

Chipoter sur les détails

Nicolas Xanthos

Number 18, Spring 2009

Dans les fleurs du tapis. Fictions au détail

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2579ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Xanthos, N. (2009). Chipoter sur les détails. *Contre-jour*, (18), 119–134.

Chipoter sur les détails

Nicolas Xanthos

Rien ou presque

Le lecteur de romans policiers est familier avec cette scène : l'enquêteur arrive sur le lieu d'un crime et balaie l'environnement du regard. À cette attention sont alors soumis maints objets décrits plus ou moins précisément par le narrateur, presque comme un défi lancé à la sagacité du personnage et du lecteur : saurez-vous, vous qui voulez résoudre l'énigme, distinguer dans cet ensemble hétéroclite, non encore soumis au classement, ce qui permettra d'identifier le coupable de ce qui demeure sans importance eu égard à cette ambition investigatrice ?

Si, comme le montre Jacques Dubois, nous gagnons rarement à ce jeu de notre côté de l'univers fictionnel, ce monde non encore catégorisé, non encore nommé qu'est la scène de crime pose toutefois la question du détail d'une façon que j'aimerais dire fondamentale. Le détail, ici, est en suspens, en l'attente d'un jugement qui l'enverra d'un côté ou de l'autre de la barrière du sens : détail révélateur que la raison ou le raisonnement saisiront et dont ils se serviront comme d'un tremplin pour accéder à d'autres pans de réalité absents pour l'instant mais dont l'ordre encore

inconnu structure silencieusement le monde ; détail insignifiant, cul-de-sac interdit de sens, muet et qui ne suscite pas la parole, déjà happé par l'indifférence grise qui tient lieu de toile de fond informe sur quoi l'essentiel pourra se dégager.

En suivant les traces de Ginzburg et de Barthes, je pourrais dire que, dans ces deux positions extrêmes, le détail se fait ou bien indice, ou bien effet de réel. Dans sa réflexion sur le paradigme indiciel qui, comme mode de connaissance, s'opposerait au paradigme galiléen, Ginzburg a montré comment, au sein de toutes sortes de disciplines plus ou moins scientifiques (médecine, divination, histoire de l'art, philologie, psychanalyse, etc.), le mouvement même de la connaissance prend appui sur de petites traces qui constituent autant de voies d'accès à d'autres éléments : « Ce savoir se caractérise par la capacité à remonter, à partir de données expérimentales apparemment négligeables, jusqu'à une réalité complexe qui n'est pas toujours directement expérimentale. » (« Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ») Sans entrer plus avant dans l'argumentation de Ginzburg, je rappellerai simplement que, dans ce cas de figure, le détail fait sens, peut devenir le support d'inférences à la complexité variable, offre une prise aux pratiques interprétatives qui peuvent se fonder sur lui et déployer, moyennant une ingéniosité parfois redoutable, les significations vers lesquelles il balise la voie. Il suffit de songer aux actes manqués et aux lapsus de la psychanalyse pour se convaincre de l'usage interprétatif savant que les pratiques herméneutiques peuvent réserver au détail pris comme indice, comme *aliquid* se substituant à un *aliquo* qu'il promet à ceux qui sauront lui prêter la bonne oreille, sinon le faire adéquatement parler.

En face de ce sens promis qu'est le détail comme *indice* se dresse ce sens absent qu'est le détail comme *effet de réel*. Dans son célèbre article, Barthes questionnait la signification des « détails inutiles », « apparemment soustrait[s] à la structure sémiotique du récit », qui ne peuvent relever des catalyses. Regardons de près le lien que Barthes tisse entre détail inutile, réel et intelligible :

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le « réel concret » [...].

La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible [...]. (« L'effet de réel »)

En somme, le détail inutile, apparemment dépourvu de sens, représente le réel, est effet de réel, parce que le réel est conçu comme cela même qui est hors de l'intelligible, hors du sens. Cette conception, en laquelle se laissent entendre des échos conceptuels allant des noumènes kantien aux impossibles « choses » foucaaldiennes, se fait ainsi le fondement philosophique d'une poétique du détail inutile. J'aurai l'occasion de revenir sur la question, mais je souligne déjà ce fait d'importance qui va désormais guider ma petite réflexion : une poétique du détail est l'indice, si j'ose dire, de conceptions philosophiques ayant, au moins, trait à une façon d'envisager le « réel » ; et, donc, s'interroger sur le détail littéraire, c'est s'interroger sur la *pensée* — au sens que Pavel a pu donner à ce mot — qui le constitue.

