

Avatars d'un genre: mort ou
survie du fantastique?

Ana González Salvador

I Une mise au point nécessaire

D'une manière plus ou moins empirique, les essais de délimitation du genre fantastique se sont succédés au cours des dernières années sans que pour autant cette notion ait pu être cernée. Malheureusement, à l'heure actuelle, il existe une incertitude dans le vocabulaire critique à propos de ce concept. La façon la plus manifeste de procéder a souvent été de recourir au degré de spécificité du contenu: fantômes, revenants, événements surnaturels étaient à l'ordre du jour. Mais une typologie ainsi obtenue était inefficace. De nouvelles approches formalistes, des références à la sociologie ou à la psychanalyse ont contribué à une délimitation progressive (1) sans que la notion même de fantastique, surtout dans son expression contemporaine, soit saisie. Dans ce sens, la question de T. Todorov (2) sur le devenir du genre au XXème siècle n'obtient pas de réponse. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'en dénonçant la mort du fantastique la critique aboutit à une impasse. Le problème reste donc posé, sans solution apparente.

Il semble logique de penser que tout récit fantastique utilisant l'extraordinaire et la mise en évidence de l'exception est une interrogation sur l'événement qui porte atteinte à l'ordre du monde «quotidien», de la nature et de la société.

Quelle que soit alors la définition du fantastique qu'on épouse, elle implique au moins l'existence de la notion de **rupture** qui génère la possibilité d'une construction à valeur ambiguë en établissant la coexistence de plusieurs niveaux. De la rupture du vraisemblable thématique et narratif, naît le doute devant plusieurs explications de l'improbable. La recherche du sens s'ouvre sur l'éventail de possibilités et, de cette ouverture, surgit l'ambiguïté dans la polysémie. Dans ce sens, la rupture, au niveau narratologique ne fait que souligner ou provoquer le foisonnement du sens.

A ce niveau, il faut souligner que, dans tout récit, la compréhension n'est jamais «rassurante» dans la mesure où il est rare qu'une narration n'offre qu'un seul sens possible —unique et universel— au récepteur du message poétique. Du moment que l'oeuvre a un caractère de fiction, le référent est absent en tant que «réalité». L'illusion référentielle fait donc que l'objet ne soit utilisé que pour la progression de la narration; il ne prend sa valeur que grâce aux rapports qu'il maintient avec les autres éléments proposés dans le texte.

Le récit fantastique dépasse cet état puisque la convention textuelle elle-même en est bouleversée: au-delà des référents conceptuels communs aux rapports auteur-lecteur ou personnage-lecteur, l'oeuvre suggère la non pertinence de l'objet référentiel. La narration crée alors son propre système, soit par la destruction du connu, soit par l'intervention ou l'innovation d'un méconnu. C'est dans ce sens qu'intervient la notion de rupture. Le fantastique peut aller même jusqu'à s'insinuer au niveau des rapports mutés à une causalité anormale. L'objet, les éléments de l'univers, ne seront plus utilisés pour la progression de la narration mais pour l'impasse de celle-ci.

Cette causalité bouleversée au niveau thématique se manifeste, de même, au niveau scriptural, dans le mode d'organisation du récit. Pour que l'oeuvre ne se réduise pas à un jeu sur la vérité ou la fausseté, l'objectivité ou l'illusion des référents, l'absence de congruité doit se développer autour des niveaux narratifs.

Précisons aussi que tout le long du récit fantastique, l'antinomie réel-irréel est latente, mais que celle-ci se manifeste sous des rapports différents. A notre avis, pour qu'il y ait fantastique, une réalité culturellement acceptée comme telle doit être posée comme référence. Ainsi, le surnaturel implique l'existence préalable d'un naturel. Ceci serait donc un premier rapport.

De plus, le fantastique, loin de contredire les lois du réalisme littéraire, confirme celles-ci par des descriptions détaillées: l'événement surnaturel y est décrit avec les mêmes précisions que le quotidien. Le deuxième rapport se manifeste donc dans l'antinomie réalité-irréalité soutenue par des lois narratives réalistes puisqu'une nouvelle logique est proposée, obéissant pourtant à une écriture traditionnelle (4).

