

Table des matières

Introduction	2
Problématisations	4
Effacement des cadres de narration	8
Brouillage des pactes de transmission narrative	9
Surdétermination du rôle de narrateur	11
Vers des tensions de lecture: procurer au sujet ses contours	13
 Partie I Prolégomènes	 16
Hétérodiégétique ?	17
Entre auteur et narrateur: un jeu de masques (Wolfgang Kayser)	20
Auteur et autorité narrative	22
L'auteur et <i>l'Auteur</i> (<i>Figures III</i>)	25
L'auteur implicite (Wayne C. Booth)	26
Narrateur « non-fiable » (Ansgar Nünning)	29
Est-ce bien un piège, cet aveuglement?	31
Un jeu de rôles	33
Narration et interaction : la polyphonie (Oswald Ducrot)	34
Le narrateur en locuteur, l'énonciateur en sujet de conscience	37
Polyphonie et niveaux de communication : situer les lieux de tension (Ruth Amossy)	39
Le descriptif : descripteur et descriptaire (Philippe Hamon)	42
Locution matricielle et stylistique énonciative (Éric Bordas)	47
Marquage déictique (Gilles Philippe)	52
Le point de vue (Alain Rabatel)	55

La figure de l'auteur (Maurice Couturier)	61
Partie II Lectures de la narration hétérodiégétique	68
Chapitre 1:	69
Artéfacts de la narration: effacement des cadres de narration	70
<i>Nikolski: le livre à trois têtes</i>	
Le cloisonnement des récits	71
Cloisonnement paratextuel	72
Cloisonnement fictionnel et croisements fictionnels	74
Narrateur : une « Anomalie magnétique »	76
Noah Riel	77
Joyce	79
La rencontre des univers fictionnels	80
Rencontre diégétique	81
Rencontre des univers thématiques	86
Traces	90
<i>L'Immaculée conception: « le Vaste plan » d'effacement</i>	93
Organisation narrative	95
Remouald (Bilboquain) Tremblay	95
Hochelaga	97
Les lettres de R. Costade à Rogatien L. : texte, paratexte, fiction et invention	98
Première lettre	99
Justine, l'icône et combien d'autres indices	100
Deuxième lettre	101
Indices du stratagème	103

Pourquoi ces lettres? Pourquoi ces résonances?	106
Une instance qui fait défaut ?	108
 <i>Hier: vestiges et ruines du roman</i>	111
« Hier », la « narratrice »	111
Simone Lambert et Axelle Carnavale	113
« Les urnes »	119
« Hôtel Clarendon »	120
« La chambre de Carla Carlson »	121
« Chapitre 5 »	123
Un refus de l'autorité du sens ?	126
L'installation	128
L'inachèvement	132
 Chapitre 2: Brouillage des pactes de la transmission du récit	134
 <i>Nous trois: la conquête de la voix</i>	135
Des récits cloisonnés? DeMilo et Louis Meyer	139
Chocs	142
La précision des machines aveugles	146
Une volonté de régir. La puissance du Je est fascinante	155
 <i>En douceur: la Littérature meurtrière</i>	157
Un autre triangle	159
Un ton	162

Le retour du stylème: raconter comme dans les livres	167
Au risque de la littérarité	172
Les livres – l'intertextualité ?	174
Trop longuement	181
Comme dans les livres	183
Peu nous chaut, vraiment ?	184
 <i>Alto solo: c'est aussi l'histoire d'un écrivain</i>	 186
« C'est l'histoire d'un homme. »	186
L'après-midi du 27 mai	188
Iakoub	190
« Et déjà plusieurs histoires n'en font qu'une. »	192
Pourquoi <i>raconter</i> ainsi ?	193
Et l'autorité narrative ?	195
Le monde onirique à la rescousse du monde « réel »	196
Le narrateur écrivain	198
Le métier d'écrivain	200
Le narrateur-personnage sans l'anecdote ?	202
 Chapitre 3:	 205
Surdétermination du rôle de narrateur:	
Narrateurs de fonction et postures de narrateurs	
 <i>Tendre Julie</i> : la péripétie narratologique	 207
La narration : une péripétie	210

Péripétie narratologique : dans le ventre de <i>Tendre Julie</i>	212
Quand on dit <i>Je</i>	216
Métalepses	222
Régie et narrataire	226
La narration est-elle écriture ?	229
Une connivence jamais consommée	231
L'erreur	235
Sabotage	237
 <i>Sissy, c'est moi, mais d'après qui ?</i>	 240
« Effet-valeur »	241
Portrait de l'héroïne, portrait du narrateur	243
Valeurs du narrateur	248
Les valeurs des discours ambiants : rumeur et narrataire	251
L'ambition du narrateur	255
Dissémination de la faculté évaluative	258
 <i>Ravel et son biographe</i>	 261
L'évidence	263
Ravel, évidemment	264
Ravel, homme des habitudes	266
Case instance narrative	274
Une problématisation subtile	275
Le rapport entre le narrateur et « l'histoire »	276
Brio	277

Main dans la main: il faudra en venir à l'écrivain	278
Conclusion	282
Vers des tensions	283
Tension vers un sujet discursif	283
Tension vers un sujet figuratif	291
Tension vers un sujet narratif	296
Une division arbitraire : lecture et lecture littéraire	303
La « <i>narrativization</i> »	308
Bibliographie	
Corpus	313
Œuvres citées	313
Références	314

Rapport-Gratuit.com

*Si pour écrire il faut être, ce n'est pas
nécessaire pour raconter.*

(Ducrot, 1984 : 208)

INTRODUCTION

Étrangement cette introduction prend des airs de *post mortem* et de manuel de l'utilisateur. Des airs de *post mortem*, car elle permet de retracer un parcours né d'une intuition – quelque chose intervient dans la lecture des romans contemporains dont l'énonciation « à la troisième personne » est problématique – et qui a trouvé son prolongement dans une insatisfaction – la théorie littéraire ayant du mal à cerner *dans son mouvement* les contours du narrateur hétérodiégétique. Des airs de manuel de l'utilisateur, aussi, car elle permet, contrairement à plusieurs romans analysés plus loin, d'ordonner, en motivant la démarche, ce qui pourrait paraître désordonné.

Quelque chose se passe depuis que l'écrivain a choisi de ne pas parler en son nom, de ne pas raconter « lui-même » une histoire, depuis qu'il a laissé de côté sa propre voix pour adopter celle d'un autre qui fait comme s'il n'existait pas. Depuis aussi que, installés dans le soupçon et s'accommodant de cette attitude critique,

œuvres et lecteurs ont choisi les codes discursifs comme terrain de jeu¹. Pourtant la théorie littéraire arrive mal à rendre compte du caractère dynamique du procès qui naît de l'effacement des balises subjectives qui accompagnent un récit *incarné*, c'est-à-dire un récit où la force déictique du *Je*, *Ici*, *Maintenant* permet de situer un système de référence relativement stable et familier². À première vue *désincarné*, le récit impersonnel suspend momentanément le système de références énonciatives familier. À la faveur d'un pacte lié aux traits génériques du roman, ce n'est que pour être presque immédiatement reconnu comme cadre énonciatif particulier, et alors les

-
- 1 Pour Dominique Viart, « écrire *avec le soupçon* » constitue « l'enjeu critique de la littérature présente, que celui-ci s'énonce effectivement dans les œuvres ou que celles-ci se déploient à partir de lui » (2002: 139). Pour Dominique Rabaté, dans une portion de la production romanesque contemporaine, « [la] conscience du code romanesque devient manifeste, elle est sollicitée chez un lecteur qu'on suppose formé par le cinéma, la télévision, les médias et dont la culture doit être un terrain de jeux et de transgressions » (1998: 112).
 - 2 La distinction de Benvéniste entre discours (énonciation discursive) et récit (énonciation historique) s'appuie sur le repérage des marques déictiques qui attribuent leurs positions à l'énonciateur, au co-énonciateur et à la non-personne. Le discours est considéré comme « la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique » (Benvéniste, 1966: 266). Cette distinction linguistique est installée aussi en narratologie – et c'est justement Benvéniste que cite Gérard Genette: « Est "subjectif" le discours où se marque, explicitement ou non, la présence du (ou la référence à) *je*, mais ce *je* ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient ce discours, de même que le présent, qui est le temps par excellence du mode discursif, ne se définit pas autrement que comme le moment où est tenu le discours, son emploi marquant "la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance du discours qui le décrit" » (Genette, 1969: 63). Par opposition, le récit (historique) correspond au plan non-embrayé de l'énonciation, où les énoncés « sont en rupture avec cette situation d'énonciation » (Maingueneau, 2004: 191).

positions énonciatives peuvent espérer se stabiliser au contact de la sphère culturelle (« Il était une fois... »), chacun trouvant sa position, rassurante comme devraient l'être les histoires que l'on raconte à l'heure de dormir. Là où subsiste pourtant une voix narrative qui semble porter en elle une promesse de subjectivité³, la suspension du cadre énonciatif court parfois le risque d'être moins momentanée, d'agrandir la déchirure.

Problématisations

Nous avons choisi de parler depuis cette déchirure comme les écritures d'aujourd'hui qui choisissent de parler depuis le soupçon et son déséquilibre enthousiaste⁴, c'est-à-dire que nous avons souhaité rendre compte des difficultés de résolution posées au lecteur par la problématisation de l'énonciation dans le roman.

3 Pour Dominique Maingueneau, « [l']instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais aussi comme "voix", et au-delà, comme "corps énonçant", historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement » (1999: 76). Dominique Rabaté insiste aussi sur cette dimension « corporelle » de la voix: « Cette jouissance du corps unifié, je dirai pour ma part que c'est ce que la voix promet, se promet. Si je mets ainsi en avant la dimension de la promesse, c'est pour désigner la part de leurre imaginaire de cette promesse, avec ses effets de conviction et de séduction » (2006: 68).

4 Nous détournons la formule de Dominique Viart et Jan Baetens, pour qui la littérature contemporaine prend acte des soupçons dénoncés par le Nouveau roman: « S'intéresser au roman d'aujourd'hui, c'est étudier une écriture qui, loin de se placer au-delà du soupçon, s'installe au contraire dans le soupçon et parle depuis ce point étonnant où il est si déséquilibrant de se tenir » (1999: 3).

Nous avons retenu des problématisations qui « sévissent » dans le récit porté par une narration extra-hétérodiégétique dans des romans parus en France et au Québec depuis 1990. Cette thèse ne prétend pas isoler un courant romanesque ou un sursaut de l'histoire littéraire contemporaine. Elle souhaite plutôt repérer les enjeux qui motivent certains romans contemporains – notre intuition nous désignait des tensions – tout en interrogeant la théorie littéraire qui souhaite « révéler » ces enjeux – c'est-à-dire résoudre ces tensions. À côté des « nouveaux espaces (auto)biographiques » (Rabaté, 1998) et des « réclusions verbales » (Viart, 2002: 141) qui semblent caractériser une partie de la production romanesque contemporaine « à la première personne », où la subjectivité apparaît plus directement « poser problème », les fictions en régime hétérodiégétique, plus discrètement sans doute, sont peut-être en train de proposer des nouveaux modes d'interaction au sein du discours littéraire.

Toutefois, parce que l'ambition première de notre propos n'est pas de mettre en évidence cette préoccupation avant tout théorique et analytique dans un panorama de la littérature contemporaine, nous remettons à plus tard la tâche d'en explorer plus avant les traits les plus saillants et la portée institutionnelle, même si la délimitation de notre corpus repose sur l'intuition d'un investissement « métanarratologique » de l'écriture, et que nous voyons se dessiner dans le sous-ensemble que nous avons formé grâce à ce repérage, une commune orientation: informées par la théorie littéraire, ces fictions semblent voir dans le narratologue ou l'érudit son narrataire

idéal. Poser les mêmes questions à un ensemble plus large de romans aurait certainement permis de mieux cerner la singularité des œuvres analysées ici au sein de la production contemporaine, mais, encore une fois, tel n'était pas notre propos.

En somme, la sélection d'un corpus comme le nôtre, ici, implique moins un souci d'identifier, en l'isolant, une école gouvernée par des préoccupations semblables, que la proposition d'une manière de lire le roman qui tout à la fois sache rendre compte des incertitudes qui mettent à mal la transitivity des romans contemporains, et sache préserver, en se nourrissant de ces incertitudes mêmes, le caractère provisoire de toute lecture. Ces fictions « savantes », dans la mesure où elles convoquent⁵ une connaissance des codes littéraires (intertextualité, transgression des codes culturels et énonciatifs), nous ont en quelque sorte fourni l'intuition qui nous a permis de délimiter un espace de réflexion théorique; en retour, la mise en ordre de cet espace théorique nous a permis de saisir, dans les romans, des enjeux qui n'étaient pas immédiatement saillants. Ce dialogue, dont nous avons souhaité préserver le « tâtonnement organisé », quitte à laisser des hypothèses en suspens, donne donc lieu à la présentation d'un questionnement en acte. Ce questionnement se décline en trois « étapes ».

5 Peut-être pourrions-nous plus prudemment proposer que ces fictions « supportent » et « encouragent » le recours à un contexte savant pour se donner à lire entièrement. Notre mode de lecture, après tout, relève de la lecture littéraire, elle-même faite d'un savoir sédimenté qui participe (même marginalement) aux savoirs et aux discours de la sphère culturelle.

La première de ces étapes a consisté à repérer les moyens mis en œuvre par la narratologie, la poétique et les théories de l'énonciation pour tenter d'appréhender les contours du narrateur extra-hétérodiégétique, et plus particulièrement la notion d'autorité narrative. Là où nous aurions pu espérer trouver des clés capables de résoudre les aspérités laissées dans la fiction, on trouve plutôt des interrogations semblables, qui cherchent elles aussi à identifier la fonctionnalité (c'est-à-dire son rapport avec la progression de l'action), l'utilité (c'est-à-dire sa pertinence herméneutique) et les traces de présence d'une instance qui apparaît ou bien effacée, ou bien déviée, ou bien surdéterminée. Cet état de la question tend à montrer que l'autorité narrative est tout à la fois effet de présence, effet de voix – et surtout: effet de lecture. La deuxième étape de notre recherche a consisté à repérer et diviser nos lectures de la fiction contemporaine en choisissant d'abord des romans qui effaçaient, à première vue, les paramètres d'enchâssement qui sont habituellement l'apanage du « récit premier »; en retenant ensuite des romans qui brouillaient (et activaient) ces frontières; puis des romans où le rôle de narrateur apparaissait franchement surcodé, c'est-à-dire surprésent. Finalement, ces lectures nous ont permis d'envisager les problématisations de l'instance narrative dans la fiction selon un ensemble de tensions lectorales liées à la configuration du sujet: le sujet discursif, le sujet figural et le sujet narratif.

Effacement des cadres de narration

Le premier ensemble de romans dont nous proposons la lecture refuse à première vue la hiérarchisation des récits en ne proposant pas à même sa structure narrative un cadre pour organiser les discours. La lecture, pour résoudre cette apparente disparition de l'unité de l'œuvre, doit avoir recours à une fiction transitoire qui prête une signification à ces arrangements discursifs. Dans *L'Immaculée conception* (Gaétan Soucy, [1994])⁶, des lettres (des « documents ») annoncent la préparation d'un roman, et confèrent au cœur du roman (le récit le plus important du roman) un statut problématique: l'histoire racontée est-elle le fruit du travail d'un romancier fictif, un certain Rogatien L. ? Cette hypothèse de lecture, qui invente un cadre herméneutique apte à résoudre l'hétérogénéité narrative du roman, peut se nourrir aux abondantes réductions diégétiques de la figure de l'Immaculée conception. C'est aussi à la faveur du repérage et de la coordination d'éléments diégétiques « par hasard » récurrents (isotopie autant que schèmes actantiels) que la lecture de *Nikolski* (Nicolas Dickner, 2005) peut se construire au gré de la reconstitution (heuristique) d'une intrigue alimentée par un désir de *faire signifier* une configuration discursive éclatée. Plusieurs espaces fictionnels, et presque autant

6 Dorénavant, les appels de page seront annoncés dans le corps du texte, entre parenthèses, par les initiales du titre du roman cité – IC (*L'Immaculée conception*), N (*Nikolski*), H (*Hier*), NT (*Nous trois*), ED (*En douceur*), AS (*Alto solo*), TJ (*Tendre Julie*), SCM (*Sissy, c'est moi*) et R (*Ravel*) – suivies du numéro de la page.

d'univers discursifs, à force de hasards autoréflexifs, s'organisent, se reconfigurent – et surtout, font comme s'ils remettaient l'*autorité* (d'organisation, de « cadrage ») entre les mains du lecteur. L'invention d'un cadre discursif, d'un contexte énonciatif est aussi l'enjeu du roman *Hier* (Nicole Brossard, 2001), où un ensemble d'écritures inachevées sont regroupées comme dans un dossier retrouvé sur les lieux de la disparition du rôle de narrateur. Un personnage « Narratrice », une écrivaine, des papiers, des notes trouvées, des dialogues de théâtre, des annexes: dans ce fouillis des genres, on entre comme dans un musée, avant le vernissage, avant que tout soit en place. Pour arriver à rendre *signifiante* cette structure énonciative, la lecture doit envisager de créer avec les vestiges d'un roman (inachevé ou jamais commencé) un cadre interprétatif apte à organiser les discours.

Brouillage des pactes de transmission narrative

Il ne s'agit plus tant, dans le deuxième groupe de romans étudiés, de réinventer un contexte où les discours trouvent leur arrangement, mais bien de tenter de repérer une figure (un sujet figuré) apte à expliquer les errements de la voix narrative. Syncopée et scindée en deux récits étrangement liés par la fiction, la narration de *Nous trois* (Jean Echenoz, 1992) est tour à tour (et comme indifféremment, dirait-on parfois) confiée à un personnage ou à un narrateur hétérodiégétique (très omniscient). Mais cette incongruité se résout en faisant de la joute des narrateurs une péripétie

énonciative, où l'un des personnages, le narrateur autodiégétique, remporte tous les enjeux du roman: gagne de la voix (il n'en a apparemment jamais perdu), gagne de l'autorité sur le monde des perceptions, mais surtout – roman d'amour oblige –, il gagne le coeur d'une femme. Le rôle, la figure de narrateur s'organise autrement dans *En douceur* (Jean-Marie Laclavetine, 1991), où c'est cette fois le ton⁷ associé à des sursauts de la voix narrative qui, en accord avec la trame événementielle du roman, contribue à saisir une subjectivité qui aurait voulu s'échapper en adoptant la narration hétérodiégétique. Ainsi, la tonalité esthétisante et livresque (en mal de littérarité?) de certains passages du roman semblent s'accorder à une thématique appuyée (la puissance du langage et des livres, la « camaraderie » littéraire). Conférer à ce stylème énonciatif un foyer (la figure du littéraire) contribue, au fil de la lecture, à diminuer l'hétérogénéité énonciative du roman, et à épaissir d'autant sa visée esthétique. C'est à un écrivain fictif que la lecture de *Alto solo* (Antoine Volodine,

7 Pour Maingueneau, « tout discours écrit, même s'il le dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit; le terme "ton" présente l'avantage de valoir aussi bien à l'écrit qu'à l'oral: on peut parler du "ton" d'un livre. Cette détermination de la vocalité implique une détermination du corps de l'énonciateur (et non, bien entendu, du corps de l'auteur effectif). La lecture fait ainsi émerger une origine énonciative, une instance subjective incarnée qui joue le rôle de garant » (1999: 78-79). Pour la phénoménologie, les tonalités (affectives ou littéraires) n'impliquent pas seulement la cohérence « d'atmosphère » du texte, mais aussi la cohérence de l'être-au-monde de celui qui les adopte: « [S]'il est vrai qu'écrire vise, en lui donnant un sens, à unifier l'être-au-monde, l'écrivain n'est pas sans recours face à cette tâche exaltante: les genres, et surtout les tonalités lui fournissent des cadres culturels pour structurer sa vision » (Baudelle, 2003 : 98).

1991) attribuera la motivation, la direction de l'œuvre. Mais l'attribution ne se fait pas sans heurts. Ici, comme dans *Hier* et *L'Immaculée conception*, on a affaire à un auteur putatif, et ce n'est qu'à partir du repérage d'un ensemble d'indices disparates (homologation onomastique, allusions à des intentions politiques), et à leur organisation en une autre fiction, une autre intrigue (celle de *l'origine du récit*) que la lecture peut prétendre résoudre l'hétérogénéité énonciative.

Surdétermination du rôle de narrateur

La troisième constellation aborde des romans qui « mettent en vedette » un seul narrateur dont l'activité est comme prise en flagrant délit d'indiscrétion. Cette « présence » du narrateur contribue à rendre la lecture attentive aux ambitions de la narration, aux valeurs implicites à l'énonciation⁸. Les postures et les intentions de narrateur s'inscrivent dans un certain ordre qui est une forme d'axiologie qui sait évaluer la fiction, le récit et la relation énonciative. *Tendre Julie* (Michèle Rozenfarb, 1992) présente un narrateur dont les frasques se multiplient jusqu'à créer une

8 « Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi », écrit Ruth Amossy (1999b: 9). C'est précisément ce « noyau » éthique, construit par le discours, qui nous a intéressé dans ces fictions où la posture du narrateur se fait plus insistante qu'ailleurs dans notre corpus.

métafiction du récit. Par un ensemble de métalepses qualifiées, ce narrateur s'adonne à une critique de la narratologie en multipliant les écarts de conduite (digression, régie de la lecture, commentaires métafictionnels et métatextuels, fictionnalisation de l'acte de raconter, brouillages énonciatifs divers, etc.). En jouant de la tension entre les positions de narrateur, de personnage-narrateur et d'auteur, l'instance narrative convie la lecture à évaluer les limites des poétiques du récit héritées du structuralisme : l'héroïne du roman est amoureuse d'un narrateur; le narrateur, amoureux lui aussi, visite l'utérus de l'héroïne ; tous deux « consomment » leur union avec pour témoins un serpent, un chien et une feuille de vigne. Toujours sur le mode ludique des « fictions joueuses » (Blanckeman, 2002), le roman *Sissy, c'est moi* (Patrick Lapeyre, 1998) nous permet d'aborder la construction de l'image de soi du narrateur (son éthos). Le narrateur semble y développer une argumentation, une défense de l'héroïne et de ses valeurs et, ce faisant (la relation est réciproque), il désigne les contours de sa propre idéologie. Malgré la discontinuité temporelle de son récit, décliné en fragments, il est possible de repérer dans sa relation au narrataire, aux discours internes à l'histoire ainsi qu'à ceux du personnage, une posture singulière: une indulgence ironique rendue visible par le recours soutenu à un registre argumentatif imité qui joue des sous-entendus et d'une complicité supposée avec le lecteur. Le roman *Ravel* (Jean Echenoz, 2006) construira cette complicité autour d'un motif esthétique et diégétique précis: la redondance et la banalité. Le narrateur, en

imitant dans son discours les attitudes du héros (goût de l'ordre et de l'arrangement imparables, lassitude du quotidien et de la gloire), permet à la lecture d'investir l'acte interprétatif en tablant sur la solidarité entre les postures éthiques (axiologie) et la forme (esthétique) du récit, conférant à l'œuvre et au narrateur la même *autorité* sur le sens, car elles sont traversées par une même ligne de force.

Vers des tensions de lecture: procurer au sujet ses contours

Ces catégories, bien déterminées dans nos hypothèses de travail, n'ont pas complètement résisté à l'analyse. Aussi on verra que les enjeux envisagés, sauf à installer des batardeaux méthodologiques, ne peuvent pas être pris isolément. Symptomatiquement, la synthèse que nous proposons en conclusion relance les hypothèses en proposant, comme à rebours, *des dynamiques de lecture*, des *tensions* de trois ordres – qui ne sont pas étanches. Cette « relecture » permet d'interroger différentes forces qui travaillent la restitution heuristique par la lecture d'une subjectivité qui aurait pu paraître effacée eu égard à l'effacement des marques grammaticales du sujet.

Une tension vers l'unité du sujet envisagé comme configuration discursive: pour résoudre la fragmentation des récits en plusieurs énoncés, la lecture doit postuler la signification potentielle de l'organisation narrative. Ainsi, la posture interprétative

du lecteur est tributaire de la résolution de l'entropie et de l'*explication-justification* (« remise en pertinence ») de l'aménagement des discours. Cette refiguration, qui fournit un cadre explicatif à des fictions qui souhaitent se passer de cadre, tend à créer une intrigue discursive dans la mesure où la restitution de ce cadre rejoint les enjeux fictionnels de l'œuvre. La question à laquelle répond cette lecture pourrait être: « Dans quel cadre, dans quel contexte, ces énoncés récoltent-ils un maximum de pertinence? »

Une tension vers l'unité du sujet envisagé selon les figures qu'il adopte: pour résoudre les incongruités qui compliquent l'accès à une *figure (de narrateur, d'écrivain, de locuteur)*, la lecture doit accorder à cette figure un rôle assimilable à celui d'actant fictionnel. La question à laquelle répond cette attention de la lecture pourrait être: « Quelles sont les conséquences (sur la fiction) de la prise de parole (par telle ou telle figure de locuteur)? »

Une tension vers l'unité du sujet envisagé comme produit et producteur du narratif (*post hoc ergo propter hoc*): les irrégularités qui compliquent l'accès au sens, ici, se mesurent à l'aune des intentions présupposées du narrateur, de son éthos pré-discursif (Maingueneau), en contraste avec l'éthos qu'il construit dans le récit. La question à laquelle répond cette attention à la construction de l'image de soi dans le récit pourrait être: « Quelle est la posture du narrateur, comment qualifier son adhésion à la fiction et au récit? »

Ces différents « cadres herméneutiques⁹ » permettent, à notre sens, de créer au fil de la lecture – temporairement et ne serait-ce que pour en faire un usage unique – une manière de résoudre les incongruités qui rendent énigmatique *le récit* dans le roman: le récit, ses sources, son orientation, sa facture *deviennent intrigue*. Il s'agit de prêter une signification à l'effort interprétatif (c'est aussi une tension) que demande la création d'une intrigue intermédiaire, une intrigue herméneutique qui porte sur l'énonciation et les protocoles de la transmission narrative¹⁰.

9 « Le texte n'est pas un énoncé autosuffisant qui s'adjoindrait de manière contingente un interprète, il n'est tel que pris dans un *cadre herméneutique* qui vient garantir que le texte *doit* être interprété [...] », pose Dominique Maingueneau (2004: 56). Nous sommes conscient, en parlant de la lecture, d'inventer un *lecteur idéal*. Maingueneau est aussi attentif à cette attitude du critique littéraire: « [II] y a contradiction entre le repérage de transgressions (redites, obscurités, digressions...) et la tendance des analystes à tout légitimer dans une œuvre, dès qu'elle est inscrite pleinement dans un cadre herméneutique. C'est la pente naturelle de tout effort de connaissance que d'introduire un principe d'unicité là où les apparences semblent hétérogènes. En éliminant les transgressions l'analyste montre son ingéniosité, un peu comme les philosophes qui écrivaient des théodicées pour intégrer le mal dans quelque économie supérieure de la Création divine » (2004: 67).

10 Nous devons cette attention portée aux stratégies énonciatives marginales de la fiction contemporaine aux recherches de Frances Fortier et Andrée Mercier auxquelles nous participons depuis 2004, et qui portent plus spécifiquement sur la relation entre les codes de vraisemblance et l'autorité narrative. Voir, à ce sujet, Fortier et Mercier, 2008a, 2008b, 2008c, 2006 et 2001. Notre réflexion a abondamment profité de l'élaboration du programme de recherche de cette équipe interuniversitaire; nous pensons plus particulièrement à l'angle de saisie de la problématique théorique, qui considère que l'établissement de l'autorité narrative se fait de manière dynamique, interactive et inférentielle.

Partie I:

Prolégomènes

Prolégomènes

Hétérodiégétique ?

C'est le procédé d'énallage généralisée, en quoi consiste le récit du narrateur hétérodiégétique, désormais conventionnel et attendu, qui doit nous intéresser. La distinction genettienne entre narrateur homodiégétique et narrateur hétérodiégétique est opératoire, mais elle comporte des limites que nos analyses tendent à mettre en lumière : il n'est pas possible d'exclure l'appartenance stylistique du narrateur dit hétérodiégétique à une diégèse qui se construit par lui ; au plan de la stylistique énonciative, le narrateur hétérodiégétique fait partie du procès de signification, car les rôles qu'il occupe l'inscrivent dans une diégèse que ne permet pas d'envisager la terminologie genettienne. Cette diégèse appartient, au sens où nous l'entendons, à un univers fictionnel à fonction heuristique et développé lors du procès de lecture. Mais voyons d'abord la définition canonique de la narration hétérodiégétique.

C'est au Gérard Genette de *Figures III* que nous devons les distinctions dites « de relation » et de « niveau » narratif. Le narrateur présent comme personnage dans

l'histoire qu'il raconte est alors opposé au narrateur absent de l'histoire qu'il raconte. Le premier sera dit homodiégétique, tandis que l'autre sera dit hétérodiégétique. Aussi il ne saurait être question de première ou de troisième personne :

En tant que le narrateur peut intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne [...]. La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*. (1972 : 252)

La question des niveaux narratifs, même si elle est bien connue aujourd'hui, mérite qu'on en rappelle le fondement : le premier narrateur est nécessairement extradiégétique ; le deuxième narrateur, si son récit est *inscrit* dans celui du premier, sera dit intradiégétique ; le n+deuxième narrateur, selon la même condition d'*inscription*, sera dit métadiégétique (et l'on ajoutera le préfixe méta- autant de fois que nécessaire). Ce goût du néologisme et de la terminologie ne devrait cependant pas cacher le véritable intérêt d'une telle attention poéticienne, puisqu'elle permet de mettre en évidence les enchâssements possibles des récits. Genette ne semble pas faire de distinction entre les enchâssements que l'on déduit à la lecture et ceux qui sont motivés par l'enchâssant ou l'enchâssé. Comme on le verra dans les analyses que nous proposons plus loin, c'est bien à des problèmes de décryptage de « niveaux » narratifs que la lecture se heurte parfois, et surtout à des enchâssements qui ne sont pas directement motivés par les récits en cause.

Ces précisions peuvent paraître redondantes tant cette narratologie a reçu une réception large au sein de la théorie littéraire. La méthodologie que proposait Genette souhaitait nous « débarrasser » des préoccupations de l'auctorialité *et* de la lecture empirique, deux données reléguées (temporairement, précisait-il) à l'extratextuel ; il s'agissait de permettre l'observation *in vitro* de la narrativité dans une perspective énonciative. Il invite d'ailleurs à « respecter l'autonomie » de l'instance du discours narratif, et à la considérer « selon les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit » (226-227).

Dans ce contexte, observer les traces laissées par cette instance, c'est surtout consigner les temps de narration, les niveaux narratifs et la personne narrative, en évitant de rapporter la situation narrative à une situation d'écriture. Pour Ann Banfield, la précaution méthodologique qui distingue durablement auteur et narrateur n'a pas toutes les vertus. Elle écrit :

[C]et apparent consensus sur l'auteur absent de son texte dissimule le plus souvent qu'il peut donner lieu à deux interprétations diamétralement opposées. Si la première bannit du langage de la critique toute référence explicite à la personnalité de l'auteur et à sa présence « autoritaire » dans son texte, ce n'est que pour mieux le faire réapparaître dans le texte derrière la voix omniprésente du narrateur. [...] Pour d'autres encore, le narrateur cesse d'être la voix d'un locuteur unique qui parle à la première personne pour devenir une façon de conceptualiser l'unité du texte [...]. (Banfield, 1995 : 277)

Il en résulte qu'on a fait du narrateur, d'une part « celui à qui revient la responsabilité

de chacune des phrases du texte, exactement comme le locuteur est comptable de son discours » (Banfield, 1995 : 277-278) – c'est le cas de *Figures III* – ou bien, d'autre part et à l'inverse, celui qui n'est responsable qu'à rebours de l'unité du texte, et qui ne peut être tenu responsable d'aucune phrase en particulier¹¹. Florence de Chalonge, dans un parcours historique des théories du point de vue, fait aussi remarquer que le terme instance oscille entre le sujet (la source) et ses qualités:

[L]e terme [instance] observe une dérive métonymique et la qualité de l'instance s'applique également au sujet qui, à l'origine de cet acte discursif, fait autorité à travers lui – au sujet, ou à l'une de ses composantes. (2003 : 80)

Entre auteur et narrateur: un jeu de masques (Wolfgang Kayser)

Cet écueil potentiel qui guette la lecture, celui là même que souhaite « éviter » la narratologie classique, Wolfgang Kayser en explicitait le paradoxe dans son article « Qui raconte le roman ? ». Le roman moderne, dont il situe l'émergence au XVIII^e siècle, tire son attrait du fait qu'il est « le récit d'un locuteur individuel et personnel » (Kayser : 71). La voix narrative, dans la foulée du romantisme, était vue comme le produit d'une subjectivité qui se construisait par le fait du récit, qui acquérait du coup

¹¹ Ce sont précisément ces « phrases sans paroles » que décrit Banfield, selon une approche linguistique. Ces phrases divisent la fiction narrative en deux types : des phrases « le plus souvent sans narrateur du récit proprement dit, et des phrases qui correspondent aux paroles et aux pensées représentées » (Banfield, 1995 : 279-280).

une dimension anthropomorphique précise construite autour d'une psychologie individuelle présumée à la prise de parole. Tout en niant que la parole du narrateur soit (tout à fait) celle de l'auteur, on faisait pourtant du narrateur « un personnage de fiction en qui l'auteur [se serait] métamorphosé » (Kayser : 72). Avec Flaubert qui, pour Kayser, introduit « un narrateur pour ainsi dire dépersonnalisé » (Kayser : 72), ce « personnage » de narrateur devient fuyant, devient un intermédiaire qu'on ne peut plus saisir avec assurance. Celui qui pour Genette pouvait être Homère (c'est l'exemple célèbre du non moins célèbre tableau de *Figures III*) n'a alors plus d'identité propre, pas plus qu'il ne présente d'emblée la posture éminente du poète. Pour Kayser, cette « souveraineté immédiate du poète » ne disparaît que pour qui ne souhaite pas la voir, car « [l]a métamorphose n'est qu'un jeu, et, si passionnément qu'on s'y adonne, on y retrouve toujours, en se plaçant plus haut, la marque de son caractère provisoire » (Kayser : 76). Il porterait un masque, alors ? Mais qui le porte, ce masque ? Qu'il soit de « première » ou de « troisième » personne, peu importe pour Kayser :

Le narrateur du roman, ce n'est ni l'auteur ni non plus le personnage fictif et d'un abord souvent si familier. Derrière ce masque, il y a le roman qui se raconte lui-même, l'esprit omniscient et omniprésent qui crée cet univers. Il constitue cet univers nouveau et unique en prenant forme et en se mettant à parler, en l'évoquant lui-même par son verbe créateur. C'est lui qui crée cet univers et, là, il peut être omniscient et omniprésent. Le narrateur romanesque est, en termes clairs et analogiques, le créateur mythique de l'univers. (Kayser : 80)

Rien de moins. Rien de moins, mais en même temps, rien de plus, au fond, qu'une mythologie, c'est-à-dire une invention, une analogie justement, un masque transitoire dont la toute-puissance est elle-même fiction. Plus encore, c'est une attitude esthétique qui valorise les jeux de rôles, dirait-on. Loin de donner une recette analytique à empan large, Kayser conclut en valorisant ce jeu, en en faisant le « secret de la forme romanesque » qui tiendrait peut-être « à ce contact qui se noue à l'arrière-plan du jeu des métamorphoses subies par le lecteur et par le narrateur – et ne peut se nouer qu'en passant à travers ce jeu » (Kayser : 82).

Auteur et autorité narrative

Comme le rappellent Patrick Guay, Frances Fortier et Paul Aron, *auctoritas* est l'étymon d'« autorité » et qualifie celui qui est « le fondateur et le détenteur d'une vérité, d'un bien ou d'un pouvoir », l'*auctor* (Aron et *alii* : 37). Pour la philologie, l'autorité d'un texte concerne son attribution à une source digne de confiance, et engage dans son prolongement l'authenticité d'un texte et sa valeur de vérité. Cette première saisie de l'*auctor*, garant à la fois des interprétations des textes anciens et des institutions qui le consacrent, nous permet d'anticiper sur le fait que l'acquisition d'une telle stature sera normée par la poétique et la rhétorique, jusqu'à devenir un enjeu majeur du littéraire et de sa prise d'autonomie. En effet, l'adhésion à cette autorité, et son attribution, se déplacent au fil des siècles des « anciens » ou des Pères

de l'Église, supposés garants du vrai, vers leurs interprètes, philologues, exégètes, traducteurs, éditeurs ou copistes. Du Moyen Âge à la Renaissance, l'autorité semble passer d'une fixité indiscutable à une réputation à construire : d'un *ethos* donné, présumé, à un *ethos* à gagner. Hors de l'herméneutique biblique, politique et historique, l'individu littéraire, le nouvel *auctor* individué, voit le jour avec la spécialisation et la reconnaissance du caractère artistique de son travail et avec l'impression de la singularité et de l'originalité dont témoignent ses œuvres.

Bourgeons de Romantisme (un destin et une voix uniques), protestantisme individualisant (chacun peut être exégète et lire à voix basse), laïcisation de l'*ergo sum* (et rationalité bien ordonnée), appropriation individuelle des savoirs (encyclopédisme, philosophie), institutionnalisation et marchandisation progressive du littéraire (commandes, mécénat, académies, droits d'auteur, capitaux monétaire et symbolique) : on sait que tout contribue à faire advenir l'auteur-écrivain et son autorité, une autorité chaudement acquise. D'abord porteur d'emblée d'une vérité à haute valeur morale, l'*auctor* – poète grec ou évangéliste des temps immémoriaux (relayés par leurs gardiens patentés) – sera remplacé sur le plan symbolique par un nouveau porteur de l'autorité, l'auteur, l'écrivain, qui prétendra dévoiler d'autres formes de vérité : celle de son génie et de sa sensibilité (Romantisme), celle qui se cache dans les caniveaux de Paris ou les pensions bourgeoises (Réalisme et Naturalisme) ou celle qui se cache dans la pensée informe et intime (régimes

psychologique, bio- ou autobiographique). Dans le mouvement qui le voit devenir *auctor*, l'écrivain est tout autant révélé qu'il fait figure de révélateur¹².

Du côté de la critique de la littérature, organon qui participe de cette nouvelle conception de l'autorité en y imprimant la sienne, une dynamique parallèle peut être observée. Longtemps le simple relais des *exempla* trouvés chez les *auctoritas*, ensuite tout entier consacré à mettre au jour les liens qui unissaient personnalité de l'auteur et œuvre littéraire (pratique positiviste), le critique devient à son tour un pourvoyeur d'autorité en cherchant ailleurs celle de l'écrivain : dans son geste non conscient (psychanalyse) jusque dans l'intention intangible du texte lui-même. La narratologie, dans la foulée d'un structuralisme aux ambitions objectives et scientifiques, déplace l'interrogation de l'écrivain vers son image supposée dans le texte sous le visage de narrateur ou d'auteur implicite. Cet implicite, figure fantasmée de l'auteur, a pour ambition méthodologique de distinguer « *persona poetica* » et « *persona pratica* », tout en interrogeant la fiabilité (*reliability*) de ce truchement. Le tableau ne serait pas complet sans qu'on parle de la déconstruction de l'unicité de l'auteur au profit du texte lui-même (poststructuralisme), des textes auxquels il emprunte peut-être tout (intertextualité) et, finalement, aux lecteurs eux-mêmes qui deviennent les porteurs

12 Voir, à ce sujet, les articles « Authenticité » d'A. Marino (1979 : 89-94) et « Authenticité » et « Autorité » dans Aron *et alii* (2002 : 32-33 et 36-37). À propos de l'auteur, on peut lire aussi Hendrick van Gorp (2001 : 52-53). Il n'est pas inutile de s'intéresser à la définition historique des termes « Auteur », « Authenticité » et « Autorité » du *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey.

d'une nouvelle autorité (théories de la réception). La postmodernité refuse catégoriquement toutes ces formes détournées de hiérarchisation de la signification, mais, dans son refus même, elle désigne peut-être le caractère incontournable de toute hiérarchisation, ce qui justifie à nos yeux d'en étudier encore les actualisations contemporaines.

L'auteur et l'Auteur (*Figures III*)

Car c'est lui qui semble encore nous hanter sous la terminologie. Dans l'histoire de la critique littéraire, l'Auteur n'a cessé de diviser durablement l'étude du récit de fiction. Pour Gérard Genette, le récit raconte une histoire, en quoi il est narratif, et il est proféré par quelqu'un, en quoi il est un discours. Mais la frontière est mince entre l'instance narrative, responsable du *mode* du récit, et l'instance énonciative, responsable de la *voix* du récit, tant il est vrai que, chez Genette en tout cas, les faits de narration observés servent surtout au repérage des relations souvent feintes entre auteur et narrateur. D'un côté on trouve donc une certaine régie de l'information narrative (1972 : 184) : la distance, la perspective et la focalisation – ce sont les déclinaisons du *mode* ; de l'autre on trouve un dire ou un écrire (ou les deux) : temps de narration, niveau narratif et personne – toutes des relations « entre le narrateur [...] et l'histoire qu'il raconte » (1972 : 227). Genette voit un paradoxe entre l'ambition mimétique de la description proustienne (son mode mimétique) et la forte

présence du sujet narrateur (l'intensité de sa voix). Mais ces observations n'ont de sens qu'à être comparées aux préceptes de l'école réaliste où le mode diégétique et la transparence de la voix sont garantes de l'authenticité au fondement de la poétique réaliste. L'opposition formulée par Henry James et reprise par Wayne C. Booth entre *showing* et *telling* sert d'ailleurs de base paradigmatique à la distinction mode et voix de Genette. Même si à la source de *Figures III* on trouve la question des modes de transmission de l'authenticité, Genette est bien plutôt attentif aux traces repérables des choix sémio-narratifs, d'une part, et de la situation énonciative de la narration d'autre part. Pour lui, de fait, ce sont ces choix qui importent, et qui retrouvent une importance interprétative à être – méthodologiquement, du moins – détachés de la personne de l'auteur¹³.

L'auteur implicite (Wayne C. Booth)

Nous venons d'évoquer Wayne C. Booth, qui formulait en 1961 la notion d'« auteur implicite ». Il écrit :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est

13 Genette s'intéresse aussi au « degré de présence » du narrateur: « Présence du narrateur comme source, garant et organisateur du récit, comme analyste et commentateur, comme styliste [...] et particulièrement – on le sait de reste – comme producteur de "métaphores" » (1972: 188).

toujours différent de « l'homme réel » – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son *œuvre*, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de « second moi ». Ce second moi présente le plus souvent une version plus avisée, plus sensible, plus réceptive de la réalité. (Booth : 92- 93)

Cet intermédiaire, sorte de « réflecteur » (Stanzel), de « conscience focale » (Booth : 95) n'est pas qu'une force médiatrice et transformatrice : il se voit attribuer tout un ensemble de « qualités » qui font de lui un narrateur fiable (*reliable*) ou non fiable (*unreliable*). Pour distribuer les rôles, Booth a recours à la distinction entre « agents narrateurs » et « observateurs » : les premiers sont tout simplement des narrateurs auto- ou homodiégétiques (ce sont des personnages), les seconds sont des narrateurs hétérodiégétiques. Alors que les premiers peuvent ostensiblement ou discrètement faire état de leur statut d'écrivain – ils sont « *conscients* d'eux-mêmes en tant qu'écrivains » –, les seconds « ne semblent pas savoir qu'ils écrivent, pensent, parlent ou "filtrent" une œuvre littéraire [...] » (Booth souligne : 99). Simples observateurs, les narrateurs hétérodiégétiques ? Parce qu'il s'attache à décrire « l'effort déployé par l'auteur pour maintenir ou détruire "l'illusion réaliste" » (Booth : 101), Booth s'intéressera à la distance (distance morale, intellectuelle, « physique ou temporelle ») qui sépare le narrateur (ou observateur) de l'auteur implicite ; à la distance qui sépare narrateur et personnages ; à la distance entre le narrateur et les « normes personnelles du *lecteur* » (Booth : 102) ; à la distance entre l'auteur

implicite et le lecteur ; et finalement, à la distance qui sépare « auteur implicite *et* lecteur des autres personnages » (Booth : 104). C'est cette dernière « équipe » qui porte en elle le germe de l'idée d'autorité narrative : pour Booth, l'auteur implicite est celui qui permet de juger de la fiabilité des « agents narratifs », à l'aune des « normes de l'œuvre » donc des « normes implicites de l'auteur » (Booth : 105). Même s'il la jugeait « désespérément inappropriée », la terminologie de Booth n'a pas fait long feu : cette association entre les normes de l'œuvre, fruits des normes implicites de l'auteur, et qui promettent de discriminer narrateurs « dignes de confiance » et narrateurs « indignes de confiance », a ramené sans le dire l'écrivain au coeur de la narratologie. Suivons bien le raisonnement de Booth : si l'illusion réaliste découle de la « fiabilité » des réflecteurs (narrateurs ou observateurs) ; si cette fiabilité découle d'un « accord » de l'auteur avec les réflecteurs ; alors l'auteur seul est garant de l'illusion réaliste. Sophisme ? Reprenons : il faut bien voir que Booth voit un auteur implicite à tout roman. Cet implicite même est un présupposé à l'énonciation romanesque telle que la conçoit Booth ; et ce présupposé, c'est que l'auteur seul, malgré les médiations parasites, est porteur de « vérité ». Pourvu que le lecteur y voie clair, car tous ces narrateurs indignes de confiance « exigent beaucoup plus de perspicacité de la part du lecteur que ne l'exige une narration en laquelle on se fie au narrateur » (Booth : 106)...

Narrateur « non-fiable » (Ansgar Nünning)

Ansgar Nünning a sévèrement critiqué cette manière de juger de la plus ou moins grande « fiabilité » du narrateur. L'auteur implicite, ce « fantôme anthropomorphisé » (Nünning, 1999 : 55), Nünning le voit comme une piètre béquille pour décrire la relation auteur-narrateur: « L'auteur implicite n'est ni un critère nécessaire ni un critère suffisant pour déterminer la fiabilité putative d'un narrateur », écrit-il (Nünning, 1999: 56)¹⁴. Au reste, les critères à l'aune desquels la fiabilité est mesurée restent flous, et se partagent entre la représentation fautive des événements ou des faits de l'histoire, et la mésinterprétation et le mauvais jugement des situations. Aussi serait-il plus juste, pense Nünning, de parler d'un « effet de non-fiabilité », en tenant compte de l'interaction du lecteur dans le procès, de manière à faire apparaître d'un même geste critique la distance (« the discrepancy ») qui sépare les intentions et le système de valeur du narrateur et les connaissances et les valeurs du lecteur (*ibid.*). Nünning constate que la mise au jour de cette « friction » marquée par le désaccord déporte l'intérêt du lecteur de l'histoire racontée vers le récit, suspendant ainsi

14 « The implied author is neither a necessary nor a sufficient standard by which to determine a narrator's putative unreliability » ; nous traduisons en faisant remarquer que « implied » et implicite ne sont pas des synonymes parfaits, quoi que le traducteur premier du texte de Booth ait pu en penser. *Implied* est le participe passé du verbe *imply*, qui dérive du latin *implicare*, qui signifie 1. « indiquer par suggestion plutôt que par une référence explicite » et 2. « suggestion d'une conséquence logique » (*Compact Oxford English Dictionary*, nous traduisons). En quoi « implicite » et « impliqué » sont importants dans la définition de Booth, parce qu'ils engagent la responsabilité « implicite » de l'auteur dans la suite logique qui définit le narratif.

l'adhésion du lecteur à l'histoire et mettant en doute – tout l'effet est là – la façon dont est organisée cette histoire (c'est le récit, une potentialité de raconter). Ainsi ce sont des procédés mentaux qui sont prêtés au narrateur : sa manière de raconter devient elle-même fiction, comme si le narrateur « faisait intrigue » en retardant ou en compliquant l'accès. La stratégie herméneutique à adopter face à cet « effet de fiabilité discutable » est celle qui cherche un sens caché, retenu. Pour Nünning, il est nécessaire de tenir compte des jugements de valeur et des présupposés normatifs que la lecture projette sur la narration : les présupposés de réalisme et de mimétisme de la littérature doivent figurer parmi ces présupposés (Nünning, 1999 : 62 et 64). Il invite à modéliser le narrateur non fiable selon le processus interactif du procès de lecture qui tiendrait compte du fait que les lecteurs « empiriques » naturalisent leur compréhension des textes selon l'expérience commune et selon une compétence qui serait spécifiquement littéraire. Le narrateur non fiable est en somme, pour Nünning, une construction herméneutique produite par le lecteur pour « intégrer », « digérer » les inconsistances du récit :

La construction d'un narrateur non fiable peut être vue comme une stratégie interprétative par laquelle le lecteur naturalise les inconsistances du texte qui demeureraient autrement inassimilables. (Nünning, 1999 : 69)¹⁵

Ce détour par les notions (liées) d'auteur implicite et de *unreliable narrator*

15 « The construction of an unreliable narrator can be seen as an interpretative strategy by which the reader naturalizes textual inconsistencies that might otherwise remain unassimilable » (nous traduisons).

nous permet de constater la circularité de ces concepts chez Booth. Le moyen d'en sortir, comme le propose Nünning, consiste à mettre en évidence la fiction intermédiaire – une fiction herméneutique – qui s'élabore dans la lecture littéraire afin de résoudre les irrégularités rencontrées (par rapport à l'expérience commune du récit). En sortant de la boucle de Booth, où l'unité postulée du texte, fruit de l'auteur, sert à mesurer les écarts du narrateur, il convient de prendre en compte les présupposés lectoraux, et en particulier ce fameux espoir d'unité programmée de la signification : antérieure à la lecture, chez Booth ; au cœur de la lecture chez Nünning.

Est-ce bien un piège, cet aveuglement?

S'il ne peut être question de la « personnalité » du narrateur hétérodiégétique que dans ses interventions de narrateur comme tel (ce qui est déjà beaucoup), comment éviter de rapprocher cette activité de celle de l'écrivain sans tomber dans le piège d'aveuglement que met en évidence Banfield ? La vérité est qu'il n'est probablement pas possible d'évacuer complètement l'idée d'auteur, quoi qu'il puisse en rester : dès lors que le discours narratif d'un roman est une énonciation retardée, factice, représentée, et qui ne demande qu'à être concrétisée « à nouveau », l'instance du discours narratif sera toujours (« plus ou moins », dirait Hamon) jugée comme si elle était un locuteur comptable de son discours. Cela dit, cette « responsabilité » est

avant tout celle d'un locuteur « naturel ». Imitation de soi dans l'Autre, seule manière peut-être, d'envisager l'Autre ? Cette façon de penser l'instance narrative doit être rapprochée de la thèse d'Olsen développée dans *L'Esprit du roman* (2004), qui considère que la communication relève

de cette capacité tout à fait générale que possèdent les êtres humains de s'attribuer mutuellement des états intentionnels dans le but de rendre compte du comportement de chacun. Plus spécifiquement, [dans la thèse qu'il soutient,] la communication verbale est analysée comme une interaction entre interlocuteurs dont la tâche consiste à inférer les intentions du partenaire à partir de la signification conventionnelle des phrases qu'il produit. [...] Pour saisir le sens intentionnel qui est communiqué, il faut enrichir le schéma abstrait fourni par la signification conventionnelle par de multiples inférences effectuées à partir d'informations contextuelles de nature très variables. (Olsen : 5-6).

Plus précisément, Olsen soutient une théorie de la simulation mentale :

[...] La théorie de la simulation mentale part de l'hypothèse selon laquelle c'est parce que nous avons la capacité de simuler le fonctionnement de l'esprit d'autrui en faisant jouer à notre esprit le rôle d'un modèle explicatif du sien que nous pouvons comprendre ses comportements. (Olsen : 6)

Ces hypothèses cognitivistes sont en accord avec les prémisses des théories de l'énonciation qui accordent au procès de signification (et de cognition, dans ses embranchements plus scientifiques encore) toute leur attention. Cette hypothèse s'apparente aussi, dans son essence, aux théories de la coopération interprétative en régime conversationnel¹⁶. L'énonciation prend peut-être, en contexte romanesque (et

¹⁶ Grice soutient que le « bonheur » (la réussite) de la conversation est tributaire de quatre maximes de coopération: *maxime de quantité* (« [Q]ue votre contribution

l'on pourrait dire : en contexte artistique), l'aspect d'un jeu où la position des énonciateurs est sans cesse l'objet de remise en cause, comme si cette remise en cause en était le moteur, même.

Un jeu de rôles

Dans la théorie littéraire moderne, on ne peut pas dire que ce jeu soit admis avec autant d'aisance. Les ambitions scientifiques du structuralisme, et le mariage de raison de la linguistique et des études littéraires, ont sans doute exacerbé le paradoxe (pour ne pas dire le conflit) entre les partisans de l'auteur incarné et les tenants d'une science objective qui observerait les phénomènes énonciatifs en à-plat. Ce paradoxe ne doit pas nous empêcher d'observer les contours de cette présence qu'on a voulu à un moment voir s'incarner (jusqu'à en faire le seul objet du littéraire) et, à d'autres, effacer au profit de rôles plus généraux liés à une actualisation plus « banale » de la communication.

Pour aborder les romans dont nous faisons l'analyse plus loin, il nous apparaît nécessaire d'observer comment la théorie littéraire s'est nourrie de ce paradoxe en

contienne autant d'information qu'il est requis », *maxime de qualité* (« [Q]ue votre contribution soit véridique: n'affirmez pas ce que vous croyez être faux; n'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves », *maxime de relation* (« [P]arlez à propos »), et *maxime de modalité* (« [S]oyez clair: évitez de vous exprimer avec obscurité; évitez d'être ambigu; soyez bref, ne soyez pas plus prolixe qu'il n'est nécessaire; soyez méthodique ») (Grice, 1979: 61-62).

créant des paradigmes qui semblent résoudre l'imbroglio, mais qui reconduisent sans mot dire des présupposés de lecture où les positions de l'écrivain, de la voix narrative et du texte donnent sans cesse lieu à des tensions.

Narration et interaction : la polyphonie

Si Genette a pu parler d'instance narrative, c'était en cherchant les « traces » qu'elle aurait laissées de son activité dans la production du discours narratif. Dès lors qu'il refusait d'y voir un corrélatif avec le travail de l'écrivain ou de tout anthropomorphe, il est logique que ces « traces » repérées par Genette n'aient été que « textuelles » ; la dimension interactionnelle et, partant, *virtuelle*, de cette instance n'a guère été exploitée. Notre définition de l'instance narrative sera plus large, et voudra tenir compte du procès qui la construit comme appui heuristique à l'interprétation du texte littéraire.

Pour arriver à systématiser cette définition opératoire de l'instance narrative, il faut convoquer les travaux d'Oswald Ducrot et leur pérennité. L'*interaction*, au centre de la théorie de la polyphonie qu'il met de l'avant dans *Le dire et le dit* (1984), reste la ligne directrice de nombreux travaux en pragmatique.

Ducrot inscrit sa théorie de la polyphonie dans l'inachèvement qu'il repère dans la théorie bakhtinienne du dialogisme et de la polyphonie. Pour ce faire, Ducrot

montre que la conception de l'énonciation qui trouve pour chaque énoncé un sujet est défailante. Il écrit :

Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes, et notamment de textes littéraires, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres : il s'agit de ce qu'il appelle, par opposition à la littérature classique ou dogmatique, la littérature populaire, ou encore carnavalesque, et qu'il qualifie quelquefois de mascarade, entendant par là que l'auteur y prend une série de masques différents. Mais cette théorie de Bakhtine, à ma connaissance, a toujours été appliquée à des textes, c'est-à-dire à des suites d'énoncés, jamais aux énoncés dont ces textes sont constitués. De sorte qu'elle n'a pas abouti à mettre en doute le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix. (Ducrot, 1984 : 171)

Pour Ducrot, l'énonciation n'est pas la *production* d'un énoncé, mais bien *l'apparition* d'un énoncé. Cette distinction est capitale, car elle a divisé durablement les théoriciens du langage¹⁷. Cette précision méthodologique reconnaît à l'énoncé la possibilité d'avoir des origines multiples ou diffuses ; elle préserve cette idée principale de Bakhtine que l'être, le sujet, est essentiellement fait de plusieurs. Il ne s'agit pas là que d'une précaution méthodologique : Ducrot voit dans cette manière dynamique d'envisager l'énonciation une façon d'installer en son centre la notion, capitale chez lui, d'*interaction*. L'origine du discours ne peut se penser que selon l'apparition de l'énoncé, qui est l'énonciation. Cette *apparition* de l'énoncé dit surtout

¹⁷ Gilles Philippe, par exemple, croit plutôt que même les plus petites unités du langage « trouvent » une origine précise, et par conséquent que le maintien méthodologique de plusieurs origines pour un énoncé confine à une circularité de l'interprétation énonciative des phrases. Voir Philippe, 2002.

que l'énoncé est un événement dont l'origine n'est pas préalable ni antérieure à l'événement : l'origine est contenue dans l'énonciation même. En cela, Ducrot s'inscrit dans la filiation de Benveniste. La *production* effective de l'énoncé n'est pas nécessaire à son apparition : l'apparition *est* production.

En regard de notre conceptualisation de l'instance et de l'autorité narratives, cette quasi « génération spontanée » est déstabilisante. Elle nous amène à penser l'instance narrative comme une propriété intrinsèque de l'énonciation – et non de l'énoncé –, et à penser l'autorité comme un fait d'interaction plutôt que comme une véritable force agissante dont la vectorialité serait immédiatement marque, trace, instruction. Ce déplacement conceptuel ne se conçoit pas que dans l'observation fine de la phrase ou dans un contexte conversationnel, et ne peut se limiter à un inventaire des marques qui pointeraient vers une origine avec, pour corollaire, une intention. Appliquée à une forme de discours singulière, le récit, la théorie de la polyphonie de Ducrot montre encore une fois l'os sur lequel butent la narratologie et la poétique depuis l'éviction (plus ou moins violente) de l'auteur de la sphère de la critique littéraire.

Autre chemin de traverse que nous pouvons méthodiquement emprunter le temps d'un commentaire : la perspective sociologique qui était contenue dans la théorie bakhtinienne du dialogisme. En effet, s'agissant de l'effacement des hiérarchies entre les voix du récit – l'un des enjeux du roman moderne pour

Bakhtine –, on doit remarquer la volonté du critique russe de rendre significantes des configurations énonciatives du récit. L'autorité narrative, pour Bakhtine, pourrait bien correspondre, non pas à une autorité de l'écrivain sur la fiction, ou du narrateur sur le récit, mais bien du discours lui-même sur les actants du discours. Insoumises au monologisme, les voix du roman moderne (discours, idéologies, paroles et pensées représentées, etc.) redistribuent les forces agissantes du discours, les redonnent à la multitude indiscernable et à la foule anonyme. Il n'est pas de notre ressort de retracer ici les possibles motivations idéologiques implicites qui conduisent Bakhtine à lire ainsi le roman moderne. De cet appel à la révolution des masses par l'effacement du sujet individuel au profit d'une force collective, anonyme et, disons-le, prolétarienne, il faut surtout retenir qu'il s'exprime, pour Bakhtine, non plus exclusivement par une insistance argumentative liée à des formes canoniques (à chaque genre ses utilités publiques, et le « mode » monologique devait avoir le sien), mais bien par une esthétisation dont les modalités d'apparition sont profondément énonciatives.

Le narrateur en locuteur, l'énonciateur en sujet de conscience

Autre jalon terminologique et méthodologique pour les théories de l'énonciation, la distinction entre énonciateur et locuteur qu'opère Ducrot nous intéresse particulièrement. Le locuteur est « un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on

doit imputer la responsabilité de cet énoncé » (Ducrot, 1984 : 192).

C'est que Ducrot tente, toujours dans *Le Dire et le dit*, une analogie entre les paradigmes *énonciateur* et *locuteur* et la terminologie du Genette de *Figures III*. Cet exercice argumentatif de Ducrot permet de penser le récit *aussi* à travers sa réception. À l'énonciateur, Ducrot fait correspondre la notion de « centre de perspective » de Genette. Pour ce dernier, le narrateur est celui qui parle, tandis que le centre de perspective est « celui qui voit ». Au narrateur, Ducrot fait correspondre le locuteur. À la différence de l'énonciateur, le locuteur est un être de discours ; le locuteur, comme le récit, est une potentialité du discours. L'énonciateur est avant tout un *sujet de conscience* plutôt qu'un « sujet/origine de discours » comme le serait le narrateur :

Le locuteur parle au sens où le narrateur raconte, c'est-à-dire qu'il est donné comme la source d'un discours. Mais les attitudes exprimées dans ce discours peuvent être attribuées à des énonciateurs dont il se distancie – comme les points de vue manifestés dans le récit peuvent être ceux de sujets de conscience étrangers au narrateur. (Ducrot, 1984 : 208)

De la sorte, « sujet de conscience », « narrateur », « discours » et « récit » de *Figures III* obtiennent une dimension énonciative plus générale que celle que leur attribue Genette. Il faudra compter avec cette distinction, mais sans doute le ferons-nous en n'excluant pas qu'il s'agit d'une seule et même chose. Une instance narrative est à la fois désignée par la locution, la prise de parole, la narration, et par ce qui correspond, chez Ducrot, au rôle de l'énonciateur, soit une instance qui ne relève pas

tant de la voix que du discours, sa construction, ses prémisses perceptives – car tous deux, à notre avis, tant locuteur qu'énonciateur, tant narrateur que « centre de perspective », pointent vers des *potentialités* de subjectivité qui ne se réalisent que dans l'interaction. Comment aller contre ce fantasme généralisé d'unité ?

Polyphonie et niveaux de communication : situer les lieux de tension

Ruth Amossy a déjà retracé le point de rencontre de la narratologie et de la pragmatique (Amossy, 2002a). Le concept de cadre interactionnel qu'elle formalise à l'occasion d'une lecture presque « totale » de *Quelqu'un* de Robert Pinget (Minuit, 1965) nous apparaît assez complet pour envisager la portée étendue de la narratologie quand elle se nourrit des acquis plus linguistiques que lui ont insufflés les théories de l'énonciation, dans un premier temps, et ce qu'on appelle désormais la pragmatique littéraire. Amossy écrit :

L'une des difficultés auxquelles s'est heurtée la recherche pragmatique à ses débuts dérive du fait qu'on a tenté d'assimiler le récit en général, ou un genre littéraire en particulier, à un acte de langage. (Amossy, 2002a : 42)

Tous dynamiques et foncièrement interactionnels, les niveaux communicationnels qu'identifie Amossy¹⁸ permettent de rendre compte tout autant des phénomènes

¹⁸ Voir, au sujet des niveaux de communication, le tableau auquel renvoie Amossy (2002a : 43) dans Adam (1994). Elle justifie ainsi sa démarche : « Pour étudier la stratification des interactions narratives, il faut revenir aux schémas de la poétique en les dynamisant et en les contextualisant » (2002a : 43). Nous n'envisagerons

locaux d'énonciation que de l'effet institutionnel (hors le texte) de leur apparition dans une *œuvre* littéraire située historiquement.

Le premier plan est intérieur à la diégèse, et concerne l'interaction entre les être fictionnels, les personnages. Dans *Quelqu'un*, un narrateur anonyme (*je*) s'adresse sur le mode du monologue à la fois à lui-même et à un *vous* indistinct (Amossy, 2002a : 51). Ce premier plan correspond à celui du locuteur (être de discours) L (locuteur en tant que tel) de Ducrot. Le second plan est celui qui voit le narrateur comme un transmetteur/émetteur concret de discours (un *texte* et non plus une *voix*) qui sait qu'il organise le discours par le moyen d'un texte, commente ce texte (dans *Quelqu'un*, précise Amossy, c'est le récit et l'écriture de soi qui sont commentés), est humilié ou glorifié par ce texte produit. Parce qu'il cherche l'adhésion non plus d'un narrataire aussi fictionnel que lui, mais bien l'adhésion d'un *lecteur*/décodeur de texte, ce locuteur/narrateur correspond davantage au locuteur – (« en tant qu'être du monde »)¹⁹. À la pseudo-oralité et au métatexte des premier et deuxième plans, Amossy en ajoute un troisième, « celui de l'auteur imaginé et du lecteur virtuel »²⁰ où

pas, pour l'instant, le dernier niveau d'interaction qu'explore Amossy, et qui amène à installer *une* publication singulière dans le discours littéraire, faisant de la mise en circulation (et de ses entours médiatiques) un autre cadre énonciatif.

19 On trouve cette distinction chez Ducrot (1984 : 199 *et passim*).

20 « Plutôt que d'auteur impliqué ou abstrait, figure construite par le lecteur à partir de la totalité du texte, je parlerai en effet ici d'imaginaire d'auteur, c'est-à-dire de la façon dont le nom de l'auteur sur la couverture, et l'image préexistante qui s'y rattache, influent sur le calcul interprétatif du lecteur » (Amossy, 2002a : 49).

une communication s'établit sur la base de la connaissance que possède le public cultivé de l'auteur, de son esthétique et de son appartenance littéraire (2002a : 51).

La question de l'auteur réel, elle, ne peut être abordée qu'en replaçant « l'acte de communication dans le champ littéraire (au sens sociologique du terme) où il prend place » (Amossy, 2002a : 53). C'est la question de la *posture*.

Chacun de ces plans est en interaction avec l'autre, et ne peut pas vraiment s'imaginer sans l'autre, si l'on en croit Ruth Amossy. Bien qu'au plan méthodologique cette stratification soit particulièrement utile pour décrire des textes dont l'énonciation est complexifiée, c'est surtout parce que s'y dessinent autant de lieux d'exercice de l'autorité qu'il y a de cadres interactionnels que ces cadres nous intéressent. Les trois plans plus haut décrits désignent aussi des potentialités de subjectivité, des « sujets » (attention aux guillemets) aussi nombreux qu'il y a d'interactions envisageables. Leur multiplication invite à relativiser les dogmes de la voix, du narrateur et de l'auteur, et permet de regrouper, en les situant, des constellations théoriques selon qu'elles se sont intéressées à un plan ou à un autre. L'important, pour nous, consiste précisément dans la possibilité d'observer les interactions entre les plans.

Il faut aussi faire remarquer que ces cadres interactionnels correspondent à autant d'espaces que la lecture cloisonne afin de rendre compte du sens « probable » à attribuer à leur aménagement, à leur organisation, à leur direction. En somme, ces

cadres permettent de diviser, le cas échéant, les incongruités et les incomplétudes (motivation, source, orientation, etc.) contenues dans le récit selon sa sphère d'influence pragmatique.

Le descriptif : descripteur et descriptaire (Philippe Hamon)

Dans *Du descriptif*, Philippe Hamon envisageait une déclinaison de l'instance narrative en la « personne » du *descripteur*, à qui correspondrait en vis-à-vis un *descriptaire*. Ces « nouveaux » rôles, ou ces rôles distincts, demandait Hamon, sont-ils dus à des marques spécifiques, ou bien « à des modifications plus " profondes ", ou plus " antérieures " du processus ou du pacte de communication présupposé entre narrateur et lecteur » (Hamon, 1993 : 37) ?

On sait qu'il ne saurait y avoir d'interaction *concrète* entre les niveaux intratextuel (narrateur, narrataires) et extratextuel (auteur, lecteur). Le raccourci qu'emprunte ici Hamon veut sans doute dire qu'il reconnaît un « pacte », et des présupposés communicationnels, entre l'identification du « lecteur » au narrataire et la figuration du narrateur en « auteur ». La difficulté terminologique, ici, réside dans le fait que la narratologie, en choisissant de s'intéresser, en les distinguant, aux « actants communicationnels » textuels et extra-textuels, a eu pour souci méthodologique de considérer le récit comme une énonciation retardée ; narrateurs et narrataires ne sont

pas des fins en soi, et il faut très certainement considérer cette énonciation comme « fictive », ou plutôt, « virtuelle » (narrateur-énonciateur et narrataire-énonciataire ; contexte textuel ; « énonciation morte » ; déplacement spatio-temporel, etc.). Sans en faire un axe de réflexion précis, Hamon s'affaire à repérer les présupposés qui se trouvent accolés au descripteur *par le type de discours qu'il produit*. Pour Hamon, c'est le lecteur qui « construit » cette figure du descripteur – et il le fait en adoptant une position de *descriptaire*. La description « suppose une certaine *posture* stéréotypée de descripteur, qui elle-même tendra à suggérer au lecteur de prendre une posture analogue » (Hamon, 1993 : 38). Quoi qu'il en soit « vraiment » de l'attitude du lecteur, donc de sa *posture*, c'est la *suggestion* que suppose Hamon qui nous intéresse le plus. Cette suggestion semble s'effectuer selon un principe de *reconnaissance*, d'abord, et, au surplus, donner lieu à une *adhésion* dont l'intensité est variable et conditionnelle :

Le descripteur se pose souvent comme savant, savant sur les choses (la description réaliste, encyclopédique) et/ou savant sur son texte (la description prospective ou récapitulative, introductrice d'indices cataphoriques ou de signaux anaphoriques), et/ou savant sur les textes d'autrui (la description ironique, qui pastiche ou réécrit d'autres textes), savant sur son énonciation comme sur son énoncé et sur le monde, comme commentateur du monde plutôt que comme raconteur du monde. C'est appuyé sur cette image de descripteur, image encore une fois qui peut être plus ou moins explicitée dans le texte, image parfois simplement *déduite* des descriptions elles-mêmes dans les textes réalistes-naturalistes « objectifs » du XIX^e s., que s'opérera le « faire-croire » persuasif (croyance du lecteur en la fidélité d'une description du réel) qui caractérise toute écriture « réaliste ». *Croire à* (la vérité, la fidélité de ce qui est décrit) passant par un *croire en* (en un descripteur crédible). (Hamon, 1993 : 38-

39)

« Image du descripteur » « déduite » à fonction argumentative, la posture du descripteur (et la description) sous-tend un certain nombre de valeurs – même si Hamon n'insiste ici que sur celles des écoles réaliste et naturaliste et leurs présupposés d'authenticité et de fidélité au réel, et ce qu'elles impliquent de croyance et de confiance à susciter. « Valeurs » n'est probablement pas le terme le plus approprié si l'on considère qu'elles ont une fonction persuasive, comme si ces valeurs étaient vectorialisées. Et il n'est pas impossible que cette orientation ou ce guidage des valeurs ne soit pas réservés aux écoles réalistes, mais relèvent plus justement d'une économie communicationnelle plus primitive que la culture littéraire, sa poétique et sa rhétorique.

Pour Hamon, le descriptif est affaire de savoir-voir, savoir-faire et savoir-dire :

Appel à la compétence lexicale et encyclopédique du lecteur, la description est, plus exactement, une compétition de compétences. La clôture d'une description ne dépend pas de la nature de l'objet à décrire, mais de l'étendue du stock lexical du descripteur qui entre en compétition de compétence avec celui du lecteur. La description est toujours, plus ou moins, ostentation, de la part du descripteur, de son savoir (encyclopédique et lexical), démonstration tout autant que « monstration » de l'étendue d'un lexique, démonstration aussi de son savoir-faire rhétorique : la description n'est-elle pas, par-dessus tout, monstration démonstrative, l'endroit où se concentrent souvent le maximum de métaphores, de synecdoques, de métonymies, de comparaisons, de personnifications, etc. (Hamon, 1993 : 43)

Si le descriptif *se* signale (et Hamon fournit une typologie du descriptif qui défie les Fontanier de ce monde), le descriptif *est* signal de sa fabrication, mais aussi de son procès. « Belligérance énonciative » (Hamon, 1993 : 43), la description n'est pas toujours à l'avantage du descripteur : « par sa durée luxueuse même, [elle] risque de moins bien "contrôler" son lecteur » (Hamon, 1993 : 44), qui s'intéressera davantage au déploiement narratif du texte qu'au surplace de l'action auquel peut parfois donner lieu la description. Car la description débraye du *post hoc ergo propter hoc*, débraye aussi de l'histoire, « pour ramener le lecteur au texte comme texte dans sa matérialité typographique » (Hamon, 1993 : 242) :

[P]ar la durée de l'insistance textuelle qui focalise, met en relief, distingue, « bloque », « arrête », [le descriptif] déclenche chez le lecteur, outre divers effets de sidération que peut provoquer l'ostentation du savoir-faire stylistique et de la compétence lexicale de l'auteur, outre certains jugements esthétiques, diverses stratégies *herméneutiques*. Si l'auteur s'arrête (m'arrête) sur cet élément de l'univers textuel, s'il le promeut à une importance, à quoi va servir cet élément ? Quel est l'enjeu (qu'y a-t-il à « gagner ») dans cette monopolisation, dans cette occupation du texte par une donnée permanente ? Que cache cette tautologie ? Que veut prouver l'auteur en faisant ce « sur-place » descriptif²¹ ? (Hamon, 1993 : 83)

21 Cet autre glissement du niveau intratextuel au niveau extratextuel témoigne de la capacité d'abstraction dont fait preuve Philippe Hamon : il faut sans doute lire, derrière « auteur », une image de l'auteur. Qu'on cherche à savoir « ce que l'auteur a voulu me dire » témoigne peut-être d'un statut particulier du descriptif sur lequel Hamon ne réfléchit pas directement : en tant qu'elle est ostentation, elle sous-tend, comme dans le cas de l'ironie d'ailleurs, une intentionnalité du discours qui n'a pas les mêmes fins que le narratif lui-même. Par exemple, une description luxueuse d'une chaise n'a pas ou n'a peu d'effet sur la réussite de l'épreuve que rencontre le personnage : elle a bien plus de chance de consacrer l'auteur (ou le narrateur-personnage) comme grand descripteur (ou mauvais descripteur).

Ce sont ces stratégies herméneutiques « déclenchées » qui devraient nous intéresser, parce qu'elles provoquent, comme l'écrit aussi Hamon en conclusion de son ouvrage, « un décentrement (des structures logiques de l'énoncé) et un recentrement pragmatique sur les participants à l'énonciation » (Hamon, 1999 : 242). On le voit, l'un des participants à l'énonciation est d'une virtualité complète : le descripteur. Nous croyons pouvoir lire dans ce *rôle* énonciatif attribué au descripteur un rôle particulier d'exercice de l'instance narrative : le descriptif, en effet, est partie importante du discours narratif. Qui plus est, ce rôle semble avoir été au cœur de la définition générique du roman réaliste et, plus largement, de la représentation réaliste. L'autre participant à l'énonciation, à bien y regarder, n'est pas moins virtuel : cette *posture* à adopter, celle du *descriptaire*, est une virtualité de soi modulée selon l'adhésion non pas exclusivement à la posture du descripteur qui fournit l'énoncé, mais aussi – et peut-être surtout (?) – à la posture de descriptaire que dessine pour lui l'énoncé. « [R]ecentrement pragmatique sur les participants à l'énonciation » : si ces participants « existent » dans et par l'énonciation, et se rendent plus visibles dans un « genre » comme le descriptif, il nous est permis de croire que la rencontre (et la reconnaissance) de cette convention n'est pas la seule qui permette de mettre de l'avant l'énonciation et ses participants. Dans le descriptif, la participation à l'énonciation est *problématisée*.

Dans le corpus envisagé par notre étude, la participation à l'énonciation est

aussi problématisée, mais elle ne se limite pas à un registre du discours narratif²².

Cette « autorisation » que nous fournit Hamon est étroitement liée à la pratique de la lecture littéraire ; elle est aussi étroitement liée à la description d'un certain réalisme et des valeurs esthétiques et éthiques qui lui sont associées. Il n'y a pas que le descriptif qui puisse définir – ou orienter – la création, par la lecture, d'une instance narrative uniforme.

Locution matricielle et stylistique énonciative (Éric Bordas)

Dans *Balzac, discours et détours*, Éric Bordas donne une dimension énonciative à la stylistique. La dimension « figurale » qu'il attribue à l'énonciation balzacienne, et qu'il doit à Laurent Jenny, « laisse surgir l'événementialité de l'énonciation romanesque, derrière laquelle peut se deviner *le style*, non de l'écrivain, mais *de l'œuvre* » (Bordas : 21). Il s'intéresse de fait à ce qu'il appelle la « locution matricielle » :

La trace de la voix énonciatrice, fondatrice et organique, qui rend possible des déterminations qu'elle a elle-même suscitées, est alors à retrouver à travers les différentes composantes énonciatives qui réalisent ces déterminations puisque tout récit est fondamentalement hiérarchisation d'instances. Dans le cas du récit donc, cette voix est celle qui articule la locution narrative matricielle – ou locution première, qui raconte l'histoire, prend en charge les énonciations les plus diverses et synthétise de façon

²² Peut-être le discours littéraire, et une certaine idée de la littérarité, engagent-ils le même processus de reconnaissance (architexte) générique illustrée par Hamon dans *Du descriptif*.

inévitables, mais pas toujours heureuse, le discours du récit, tissant ainsi un énoncé *a priori* lisse et unifié. Répétons, avec Oswald Ducrot, que cette locution assume et rend possible un acte énonciatif, une énonciation, qu'elle ne réalise pas elle-même (Bordas : 10).

Cette locution narrative matricielle, telle que semble la concevoir Bordas, a beaucoup à voir avec ce que Genette appelait l'instance narrative (1972), et dans une certaine mesure avec ce que Booth appelle « l'auteur implicite ». Celui que Genette voulait voir dans les traces qu'il laisse de son action, Booth le projetait sur l'étendue de l'œuvre – et le décentrement qu'opère Bordas permet d'articuler les deux nébuleuses « configurantes ». Leur « rencontre » fera l'événement figural. Notons aussi que pour Bordas, il s'agit bien d'une « voix », plus encore : d'une locution qu'il qualifie de « première ». L'importance qu'il accorde à la hiérarchisation des instances, dans sa définition autant que dans son étude, ne nous enthousiasme qu'à moitié. C'est qu'elle apparaît en désaccord avec la prémisse même de son travail, qui consiste à valoriser l'expérience figurale qui est instabilité, dynamisme, et ne connaît que provisoirement l'arrangement, l'ordre.

Après s'être intéressé à l'intrication du discours de l'autre, du personnage, de la foule – dans les discours rapportés –, Bordas s'intéresse plus spécifiquement à la polyphonie à l'œuvre dans le discours « direct » du narrateur, à la recherche des indices qui confortent la construction d'une subjectivité immanente à la narration. Les indices seront de divers ordres, tous en lien plus ou moins direct avec le principe de la

connotation (qui tient compte du contexte des énoncés) : l'acte arbitraire de dénomination (subjectivisme lexical en guise de transposition subjective du référent) ; ironies contextuelles décelables dans le jeu des figures usuelles qui les rendent visibles (oxymores, métaphores, etc.) ; caractérisation des référents et dissémination isotopiques idoines (choix des adjectifs épithètes et régularité des caractérisations des personnages) ; empathie syntaxique et narrative des émotions que vivent les personnages (emphase, exclamation, explication du « drame » ou de « l'horreur ») ; recours à la notation de détails (comme agent d'identification ou effort de vraisemblance) ; usage de nombre de locutions ou d'adjectifs démonstratifs ; recours à des indices syntaxiques de mise à distance du narrateur vis-à-vis des objets du récit (incise, apposition, ponctuation expressive ou théâtrale, typographie, etc.) ; et cloisonnement des voix (diverses marques de discours rapporté « différencié » de la locution matricielle).

Toutes ces marques mettent en évidence l'arbitraire dans l'activité narrative, et accusent d'autant sa plasticité²³. Bordas fera ensuite du narrateur balzacien un railleur,

23 Il est étrange que Bordas, après avoir vanté les mérites de l'ambiguïté dans l'appréciation des figures en vienne à écrire, à propos des énoncés ironiques à portée humoristique : « Le texte y imprime à l'énoncé la marque d'une verve non dissimulée qui impose quasiment un point de vue auquel le lecteur n'a plus qu'à se ranger » (183). Il faut sans doute y voir, comme chez Hamon, un parti pris de marquer le coup de la *demande de réponse* présumée parfois par le discours. « Impose quasiment », dit Bordas, ce qui suppose une *adhésion* dont il s'agit de déterminer l'intensité et la direction. En quoi, aussi, le texte *agit* sur (et par) la lecture.

un satiriste, avant d'en faire un moraliste. L'instauration d'une certaine hiérarchie cognitive (érudition, morale, savoir sur le monde et sur la fiction intriqués), déjà bien amorcée par le cloisonnement des voix citées par la voix citante, donnera aussi lieu à un rapport agonique entre ce « savant » et le lecteur (196). Les savoirs intra- et extra-fictionnels chez Balzac, nous dit Bordas, fusionnent pour créer l'illusion de réalité, et confortent la vraisemblance empirique (Cavillac, 1995).

De ces éclairantes et minutieuses lectures, nous retenons certaines des idées qui guident les analyses que nous-même faisons plus loin. D'abord, la notion « d'ambiguïté énonciative » sur laquelle Bordas s'appuie pour repérer les événements énonciatifs qui sont pour lui autant de moments figuraux qui, tout ensemble, constituent le style balzacien :

Par *ambiguïté énonciative*, on envisage l'incertitude de l'énonciation quant à son origine (qui assume l'énoncé ?) et quant à son développement dans le texte du roman (qui prend en charge, et à quelle fin, un énoncé à l'origine indéterminée mais dont la réalisation n'est pas moins concrètement perceptible en termes de discours ?). (Bordas, 17)

Cette ambiguïté est pour lui à la source de l'événement figural, et le procès auquel il donne lieu, illustré par l'analyse et ses interprétations, ce procès de signification dépasse la stricte expressivité potentielle du style pour voir émerger la signifiance. Ainsi, l'énonciation, et les ambiguïtés de sa réalisation narrative, recèlent un potentiel de signification qui dépasse le message « diégétique » de l'œuvre, s'y surajoute,

l'explique, le motive sur tous les fronts. La mise en discours file alors vers la mise en sens, « et partant, une mise en style, qui contamine ce discours et en fait effectivement, à l'arrivée une énonciation ambiguë » (Bordas : 17). Dès lors, ce qu'identifie Bordas chez Balzac peut avoir une portée plus large que cette œuvre, car c'est l'approche critique en elle-même qui semble aussi importer : mettre en évidence la dimension figurale du style comme événement de la signification. En dépassant le simple catalogue de typologie des ambiguïtés, son étude, plus largement, considère le procès de signification auquel donne lieu un style énonciatif et inversement, à quel style donne lieu ce mode de lecture attentif au procès de signification qui fait événement. Partant, la notion de locution narrative matricielle recoupe, au plan théorique, ce que nous traiterons comme une propriété de l'instance narrative, qui adopte (reçoit et fournit) *aussi* une fonction figurale qui non seulement fait *style*, mais aussi *œuvre*.

Jusqu'à présent, dans les approches du repérage de l'instance narrative que nous avons décrites, on associait le présupposé d'unité de la configuration *antérieure* de la signification *par quelqu'un* à l'unité de la source de cette configuration : la voix narrative et le mode narratif. Il convient aussi de se demander si cette manière de « naturaliser » (d'imiter) la communication humaine peut se concevoir dans un contexte extra-littéraire. En contexte littéraire, où la feinte (la fiction?) est un cadre interprétatif particulier, reconnaître et interpréter une imitation présuppose qu'à son

origine il y ait une intention:

Lorsque j'imité « réellement », je produis une chose du même type que celle que j'imité ; lorsque j'imité pour feindre, je prétends produire une chose du même type que celle que j'imité alors qu'en réalité je me sers de l'imitation comme moyen d'accomplir quelque chose d'autre. (Schaeffer, 1999 : 97)

Marquage déictique (Gilles Philippe)

À l'ombre des théories communicationnelles, *dans le texte* mais surtout *dans le langage*, donc, Gilles Philippe (2000), à la faveur d'une étude des divergences énonciatives dans les récits de fiction, permet d'explorer la dynamique entourant la résolution de ces divergences. Afin de sortir de l'impasse à laquelle confine parfois la lecture (trop) attentive de la phrase, Philippe voit dans la recherche d'un centre déictique « stable » la manière conventionnelle de résoudre les divergences énonciatives. Par divergences énonciatives, il entend :

les faits de manquement, au moins apparent, à la règle de cohérence énonciative dans la formation des énoncés : il y a divergence énonciative dès lors qu'un énoncé propose des marquages énonciatifs qui ne semblent pas pouvoir être assumés par un seul valideur, ou ne pas pouvoir être validés sur le même plan énonciatif (Philippe, 2000 : 31).

Philippe appelle « valideur » « l'instance énonciative qui assume les marquages déictiques ou subjectifs d'un énoncé » (Philippe, 2000 : 30, *infra*). Il cherche à voir

comment et pourquoi des énoncés qui paraissent, isolément, « mal formés » trouvent très généralement une solution interprétative en contexte, c'est-à-dire dans le cadre de la lecture cursive normale d'un texte de narration fictionnelle (Philippe, 2000 : 31). À terme, cette étude de Philippe vise à interroger cette obligatoire « levée de la divergence » (*ibid.*), tout en mesurant le rendement interprétatif de ces « scories » où le marquage semble « relever d'une instance non retenue comme valideur de l'ensemble de l'énoncé » (Philippe, 2000 : 32). Ses conclusions sont étonnantes, car elles écartent, dans l'analyse *textuelle* ou *grammaticale*, la possibilité d'une interprétation polyphonique des énoncés divergents – ou du moins, elles situent la polyphonie à un niveau interprétatif plus franchement énonciatif, niveau qui fait intervenir « le contexte de production au sens large et notamment le statut générique du texte » (Philippe, 2000 : 50).

Pour Philippe, il y a deux types de divergence énonciative dans les récits de fiction : « des divergences dans la gestion de l'information et des divergences dans l'utilisation des marquages énonciatifs » (Philippe, 2000 : 35). Le premier est d'ordre sémantique, et ne retient pas son attention longtemps car, écrit-il, « [c]e type de divergence n'[a] pas de fondement langagier *stricto sensu* » (*ibid.*), même s'il lui reconnaît une dimension énonciative parce qu'il pose aussi la question du valideur.

Il ne pourrait y avoir de repérage de divergences énonciatives sans présupposé de *cohérence énonciative*. Philippe montre qu'il n'y a pas de règles précises

d'acceptabilité, ou plutôt que les règles d'acceptabilité, même sous-jacentes à l'analyse des faits énonciatifs, se sont construites au fil de l'élaboration des théories et sous la gouverne du sens commun ou de « l'intuition épilinguistique des locuteurs » (Philippe, 2000 : 34). Ce qui nous intéresse est que le récit fictionnel (et surtout « littéraire », à ce qu'on doit comprendre suivant Philippe), jouit d'une plus grande flexibilité – ou plutôt, que la littérature peut « se nourrir » de ces incohérences énonciatives. Qui plus est, au sens large, les dynamiques anaphoriques et déictiques du langage s'apparentent – est-ce un hasard ? – aux opérations courantes de la lecture littéraire, de l'herméneutique et, si l'on en croit Sperber et Wilson, de la communication tout entière²⁴.

On voit déjà où pourront se rencontrer les « ambiguïtés énonciatives » dont traite Bordas et les « divergences énonciatives » levées par Philippe : tous deux s'entendent à dire que le procès interprétatif s'accommode (et se nourrit, même) des « incohérences » de l'énonciation, qu'elles soient fines comme celles qu'identifie Philippe (désaccords temporels ou aspectuels entre les plans narratifs, par exemple),

24 Dans cet esprit, il vaut la peine de mentionner que, selon la terminologie de Sperber et Wilson (1989), une « divergence énonciative » serait un moment de « non-pertinence » ou, selon le terme de Salvatore Attardo (2000), d'*inappropriateness*. Pour elle et eux, ces moments sont des stimuli à l'élaboration d'hypothèses interprétatives appelées à être vérifiées auprès du contexte d'énonciation (y compris dans sa dimension sémantique). On pourrait croire, à les lire, qu'il n'y a pas de déchets interprétatifs – ou en tout cas que les « scories » ou les incohérences qui les ponctuent catalysent une autre forme de signification qui en tient compte.

ou plus macroscopiques (tels les enchâssements narratifs ou le cloisonnement des voix rapportées que met en évidence Bordas).

À un niveau moins phrastique que ne le fait Philippe, nous pourrions nous attarder à des divergences énonciatives plus larges qui sont aussi de deux ordres : sémantique et énonciatif. Le problème rencontré dans les romans qui seront plus loin à l'étude tient précisément au principe de validation à l'œuvre, car, qu'est-ce qu'un narrateur sinon un valideur *potentiel* ?

Le point de vue (Alain Rabatel)

Nous avons cru trouver chez Hamon (poéticien) et Philippe (linguiste) des préoccupations de recherche qui, si elles n'avaient ni les mêmes objets ni les mêmes méthodes, rencontrent pourtant le même spectre. Ils s'attachent tous deux à des énoncés (plus ou moins longs, certes) qui portent en eux une différence, un signal qui annonce un genre de discours ; ou l'indice de la présence d'un locuteur. Dans son *Histoire du point de vue*, Alain Rabatel (1997) déboulonnait la distinction habituelle entre la focalisation externe (dont le foyer est un point indéterminé hors de tout personnage) et la focalisation zéro (dont le foyer est tellement indéterminé qu'il n'y a pas vraiment de foyer). Sa thèse principale consiste à dire que toute perception/évaluation/interprétation désigne l'existence d'un point de vue, que ce

point de vue soit explicitement ancré ou non à un foyer précis. En l'absence d'un foyer assignable, un point de vue « en liberté » est immédiatement associable (par anaphore associative²⁵) au « narrateur anonyme » (narrateur extra-hétérodiégétique), un sujet de conscience susceptible d'être la source de ce point de vue. Une question qui, pour nous, se révèle des plus pertinentes, est celle de l'autorité que dégagerait le point de vue :

Nous sommes donc bien persuadés que le point de vue joue un grand rôle dans la construction d'un « sens autorisé » (par instructions du texte) et d'une « interprétation légitime » (par les calculs interprétatifs du lecteur). Mais sur ces points, il nous semble que le chantier doive être réouvert. (Rabatel, 1997 : 199)

Nous n'ouvrons pas vraiment ce chantier²⁶, mais nous pourrions trouver, chez Rabatel, une autre manifestation de cette recherche d'un « sujet » à l'origine à la fois de la perception et de l'énonciation. Cette fois – comme chez Ducrot –, le sujet (foyer de la perception ou sujet de conscience) n'est pas tout à fait antérieur à la recherche de ses traces. C'est quand Rabatel s'intéresse plus particulièrement au narrateur qui ne

25 « [L]'anaphore associative repose sur une relation de co-référence fondée sur les connaissances du monde: quand on dit "Il entra dans le village. L'église était ouverte", malgré l'article défini, on comprend qu'il s'agit de l'église du village mentionné dans la phrase précédente », écrit Rabatel (2001: 173).

26 Sauf pour dire que, derrière cette poursuite d'un sens autorisé, c'est encore une figure intermédiaire entre l'inventeur du texte (voyez comment nous camouflons aussi « l'auteur »...), la vectorialité supposée de sa production, et les traces de cette vectorialité disséminées dans le texte en vue de leur actualisation par la lecture. Encore une fois, on rencontre l'intentionnalité là où il n'y a pourtant que récurrence et probable concordance.

peut pas se désigner lui-même par le pronom Je (paraphrase qu'il contourne en l'appelant « narrateur anonyme ») que sa conception du point de vue nous interpelle :

Comme notre définition du point de vue nous conduit à ne nous intéresser qu'aux marques de la composante cognitive en relation avec la composante perceptive, [la] désincarnation du narrateur va paradoxalement de pair avec une forte présence, « en creux », de l'image du narrateur à l'origine du [point de vue]. Ce paradoxe s'explique en réalité par la matérialité de l'expression : du fait de la représentation des perceptions, se construit par un ensemble de présuppositions convergentes la forte présence du sujet de conscience auquel coréfèrent ces perceptions représentées. (1998 : 119)

Remarquons deux traits constitutifs du point de vue : ses dimensions cognitive et perceptive ; traits qui, s'ils peuvent être aussi rattachés, en contexte réaliste, à une anthropomorphie du point de vue, le sont, répétons-le, comme à rebours : c'est des embrayeurs cognitifs et perceptifs qu'est déduite une instance responsable de leur expression, et non l'inverse. La préséance des indices perceptifs et cognitifs sur leur source ne doit pas nous faire croire qu'il n'y a pas, derrière cette attention aux indices perceptifs, une croyance, un espoir, un désir qu'il y ait une source à ce point de vue. Qu'on puisse repérer un point de vue, dans des traces linguistiques, grâce à la construction virtuelle d'une instance percevante suppose que c'est par une utilisation singulière du langage que cette entité imaginaire, fabriquée pour la cause herméneutique²⁷, se réalise. Plus spécifiquement, en l'absence d'un sujet explicite de perception/évaluation/interprétation, un certain « bougé » par rapport aux repères

27 Nünning appelait ainsi le rôle de l'auteur implicite dans la critique : « *integrative hermeneutic device* » (1999 : 59).

spatio-temporels désigne un point de vue ; de même, la mention d'un organe de perception (par synecdoque ou métonymie) et le contenu sémantique d'un verbe de perception (évaluation) difficilement rapportable à un personnage. C'est là que l'autorité narrative, pour tout dire, s'exprime le mieux : il semble que la thèse de Rabatel fasse de l'instance narrative le responsable « par défaut » des points de vue dont on ne sait repérer la source parmi le personnel romanesque. Les facteurs « repères », sortes de déictiques fictionnels, relèvent, pour Rabatel, du temps (S° et T°) et de l'espace (comme chez Genette), mais aussi d'un certain repère cognitif (qu'on pourrait identifier C°). C'est à partir de ces repères que le point de vue s'avère parfois « dynamique », c'est-à-dire en rupture temporelle ou spatiale avec ce qui est perçu ou évalué (situation de spectateur immobile dans un tourbillon d'activité urbaine, par exemple ; immobilité du sujet de perception et mobilité de l'objet perçu, possibilité que tel personnage possède ou non tel ou tel savoir sur le monde fictionnel, etc.). Au plan des savoirs diégétiques²⁸ (référéncés ou non, peu importe), l'anticipation (ΔC° ?), les déplacements spatiaux et temporels (ΔS° et ΔT°), les subjectivèmes (appréciation) qui ne sont pas attribués d'emblée à un personnage (par transposition ou narrativisation), sont pour Rabatel du domaine du narrateur anonyme, « par défaut ». Il en va de même de l'axiologie, de l'idéologie et du savoir littéraire (intertextualité, conscience d'imiter) véhiculés par le narrateur et qui

28 Rabatel écrivait ailleurs : « [...] il paraît plus juste de parler de construction textuelle saturée et dirigée des interprétations du lecteur plutôt que d'omniscience » (1997 : 83).

dessinent une certaine nébuleuse perceptive, une instance conçue comme une source subjective. Le narrateur anonyme est un être de discours parce qu'il est – et produit – un effet-point de vue. C'est dire quel rôle joue la lecture, une certaine lecture en tout cas, dans la construction de cet être de discours, mis là comme unificateur, facteur de cohérence comme chez Cohn²⁹. Effet-point de vue parce que valable uniquement dans l'action interprétative, « effet » parce qu'abstraction linguistique largement

29 Un peu comme Fludernik (1999), Dorrit Cohn (2001) s'intéresse à la psyché d'un narrateur, anonyme celui-là. La critique montre que dans *Mort à Venise* (Thomas Mann), le narrateur, d'abord enclin à partager les perceptions et les interprétations du protagoniste, va progressivement se détacher de lui, à tel point que le lecteur (et divers exégètes de Mann) ne saura plus bien comment interpréter cette distance : est-elle ironique, sardonique ? Lorsqu'il emprunte le registre de l'historien et du moraliste, qu'il passe « au niveau non mimétique de l'idéologie et de l'évaluation » (Cohn, 2001: 202), le narrateur donne des indices de sa personnalité. Dès lors qu'il est jugé indigne de confiance (203), « son » auteur (implicite et fantomatique ?) se distingue « du vrai » Thomas Mann. Mise en relation avec l'œuvre de Mann, cette inversion progressive prendra pour Cohn une signification toute littéraire. Littéraire en cela que d'une tendance générale du point de vue (au sens où l'entend Rabatel : perception + évaluation) du narrateur à devenir de moins en moins collé à celui du personnage, Cohn cherchera à faire résonner des segments particulièrement brefs et condensés du même phénomène, et à exercer le passage tout herméneutique du macro- au microtexte à la faveur d'extraits bien cadencés, léchés au plan stylistique (répétition, chiasmes), particulièrement riches en figures dites poétiques. C'est de ce surcodage, pour ne pas dire de cet écart, que la critique tire son deuxième auteur ; il se présente comme une imitation d'un auteur, il se fait moins discret en ces passages repérés que partout ailleurs. Mais ce n'est pas cette plus ou moins grande subjectivité qui intéresse Cohn, mais bien la constitution d'un sujet psychique qui aurait son opinion sur le monde fictionnel. Il faut faire remarquer que Cohn centre son analyse sur l'idéologie, et principalement sur l'idéologie du littéraire, de l'art, de la création, tout en accord avec la thématique de *La Mort à Venise* : il semble que ce soit la cohérence de la discordance, ici, qui plaise à la critique. Car bien que semblant savourer cet état de demi-frayeur de l'indécidabilité logique (narrateur « indigne de confiance »), c'est pourtant de la cohérence *interne* qu'elle cherche à créer par sa lecture, en supposant d'emblée la perfection du texte littéraire.

attribuable à l'action de l'anaphore associative ; effet parce que substrat dynamique volatil et figural. Quand ces points de vue orientent la lecture, « une signification “autorisée” (par le texte), “dirigée” (par les choix du narrateur) », il en résulte que « le [point de vue] est une construction textuelle et [que] cette construction du [point de vue] produit un effet pragmatique sur l'interprétation des textes » (122). Cela nous conduit à une conception très large de l'instance : le point de vue, écrit Rabatel, « relève toujours de la voix et du mode » (126), en quoi il semble être une clé herméneutique surpuissante, à même de recouvrir tout l'acte interprétatif. Car tout relève, dans l'effet-point de vue, du « pacte de croyance qui nous relie au narrateur » (137-138) ; « il suffit, à la limite, que des objets soient perçus pour que, par inférence présuppositionnelle, on conclue que ces perceptions représentées coréfèrent au narrateur³⁰ » (137) ; la subjectivité « inventée » ou « retrouvée » du narrateur anonyme qui « trouve à s'exprimer [...] dans le cadre de “phrases sans paroles”³¹ [Banfield] est parfois si prégnante qu'elle joue un rôle incontestable dans la

30 À moins que des indices permettent de rapporter ces perceptions à un autre sujet, à un personnage, par exemple.

31 On trouve cette conception de l'effet point de vue dans *Histoire du point de vue* : « Nous considérons le [point de vue] comme la manière spécifique par laquelle les informations d'un texte narratif sont véhiculées par telle instance donnée, à côté des paroles et pensées des personnages, ou à côté des intrusions d'auteur caractérisées, bref, dans les cas où la subjectivité du discours ne se rapporte explicitement pas à un je ou un tu : on pourrait ainsi, à l'instar d'Ann Banfield, considérer le point de vue comme le concept permettant de rendre compte de la subjectivité du langage dans les textes narratifs dans le cadre de “phrases sans parole” » (1997 : 14 ; c'est Rabatel qui souligne).

construction dirigée des interprétations légitimes (c'est-à-dire légitimées par le texte) » (135). C'est donc bien en songeant à la dimension énonciative (même abstraite) que se développe la notion de point de vue, même s'il n'y a pas de marques linguistiques (ou syntaxiques) de la subjectivité dans un texte : la subjectivité est déduite d'un ensemble d'indices qui sont souvent les mêmes que ceux qu'on peut attribuer à n'importe quel personnage (ou narrateur représenté) responsable d'un point de vue. C'est dans sa réalisation, dans le dynamisme de son énonciation, et pas que dans l'énoncé lui-même, qu'apparaît l'effet-point de vue.

Parmi les possibles « inventions » herméneutiques du lecteur, il ne faudrait pas oublier de parler de l'auteur, ou plutôt de la *figure de l'auteur*.

La figure de l'auteur (Maurice Couturier)

Pour Maurice Couturier, il est nécessaire de réhabiliter la « figure de l'auteur » afin de rendre compte des enjeux de la littérature moderne. Dans *La Figure de l'auteur* (1995), il souhaite éviter deux extrémités qu'ont explorées (et qui ont hanté) la théorie littéraire : la fétichisation de l'auteur (empirique) et la fétichisation du texte ; la tentation biographique et la désincarnation sémiotique. Couturier propose plutôt de rendre compte du *procès* qui se joue entre deux sujets désirants « séparés dans l'espace et le temps » (Couturier, 1995 : 19) : l'auteur et le lecteur. Ainsi, écrit-il,

le texte est conçu comme

une véritable interface entre deux sujets désirants, soumis chacun de son côté, et de manière inégale compte tenu de l'espace historique qu'ils occupent respectivement, à la loi de l'Autre (loi morale, politique, esthétique, etc.). Dans cette optique, l'auteur et le lecteur ne sont pas rejetés hors du texte puisque, malgré la distance qui les sépare, ils appartiennent tous deux au même système. C'est, notamment, à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit alors comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et à lui interdire l'accès à son for intérieur. La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive: empruntant les armes de l'Autre, le lecteur s'efforce d'échapper aux pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie. (Couturier, 1995 : 21-22)

D'allégeance psychanalytique évidente, la position de Couturier nous intéresse pourtant parce qu'elle désigne une tension bien « refoulée » des études littéraires. De ce fantasme de l'auteur en fuite (Couturier, 1995 : 73, 106, 109, 116 *et passim*), il faut peut-être ne retenir que le mouvement, soit la fuite elle-même. La dissémination des désirs de l'auteur n'est jamais tant visible qu'elle n'est présumée par le mode de lecture choisi. Les « pièges » qu'il sème, la « dissimulation » à laquelle il s'adonne, la loi qu'il cherche à imposer au lecteur : voilà qui nous fait un auteur bien tyrannique³². La force illocutoire d'une pareille figure donne déjà l'orientation de cette « interface »

32 Voir aussi, du même auteur, *Nabokov, ou la tyrannie de l'auteur* (1993).

supposée dynamique : elle va de l'auteur vers le lecteur, et n'a de dynamique, à première vue, que le nom. Couturier sera plus clair encore dans sa définition de la « figure de l'auteur » :

La figure de l'auteur, telle que je viens de la définir (c'est-à-dire l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture) est inextricablement liée à la censure. C'est parce que l'auteur éprouve le besoin de promouvoir son moi-idéal au rang de surmoi face au lecteur et s'efface au maximum de son texte en donnant l'illusion que les désirs coupables de ses personnages n'ont rien à voir avec les siens propres que surgit dans l'imaginaire du lecteur la figure auctoriale comme détentrice d'un secret. (Couturier, 1995 : 22)

La reconstitution de l'auteur comme « principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture » serait donc motivée par une tension (un « désir ») de révéler ce qui est *caché* (car l'auteur « s'efface »). Que le lecteur s'abandonne « à la loi sans visage d'une figure tutélaire sans cesse en fuite » (Couturier, 1995 : 73), Couturier n'en fait pas une généralisation. Il aura soin de préciser que la force et la direction de cette tension lui viennent de l'adoption d'un certain mode de lecture :

Je ne cherche pas dans l'auteur ce supplément de ce savoir qui me permettrait de colmater les brèches du texte mais cet interlocuteur sans cesse en fuite dont je retrouve, à travers ma lecture patiente et angoissée, de multiples traces. [...] C'est dans cette présence vivante à moi-même en tant que lecteur créatif du texte (présence niée par Derrida dans *De la grammatologie*) que je construis cette figure de l'auteur comme interlocuteur idéal de l'échange textuel. (Couturier, 1995 : 106-107)

« Interlocuteur idéal », cette figure de l'auteur correspond bien à un réceptacle des fantasmes d'un lecteur qui entretient avec le plaisir du texte un rapport agonique et

qui s'impose une discipline plus proche de la séduction que de la déduction :

C'est la figure fuyante de l'auteur idéal qui impulse mes relectures angoissées du texte et m'invite à les renouveler toujours plus attentivement. Car la réponse que je cherche en lisant ne se trouve pas dans l'auteur réel ou empirique (terme préféré par Umberto Eco) mais bien dans le texte où il a inscrit, en même temps que sa volonté de dire, de plaire et d'être aimé, ses propres symptômes, et où, à mon tour, je projette les miens tout en les tenant le plus longtemps possible en laisse. (Couturier, 1995 : 107)

Revenant à son ambition première d'éviter toute fétichisation de l'auteur, Couturier ramène la figure de l'auteur du côté de la communication intersubjective, et confère au lecteur une position tout aussi déterminante. En les plaçant dans des positions antagonistes et pourtant complices d'une même manœuvre *stratégique*, Couturier consacre bien le seul procès de communication comme témoin du passage fugace de ces deux figures.

Ce mode de lecture qui cherche parfois derrière un miroir sans tain un tyran qui programme savamment les parcours de lecture et les échecs (Couturier, 116), Couturier ne manque pas de souligner qu'il confine parfois le lecteur à la vision de sa propre image. Si l'on extrait la dimension psychanalytique de ce constat, lucide au demeurant, on constate avec Couturier que l'énonciation littéraire n'est qu'une spécialisation de l'énonciation « courante ». Sa spécificité, en réalité, se laisse mieux appréhender par l'approche diachronique que dresse le traducteur de Nabokov des enjeux divers qui ont animé le discours littéraire. Le parcours métacritique et

historique qu'il propose montre éloquemment que la critique littéraire a cherché à « maîtriser » les divers débordements de célébration et de négation de la « fonction-auteur », expression de Foucault qui allait, en 1969, faire de l'auteur une fonction particulière de l'écrit (qui pouvait se passer de l'expressivité). L'auteur, pour Foucault, c'était la limite de l'activité possible du lecteur, la frontière du texte, quelque chose (et non plus quelqu'un) en périphérie de l'énoncé, là même où le structuralisme ne voudrait plus âme qui vive. L'auteur était mort : la question, écrit Couturier, a été remplacée « par celle du narrateur et de tous ses avatars » (Couturier, 1995 : 8).

Problème, écrit Couturier :

[O]n a beau multiplier les actants du texte, on aboutit toujours à un moment ou à un autre à une impasse. Peut-être parce que ces actants du texte, qui n'ont pas le statut de sujet à part entière, entrent en rapport avec des sujets qui, eux, sont bien réels même s'ils sont d'abord sujets de leur inconscient, à savoir l'auteur et le lecteur. (Couturier, 1995 : 9)

Les avancées de l'école de Constance, qui observent l'interaction du lecteur avec le texte, Couturier les juge aussi sévèrement que les assassinats de l'auteur : « Et si l'analyse était une pure construction de l'esprit pour laquelle le texte ne servait que d'alibi » (Couturier, 1995 : 10)? Car après avoir fait de l'idée d'auteur une conséquence (bourgeoise) de l'ascension de l'individu dans la sphère moderne, Barthes fera lentement glisser l'auteur au rang des marionnettes de ventriloque à travers qui le langage parle : ce geste de Barthes était « un acte militant qui visait à déboulonner le dieu qu'adorait depuis plus d'un siècle la critique française, à savoir

l'auteur en tant que garant du sens³³ » (Couturier, 1995 : 12). Pour bien faire sentir la singularité du propos de Couturier, il convient de répéter que ce dernier ne recrée la figure de l'auteur que pour retrouver la possibilité affective de « jouer le jeu » d'entrer en relation avec l'Autre – et non pas pour y retrouver la Vérité de l'œuvre. Le prolongement de ce dépouillement de l'auteur de son *autorité* sur le sens sera aussi affirmé par la psychanalyse, pour qui la vraie lecture, écrit Couturier est « une lecture de pure projection dans un texte que le lecteur s'est totalement approprié » (Couturier, 1995 : 13).

Le principal bénéfice de ce transport sur le terrain de la psychanalyse consiste en la prise en compte d'une tension récurrente dans les études littéraires, soit la recherche d'une forme d'*unité*, d'*unicité* de celui qui fournit mais complique l'accès au sens. Comme le dialogisme bakhtinien, qui postule l'hétérogénéité constitutive du sujet, comme les théories de l'intertextualité, portées par J. Kristeva, pour qui tout prise de parole est mosaïque de citations, la psychanalyse refuse au sujet son unité en

33 En 1977, Barthes explique ainsi la désacralisation de l'écrivain: « D'une part et tout d'abord, depuis la Libération, le mythe du grand écrivain français, dépositaire sacré de toutes les valeurs supérieures, s'effrite, s'exténue, et meurt peu à peu avec chacun des derniers survivants de l'entre-deux guerres; c'est un nouveau *type* qui entre en scène, dont on ne sait pas – ou pas encore – comment l'appeler: écrivain? intellectuel? scripteur? De toute façon, la *maîtrise* littéraire disparaît, l'écrivain ne peut plus faire parade. D'autre part et ensuite, mai 68 a manifesté la crise de l'enseignement: les valeurs anciennes ne se transmettent plus; la littérature est désacralisée, les institutions sont impuissantes à la protéger et à l'imposer comme modèle implicite de l'humain. Ce n'est donc pas, si l'on veut, que la littérature soit détruite; c'est qu'*elle n'est plus gardée*: c'est donc le moment d'y aller » (Barthes, 1978: 40-41).

montrant qu'elle la fantasme. La figure de l'auteur, au sens où nous l'entendons, c'est surtout une tension vers une origine unique de l'énoncé telle que la sphère culturelle, dont la littérature participe, a bien voulu faire de la prise de parole un moyen de différenciation des auteurs, des œuvres et des lecteurs. L'Autre, ce n'est peut-être pas, comme Couturier le propose, un tiers dont il s'agit d'éviter le regard normatif et inquisiteur (sur le modèle de la censure qui engage l'identité de l'écrivain empirique et sa « responsabilité ») ; l'Autre, c'est peut-être l'enjeu même de la communication, la tension qui rend la communication à la fois nécessaire et périlleuse, potentiellement vouée à l'échec – et d'autant plus précieuse et vivante qu'elle cherche (c'est un combat) à fonctionner.

Partie II

Lectures de la narration hétérodiégétique

Chapitre 1

Artéfacts de la narration: effacement des cadres de narration

Nicolas Dickner, *Nikolski*, 2005

Gaétan Soucy, *L'Immaculée conception*, [1994] 2001

Nicole Brossard, *Hier*, 2001

***Nikolski*: le livre à trois têtes**

(*Nikolski*, Nicolas Dickner, 2005)

Emblématique du corpus retenu pour cette première série de lectures, *Nikolski* (Nicolas Dickner, 2005) est composé de trois récits. Il conviendrait dès à présent de préciser ce qui, méthodologiquement, constitue un récit. Pour le bien de cette discussion, nous fixons les limites d'un récit aux limites pragmatiques propres à un foyer perceptif et narratif (selon le principe méthodologique narratologique qu'il y a un narrateur par récit). De fait, ce sont ici les limites diégétiques qui, agissant comme des seuils pragmatiques, nous permettent de repérer des sphères de savoir distinctes, qui nous apparaissent comme autant de limites entre les récits. Le premier de ces récits, dans *Nikolski*, est dû à un narrateur-personnage qui fournit un récit autodiégétique. Ce narrateur, anonyme, est un libraire bien sédentaire né en 1970. « Mon nom n'a pas d'importance » (*N* : 9) : voilà ce qui sert à la fois d'incipit³⁴ au roman et d'ouverture à ce premier récit qui n'est pas autrement motivé que par cette phrase laconique, donnée comme un « il était une fois » : « Mais toute cette histoire,

34 On ne peut pas ne pas penser ici à l'épaisseur intertextuelle d'un tel incipit : Melville, Joyce etc.

puisque'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski » (*N* : 11). Deux autres récits, isorécits³⁵ pour être précis, se trouvent eux aussi intercalés au gré du découpage des chapitres. Ces récits hétérodiégétiques et indépendants suivent chacun le parcours d'un personnage. Le premier récit s'intéresse à la vie de Joyce, jeune pirate informatique née à Tête-à-la-Baleine et fraîchement débarquée à Montréal. Le deuxième récit suit pour sa part les tribulations de Noah Riel, étudiant en archéologie, lui aussi tout juste débarqué à Montréal après une enfance nomade dans la prairie canadienne.

Le cloisonnement des récits

Puisqu'il est ici question de configuration structurante, il faut très certainement d'abord considérer l'appareil paratextuel, seuil le plus évident du cloisonnement des trois récits. Ensuite, il sera question plus spécifiquement des frontières fictionnelles implicites qui délimitent ces territoires diégétiques. Enfin, on pourra s'intéresser plus finement à l'imperméabilité narrative des récits, qui est tout à la fois fonction des voix et des modes.

³⁵ De fait, on peut dire que les trois récits sont au même niveau narratif puisque la relation entre ces récits n'est ni l'enchâssement ni la subordination, mais bien plutôt la coordination forcée – forcée par la mise en livre – qu'on pourrait rapprocher du recueil de nouvelles.

Cloisonnement paratextuel

Le livre est d'abord divisé en cinq parties : 1989, 1990, 1994, 1995 et 1999. Chacune de ces parties est divisée en un certain nombre de chapitres dont la titrologie mériterait une analyse qui ferait voir un certain nombre de concordances, clins d'œil ou échos sur lesquels nous ne nous attarderons pas ici. Sauf peut-être pour identifier (au moins) un paradoxe. En effet, même si tous ces titres de chapitres, et en vérité tout ce découpage, apparaissent motivés, ils ne le sont par personne qui appartienne à la fiction. Il est étonnant, sinon incongru, qu'un narrateur mandaté, tel le libraire qui « se doit » de raconter, ne soit jamais associé d'une manière ou d'une autre à l'organisation paratextuelle des récits. Il dira bien, à la fin du premier chapitre – qui ne s'annonce pourtant pas comme un prologue – : « Nous voilà presque à la fin du prologue » (*N* : 25), mais ce propos métatextuel (parce qu'il commente le récit) et architextuel (parce qu'il cherche à définir le type de discours qu'il commente) sera relativement rare dans le roman³⁶. Le premier chapitre est sans doute le seul qui laisse croire au lecteur qu'il a affaire à un récit d'écrivain, puisque le mandat de narration ne sera jamais réitéré par la suite. Et pas davantage par le paratexte. Symptôme de ce désengagement (ou non-engagement) paratextuel, la reproduction de divers documents doit aussi retenir notre attention. Qu'il s'agisse d'une coupure de journal

36 Au sujet des propos métatextuels et des indices de régie présents dans le récit du libraire, il faudra certainement interroger les motivations de ces différents hapax qui ne sont pas sans importance. Voir notamment le « Je réapparais brièvement dans cette histoire le lundi 3 septembre 1994 en avant-midi » (*N* : 167).

racontant l'arrestation de Leslie Lynn Doucette (sur fond gris, police distincte, en-tête et style « fait divers » ; *N* : 76) ou annonçant un 4½ à partager (*N* : 92) ; ou du « pedigree » de la fournaise à mazout de l'immeuble du libraire, révélé par une jolie plaque de laiton gravée (*N* : 273) ; ou enfin d'un écriteau qui annonce une offre d'emploi et placé « sur le comptoir, juste à côté de la caisse » (*N* : 315), le souci de reproduire fidèlement le document, l'artéfact, contamine jusqu'au paratexte et transforme ponctuellement le roman en collage, en *scrap-book*³⁷. Contrairement à ce qui se passe dans *Hier* et *L'Immaculée conception*, ces moments passés en état de *mimesis* du document n'invitent que très discrètement à considérer le (ou les) récit(s) hétérodiégétique(s) comme des produits du récit premier. Cet examen du paratexte de *Nikolski* ne serait pas complet sans un survol des illustrations et autres marques plus clairement éditoriales. Outre la solidarité matérielle de l'objet-livre, relayée par ses aspects graphiques, telles les gravures de poissons tirées du volume 2 de *Narrative of the Perry Expedition to Japan* de 1858³⁸, il convient de mentionner aussi la différenciation entre la dédicace, la datation, les remerciements et le « corps du texte », tous des espaces de l'auteur, et qui sont occupés ici de manière tout à fait

37 On reviendra sur cette analogie entre la forme du paratexte, et le traitement du document en particulier, et le réseau isotopique entourant le « livre à trois têtes ».

38 On notera la cohérence isotopique : Noah, le libraire et Joyce ont des origines côtières (Tête-à-la-Baleine), Noah habite au-dessus de la poissonnerie où travaille Joyce et le narrateur possède un fragment de *Japan Expedition by Robert Perry* (*N* : 267), livre dont sont extraites les gravures de poissons qui ornent la couverture et certains intertitres du livre *Nikolski*. Nous y reviendrons.

conforme, c'est-à-dire sans ambiguïté. Cette remarque pourrait sembler futile, voire ridicule : il faut qu'on s'attarde à cette « orthodoxie » afin de mesurer l'effet pragmatique et lectoral des « infractions » commises par les appareils paratextuels de *L'immaculée conception*, d'*Hier* et de *Tendre Julie* – où la confusion entre les espaces auctorial, éditorial et fictionnel ne peut être ignorée.

Cloisonnement fictionnel et croisements fictionnels

Le libraire, Noah Riel et Joyce vivent dans des espaces fictionnels cloisonnés. Si ces univers fictionnels ont bien des intersections, qui seront détaillées plus loin, les personnages n'en sont pas pour autant informés. Les savoirs véhiculés par les trois récits ne sont cumulatifs que dans l'esprit d'un lecteur (attentif) ; ces croisements ne peuvent être attribués à personne en particulier, et surtout pas au libraire dont on attend toujours, au fil de la lecture, qu'il fasse fusionner ces univers fictionnels. En régime réaliste, on a été habitué à ces remises en ordre qui sont le fondement de l'école réaliste, tout affairée à ordonner le monde, à faire advenir la contingence et à provoquer les rencontres. Ce dénouement, qui aurait fourni une sorte de dénominateur commun au roman, n'aura jamais lieu³⁹.

39 « L'énoncé romanesque réaliste ne va pas de soi. Les sautes et les ruses de la narration, l'emprise et la logique de l'histoire, bref la contrainte du récit innocentent et "font passer" les hétérogénéités qui ont cours dans l'ordre de la représentation. Le roman réaliste traditionnel, qui produit simultanément personnages et décors, pensées et actions, psychologie et objets, recouvre et utilise

S'il s'était agi de trois isorécits homo/autodiégétiques, il nous semble que la cause aurait été entendue, et l'on aurait alors adjugé ces trois sources énonciatives à la polyphonie, façon *Fous de Bassan* (1982) ou, plus courant encore, roman épistolaire. Mais tel n'est pas le cas. Le problème vient du foyer de perception qui peut être déduit des divers points de vue (au sens rabatélien) : il y a bien focalisation interne, qui nous donne accès aux pensées des personnages dont on raconte l'histoire, rien là de bien étrange; il y a aussi un point de vue de narrateur, ce qui nous amène à questionner la vraisemblance pragmatique de deux récits qui font comme s'ils étaient dos à dos alors même qu'ils semblent tirer leur origine d'un même foyer⁴⁰.