C'est cette voie que je voudrais emprunter : chercher à dessiner les contours de diverses pensées que peuvent présupposer les deux poétiques du détail évoquées jusqu'ici (indice ou effet de réel), partant du principe que le rapport au sens qu'une fiction instaure par le biais d'un usage particulier des détails renvoie à des conceptions plus générales. Inspiré par les commentaires de Barthes, je poserai comme jalons de mon parcours trois étapes, et chercherai à saisir ce qu'une poétique du détail peut impliquer comme rapport au monde, à l'agir et à la fiction.

Le royaume et l'exil

Dans *Si l'enfant ne réagit pas*, Éric Chauvior relate une expérience qu'il a vécue comme observateur dans un institut de placement familial où sa mission consistait à noter tout ce qui lui semblait étrange. Dès son arrivée, son attention est très rapidement attirée par la voix d'une adolescente prénommée Joy : « Cette voix comporte quelque chose d'étonnant, que j'assimile à un détachement ; une voix où perce peut-être de l'indifférence, une hauteur, mais en porte-à-faux, presque dissonante. »

Son enquête, qui ne dure pas plus de cinq heures, se poursuit au fil du livre, centrée sur cette voix ou lancée par elle : « [La voix de Joy] semble désaffectée, privée des modulations qui donnent à la voix son caractère humain. [...] Cette découverte conforte l'aspect irréel, spectral, de la voix de Joy. » S'interrogeant encore sur cette voix, et sur la structure symétrique d'une phrase prononcée par la jeune femme dans la colère, Chauvier en vient à cette conclusion : « cette absence de respiration, que j'assimile de façon hypothétique à la symétrie du phrasé de Joy [...], n'est pas issue du cinéma d'épouvante, mais d'un cauchemar venu de l'enfance, noté quelque part, il y a des années de cela ». Le texte progresse entre des analyses (micro)sociologiques ou anthropologiques de la voix de Joy et un trouble plus intime, lié au caractère spectral de cette voix, qui renvoie Chauvier à quelque chose qui lui est propre sans qu'il ne parvienne à le nommer. Vers le dernier tiers de l'enquête, ce quelque chose, à la manière d'un refoulé qui fait enfin retour, s'impose sur la scène du texte : il s'agit d'un épisode lié à la maladie de la mère de Chauvier et au statut d'observateur que ce dernier s'y était attribué. Les spectres dont la voix de Joy était chargée se révélaient ainsi ceux de Chauvier lui-même, ou du moins le chemin menant à ceux-ci ; de là, sa conclusion que l'observation réalise l'observateur, les objets du monde qui attirent notre regard reflétant une part de nous-mêmes.

Au-delà des spécificités de l'expérience mise en scène dans ce texte, c'est bien à un détail comme indice que l'on a affaire dans ce cas, et de manière exemplaire pour ce qui est du rapport au monde. Poser le détail comme indice, c'est rendre le monde *accueillant*. Nous y sommes, littéralement, chez nous, et de plusieurs façons. D'abord, ce que nous y voyons attend notre regard : tout y est lesté de significations qui ne demandent qu'à être vues et cueillies, tout va nous parler. Les objets du monde sont ici bavards. Ensuite, c'est de notre histoire humaine, générale ou spécifique, collective ou individuelle, que ces objets veulent nous entretenir : c'est sur nous qu'ils ont tant à dire. Ce temps et ce lieu apparemment fermés et déterminés qui sont les leurs, voici qu'ils les ouvrent à toutes les époques, espaces, aventures ou sentiments qu'on voudra : les nôtres, toujours, mais comme sujet, comme membre d'une

famille, d'une communauté, d'une société, d'une culture. Même si Joy ne s'adresse pas à Chauvier, c'est de lui et à lui que sa voix parle — d'un temps passé, d'un étang, d'une famille que la maladie vient frapper. Le mégot taché de rouge à lèvres en vient-il aussi à raconter à Hercule Poirot sa propre enfance ? Certes non, mais, par le seul fait qu'il va livrer des informations, il réaffirme les savoirs de l'enquêteur, ses codes, son inscription au sein d'une culture qui dote ses membres de manières communes de donner sens ; il réaffirme la validité du monde symbolique d'où vient Poirot en se laissant interpréter par les savoirs de ce monde. L'indice parle de nous, et dans notre langue. Cet univers indiciel est en son fondement même anthropocentrique. Conséquemment, il place qui veut s'y promener dans une posture strictement, mais follement, herméneutique, et subrepticement narcissique. Qu'on n'espère pas se changer les idées en y mettant les pieds : chaque atome de ce monde a la forme de notre histoire – quelle que soit l'*intrigue*, pour parler comme Veyne, que l'on convoque en la circonstance. Pour la « mort de l'homme » rêvée par Foucault, on repassera.

Naturellement, en régime indiciel, la voix du monde peut être plus ou moins claire, et son discours, plus ou moins flatteur : l'indice peut être transparent ou énigmatique, intact ou corrompu par le passage du temps ; l'histoire racontée peut être désirée ou crainte par celui qui en est le personnage principal et à qui elle est adressée. Nous n'écoutons pas dans les mêmes dispositions nos euphories amoureuses et nos douleurs oubliées. Ces difficultés à entendre, toutefois, ne changent rien au fait que, dans tous ces cas de figure, le monde nous est destiné, que notre destin s'y imprime, s'y reflète, le structure. Il se plie, avec bienveillance, à notre humanité. Et même le plus hermétique des hiéroglyphes est encore signe.

Lorsque le narrateur de *L'appareil photo*, de Jean-Philippe Toussaint, arrive à la gare maritime de Newhaven, il laisse un instant Pascale, avec qui il vient de passer une fin de semaine en amoureux à Londres, pour faire

un tour dans le hall les mains dans les poches. Il y avait là des cabines téléphoniques, des comptoirs de compagnie de navigation.

Le magasin de produits hors taxes était fermé, et je m'attardai un instant devant la baie vitrée, devinai les rayonnages à l'intérieur, les rangées de bouteilles d'alcool dans l'obscurité.

Le régime est ici tout autre. L'attitude initiale du narrateur le signale (indiciellement !) : le voilà en effet qui déambule *les mains dans les poches*. Façon de se situer, devant le monde, dans une posture d'ouverture vagabonde, sans véritable projet ou dessein susceptible d'animer ou de porter l'être. Nul n'est ici affairé, ni à ses affaires. Conséquemment, les objets du monde ne viennent pas témoigner d'une histoire ou d'un état humains. Les détails qu'ils sont ou qui les constituent prennent alors les dehors de l'effet de réel, et deviennent subitement muets, sourds à des histoires qui ne les concernent pas, et peut-être ne nous concernent pas davantage. Loin de chercher à dire sur tous les tons qui nous sommes, ou encore notre désir d'être, ils retournent à eux-mêmes, indifférents, comme ceux qui les observent, à toute transcendance humaine. Il n'y a plus d'intime solidarité, de communauté de destins entre le monde et l'humain. Celui-ci vaque à d'insignifiantes occupations, alors que celui-là s'ancre pour ne plus en bouger dans un ici et maintenant simplement constatif, dénotatif. Lorsque le détail est effet de réel, le monde ne nous est pas plus hostile que favorable : il cesse de se soucier de ce qui nous habite, et nous ne l'habitons pas, mais ne faisons qu'y passer, nous le croisons, comme un inconnu dans une foule. Essentiellement, nous n'y sommes plus chez nous, nous n'y trônes plus. Les bouteilles d'alcool que voit le narrateur de *L'appareil photo* ne lui font pas de l'œil, ne le narguent pas, ne réveillent pas sa soif, ne disent pas un manque — pas plus que lui ne les désire ou les redoute : elles sont là, comme lui, de part et d'autre d'une baie vitrée qui semble dire une autonomie réciproque. Elles ne sont ni dans une obscurité qui voudrait les dissimuler à un regard auquel elles se savent destinées, ni dans une lumière qui chercherait à attirer ce même regard : elles ne demeurent dans la pénombre que du fait de l'heure tardive ; plus tôt, elles auraient sans doute été plus visibles.

Dans le régime de l'effet de réel, le monde est un lieu d'exil qui n'a plus forme humaine, ne donne plus à voir autre chose que lui-même, ne nous accueille plus et ne se fait pas l'empreinte de temps et de lieux

différents qui l'investiraient de sens. À notre œil inquiet ou étonnement apaisé, c'est notre propre disparition qu'il donne à voir dans l'impassibilité de ses architectures. Et il ne faut dès lors pas s'étonner que le narrateur de *L'appareil photo* rêve d'un « autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne ».

La rencontre fortuite, sur la page de l'essayiste, d'un fer à souder et d'un parapluie

Si diverses modulations du rapport au monde se laissent deviner dans les usages du détail, ces derniers esquissent également divers rapports à l'agir. Plusieurs théories de l'action ou du récit présentent les rôles susceptibles d'être occupés par les personnages sur le mode de l'opposition radicale : je pense, notamment, aux agents et aux patients de Bremond. Bien que sa *Logique du récit* détaille avec finesse les multiples aléas d'une action forte et déterminée, il n'en reste pas moins que les diverses formes que l'agir peut prendre dans la fiction sont autrement nombreuses et nuancées. De Phileas Fogg à Meursault se déploie un large spectre de positions qui, tout en demeurant dans l'orbe de l'agir, en déclinent des modalités très variables. Car, si le passage à l'acte est bien une tentative intentionnelle de modification de l'état du monde, la force du désir qui porte cette tentative, la clarté de l'intention, la concentration de l'agent, sa conception des états du monde et de sa propre capacité de les influencer, pour ne parler que d'elles, sont autant de paramètres susceptibles de varier significativement et de dessiner dès lors des paysages de l'agir totalement différents — dont, précisément, les détails mis en scène par la fiction se feront les révélateurs.

Dans *Bambi Bar* d'Yves Ravey, qui évoque une sorte de vendetta dans un esprit proche du roman noir, Léon Rebernak veut venger le suicide de son frère en allant récupérer Caddie, la fille de ce dernier, dans un bar qui couvre des activités liées à la prostitution. Engagé par Valério, le parrain local, il finit par susciter sa méfiance, à juste titre d'ailleurs. Au milieu de l'exécution de son plan de sauvetage de Caddie, il est convoqué par ses employeurs pour un entretien qui n'annonce rien de bon et tourne rapidement au vinaigre.

[Valério] m'a annoncé ensuite et avec calme qu'il était surpris de mon comportement. [...] Il a répété que ça le désolait, il avait eu confiance en moi, mais il fallait dire la vérité, mon frère n'aurait jamais su s'occuper de Caddie comme lui s'en était occupé... !

Maurice m'a remis la valise. Il a dit qu'il attendait ce qu'allait lui révéler le beau Léon ! Maintenant que j'avais la valise ! Il m'a fait asseoir et j'ai aperçu, descendant l'escalier, Alexander avec mon fer à souder. J'ai dit que certaines choses me revenaient à l'esprit, que j'allais me mettre à table.

Le contexte actionnel de l'extrait est simple : Léon cherche à s'en aller avec Caddie, et Valério comme Maurice, qui se doutent de quelque chose, entendent bien faire parler Léon. Ce contexte conflictuel et violent donne lieu à une représentation que j'aimerais qualifier de très économique : ne sont mentionnés que les éléments immédiatement liés à l'action et à ses progrès. C'est dans ce cadre contraint qu'apparaît ce détail qu'est le fer à souder. Aucune excentricité n'est perceptible ici, et son usage potentiellement néfaste dans la situation présente se laisse immédiatement deviner. Autrement dit, la représentation du monde est strictement construite en fonction du contexte actionnel précis. L'intentionnalité des acteurs contraint l'ensemble de la mise en scène et régit l'apparition des détails. Ce qui est « aperçu » est non un corps étranger par rapport au déroulement anticipé des gestes, mais bien un moyen de réalisation concret des desseins des personnages. Le monde est ici monde d'action, perçu et représenté corrélativement aux agissements effectifs, prévus ou devinés. Et la restriction du champ de ce qui est vu et montré est proportionnelle à la force de l'intention qui fonde l'agir tel que le roman l'envisage. À l'évidence, il ne s'agit pas là d'un univers d'abouliques, d'impuissants, d'êtres de sensations ou méditatifs : ce sont tout différemment des volontés tendues pour qui le monde n'existe qu'à la mesure des transformations qu'ils entendent y opérer. Qu'elle soit annoncée ou tue (à autrui comme au lecteur), l'intention actorielle est aussi claire que ferme, n'est pas habitée par le doute ou l'ironie, et le pouvoir de l'agent sur le monde est, en principe, intact et entier. Ainsi en va-t-il lorsque les détails sont limités aux éléments immédiatement requis

par un agir dont la force et la puissance contraignent le monde perçu et représenté à une stricte économie.

Mais, comme je le disais tout à l'heure, cette modalité de l'agir n'est pas la seule en vigueur dans l'espace fictionnel. Pour nous en convaincre, retrouvons, dans la nouvelle de Maupassant intitulée « Un duel », M. Dubuis, brave bourgeois relativement apathique qui s'en va rejoindre femme et fille après la guerre. Sa rencontre ferroviaire avec un officier prussien arrogant et provocateur le conduit, sous le coup d'une brusque colère, à infliger une sévère correction au soldat. Ce dernier, insulté, impose à M. Dubuis, qui n'a jamais tenu une arme, un duel aux pistolets. Les deux protagonistes sont face à face, et l'heure est grave pour notre homme, confronté à un adversaire expert dans le maniement des armes.

M. Dubuis n'avait jamais tenu un pistolet. On le plaça à vingt pas de son ennemi. On lui demanda :

« Êtes-vous prêt ? »

En répondant « oui, monsieur », il s'aperçut qu'un des Anglais avait ouvert son parapluie pour se garantir du soleil.

Une voix commanda :

« Feu ! »

M. Dubuis tira au hasard, sans attendre, et il aperçut avec stupeur le Prussien debout en face de lui qui chancelait, levait les bras, et tombait raide sur le nez. Il l'avait tué.

J'insiste, car ce n'est pas banal. Alors que, de toute évidence, M. Dubuis risque sa vie et que les probabilités lui sont défavorables, alors qu'il est peut-être sur le point de passer de vie à trépas, que fait-il ? Se concentre-t-il sur l'action à accomplir ? Assure-t-il sa prise de l'arme ? Pense-t-il avec émotion à sa petite famille que, peut-être, il ne reverra plus ? Non : il remarque que l'un des Anglais pris pour témoin a ouvert son parapluie pour se protéger du soleil. Autant le fer à souder de tout à l'heure était immédiatement et directement relié au cadre actionnel général de la scène, autant l'actuel parapluie fait figure d'intrus par rapport à ce même cadre. Le sens de ce détail ne réside nullement dans l'action qui s'accomplit, parallèlement, au moment précis où M. Dubuis le perçoit. En pesant mes mots, j'aimerais dire que M. Dubuis n'est pas *concentré* sur sa

tâche : il ne perçoit pas uniquement, dans le monde, ce qui peut favoriser ou entraver l'action entreprise, mais parvient au contraire à noter des détails hétérogènes à la ligne narrative qu'il suit. Si l'intention de Léon Rebernak et celles de ses interlocuteurs étaient claires et nettes, celle de M. Dubuis est beaucoup moins ferme : elle n'impose pas exclusivement ses nécessités au monde et laisse le divers mondain s'imposer à la conscience du personnage. Ce dernier, on s'en doute, n'est pas un homme d'action, au sens fort de l'expression : dans toute la nouvelle, il est porté par les événements ou par ses émotions plutôt qu'il ne décide de chercher à imposer une éventuelle volonté à l'état des choses. Se dessine ici une modalité de l'agir bien distincte de celle qu'on vient de voir chez Ravey. Homme de perceptions et de passions, comme privé de la foi en sa capacité d'intervenir sur et dans le monde, M. Dubuis aspire pour l'essentiel à se laisser conduire par le train auprès de sa famille. S'il se désole et s'irrite de l'état du monde, il ne conçoit pas d'action susceptible de le transformer, et les rares gestes qu'il pose le sont sous la contrainte. Assurément, le contexte guerrier le force à une certaine passivité ; mais ce serait manquer le cœur de ce personnage que de ne pas voir qu'il est le support d'une modalité de l'agir qui va bien au-delà de cette impuissance contextuelle. Il est de ceux qui, d'une part, ne sont pas portés par une intentionnalité affirmée, et qui, d'autre part, ne pensent pas pouvoir influencer sur l'état du monde. Il serait toutefois réducteur de considérer ces personnages comme de simples patients, à la fois parce qu'ils posent tout de même un certain nombre de gestes, de peu d'intensité dramatique et vaguement hasardeux, et parce qu'ils questionnent et problématisent l'agir. Ils offrent par le fait même une image de la conscience et du monde perçu souvent complexe, en ceci qu'elle intègre toutes sortes d'éléments, et non exclusivement ceux que réclament les gestes à poser. Cette conception plurielle de l'intériorité, non uniquement centrée sur l'intention et l'agir mais ouverte à la distraction, au musement, aux sensations, à la matière et aux formes du monde, se traduit sur le plan du détail fictionnel par une propension à l'effet de réel. Le hors sens que notait Barthes est ici, spécifiquement, un hors intention, et donc une déclinaison particulière, voire un relatif déclin, de l'agir. Semble dès lors se manifester à nouveau cette disparition de soi évoquée tout à l'heure. En effet, dans sa version assurée, l'agir est

affirmation de soi : l'intention est la manifestation d'une volonté ou d'un désir et le fruit d'une histoire individuelle dont les fictions se font souvent l'anamnèse imaginaire. Que ce soit sur le mode du déterminisme social, culturel, familial, etc., ou sur celui de la revendication d'une autonomie de pensée, l'explication de l'agir — qu'elle postule le sujet ou l'individu, c'est-à-dire qu'elle se tourne vers le passé qui conditionne ou vers un futur dont le rêve motive — va toujours présupposer un agent riche d'une épaisseur identitaire. En revanche, dans cette pénombre de l'agir dont M. Dubuis nous a donné une idée, les gestes dérisoires et l'attention vagabonde du personnage sont ceux d'une conscience qui s'est extraite du temps, de ses désirs, de son histoire, pour ne plus conserver qu'une capacité aléatoire de prendre acte du monde, de se laisser affecter par lui. Ainsi, la seule façon d'apercevoir ce fameux parapluie, c'est de ne pas *être* là.

La concordance et le cendrier

Si la manière dont le détail est mis en scène et exploité peut révéler des conceptions spécifiques du monde ou de l'agir, elle peut aussi indiquer une conception de la fiction. Selon que résident ou non, dans les textes, de petites (ou grandes) poches de résistance au sens ou à la force centripète souvent associée à la poétique narrative, des façons distinctes d'envisager l'ordre même de la représentation fictionnelle peuvent être inférées. Pour une fois de plus baliser en fonction de ses extrémités le spectre des possibles qu'on devine ici, j'opposerai sur cette question la réflexion de Ricœur et la pratique de Carver.

Ce n'est certes pas un hasard que l'un des deux points de départ de *Temps et récit* soit une relecture de la *Poétique* d'Aristote, et que cette dernière soit pour Ricœur l'antithèse de — et l'antidote à — la douloureuse expérience augustinienne du temps comme *distentio animi*. On sait en effet combien la cohérence et l'unité d'action sont les maîtres mots d'une conception aristotélicienne qui se méfie autant de la chronique que de la biographie ou des histoires à épisodes. Le propre de la fiction ne tarde pas à devenir, pour Ricœur relisant Aristote, une constitutive tendance à la concordance, à la synthèse de l'hétérogène. On le voit

déjà lorsque, cherchant à montrer que la discordance est incluse dans le modèle de concordance qu'est le *muthos* aristotélicien, Ricœur n'évoque coup de théâtre, reconnaissance et effet violent que pour mieux dire que, selon Aristote, ces diverses surprises et la nécessité narrative ne doivent cesser d'être liées, et que donc la logique de la seconde doit s'imposer aux premières. On le voit ensuite, et surtout, lorsque, décrivant la mimésis, il confère à la mise en intrigue la propriété essentielle d'être *médiatrice*, et donc d'imposer, par sa force configurante, un ordre concordant à l'entier des événements, des composantes de l'action et de ses traits temporels.

Bien que Ricœur ne parle pas spécifiquement du détail tel que je l'ai envisagé jusqu'ici, il n'est pas difficile d'inférer la place qu'il lui accorderait au sein de sa réflexion. Compte tenu de la présence de forces uniquement centripètes à l'intérieur de l'intrigue, le détail ne peut être qu'indice. Il doit s'insérer dans les réseaux de sens que l'intrigue construit, participer au développement de l'action, que ce soit à titre d'accessoire ou d'indication sur le contexte qui pousse à l'action. D'entrée de jeu constitué par la concordance qui définit l'intrigue, le détail n'a d'existence fictionnelle qu'à être partie d'un tout qui justifie et informe sa présence.

C'est dire, en renversant la proposition, qu'une pratique largement indicielle du détail présuppose une certaine conception de la fiction. La relation initiale que l'argumentation de Ricœur crée entre la *distentio* augustinienne et le *muthos* aristotélicien laisse entrevoir cette conception : au morcellement, à la fragmentation, à la dispersion de l'expérience, la fiction doit opposer une mise en ordre qui est création d'intelligibilité. La fiction est cela même qui va unifier et rendre signifiant, en une pratique véritablement réparatrice, ce que l'expérience vit douloureusement sur le mode du (dé)bris. Elle n'a pas pour objectif de représenter ce morcellement : elle doit, par définition, lui opposer une apaisante intelligence narrative. Elle tisse des liens là où l'expérience déchire, elle (co)ordonne et donne sens à ce que l'on appréhende comme désorganisé et insensé. Comme le dit Ricœur : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette. » Bien entendu, cette conception n'est pas exempte de critiques. On pourra

reprocher à Ricoeur de ne considérer qu'un seul des multiples usages et objets de la fiction : nombreux sont en effet les textes qui ont par exemple pour visée non de mettre de l'ordre dans une expérience conçue comme confuse, mais bien de dire cette confusion. Plus encore, il se trouvera bien des penseurs pour mettre de l'avant une sorte d'impérialisme réducteur de la mise en intrigue qui, pour donner une signification cohérente, doit sacrifier la pluralité constitutive de l'expérience et imposer un ordre monolithique à ce qui relève plutôt de la mosaïque. S'il est ainsi vrai que Ricoeur défend une certaine idée de la fiction contre (voire en oubliant) plusieurs autres, il n'en reste pas moins que sa position forte permet de mettre en lumière cela même qui m'intéresse ici : le lien presque nécessaire entre usage du détail et pensée de la fiction — en l'occurrence, dans ses rapports réparateurs avec une image fragmentée de l'expérience.

Ricoeur insiste à quelques reprises sur l'importance de la fin d'une fiction : dans sa réflexion, elle est ce vers quoi tend et à quoi conduit toute l'intrigue, et ce qui donne sa place et sa signification exactes à chacun des épisodes de l'intrigue. Au sein de cette pensée de la concordance, la fin est le lieu de sens stratégique où la cohérence de la totalité se révèle — de là, ce legs éthique ou pathétique qui souvent s'y investit. S'il s'agit d'une pensée de la fiction probablement dominante, il n'en reste pas moins qu'elle n'est certes pas la seule envisageable, comme Carver va permettre de le constater. Sa nouvelle intitulée « Si on en parlait sérieusement » (dans *Parlez-moi d'amour*) met en scène Burt et Vera, qu'on devine séparés. Burt revient chez Vera le lendemain de Noël, pour s'excuser de son comportement de la veille, mais Vera ne semble pas disposée à en parler avec lui. Elle reçoit un appel qu'elle va prendre dans la chambre à coucher ; Burt en profite pour sectionner le fil du téléphone. Vera décide de le mettre à la porte et Burt se saisit d'un cendrier dont on a l'impression qu'il va le lancer — mais il n'en fait rien. Il quitte plutôt la maison et regagne son véhicule. La nouvelle se conclut ainsi : « Il contourna la tarte écrasée dans l'allée et remonta dans sa voiture. Il mit le contact et passa la marche arrière. Comme il avait quelque peine à exécuter les manœuvres, il se décida à poser le cendrier à côté de lui. » Ce dernier détail est, pour

utiliser les termes d'Aristote, assurément vraisemblable, mais nullement nécessaire. La nuance causale de la subordonnée vient même court-circuiter délibérément toute tentative d'insertion du geste dans un enjeu de sens supérieur : si Burt pose le cendrier, ce n'est pas pour signifier quoi que ce soit en lien avec, par exemple, l'état de sa relation avec Vera ; c'est simplement pour pouvoir mieux accomplir les manœuvres requises par la conduite automobile. Tout, donc, semble concourir à ce que la nouvelle se termine sur un détail insignifiant, à l'encontre de la conception de Ricœur. Elle finit sur ce qui n'a pas l'air d'une fin — mais qui pourtant l'est —, refusant autant l'effet de totalité compréhensive que l'investissement éthique ou pathétique. Le mot de la fin est un mot parmi d'autres.

Confier à un effet de réel la tâche de conclure un texte, c'est déployer une pensée de la fiction particulière : il ne s'agit plus d'opposer au morcellement de l'expérience une représentation qui tendra à l'unifier et à la rendre intelligible ; il s'agit bien plutôt de prendre l'exacte mesure de ce morcellement et de ne pas chercher à lui imposer du dehors une structure qui le dénaturerait. Sur un mode un peu pessimiste, la fiction pourrait sembler désavouer par le fait même toute transcendance de l'expérience ou, plus radicalement encore, tout salut : conclure sur ce cendrier posé pour mieux pouvoir manœuvrer une voiture, c'est dire que rien ne pourra venir recoller les morceaux dont nos vies se constituent, et que la fiction ne fera qu'en reproduire la ruine. Mais, sur un mode moins inquiet, la fiction ne paraît plus chercher à imposer à la dissémination des existences un ordre factice et qui ne prendra place qu'à la condition de nier leur hétérogénéité constitutive. Elle dirait ainsi que, à l'idée d'intelligibilité de l'existence, il faudrait substituer celle d'intelligibilités plurielles et non nécessairement coordonnées. La fiction se fait alors terre d'accueil et de monstration d'un divers intact, suggérant certes quelques liens, mais abandonnant toute perspective centralisatrice.

Détails intimes

Cette promenade dans les poétiques du détail ne saurait se conclure sans que ne soit mentionnée, comme en passant, une présence qui, pour

n'être pas manifeste et chercher même à s'extraire de la scène de la réflexion en mettant l'accent sur des paramètres auctoriaux, n'en était pas moins active en coulisses. En effet, cette petite collection de détails qu'on vient de lire est, par principe, une collection particulière. Les détails qui s'inscrivent dans notre mémoire ou notre imaginaire — si tant est que ces deux instances puissent être distinguées — le font parce que, de façon contextuelle ou fondamentale, nous leur étions ouverts et qu'ils disposaient par avance d'une place dans notre attention lecturale. C'est parce qu'ils nous répondent qu'ils peuvent être perçus et s'imprimer en nous, et leur trace comprend aussi la nôtre. Ils portent en eux, en attendant que cela soit porté à notre conscience, quelque chose de notre subjectivité. À ne pas prendre garde à ce commerce intime du détail, on perdrait un peu du charme des révélations de la lecture : car c'est bien à un regard précis que s'offrent avec insistance ces menus gestes, sensations, objets que les univers fictionnels exhibent, aussi éphémères dans le fil des pages qu'une empreinte féline dans la neige, et que le vent a tôt fait d'effacer. L'attention au détail est tout aussi, quoique obscurément, attention témoignée à soi.



Richard-Max Tremblay, *Portrait de S. #2*, 1986, acrylique sur toile, 187 x 164 cm