Un troisième rapport réel-irréel se manifeste à la fin du récit fantastique par le retour à la normalité, actualisé par l'éclaircissement final de l'énigme: l'événement surnaturel ne l'était qu'en apparence et correspondait à une mise en scène, un rêve, une hallucination, bref, à une anomalie. Ce mouvement de régression finale vers la découverte de la cause contraire l'idée même de fantastique qui, lui, de par le doute et l'ambiguïté, suggérait que la solution n'existait pas.

Pour les raisons que nous venons d'exposer, nous considérons inadéquate la vision d'un fantastique compris comme le récit de l'inexplicable. Nous préférons le considérer comme le récit du **provisoirement inexplicable**, puisque la régularité reprend ses droits en concluant le récit.

Nous ne considérons plus le récit fantastique comme une narration à structure ouverte mais **dédoublée**; la polysémie dans laquelle il se déroule ne lui confère pas, pour autant, un caractère définitivement ouvert. Au contraire, schématiquement, nous pourrions le représenter ainsi:

a) le récit s'ouvre sur le réel (descriptions spatiales, temporelles et psychologiques).

- b) un événement provoque une rupture de l'ordre initial et plonge le récit dans le désordre (irruption surnaturelle, personnage inquiétant, dédoublement de personnalité, etc.)
- c) ce désordre n'est que provisoire puisqu'une nouvelle rupture rétablit l'équilibre du début (explication de l'événement plus ou moins fidèle au vraisemblable).
- d) ce retour au réel —ou cette volonté de le rendre croyable— ferme le récit (clôture réelle).

Logiquement, il faut poser comme fondamentale l'antinomie réel/irréel pour qu'apparaisse le fantastique; il faut que raison et déraison soient incompatibles, qu'une vision positiviste du monde s'oppose à une vision irrationnelle; il faut, en somme que l'irréel diffère du réel. Nous posons donc comme nécessaire la relation suivante:

reel / irreal

La rapidité de cette digression sur le fantastique et les problèmes qu'il pose ne se justifie qu'à partir d'un besoin de dénoncer la faiblesse des théories qui prétendent décréter la mort du fantastique au XX^{ème} siècle ou de celles qui cataloguent comme fantastique toute production de l'imaginaire.

Actuellement, nous assistons à une véritable mise en cause des frontières séparant réel et irréel, phénomène qui bouleverse le rapport que nous venons d'établir: où réside la folie et où la raison? où commence le rêve? où sont les limites? S'agit-il, en fait, de folie ou de rêve? Raison et déraison semblent se confondre dangereusement. Les deux plans deviennent perméables l'un à l'autre et ce qui avait atteint une séparation maximum et que nous avons représenté par une inéquation tend à se confondre en une unité qui contient les deux pôles opposés. Ce phénomène explique, en quelque sorte, l'impasse dans laquelle se trouve la critique quand il s'agit de l'étude du fantastique au XX^{ème} siècle: existe-t-il encore ou a-t-il été remplacé par d'autres modalités (science-fiction, onirisme, absurde...)?

Un fait semble évident et Sartre le souligne (5) aussi: l'inquiétude ne réside plus dans le surnaturel. La non familiarité qui envahit l'univers ne vient que de notre perception et celle-ci est bien la différence fondamentale qui sépare le fantastique d'un autre type de récits. Sartre en a eu l'intuition dans son étude sur Kafka et Blanchot, mais il a gardé une nomenclature qui prête à confusion. Le signifiant a changé alors que le signifié est devenu autre. L'impasse est due sans doute au fait de vouloir à tout prix conserver une terminologie qui engloberait sans nuances une production bien différenciée.

De notre côté, nous avons envisagé la possibilité d'abandonner le terme ambigu de fantastique appliqué à des textes qui ne présentent plus l'antinomie signalée précédemment. En effet, si nous conservons cette notion, comment distinguer certains récits de Kafka de ceux de Lovecraft ou de Maupassant? Si, par contre, nous

acceptons la mort du fantastique annoncée par Todorov et d'autres critiques, où et comment situer les auteurs contemporains appartenant traditionnellement à cette catégorie?

Il y a eu une évolution de la production littéraire dans le domaine de l'imaginaire mais la terminologie qui encadrait les textes n'a pas changé, d'où une confusion évidente. La notion nouvelle d'insolite prend alors une valeur propre. Mais, pourquoi ce terme?

Étymologiquement, il signifie inaccoutumé, contraire à l'usage, aux règles, aux lois. L'insolite peut être rangé dans le domaine du fait culturel puisque la référence en est la norme, la coutume, notions qui varient selon l'époque. Il s'agit d'un terme relativement peu employé dans la langue courante et il appartient surtout à l'écrit, pour décrire une atmosphère, un climat; il suggère de même un glissement sur un autre plan que le réel, un bouleversement dans les lois admises, une phénoménologie particulière.

L'utilisation de ce terme n'est pas originale: deux textes (6) signalent la possibilité de son emploi en littérature. Approche esthétique le premier et dramatique le second, aucun n'envisage, par contre, la possibilité d'établir une typologie à partir de cette notion d'insolite. En fait, il est pris comme thème et figure comme synonyme d'étrange ou de fantastique, utilisé comme qualificatif plutôt que comme catégorie.

Dans notre perspective, par contre, il s'agit d'une nouvelle attitude qui consisterait, face au fait littéraire, à opérer une restructuration d'une certaine production de l'imaginaire. Notre recherche se situe au premier stade, celui d'une hypothèse de travail qu'il faudra, par des travaux ultérieurs, vérifier et compléter. Tout en restant dans le domaine de l'inhabituel et du non-familier, les textes que nous proposons de reconsidérer —catalogués dans le compartiment étanche du fantastique— ne présentent, pourtant, aucune des caractéristiques de l'irrationnel.

Ce n'est donc pas un hasard si nous prenons comme exemple la production de F. Kafka: son univers apparaît souvent comme étant fantastique, faute d'une meilleure dénomination mais, à notre avis, il ne présente aucune des caractéristiques de ce genre.

T. Todorov, analysant *La Métamorphose*, s'est heurté à ce problème sans le résoudre. Ce n'est donc pas un hasard si, prenant en quelque sorte la relève, notre point de départ est sa conclusion. En effet, nous pensons que l'univers de Kafka est désigné comme étant fantastique mais qu'il échappe aux patrons connus: cet auteur est problématique parce qu'il est, avant tout, un innovateur; il rompt avec une forme d'expression: écriture et contenu sont traités d'une façon nouvelle et unique. Cependant, nous n'affirmerons pas que tout innovateur est insolite; nous ne dirons pas, non plus, qu'un auteur est insolite, mais que certains de ses textes présentent une perception, une vision «autre», au-delà de l'antinomie qui, opposant réel et irréel, rêve et veille, folie et raison, caractérisait le récit fantastique.

L'originalité —et le danger— de notre recherche consiste uni-

quement à contredire une dénomination déjà existante, celle de fantastique, pour en proposer une autre, celle d'insolite, sans précédents dans le vocabulaire critique en tant que notion s'ouvrant sur une typologie.

Nous nous sommes donc posé la question de la continuité du fantastique par rapport à la critique et à l'évaluation des méthodes employées pour délimiter ce terrain. Devant le besoin de dépasser le stade des méthodes traditionnellement utilisées et dans le but de construire une nouvelle définition, notre attention doit se porter sur le mode de production de ce nouveau concept et sur l'expression de son contenu.

La délimitation de ce nouveau territoire ne passe pas par l'étude du thème insolite mais par celui de l'écriture, puisque nous partons de l'hypothèse que l'insolite naît du langage. Le signifiant étant privilégié, nous nous placerons dans l'optique d'une grammaire de l'énonciation pour mieux saisir la dynamique du sens.

Nous proposons donc ici de n'aborder que l'aspect linguistique, insistant sur la nécessité de compléter cette approche par l'étude de ses relations avec d'autres sciences comme la psychanalyse ou la sociologie.

Dans ce sens, l'étude du conte de F. Kafka, **Le Verdict**, aura une valeur exemplaire. En effet, il présente la caractéristique de ne jamais utiliser l'irruption du surnaturel —contrairement à **La Métamorphose**— L'atmosphère de malaise y est obtenue d'une façon beaucoup plus subtile car la détérioration progressive du personnage, aboutissant au suicide, n'est que le reflet d'une logique implacable qui s'installe au niveau de la langue. Georges se noie, non pas parce qu'il est coupable, mais parce qu'il est condamné; en effet, ni son innocence ni sa culpabilité ne font l'objet d'une discussion ce qui, a priori —et aux yeux du lecteur— peut paraître inconcevable. Il se noie pour être logique avec la sentence prononcée par le père, c'est-à-dire pour ne pas contrarier **verbalement** le récit. Ainsi, la logique narrative prend le dessus au détriment de la logique sémantique:

«(...) et pour le temps de cette réponse demeure encore mon fils vivant»

(**Le Verdict**, Gallimard, 1955, Folio, p. 111)

«(...) mais le mot sort dans sa bouche une gravité sépulcrale».

(Id. Ibid., p. 113)

«Et c'est pourquoi, sache ceci: je te condamne en cet instant à la novade.» (Id. Ibid., p. 114)

Suivant une progression, une nouvelle logique (celle des mots) remplace la logique familière au lecteur (les rapports cause-effet). Les questions restant sans réponse et les réponses ne correspondant pas aux questions, nous assistons à un faux-dialogue ou si l'on préfère à deux discours parallèles.

Dès que le personnage se trouve confronté au père, le malenten-

du s'installe, au niveau verbal, par un manque de communication. Par ailleurs, nous savons que celle-ci exige une polarité entre deux entités qui seront, du point de vue linguistique, le Je et le Tu. Cette condition minimum au dialogue exige une biunivocité qui doit être respectée pour que la langue atteigne sa fonction.

II Le Je, instance de la non-personne

1) «Est ego qui dit ego» (7)

Nous partons du présumé que **Le Verdict** est le récit d'une perte de la personnalité entendue comme l'anéantissement d'un sujet. Dans ce sens, il faudra analyser dans quelle mesure le discours de Georges reflète cet état, en étudiant la notion de sujet d'un point de vue linguistique.

Pour cela, nous proposons de suivre les travaux de Benveniste sur le langage et ses rapports avec la personnalité et la subjectivité.

«La langue fournit l'instrument d'un discours où la personnalité du sujet se délivre et se crée, atteint l'autre et se fait reconnaître de lui».

(Benveniste: **Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne** in **Problèmes de linguistique générale** Gallimard, p. 78).

D'une part, la création d'une subjectivité par le discours et, de l'autre, le maintien de la personnalité par le biais de l'autre, voilà les deux problèmes que soulève Benveniste.

En d'autres termes: Je est Je par l'acte de parole, mais il ne peut pas se passer d'un Tu pour exister (ou confirmer son existence).

Ailleurs, Benveniste complète sa pensée en introduisant la notion de **contraste**, indispensable à tout dialogue:

«Je devient T₁ dans l'allocution de celui qui, à son tour, se désigne par Je (...) Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme Je dans son discours».

(Benveniste: **De la subjectivité dans le langage**, Id Ibid, p. 259.)

Ainsi, le discours peut être considéré comme un écho, à caractère réfléchi. C'est dans la mesure où **Le Verdict** ne remplit pas ces conditions indispensables que les rapports verbaux des deux personnages aboutissent à une incommunication totale, ressentie par le lecteur comme une incohérence croissante.

L'objet de leur propos (l'existence vraie ou fausse de l'ami de Georges) n'est en fait qu'un prétexte à la progression du récit. La non congruité ne naît pas directement de l'aspect référentiel mais

de l'impossibilité, pour Georges, de se poser comme sujet de son discours: le père, en refusant le Tu, nie systématiquement son droit au Je.

La subjectivité étant déterminée par le statut linguistique de la personne, et devant l'incapacité presque physique d'arriver à ce statut, le personnage-sujet devient personnage-objet, le locuteur n'ayant pas accès à l'expression du Je.

Les rapports de polarité étant ainsi faussés, la mort du Je (suicide de Georges) n'est que l'aboutissement logique du manque de réversibilité et de complémentarité.

A titre d'exemple, citons quelques phrases qu'illustrent cette relation d'incommunication. Une coupure évidente existe, dans le dialogue que maintiennent père et fils, entre la question et la réponse:

Q.: «Je t'en prie, Georges, ne me trompe pas (...) As-tu vraiment cet ami à Petesbourg?»

(Le Verdict, Id Ibid, p. 105)

R.: «Laissons-là mes amis. Mille amis ne me remplaceront pas un père. Sais-tu ce que je crois? Tu ne te ménages pas assez...»

ou encore:

Q.: «N'est-ce pas, tu te souviens de lui, maintenant?»

R.: «Suis-je bien couvert?»

(Id. Ibid. p. 109)

Cette incommunicabilité qui, au niveau du discours, trahit l'incapacité de Georges à se poser comme sujet, souligne une dégradation progressive, non seulement des relations je-tu mais aussi de l'existence psychique et psychique de Georges.

«Regarde-moi, cria le père et Georges, presque distraitement, courut au lit pour bien saisir (...)»

«Il avait pris, depuis un bon moment, la ferme résolution de tout observer avec soin (...) Maintenant, il se rappelait la décision oubliée et puis l'oubliait à nouveau» (...)

«Il ne le pensa d'ailleurs qu'un instant, car il oubliait toujours tout» (...)

«Et il jeta à Georges une feuille de journal qui l'avait suivi dans le lit on ne sait comment, une vieille feuille dont le nom-même était déjà bien trop ancien pour les souvenirs du jeune homme»

(Id., Ibid. pp. 110, 111, 112 et 113).

De la distraction à la perte de mémoire, indiquée à plusieurs reprises, le personnage évolue vers une inertie symptomatique d'une perte de ses facultés et vers la passivité. Il est «objet» par son impuissance à devenir sujet mais aussi par son incapacité d'agir.

2) «Le discours est le langage mis en action» (8)

Toujours d'après Benveniste:

«Le discours et à la fois porteur d'un message et instrument d'action» (p. 79).

Nous venons de voir comment la première fonction du langage (la communication) disparaît dans le récit qui nous occupe. De même, Georges incarne la passivité (par son statut «d'objet»), privant aussi le discours de sa deuxième fonction: l'action.

Cependant, ce manque d'action ne peut pas se définir comme une simple passivité. Le personnage n'agit pas parce qu'il ne peut pas faire autrement. Le père prendra donc une importance grandissante au fur et à mesure que le fils diminuera. Dans ce sens, les connotations indiquant la domination ou la faiblesse sont à relever.

Egalement, le manque d'emprise sur autrui est doublé du manque d'emprise sur le monde, donc sur l'espace. Dans ce sens, il serait intéressant de faire une topologie du personnage:

Georges est successivement debout, à genoux (à côté du père assis), debout (devant son père dressé sur le lit, atteignant presque le plafond), dans un coin de la chambre «pour ne pas risquer d'être surpris indirectement (...) par derrière ou par en haut» (p. 111). Il est chassé, hors de la chambre du père et tombe, finalement, dans le courant: chute finale et mort.

Cette «évolution dans l'espace» est parallèle à une perte d'identité: sa mémoire décroît, il se sent attaqué, il est chassé et condamné à mourir:

«Georges se sentit chassé de la chambre (...) Dans l'escalier, sur les marches duquel il filait comme sur un plan incliné (...) Il jaillit hors de la porte (...) poussé irrésistiblement vers l'eau (...) et se laissa tomber dans le vide.» (p. 114, 115)

Nous ne faisons ici qu'effleurer l'idée de castration qu'il serait intéressant de développer plus minutieusement dans une étude psychanalytique du texte.

Puisque le récit refuse au personnage la possibilité d'agir, logiquement, celui-ci sera coupé du monde extérieur (dans ses rapports avec autrui et dans ses rapports avec ce que la société a convenu d'appeler la réalité). Dans ce sens, la narration pervertit encore une fois les relations que maintient le langage avec cette notion de réel:

- 3) «La langue est un instrument à agencer le monde et la société, elle s'applique à un monde considéré comme réel et reflète un monde réel». (9)

La narration de l'insolite nie à la langue sa caractéristique d'instrument à communiquer avec le Tu, et aussi son caractère d'instrument à ordonner l'espace extérieur, justement parce qu'une des conditions premières n'est pas remplie: le statut de réalité au niveau du référent et au niveau du pouvoir de description de la langue (sa fidélité dans l'action de refléter) n'est pas atteint de façon

satisfaisante. D'une part, parce que la réalité n'est pas celle qu'on croit, et d'autre part, parce que la langue est impuissante à décrire cette «nonréalité».

L'insolite, donc, en privant la langue de sa capacité de reflet, pervertit la cohérence dans laquelle se déroule le récit. Le décalage entre ce qui nous est familier (nos référents) et ce qui nous est «raconté», produit l'idée de désordre qui, par définition, est contraire à la qualité première du discours.

Puisque le vraisemblable est un concept social et idéologique qui prétend atteindre le double de la réalité, il faudra lire la narration de l'insolite d'un point de vue idéologique.

Une des fonctions réalistes du langage est de poser l'expérience des contacts avec l'univers référentiel. Il existe aussi la vérification ou contrôle du concept par l'acceptation du lecteur-récepteur de l'usage qu'en fait l'émetteur: contrainte de ne pas contredire le groupe social. L'insolite est un effort pour briser cette contrainte. Il ne respecte ni l'effet de réel (renvoyant à un référent et passant par un signifié) ni l'effet de vraisemblable (par l'inscription du discours dans l'histoire ou la culture). Il ne se pose pas lui-même comme vrai ou faux (contrairement au fantastique) mais comme une dégradation de l'idée que nous avons du vrai, comme une dégradation du concept-même en tant que fonds culturel à démystifier (caractère incohérent de la vérité et de la réalité). L'insolite est donc une négation du sens et la polysémie qu'il utilise n'est que la mort de ce sens compris comme un modèle idéologique. Ainsi, la mort de Georges est une sanction idéologique provenant du père (récit de la castration), mais elle n'est pas en rapport avec la faute qui, elle, ne rentre pas dans nos schémas. Nous connaissons donc la sanction mais non la motivation de celle-ci, car nous ne pouvons pas croire que Georges soit «un être diabolique». Le lecteur est donc leurré du débout (introduction réaliste et rassurante) jusqu'à la fin (rupture de cette tranquillité) sans pouvoir saisir ou contrôler le processus de reproduction de cette nouvelle approche de la réalité.

L'insolite ne pose donc pas la problématique du vrai ou du faux, du réel ou de l'irréel comme étant incompatibles, mais il suggère la confusion des deux plans en dénonçant la capacité du langage à reproduire la vie. En somme, il démontre l'utilisation dangereuse de l'acte de parole.

Dans son incapacité à saisir le monde, le personnage est coupé de toute société, de même que, dans son incapacité à communiquer, il est coupé d'autrui. La condition de réversibilité je-monde extérieur et je-l'autre se trouve ainsi détruite.

La dualité extérieur-intérieur, objectivité-subjectivité ne rend pas le je et le tu complémentaires mais opposés et dissymétriques. Le langage devient alors l'expression des catégories de l'opposition et de la contradiction permanentes; il réunit les contraires sans les exprimer. Comme le souligne Benveniste, le parallélisme avec le mécanisme du rêve est évident, surtout si l'on tient compte de l'attitude du personnage qui ne réalise pas cette incohérence et n'en

est pas choqué, tout comme le rêveur qui évolue dans un monde dont il ne perçoit pas les contradictions. Elles n'apparaissent qu'à posteriori, au réveil ou, dans le cas du récit, à la lecture.

Sans ignorer l'interprétation onirique, nous proposons de continuer à considérer l'aspect linguistique de la question.

En résumant, nous dirons que le Je est, dans le récit de l'insolite une instance de la non-personne et par extension, une instance actantielle du non-agir.

III Le lecteur et la perception de l'insolite

D'après l'étude qui précède, l'aspect non-logique de la narration ne naît qu'à la lecture. Le lecteur essaie, pour saisir le sens, de se reporter à ses coordonnées, reflet d'une réalité sociale et culturelle. Son malaise est dû à l'impossibilité de repérer l'image reflet de la réalité (celle qui lui est familière).

Dans *Le Verdict* le lecteur n'est jamais renseigné totalement sur la véracité de l'existence de l'ami de Georges alors qu'elle déclenche le processus de décomposition des rapports père-fils. En somme, l'ami n'est qu'un catalyseur de l'incommunication. *Le Verdict* ne tient pas compte de la vraisemblance mais va encore plus loin en posant l'impossibilité de saisir l'image-vérité. Le discours n'est donc plus le reflet du réel mais il ne racontera pas l'irréel. Ceci explique le leurre du lecteur.

Dans le récit de l'insolite, ce lecteur sera relégué au même rôle que le personnage, l'aspect rassurant y est perdu, avec une différence: le lecteur est surpris, le personnage, jamais. La surprise peut être considérée comme une tentative timide d'action ou de réaction. Pourtant, le spectateur de l'énoncé (le personnage) et le spectateur de l'énonciation (le lecteur) assistent au même processus de perversion de leurs points de référence. C'est dans ce sens que le récit nie la possibilité au lecteur de devenir Tu (puisque le code est brouillé et que le récit ment) et par là lui interdit le Je, c'est à dire la possibilité de devenir sujet d'une reconstruction. La permutation des pôles de l'acte de parole ne fonctionne plus suivant le principe de réversibilité. Ainsi, la réalité dialectique englobant les deux termes qui définissent le fondement linguistique de la subjectivité est détruite.

C'est parce qu'il nie cette dialectique que l'insolite réduit le personnage au rang d'objet, de non-personne, de «il», et que le même schéma se reproduit pour le lecteur.

C'est parce qu'il nie cette dialectique que l'insolite détruit le caractère anthropocentrique de la narration en refusant le droit à l'espace rassurant et en lui substituant le lieu de l'incertitude.

C'est parce que le réel est atteint par la parole (je parle, donc je suis) que la narration de l'insolite nie la possibilité de cet acte et qu'on assiste au drame de la déconstruction du moi. Ni l'autre, ni l'espace ne renvoient aucune image. Le sujet n'existe donc pas, le principe de réalité est détruit.

En conclusion, nous avançons l'hypothèse suivante:

Le récit de l'insolite ne peut pas utiliser la première personne d'une part parce que la confusion narrateur et personnage-témoin (le lecteur faisant sienne la langue) impliquerait une emprise sur l'espace (le récit) et d'autre part parce que le personnage deviendrait sujet, agissant sur le monde moyennant la parole.

D'ailleurs, le statut de lecteur se verrait affecté aussi puisqu'il reprendrait place du Tu (un Je en puissance).

Dans le récit fantastique, le personnage s'interroge sur la réalité ou la vraisemblance du spectacle perçu. Par cette simple capacité de réflexion ou d'interrogation, le personnage témoin se pose en tant que personne et proclame sa subjectivité, son manque d'action étant passager, puisque la réalité prend le dessus.

Le fantastique ne subvertit que passagèrement alors que l'insolite mine tout point de référence. Pour cela, il attaque directement les piliers: le langage, le discours. Il n'y a aucune possibilité de retour au réel; une seule issue: la mort. Dans **Le Verdict**, Georges se suicide parce qu'il ne peut pas «désobéir».

«Tu sais donc maintenant ce qu'il y a eu en dehors de toi!
Jusqu'ici tu ne savais que toi! (...) Et c'est pourquoi, sache ceci: je te condamne en cet instant à la noyade».

Le Verdict est le passage brutal d'une subjectivité («tu ne savais que toi») à une objectivité —ou plutôt «objectivation»— lorsque le père nie l'existence du fils en tant que personne.

L'insolite, contrairement au fantastique, n'utilise pas le thème car il naît du langage même. Il détruit le Je à tous les niveaux:

- au niveau du personnage,
- au niveau du narrateur,
- au niveau du lecteur.

La perversion linguistique suit donc cette progression et refuse tour à tour les trois présupposés de Benveniste:

- langage = je,
- langage = action,
- langage = réalité.

L'étude du **Verdict** illustre l'hypothèse que nous avançons; il serait à présent intéressant de vérifier sa pertinence par l'analyse ultérieure d'autres textes.

NOTAS

- (1) Se reporter aux études de: M. Brion, R. Caillois, P. Castex, C. Roy, J. P. Sartre, M. Schneider, L. Vax, etc., et spécialement à celles de: T. Todorov, I. Bessière et J. Bellemin-Noël.
- (2) T. Todorov: **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Le Seuil (1970). p. 180.
- (3) T. Todorov propose un «fantastique «généralisé», I. Bessière, «l'envers du discours de l'époque», J. P. Sartre, «un fantastique humain».

- (4) J. Bellemin-Noël, **Notes sur le fantastique** in **Litterature** núm. 8, Décembre 1972, p. 103 et ss.
- (5) J. P. Sartre, **Situations I**, Paris, Gallimard, 1947, p. 130 et ss.
- (6) M. Guiomar, **L'insolite**, **Revue d'Esthétique**, P.U.F. T.X., fas 2, Avril-juin, 1957. **Onirisme et insolite dans le théâtre français contemporain**, in **Arts et Colloques**, Strasbourg núm. 14, Avril 1972 - Paris - Klinksietck, 1974.
- (7) Benveniste, **De la subjectivité dans le langage** in **Problèmes de linguistique générale I**, Paris, Gallimard, p. 259.
- (8) Id. *Ibid.*, p. 260.
- (9) Benveniste, **Remarques sur la subjectivité du langage dans la découverte freudienne**, *Ibid.*, p. 78.