'elle est vouée à toujours retourner au silence d'où elle est sortie et qu'il faut bien, à un moment ou à un autre, trouver un protocole de sortie : finir n'est pas que se taire. Pas plus que – on l'a vu – finir le texte ne consiste à inverser la fonction introductive de l'incipit. La fin ne consiste pas en une simple interruption de l'activité langagière, en une simple suspension de la parole : on ne finit pas de parler comme on ne finit pas non plus d'écrire de n'importe quelle manière. D'ailleurs, même programmée, fixée d'avance et imposée par la situation, la fin, non seulement ne relève pas toujours ni exclusivement de l'interruption, mais encore se double-t-elle – on l'a vu aussi – du sentiment de finition, de non-finition ou de malfinition que peut susciter la fin physique d'un discours. Pour Jorge Luis Borges, par exemple, « l'idée qu'un texte peut être définitif relève de la religion ou de la fatigue ». Inversement l'inachevé peut prendre l'apparence de la parfaite clôture, car il y a aussi, ne l'oublions pas, une rhétorique de la clôture et de la ruse qui contribue à donner une illusion de fermeture structurale là où en réalité il n'y a que fermeture procédurale – *ite missa est* ou *amen* ne sont que des formules de clôture ritualisées. On voit bien que toutes ces notions sont binaires : d'une part, la notion de fin se double de la notion de finition, à leur tour fin et finition se doublent, respectivement, du sentiment de fin et du sentiment de finition et ce, de manière tout à fait indépendante de la motivation externe ou interne qui a pu susciter l'arrêt de la parole.

Dans les quelques cas que nous venons de passer en revue, c'est le cadre, la situation de communication qui détermine l'arrêt de l'activité de langage, comme dans l'écriture, le choix d'une forme, disons le sonnet, impose fatalement après le treizième vers l'ajout d'un quatorzième et, en principe, dernier vers (on laissera de côté la question du sonnet à rallonge – *estrambote* – ou celle du sonnet déficitaire réinventé par François le Lionnais dans son

célèbre *L'unique sonnet de treize vers et pourquoi*²³, qui ne sont jamais que des formes transgressives et déviantes du modèle que, quoi qu'il advienne et malgré elles, elles ne cessent d'affirmer). Or, que se passe-t-il lorsque cette contrainte ne pèse pas sur le locuteur, lorsque cet arrêt de la parole est laissé à sa seule initiative ? Il faut, me semble-t-il, bien distinguer ces deux cas de figure et considérer séparément, mais aussi contrastivement, l'activité langagière (de parole ou d'écriture) à durée fixe de l'activité de langage à durée variable. Dans l'acte de parole ordinaire, cela se traduit par la recherche et la mise en place de ce fameux protocole de sortie qui montre que la violence de la parole n'est absolument rien comparée à la violence du silence. Difficile de ne pas penser ici à la question du temps de la séance dans la cure parlante et à la variante lacanienne de la séance à durée variable. Peut-on rapprocher la fin du texte de la fin de la séance en psychanalyse ? Peut-on établir *mutatis mutandis* un parallèle entre la fonction de la coupure en littérature et la fonction de la coupure en analyse ? L'analogie est d'autant plus séduisante que l'on sait que la durée de la séance est justement l'un des points d'achoppement qui oppose l'école freudienne et l'école lacanienne, l'une pratiquant la séance à durée fixe, généralement longue, l'autre la séance à durée variable, de préférence courte. Dans ce dernier cas, le sujet parlant n'est pas maître de la fin de son discours qui est décidée par l'analyste : c'est ce que Lacan a appelé la « scansion », fin ouvrante s'il en est, revendiquée

23. Les mots nouveaux me donnent de la tablature,
Ils ne figurent pas au Larousse illustré
Et bien souvent je suis quelque peu étonné
Par ceux-ci, dont l'aspect semble contre nature :

Arnalducien, bensilloscope, bergissime,
Blavièrement, braffortomane, duchater,
Lattissoir, lescurophage, queneautiser,
Quevaloïde, schmidtineux, à quoi ça rime ?

Mais il est parmi tous un mot imprononçable,
Sous un parler rugueux son sens est délectable,
C'est le mot : oulichnblkrtsffrllnns.

J'eus tort de faire appel à lui pour un sonnet
Car je ne trouve pas de rime à frllnns.

François Le Lionnais, «Oulipo», *Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 225.

par les uns pour son efficacité symbolique et interprétative, décriée par les autres parce qu'elle oblige l'analysant à partir en transfert négatif. N'y a-t-il pas dans ces deux approches radicalement opposées deux modes conclusifs fondamentaux auxquels se laisseraient rattacher toutes les fins de textes littéraires ? Une chose est certaine : la fin du discours n'est pas la fin du procès psychique qui en a permis l'avènement et qui l'a soutenu tant à l'émission qu'à la réception. La fin de l'œuvre ne signe jamais l'arrêt d'un tel travail, immanquablement voué à se poursuivre ailleurs, autrement : au regard du temps qu'il reste et surtout de celui qu'il ne reste plus, la vraie Fin – osera-t-on finir cette ouverture par un tel truisme ? –, est, elle, intolérable mais (ou parce que) inévitable et à terme irrefouable.

*
* *

Le présent volume fait le bilan de quatre années de recherche collective consacrées à la question de la fin du texte. Il rassemble, d'une part, les contributions – revues par les auteurs en vue de leur publication – présentées et débattues dans le cadre des séminaires de recherche organisés par le GRIAL. D'autre part, il inclut les actes du colloque « Genres littéraires et clôture textuelle » qui s'est tenu à Bordeaux les 12 et 13 novembre 2009 et dont l'objet était d'explorer les liens entre structuralité textuelle et généricité et d'amorcer, en vue d'une éventuelle modélisation des fins de texte par genres littéraires, une réponse à la question de la typologie des fins en littérature. La diversité des approches, des supports, des domaines et des périodes abordées trouve un puissant vecteur de cohésion dans la démarche littérale – intersémiotique, spéculative et auto-observante – qui depuis sa création a présidé à toutes les réalisations de notre centre de recherche.

Federico BRAVO
Directeur du GRIAL
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale