

WLADIMIR KRYSINSKI
Montreal

LE RÉCIT ET SES HISTOIRES.
ENTRE LE MÉTA-ROMAN DE MIGUEL
DE CERVANTES ET LA *FABLE* DE ROBERT PINGET
PARA CELEBRAR CUATRO SIGLOS DE *DON QUIJOTE*
(1606-2005)

"L'événement est inénarrable mais le récit s'enchaîne."
Jacques Derrida, *La vérité en peinture*

1. Les enjeux du récit romanesque: entre la fiction et la vision

Mon point de départ est une définition intuitivement élaborée du récit. Celui-ci est une histoire racontée, imprimée ou verbalisée ou bien montrée par images. Une histoire est un réseau de rapports inter-humains; un réseau de relations conflictuelles et solidaires qui évoluent dans un espace-temps et qui impliquent activement les personnages dans des situations où ils doivent affronter des forces adverses. C'est aussi un réseau de configurations polémiques constituées en épreuves à surmonter ou en résistances à combattre. Quels qu'en soient ses tenants et aboutissants, le récit est régi par un principe polémique. Celui-ci condense le conflictuel dans un espace discursif fût-il celui de Paris, de Saint-Petersbourg ou de New York ou bien soit-il une intériorité déchaînée ou méditative comme celle de l'homme du souterrain ou du narrateur d'*A la recherche du temps perdu*.. Fondé comme illustration involontaire, mais infaillible de l'écoulement du temps, le récit peut se jouer dans une temporalité simple qui fixe ses bornes à partir d'un point A jusqu'au point B. Inséré dans un cadre complexe, le récit peut se dérouler

dans un ordre à inversions multiples para-chronologiques ou méta-chronologiques¹.

1 Le récit compris comme histoire ou comme réseau de rapports conflictuels échappe à une norme narrative absolue. Cela veut dire que le récit est variablement racontable. Il est narrable selon différents angles de prises de vue ou en fonction d'une multiplicité de manipulations ou manoeuvres discursives.

2. Le récit "tout court"

Une autre compréhension du récit pourrait accentuer la différence ontologique entre le "récit tout court" et le récit romanesque. Le "récit tout court" manifeste une beaucoup plus grande économie du narré que le récit romanesque. Les phrases du genre: "He came in and he sat down" seraient davantage représentatives du "récit tout court" que les phrases suivantes:

"Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real—porque el moderno dejó de serlo—se va obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable"².

¹ Ces observations recourent les différentes théorisations du récit. Les chercheurs et les narratologues comme V. Propp, A. J. Greimas, E. Meletinski, R. Barthes, G. Genette, T. Todorov, T. Pavel, J. P. Faye, J. Ricardou, J. M. Adam ont théorisé le récit en employant des catégories critiques qui tantôt se complètent, tantôt diffèrent entre elles. Nous ne voulons pas rappeler une longue série de définitions. Nous nous limitons à celles qui décrivent de façon convaincante le quoi et le comment du récit, tout en marquant par leurs définitions un certain progrès théorique. Angus Ross définit le récit comme suit: "Narrative is the recounting of a series of facts or events and the establishing of some connection between them" (voir *A Dictionary of Modern Critical Terms*, ed. by R. Fowler, Routledge, London and New York, 1995 (1973), p. 156. J. Ricardou multiplie les catégories descriptives pour montrer la multiplicité des formes du récit qu'il étudie surtout dans les cadres spécifiques du roman. Ainsi, distingue-t-il entre le "récit excessif", le "récit abymé", le "récit dégénéré", le "récit avarié", le "récit transmuté", le "récit enlisé". J. Ricardou s'inspire ouvertement du *Discours du récit de G. Genette*. Celui-ci distingue trois cas spécifiques de la saisie du récit: 1) le récit compris comme discours, 2) récit théorisé comme événements et 3) récit pris au sens d'un discours comme événement, (voir J. Ricardou, *Le nouveau roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1990 (1973) pp. 39-146)

² J. Benet, *Volverás a región*, Ediciones Destino, S. L. Barcelona, 1981 (1967), p. 7

Ou encore:

"Mr Virgil Jones, a man devoid of friends and with a tongue rather too large for his mouth, was fond of descending this cliff-path on Tuesday mornings (Mr. Jones, something of a pedant and interested in the origins of things, referred to the days of the week as Sunday, Moonday, Tiusday, Wodensday, Thursday, Freyday and Saturday; it was affectations like this, among other things, that had left him friendless)³.

Le "récit tout court" a ses lieux de manifestation dans les genres spécifiques comme la nouvelle (Bocaccio, E. T. A. Hoffmann, Maupassant) le mythe (Homère, Virgile, Camoes), l'anecdote (Cortazar) ou la fable. Ainsi le commencement de la nouvelle de Dylan Thomas "The True Story": "The old woman upstairs had been dying since Helen could remember"⁴, situe la première phrase dans une contextualité du narré aussi informative et narrativement économique que possible. Tout comme la phrase suivante d'Homère: "Lorsque au petit matin parut l'aurore aux doigts de rose, // Ils attelèrent puis montèrent sur le char brillant (...) "⁵.

L'économie du narré détermine la finalité du "récit tout court" qui tend vers une résolution la plus fonctionnelle du plot. Le plot c'est un déploiement d'actions et de phrases sur des actions. Ce déploiement se sert des phrases à forte économie narrative.

Le récit situé dans un cadre romanesque donne à voir ses dimensions perspectivistes et son potentiel d'expansion. Cela veut dire que le récit dans le roman, fonctionne comme un corps mi-propre, mi-étranger à l'intérieur d'une architecture complexe.

3. Le récit porté par la vision du narrateur

Le rapport différentiel entre le récit et le roman est révélateur d'une spécularité réciproque. Le récit se refléchi dans le roman et le roman renvoie au récit une image perspectiviste de celui-ci. Cet état des choses est réalisable du fait que le narrateur romanesque se situe dans

³ S. Rushdie, *Grimus*, Grafton Books, London Glasgow Toronto Sydney Auckland, 1986 (1975), p. 13

⁴ D. Thomas, *The Collected Stories*, J. M. Dent & Sons Ltd, London Melbourne, 1983, p. 12.

⁵ Homère, *L'Odyssée*, traduit du grec par Frédéric Mugler, Ed. Actes Sud, 1995, p. 57, Coll. "Babel",

la situation stratégiquement déterminée qui engage son comportement polyvalent en tant que narrateur, mais aussi en tant que diseur du commentaire et joueur des perspectives multiples qui positionnent dans le discours romanesque le style, la rhétorique, le digressif, l'idéologique et l'ironie pour ne mentionner que ces domaines et sphères d'action. Le narrateur romanesque y agit en tant que faiseur et propriétaire absolu du récit qu'il inscrit dans ce qu'il raconte. Je propose d'appeler cette situation la "vision représentée". Celle-ci permet de mesurer la plasticité du comportement du raconteur qui produit ou "confectionne" le roman. La confection de n'importe quel roman doit s'appuyer sur la "vision représentée" qui est un impératif incontournable de la communication littéraire. La différence entre le récit tout court et le récit romanesque repose sur la quantité variable d'intensité de signes investis par le narrateur dans la construction de la vision représentée.

Le cadre romanesque intègre le récit pour le faire fonctionner tantôt comme fondement narratif de son univers, tantôt comme une narration à géométrie variable. C'est ainsi que le récit romanesque se constitue en objet de connaissance. Il est cette variabilité et cette multiplicité de fonctions et d'actions que le roman lui octroie.

Mon hypothèse de travail est la suivante: les enjeux du récit romanesque se laissent définir comme éléments formels et de contenu qui tout en caractérisant ses spécificités variables relèvent et deviennent les résultats du polymorphisme et du polythématisme du roman. Le polymorphisme et le polythématisme romanesques deviennent les caractéristiques propres du roman dans la mesure où celui-ci peut sinon doit déstabiliser le récit à la faveur de son expansion polyfonctionnelle. Celle-ci signifie que le roman se fonde sur une base narrative et discursive (dépositaire de ses projets cognitifs) qui d'une certaine façon relègue le récit au second plan ou, en tout cas, en fait un des instruments ou moyens de son édifice, de sa "cathédrale" dirait Proust. Et c'est justement la référence à Proust, à "l'image proustienne" telle que W. Benjamin la définit qui nous permettra de mieux mesurer la différence entre les enjeux du "récit tout court" et ceux du récit romanesque. En essayant de synthétiser le "cas spécial" de la *Recherche du temps perdu*, W. Benjamin observe:

On a dit avec raison que toute grande oeuvre littéraire inaugure un genre, ou le dissout, en un mot est un cas spécial. Mais celle-ci est une des plus insaisissables. A commencer par la structure, qui unit la poésie, le mémoire et le commentaire, jusqu'à la syntaxe

avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici,
pour les fertiliser,
sur les plaines de la vérité), tout ici échappe à la norme⁶.

Ce qui frappe dans cette description synthétisante du chef-d'œuvre de Proust, c'est le fait que Benjamin met sur un pied d'égalité "la fiction, les mémoires, le commentaire, la syntaxe et les phrases". Tous ces éléments constituent la "structure". Et celle-ci vue à partir d'une perspective romanesque est porteuse et dépositaire d'une pluralité. Ce constat devrait nous autoriser à admettre que les enjeux du récit romanesque reposent sur une ou des pluralités. En revanche, les enjeux du "récit tout court" relèvent davantage d'un univers singulier. L'univers des grands romans est un "cas spécial" et dans certains cas patents, (*Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, *Ulysse*, *L'Homme sans qualités*) comme W. Benjamin le souligne, il se fonde sur une "dissolution" ou sur une "inauguration" d'un genre. Ainsi, le "récit tout court" s'y loge comme un élément ancillaire, jamais dominant, à côté des visions représentées dans lesquelles peuvent entrer les mémoires proustiennes, les épiphanies joyciennes, les ironies musilliennes, les digressions sterniennes, les montages de Dos Passos, les fragmentations de Claude Simon et tant d'autres éléments spécifiques du romanesque de plus en plus hybride.

Dès lors, le récit tout court mesuré à l'aune du récit romanesque est une sous-structure différemment traitée par la "structure" à l'intérieur du roman *Celui-ci*, scruté dans son déroulement historique se laisse décrire comme un univers évolutif en zigzag pourvu de différentes formes discursives et qui émet une multitude de messages. C'est ainsi que le récit exhibe ses enjeux. Il est l'instrument narratif qui véhicule et représente ce qui advient dans le roman en termes d'actions, de tensions, d'antagonismes au sens large et de conflits au sens particulier. Cependant, le récit ne peut pas englober le roman. Il est, de part sa nature narrative, une sous-structure ou bien une force secondaire par rapport à la force dominante qu'est le roman compris à la façon de W. Benjamin comme "structure". Celle-ci, ajoutons-le est foncièrement informée par ses hybridités. Les enjeux du récit romanesque résident donc dans la réponse à la question: pourquoi le roman ne situe pas sa finalité dans la transmission purement narrative du récit? Réponse: le roman cherche

⁶ W. Benjamin, "Pour le portrait de Proust" in *Mythe et Violence*, tr. Maurice de Gandillac, Denoël, Paris, 1971, p.315.

à être à la hauteur de tous les ensembles qui le composent. Il ne peut pas tourner le dos à ses totalités qui lui imposent un traitement équitable.

4. Comprendre le sens du récit par la traversée de comparaisons

“In its creative impulse, *Don Quixote* springs up with a vertical vigour similar to that which animates the immense work of Rabelais. In both cases we are struck by a similar volcanic independence from social and moral layers deposited by the past; a similar primitive force of creation, flowing from deeper levels and rising to higher levels than those of ordinary, everyday life”

Salvador de Madariaga, *Don Quixote, An Introductory Essay in Psychology*, Oxford University Press, London, 1961 (1934), p. 29.

Vu sur le plan comparatif, le récit romanesque appelle une analyse différentielle qui devrait saisir le pourquoi et le comment de son instabilité. Les enjeux du récit romanesques se confondent avec les tensions axiologiques des systèmes de valeurs du roman moderne. Ainsi, ce que ces tensions entre les différents systèmes de valeurs produisent dans le roman peut être défini comme fragmentation, discontinuité, fractalité et segmentation. Ce sont les données formelles qui caractérisent tous ces romans qui visent à rompre la linéarité du récit. Cette opération peut être comprise comme auto-examen du roman qui est travaillé et informé par une volonté de savoir. En fait, ce qui est commun au roman moderne, c'est la présence dans son cadre de programmes cognitifs. Tout roman donne à voir la “vision représentée” qui sous-tend sa quête du savoir. Toute “vision représentée” est un support incontournable des positionnements de valeurs.

Le roman est une forme littéraire marquée par ses historicités. Tout d'abord, celles-ci impliquent la visibilité du travail de l'histoire comprise comme présence de l'oeuvre dans une chronotopie événementielle spécifique par ailleurs. Les historicités laissent voir aussi les rapports fonctionnels entre les oeuvres qui se sont mérité une présence dans tel ou tel canon. Comparer les romans de différentes époques présuppose la découverte d'un jeu des différences et des ressemblances qui classe les romans comparés dans des appartenances soit à une typologie, soit à une morphologie formelle qui caractérise le roman comme différenciation idiolectale. Les historicités du roman nous permettent de voir comment celui-ci s'est acquitté de la tâche d'être présent dans le réel et dans l'his-

torique, mais aussi comment il s'est constitué en une littérature, intertextuellement déterminée.

Deux cas quasiment extrêmes et pourtant semblables que nous nous proposons d'analyser concernent *Don Quichotte* et un petit "roman" de R. Pinget qui s'appelle modestement *Fable*. Ce qui frappe dans le roman de Cervantes, c'est la multiplication de distanciations de la voix narrative par rapport au récit. Ainsi le roman de Cervantes mérite sans doute le nom de "méta-roman".

Le roman de Pinget relève d'une fiction qui se regarde sans cesse produisant ainsi une structure discursive prospective, incertaine, un roman à faire (tout comme *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello nommée "commedia da fare" plutôt qu'une histoire advenue à raconter).

5. Les donquichotteries dans la narration: entre la pré-narration arabe et la narration interrompue de Cervantes

(...) una nueva manera de leer el mundo: una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior; pero, también y sobre todo, y por vez primera en la novela, una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación.

Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 15.

Un rapport dialectique s'établit dans le roman de Cervantes entre la fiction et la vision. La fiction a une continuité narrative certaine. Elle est le support essentiel du donquichottisme. C'est Don Quichotte lui-même, trompé par la lecture des romans chevaleresques, qui devient chevalier par imitation des grands modèles. Le récit, c'est-à-dire la fiction enregistre la succession des aventures et des sorties de Don Quichotte. Ce qui entre dans la vision du narrateur, c'est un discours qui mériterait le nom de didascalique. Le héros est systématiquement montré comme acteur des gestes dictés en quelque sorte par ses lectures. La vision du narrateur le montre aussi dans ses préparatifs et dans ses actions, accompagnés de ses commentaires dans lesquels il perd sa stabilité mentale. En voici l'exemple célèbre:

C'est alors qu'ils découvrirent dans la plaine trente ou quarante moulins à vent; dès que Don Quichotte les aperçut, il dit à son

écuyer:

-La chance conduit nos affaires mieux que nous ne pourrions le souhaiter. Vois-tu là-bas, Sancho, cette bonne trentaine de géants démesurés? Eh bien, je m'en vais les défier l'un après l'autre et leur ôter à tous la vie"⁷.

La voix qui raconte l'histoire de Don Quichotte repose sur une duplicité ironisante. Le sens de l'histoire en passe d'être racontée n'est pas stable. Le sens se déplace en quelque sorte entre la bouche de Cervantes et le dit du chroniqueur arabe. D'une part, c'est l'auteur, Cervantes lui-même, qui suit et assiste Don Quichotte dans ses aventures. D'autre part, c'est la chronique de l'auteur arabe Cid Ahmed Benengeli que Cervantes se réfère fréquemment à ce que dit la chronique. Le récit est ainsi marqué par une répétition voulue de ce qu'a dit l'autre et par ses lieux variables dans l'espace, mais aussi dans le discours. C'est donc surtout au moment où le récit s'interrompt qu'on entend la voix narrante qui tantôt se présente, tantôt renvoie au chroniqueur arabe..

Hélas, ici s'interrompt le récit de la bataille. L'auteur s'en excuse, expliquant qu'il n'a pu trouver la suite des écrits relatant les exploits de don Quichotte....(p.91)

Nous avons laissé dans la première partie de cette histoire le valeureux Biscayen et l'illustre don Quichotte, les épées hautes et nues, chacun s'apprêtant à assener à l'autre un terrible coup de détail, (...) Le récit s'était alors interrompu, tronquant cet épisode si plaisant à un moment décisif; et l'auteur ne disait pas où l'on pourrait en trouver la suite (p. 95).

Le narrateur traite le roman comme une histoire aux épisodes multiples et multipliables à l'infini. Le récit qui fluctue s'emboîte comme méandre dans un corps romanesque extensible et virtuellement inachevé. L'enjeu principal du récit c'est la mise en spectacle du personnage principal Don Quichotte.

Dans le roman de Cervantes se constitue une sorte de matrice narrative moderne dont le trait caractéristique est un jeu ironique qui tan-

⁷ M. de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction d'Aline Schulman, Ed. du Seuil, Paris, 1997, p. 84. Dans les citations subséquentes les chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition.

tôt ridiculise Don Quichotte en montrant sa folie irréparable, tantôt crée tout un univers de perspectives et de distances qui laissent entrevoir le sérieux du problème de Don Quichotte. Celui qu'avec Lukacs nous pouvons appeler l'"idéalisme abstrait" (voir sa typologie des formes romanesques exposée dans sa *Théorie du roman* autour de 1920). Dans une telle configuration axiologique qui s'appuie sur une naïveté du protagoniste, mais aussi sur la cruauté du réel, le récit romanesque est un des éléments formateurs de l'univers textuel et thématique du roman.

Don Quichotte est un roman théâtral qui subordonne le récit aux exigences du spectacle. Il en découle un état de conscience incertaine. Ce qui est donné à voir est un cas ambigu: pathétique et tragique d'une part, comique et caricatural, d'autre part. Le récit doit donc être préparé à des arrêts, des fragmentations, des emboitements, et des métadiscours. L'univers textuel du roman de Cervantes se transforme alors en une sorte d'oeuvre totale et polyvalente qui préfigure à sa façon les idées de Wagner à propos de la Gesamtkunstwerk., l'oeuvre d'art total.

6. Le bavardage des "shandéistes".

Pourquoi aboient les chiens ébouriffés?

Dans l'histoire du roman, une variante du cas précédent, c'est la situation de communication romanesque qui présuppose un étalement extensible du récit. Celui-ci prend la forme d'un "shaggy dog story" (histoire à dormir debout) et tout en s'étalant digressivement, opère des discontinuités systématiques, mais aussi imprévues. Le "shandéisme" serait le meilleur exemple d'un tel récit romanesque, qui n'exhibe en pratique aucune finalité narrative, mais qui expose et produit un narrateur racontant d'une certaine façon n'importe quoi. Les romans de Sterne (*Tristram Shandy*) et de Machado de Assis (*Mémoires posthumes de Bras Cubas*) montrent les enjeux d'une indétermination foncière du monde qui manque de narrativité absolue et régulatrice et qu'aucun autre récit ne peut exprimer adéquatement sauf celui que Tristram et Bras Cubas font dérouler à leur guise devant le lecteur.

Projeté dans le cadre d'une diction narrante de plus en plus "moderne" donc ironique et qui montre la dimension chaotique, stochastique, mais aussi insaisissable du monde, le récit se laisse loger dans une narration qui accueille aussi bien le narratif que le réflexif, l'utopique que l'ironique. C'est le cas de *l'Homme sans qualités* qui joue sur quelques registres du cognitif, compris comme savoir à acquérir et à défier.

7. Comment les "nouveaux romanciers" désagrègent le récit

Nous savons que le "nouveau roman" avait des programmes cognitifs dialectiquement donc négativement orientés, différemment formulés et réalisés et qui ont produit des effets variables chez les romanciers tels qu'Alain Robbe-Grillet, M. Butor, Beckett, N. Sarraute, C. Simon, C. Ollier ou R. Pinget. Ces effets peuvent être reconnus comme techniques spécifiques visant à communiquer les messages aussi bien narratifs, discursifs que théoriques. Outre la question des tropismes que Nathalie Sarraute transforme en sa passion créatrice majeure et le déni romanesque des "notions périmées" (personnage, intrigue), la réfutation de la nature, de l'humanisme et de la tragédie que remet en cause A. Robbe-Grillet, il y a toute une gamme d'attitudes envers le récit. Ainsi, lorsqu'on examine les styles de Beckett et de C. Simon on s'aperçoit que ce qui les réunit, c'est la reconnaissance du fait que l'affabulation d'une part, nourrit le roman, et d'autre part s'effrite et perd sa force d'attraction. Dès lors les enjeux du récit romanesque deviennent un débat que mènent les nouveaux romanciers contre le roman traditionnel. La désaffabulation du roman augmente systématiquement ses pratiques digressives. Le romancier désavoue le récit en tant que socle fondamental de sa nature. Il devient celui ou celle non seulement capable de manifester une vitalité encore réelle du récit, mais encore dont les pratiques digressives décomposent la stabilité linéaire ou continue du roman.

8. La fable qui n'ose pas dire son nom

Prenons comme exemple d'une réalisation du programme cognitif, le roman de R. Pinget *Fable* que l'auteur lui-même nomme "récit". On peut y voir comment l'intention d'affabulation s'y transforme en une interrogation de la démarche romanesque. Cette démarche relativise la fonction du récit dans la mesure où celui-ci est bien plus une intention, un potentiel qu'une linéarité de faire effective et actionnelle. Le narrateur annonce dans la première phrase:

"Pour passer la nuit il s'arrêta devant une grange, abandonnée, y entra et dans le foin fit un trou où il s'endormit, sa musette sous la tête (...)"⁸

⁸ R. Pinget, *Fable*, Ed. de Minuit, Paris, 1971, p. 9. Dans les citations subséquentes, les chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition.

La description très sommaire d'une ville et d'une population est interrompue par la phrase: "Ce futur à dissoudre". Les phrases qui suivent se stabilisent et acquièrent un rythme sur le plan descriptif, récapitulatif, mais elles sont interrompues systématiquement par l'intervention d'un commentaire ou d'un auto-commentaire. En voici quelques exemples. Après le registre narratif qui communique ce qui suit: "*Alors il s'était couché dans l'herbe, il tentait de dormir..*" (p. 16) vient une longue phrase-paragraphe dont l'intention et la fonction sont métadiscursives:

"Où il ne serait question que de l'attaque des sauvages mais si bien mêlée aux angoisses du cauchemar." (p. 17)

Un peu plus tard le commentaire dit:

"dissoudre et à semer dans les champs d'alentour comme les cendres d'un Narcisse d'Épinal, caricature à l'usage de concierges gardiennes de rien que l'imaginaire". (p. 17)

Ce que j'appelle le "commentaire" possède un statut critique assez complexe. C'est, d'une part, l'intention ou la nécessité affirmées de biffer ou de renoncer et, d'autre part, un dialogue métadiscursif entre le récit en marche et la voix du doute créateur. Le roman se construit comme une cohabitation spéculaire du sérieux d'un récit factuel, actionnel, mais hésitant dans la tête du narrateur et d'une série d'observations que le narrateur présente au lecteur. Ces observations se situent d'une certaine façon par rapport au récit. Elles se constituent en une sorte de paratexte qui met en marche l'esprit critique créateur non-assuré du bien fondé du récit. "Fable" est ainsi davantage une fable romanesque qu'une "fabula" qu'on peut saisir dans l'expression latine "De te fabula narratur". *Fable* n'est pas une fable, traditionnellement pratiquée et comprise comme un genre éducatif et didactique. Comme le disent les spécialistes de ce genre: "Die Fabel ist ein belehrendes, erziehendes Genre. Es handelt sich um Literatur, die Alltagswelt unmittelbar beeinflussen will"⁹ (La fable est un genre didactique, éducatif. Il s'agit de la littérature qui veut marquer directement le quotidien).

Une fable romanesque telle qu'elle surgit dans l'opération ambivalente de Pinget ne narre pas à jet continu. Elle est une structure hési-

⁹ Erwin Leibfried/Josef M. Werle, "Introduction" (Einleitung) in *Texte zur Theorie der Fabel*, Ed Metzler, Stuttgart, 1978, p. VII.

tante. Elle problématise ainsi le récit comme une potentialité d'identité narrative univoque, mais qui n'arrive pas à se fier à elle-même parce qu'elle est ouvrable et qu'elle subit des interruptions du narrateur. Dans le récit linéaire et mononarratif s'intercale une voix d'hésitation et de doute qui prend en charge et qui signale l'incertitude et la relativité du récit.

Pinget fait de la fable le résultat négatif et fragile du travail du récit, mais aussi la transforme en une reconnaissance préalable de l'inanité de tout acte de raconter. Le retour à la fable n'est rien d'autre qu'une attestation du fait qu'étendre constamment le fil du récit revient à perdre Ariane et le lieu légitime d'opérations narratives. L'écriture narrative prise au sens du support constant du récit montre ses failles et ses illusions. Depuis lors, ce qui est publié avec l'intention de réciter le récit dévoile occasionnellement sa face destructrice. Écrire narrativement en pensant parallèlement à son inanité et fragilité n'est rien d'autre que la déclaration d'une guerre permanente entre les croyances du narrateur et celles du monde compris comme réceptacle du social. Et les guerres de religion sont d'habitude de longue durée. Cela signifie que le récit romanesque devrait revendiquer de nouvelles raisons d'être.

Entre *Don Quichotte* et *Fable* mis en opposition s'établissent les rapports réciproquement fonctionnels qui mettent en évidence l'incertitude, le doute et la potentialité de l'irréalisable. Le roman de Pinget manifeste l'incertitude du récit linéaire, le doute du racontable et le potentiel du représentable qui peut échouer. *Fable* est ainsi une structure narrative incertaine et ambiguë. C'est un projet qui dit sa permanence et qui laisse entrevoir ce qu'il aurait pu être si le narrateur avait choisi une voie narrative en deça et au-delà de ses hésitations.

Le discours narratif de Pinget découle d'une certaine façon de *Don Quichotte* à cette différence près que dans le méta-roman ludique de Cervantes l'incertitude, le doute et la potentialité se transforment en ironie et en distanciation fonctionnelle face au récit irrégulier qui a cependant une forte tendance centripète. Cervantes veut montrer et dénouer quelqu'un que la lecture a ensorcelé. Dans la mesure où le jeu narratif est dans *Don Quichotte* multipolaire, celui-ci engage non seulement l'auteur, mais aussi le chroniqueur arabe et le lecteur. Cervantes vise alors à capter le lecteur par l'histoire racontée et montrer le personnage de Don Quichotte entre l'illusion (*engano*) et le désillusionnement (*desengano*). Le territoire axiologique dans le roman de Cervantes se situe précisément entre l'illusion et le désillusionnement.

La fable de Pinget n'est pas la fable de Cervantes, mais ces deux récits avec les degrés différents de leur instabilité permettent de mesurer

l'ouverture et la résistance du roman qui est capable de prendre en charge des fables, des récits, des méta-discours et des essais. Le récit dans ces deux romans atteint au statut d'un jeu ironique et critique sans limites, mais toujours solidement ancré dans la volonté d'un débat de valeurs. La direction de l'avancement romanesque présuppose que le lecteur va pouvoir découvrir le désir de Cervantes de faire de Don Quichotte un citoyen de la terre qui saura un jour reconnaître la réelle réalité.

OPOWIADANIE I JEGO HISTORIE. MIĘDZY META-POWIEŚCIĄ MIGUELA DE CERVANTESA A BAJKĄ ROBERTA PINGETA

Streszczenie

Intuicja sugeruje następującą definicję opowiadania: jest ono historią opowiedzianą, wydrukowaną lub pokazaną obrazami. Opowiadanie pojęte jako historia lub układ antagonistycznych stosunków międzyludzkich nie podlega wyłącznie jednej normie narracyjnej. Znaczy to, że może być opowiedziane w różny sposób. Można także przyjąć, iż opowiadanie występuje w dwojakiej formie: opowiadanie jako takie oraz opowiadanie powieściowe. Opowiadanie osadzone w danym układzie powieściowym ukazuje swoje wymiary perspektywiczne oraz swój potencjał rozrastania się i rozszerzania. Znaczy to, iż opowiadanie powieściowe funkcjonuje jako ciało częściowo własne oraz jako ciało obce wewnątrz skomplikowanej architektury powieściowej. Świat wielkich powieści jest zawsze „przypadkiem specjalnym” i zgodnie z twierdzeniem Waltera Benjamina także przypadek zasadza się na tym, iż „wielka” powieść bądź rozkłada gatunek lub też go niejako na nowo zaczyna.

Dwa przypadki, które autor artykułu stara się przeanalizować, czyli *Don Kichot* Miguela de Cervantesa oraz *Fable* (1971, Bajka), powieść Roberta Pingeta powinny potwierdzić różnice między opowiadaniem jako takim a opowiadaniem powieściowym. Porównane tu dwie powieści oraz te dwa opowiadania powieściowe wykazują niepewność, zwątpienie, oraz potencjalność niezrealizowania zadania narracji. Powieść Pingeta ukazuje niepewność, prostolinijność, zwątpienie w możliwość opowiedzenia tego, co autor ma zamiar opowiedzieć oraz potencjał niemożliwości zbudowania konkretnej struktury tego, co głos opowiadającego ma zamiar przedstawić.

Opowiadanie w tych dwóch powieściach osiąga status gry ironicznej i krytycznej bez granic, która jest równocześnie oparta na zamiarze rozeznania się wśród wartości. Cervantes przyjmuje zasadę, że czytelnik odkryje zamiar powieściopisarza – uczynić z Don Kichota obywatela Ziemi, który będzie kiedyś zdolny rozpoznać obiektywną rzeczywistość.