Parler ici de cloisonnement fictionnel consiste à jouer le jeu proposé par la structure forte, même si on ne peut participer pleinement à ce jeu sans tenir compte, au gré même de la lecture, de divers croisements, de diverses rencontres entre les univers fictionnels. Cette discordance entre la macrostructure, qui tend à isoler les mondes fictionnels autour de chacun des trois personnages (le narrateur, Joyce et Noah), et nombre de collisions disons microstructurales, cette discordance jamais

particulièrement l'une d'elles, celle qui va de la signification à la désignation » (Neefs, 1973: 466).

40 Rappelons que pour Rabatel (1997), la source d'un point de vue peut être déduite par une opération anaphorique (discursive) et métonymique : un point de vue est fait de perception et d'interprétation ; un point de vue sous-entend une source à ce point de vue ; en l'absence d'une délégation claire de la focalisation à un personnage, le point de vue doit être considéré comme étant un point de vue de narrateur. Selon cette théorie, il n'y a donc pas de place pour une focalisation zéro.

justifiée ni expliquée suscite chez le lecteur un désir d'y remédier. Voyons voir.

Narrateur : une « Anomalie magnétique »

Le sens commun suggérerait que mon imagination constitue la principale anomalie locale du champ magnétique et qu'il vaudrait mieux faire du rangement plutôt que de rêvasser. Mais les anomalies sont comme les obsessions : toute résistance s'avère inutile.

(Nikolski, p. 19)

Le récit du narrateur et « libraire sans visage » est, dans sa facture, très classiquement homodiégétique. Celui qui commence par ne pas se nommer est né en 1970 d'une mère qui n'a voyagé qu'une seule fois (cinq années passées sur la côte ouest, racontées dans ses « journaux personnels »). Revenus à Châteauguay, elle en autobus et lui « dans les profondeurs de son utérus, imperceptible virgule d'un roman encore à écrire » (*N* : 15), ils se feront sédentaires : elle travaillera dans une agence de voyages ; lui, devenu jeune adulte, deviendra libraire chez S.W. Gam inc., « commerce exclusivement consacré à l'acquisition, la mise en valeur et la revente de livres usagés » (*N* : 21), sis rue Saint-Laurent à Montréal. De son « géniteur évanescent » (*N* : 16), on n'apprend que le nom : Jonas Doucet. Le narrateur, « avec le sang froid d'un archéologue » (*N* : 12), rassemble les cartes postales envoyées

d'Alaska, du Yukon et des Aléoutiennes ; il retrouve aussi le compas que lui avait fait parvenir son père. Ce compas sera baptisé « Nikolski », parce qu'il ne pointe pas exactement le Nord mais bien vers « un minuscule village habité par 36 personnes, 5000 moutons et un nombre indéterminé de chiens » (*N* : 20) : Nikolski. C'est ce compas victime d'une anomalie magnétique qui inaugure l'histoire que le narrateur *doit* raconter (rappelons-nous : « puisqu'il me faut la raconter »). Responsable de 8 chapitres parmi les 39 que compte le roman⁴¹, ce narrateur-libraire semble déconnecté du monde fictionnel des autres personnages, à tel point que son « devoir » de raconter pourrait rapidement être oublié et que son mandat, inexplicable, inexpliqué, défectueux même, demeurerait alors comme une anomalie narrative.

Noah Riel

Après une enfance passée à l'arrière de *Grandpa*, « stationwagon Bonneville 1966 beige » (*N* : 34), trimballé par sa mère métis, Sarah Riel, à travers la prairie canadienne, Noah Riel débarque à Montréal afin d'entreprendre des études en Archéologie. Il n'aura pas davantage connu son père, Jonas Doucet (le même), sinon qu'il aura au moins une idée un peu plus précise des origines de ce père bourlingueur : né à Tête-à-la-Baleine de descendance acadienne déportée, parti très

41 « Anomalie magnétique »; « L'Enfer »; « Jamais un degré d'écart »; « Toutes les directions à la fois »; « La Bête »; « Distant Early Warning »; « Un Dieu pour les frimeurs »; « Liquidation ».

jeune en mer comme opérateur radio (Montréal, Cuba, Trinidad, Chypre, Bornéo, Australie, Montréal : douze tours du monde), réadapté à la terre ferme par le « roulis mou de *Grandpa* » (*N* : 34), le temps de parcourir 1500 kilomètres aux côtés de Sarah entre l'est du Manitoba et le pied des Rocheuses. Seul legs : « un livre difforme oublié par Jonas lors de son départ précipité » (*N* : 37), appelé « Livre sans visage » (*N* : 38). Après un échange de lettres entre Sarah Riel et Jonas Doucet, les seuls signes de vie que reçoit Noah de son géniteur sont des cartes postales dont la dernière en date provient de Nikolski, village nordique perdu sur l'île Umnak, « bout de terre perdu dans l'interminable colonne vertébrale des Aléoutiennes » (*N* : 42). Arrivé à Montréal, donc, Noah s'installe chez Maleo, poissonnier dominicain qui accueille les réfugiés politiques, fussent-ils albertains, dans un appartement sis à l'étage de la poissonnerie Shanahan, rue Saint-Zotique.

On le retrouvera cinq ans plus tard, en 1994, candidat à une maîtrise en archéologie sous la direction de Thomas Saint-Laurent, archéologue des déchets. Il fait la rencontre d'Arizna Burgos Mendez, jeune vénézuélienne altermondialiste et activiste qui fait porter ses recherches sur l'« anthropologie de la libération » à l'« *Instituto Indigenista Autónomo* » (*N* : 152). Invitée à participer à une soirée « Jutoto » tenue chez Maelo, elle rate « le dernier métro »... Le lendemain matin, elle disparaît avec « Le Livre sans visage ». Après un séjour de fouilles archéologiques avec Thomas Saint-Laurent à l'Île Stevenson, en face de Tête-à-la-Baleine, Noah

rentre à Montréal. On est en 1995, Arizna débarque à Montréal avec Simón, poupon âgé de « trois mois et une semaine » (*N* : 215). Pourtant, Arizna est catégorique : « Simón n'a pas de père » (*N* : 215). Saut dans le temps et dans l'espace : 1999, Isla Margarita : tandis qu'Arizna poursuit ses activités militantes, Noah et Simón s'amuse sur les plages à l'ombre de l'épave de *La Grandma* et dans la bibliothèque poussiéreuse des archives coloniales de La Asunción, sous prétexte de s'intéresser à l'« affligeante épopée des Garifunas » (*N* : 230). Contraints de rentrer à Montréal sans Arizna, Simón et Noah s'installent dans la chambre qu'occupait Noah chez Maelo, rue Saint-Zotique.

Joyce

Née pour sa part à Tête-à-la-Baleine, « ultime descendante d'une longue lignée de pirates » (*N* : 58), la famille Doucet, Joyce a grandi entre un père inactif, un grand-père tenace et une mère disparue. Vers 1989, après une longue escale de « cinquante mille jours de classe » à Sept-Îles (*N* : 72), Joyce s'enfuit de sa polyvalente sur la route 138 vers l'ouest, jusqu'à ce que la 138 devienne la rue Sherbrooke, Île de Montréal. Elle déniché un emploi à la poissonnerie Shanahan, emménage dans un 1½ de l'immeuble juste en face, rue Mozart. Sans doute inspirée par les histoires de pirates racontées par son grand-père Doucet et par la découverte d'un entrefilet annonçant l'arrestation d'une pirate électronique dénommée Leslie-

Lynn Doucette, Joyce amorce une « carrière » de pirate, récupérant dans les bennes à ordures des grandes tours à bureau des épaves d'ordinateurs qu'elle calfate, subtilisant ensuite dans les mêmes ordures des numéros de cartes de crédit qu'elle tente de revendre grâce à ces ordinateurs nommés « *William Kidd (n°43)* », « *Barberousse (n°42)* » ou « *Edward Teach (n°37)* » (*N* : 129 et 131). On comprend que ce jeu ne pourra pas durer éternellement. D'ailleurs, Joyce s'enfuit encore, et c'est à la porte d'un appartement vide que les policiers de la GRC frapperont en vain.

La rencontre des univers fictionnels

En respectant l'étanchéité des univers diégétiques ciselés par autant de cloisons narratives, ces résumés ne disent pas tout. Ils laissent deviner la parenté généalogique des trois personnages (autour de Jonas Doucet), ils montrent un lieu et des personnages pivots de l'action (la poissonnerie, la Petite-Italie et Tête-à-la-Baleine ; Maelo, et Thomas Saint-Laurent), mais ils ne disent pas qu'un grand nombre de situations fictionnelles se produisent à la jonction des trois univers diégétiques. Plusieurs « hasards » unissent en effet ces mondes fictionnels en apparence étanches, et en rendre compte ici sur le mode tensif, en en faisant une intrigue herméneutique, permet de reproduire un effet lectoral singulier : la délégation à la lecture de la reconstruction du sens. En effet, ces « hasards » paraissent à première vue incongrus. Puisque rien du discours narratif du roman ne permet

d'expliquer ces irrégularités, il revient à la lecture d'aménager ces figures et de leur attribuer une signification. Leur repérage ici permettra de nuancer l'imperméabilité stratégiquement postulée plus haut, imperméabilité qui ne résiste pas, bien au contraire, on le verra, à une lecture attentive aux indices qui semblent mener à un sens autorisé du roman.

Rencontre diégétique

La zone de rencontre des univers fictionnels la plus visible est certainement à chercher parmi la diégèse. La généalogie des personnages, à cet égard, est particulièrement intéressante. Noah Riel et le narrateur ont sans doute le même père : Jonas Doucet, l'oncle maternel de Joyce (qui se fera appeler « Joyce Doucette » auprès d'Hydro-Québec, *N* : 297). Tête-à-la-Baleine, lieu de refuge, de fuite, d'exil de familles acadiennes et notamment de la famille Doucet, est le lieu d'origine de ce fameux radiotélégraphiste au pied marin, mais aussi celui de Joyce. Noah, qui n'a jamais connu le village, et qui en ignore le caractère originaire, fera des fouilles juste en face, sur l'île Stevenson, accompagné de celui qui occuperait, pour tout lecteur un peu psychologisant, le rôle de « père spirituel », Thomas Saint-Laurent : Noah se confie à son professeur en racontant ses origines autour d'une bouteille de Cutty Sark. Ce professeur d'archéologie se trouve au croisement des destins de Noah et Joyce : c'est lui qui engage Noah comme assistant et provoque, malgré lui, sa rencontre avec

Arizna à la bibliothèque de l'université ; c'est lui qui, surprenant Joyce dans sa ronde des ordures ménagères « à l'arrière de la Plaza Saint-Hubert » (*N* : 118), lui suggère de faire porter ses glanes vers les tours à bureau du centre-ville⁴² :

La pêche au gros [...]. Ce n'est pas dans le coin que tu vas faire mouche.
Pour le matériel informatique, vaut mieux aller dans le quartier des affaires.
La Bourse, IBM, Place Bonaventure... (*N* : 119)

Jonas Doucet n'a pas répandu qu'une partie de son pool génétique *ad mare usque ad mari* (ou presque), il a aussi laissé à Noah un « Livre sans visage » (*N* : 38), le seul livre de la bibliothèque familiale, document qui passera entre les mains de tous les personnages principaux du roman, poursuivant ainsi sa trajectoire rocambolesque :

Personne ne pouvait imaginer la trajectoire de ce livre. Après plusieurs décennies sur les rayons de la bibliothèque de l'université de Liverpool, il avait été volé par un étudiant, avait circulé de main en main, avait échappé à deux incendies puis, abandonné à lui-même, était retourné à l'état sauvage. Il avait parcouru des milliers de kilomètres dans plusieurs sacs, voyagé à fond de cale dans les caisses humides, avait été jeté par-dessus bord, puis avait cheminé dans l'estomac acide d'une baleine avant d'être repêché par un scaphandrier analphabète. Jonas Doucet l'avait finalement gagné au poker dans un troquet de Tel-Aviv, un soir de bamboche. (*N* : 37)

Après avoir été oublié dans le Bonneville 1966 par Jonas, transporté comme seule

42 Le narrateur-libraire, par ailleurs, reconnaîtra la mystérieuse cliente à l'étrange accent espagnol et au livre sans visage en repensant à plusieurs reportages télévisuels qu'il dit avoir vus en août 1992 (*sic*), moment culminant de la crise d'Oka : « J'avais entrevu la fille à l'arrière-plan de plusieurs reportages, discrètement mêlée aux journalistes dans la pinède de Kanesatake » (*N* : 177). Erreur de compas, peut-être: la « Crise d'Oka » a duré 78 jours de mars à août 1990 et non 1992.

possession de Noah jusqu'à Montréal, le livre est « emprunté » par Arizna qui se rend à la librairie S.W. Gam inc., tenue par le narrateur, pour obtenir un autre exemplaire de l'ouvrage (*N* : 172). Elle repart les bras chargés de livres, mais elle laisse sur le comptoir de la boutique le « vieux bouquin décapité, écrit par un homme sans visage », (*N* : 174) et que le narrateur décrira ainsi :

Cet énigmatique bouquin rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure – ou de ce qui en reste –, trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à l'autre, voire d'un dépotoir à l'autre. Reste à savoir quel esprit tordu aura songé à opérer une telle fusion, et dans quel but⁴³. (*N* : 175)

Fasciné par cet unicum, le libraire le prend dans son sac. Quand il invite Joyce chez-lui (elle cherche un guide de voyage, il le lui faut tout de suite, il en a une belle collection chez lui, héritée de sa mère agent de voyage), le libraire redécouvre le Livre à l'occasion d'une chasse au compas : scène de déluge, inondation des caves de l'immeuble, des caisses qui flottent, dont l'une contient le « Livre à trois têtes ». Après cette soirée arrosée « d'eau glacée, de souvenirs d'enfance et de rhum bon marché » (*N* : 284), le narrateur se réveille : Joyce, en bonne pirate, est repartie avec son « vieux sac de marin bleu usé » (*N* : 167) et un « *Rough guide* sur la République Dominicaine » (*N* : 296). Le « Livre à trois têtes » refera surface dans la boîte de

43 Difficile de résister à la tentation de lire ce passage comme une clé du roman, une clé dont le caractère autoreprésentatif devra être discuté plus avant (donc plus bas). En effet, c'est précisément cette indétermination de l'autorité narrative (selon sa définition traditionnelle) qui nous incite à lire en détail la structure de ce roman.

« liquidation » de la librairie. Noah, à la recherche de livres sur les dinosaures avec Simón, retrouve le « Livre sans visage » :

– Examinez-le bien [dit le libraire] : il contient les fragments de trois livres. Le premier tiers provient d'un ouvrage sur les chasses au trésor. Le second tiers, d'un traité historique sur les pirates des Caraïbes. Le dernier tiers, d'une biographie de Alexander Selkirk, naufragé sur une île du Pacifique⁴⁴.
(N : 319)

Comme si le casse-tête – ou la chasse au trésor – trouvait là sa résolution, Noah dépose sur le livre une carte des Caraïbes : « Vous savez, il lui manque des plumes, à votre unicum » (N : 321). C'est dire que le Livre à trois têtes a son importance et qu'on ne lésine pas à en raconter la trajectoire tumultueuse, emblématique des nombreux autres recouvrements fictionnels auxquels donne lieu *Nikolski*. Il est chaque fois présent quand les univers se rencontrent : dans l'appartement du libraire quand ce dernier fait mieux connaissance avec Joyce ; dans la librairie quand le personnage de Noah passe comme une apparition dans le récit du narrateur-libraire⁴⁵.

Mais les coïncidences ne s'arrêtent pas là. Entre Caracas et Montréal, en transit à Newark, Simón liera conversation avec une jeune femme « [n]onchalamment

44 Ici encore, l'autoreprésentation du code est très nette. *Nikolski*, le roman de Nicolas Dickner, est aussi composé de trois récits qui ne sont pas sans rapport avec la piraterie et les naufragés. Nous y reviendrons.

45 On se plaît à croire, voyant la clausule approcher, que Noah deviendra libraire sédentaire à son tour, et propulsera le libraire-narrateur hors de « l'attraction gravitationnelle des livres » (N : 317). Ce refus de la clôture doit être lu, à notre avis, comme un autre symptôme de la délégation de l'autorité de la fiction : n'est-ce pas le rôle du conteur, en maîtrise de la fiction, de dire, comme il a pu dire « Il était une fois... », « Ils vécurent heureux... » ?

assise sur un vieux sac de marin bleu, [et qui] feuillette un guide de voyage de la République Dominicaine » (*N* : 303). N'est-ce pas Joyce en route vers une forme de Providence, comme l'imagine le libraire, pour se « planqu[er] sous un cocotier, les pieds dans le sable chaud, un verre de rhum à la main » (*N* : 317) ⁴⁶?

Noah et Joyce auraient tout aussi bien pu se rencontrer rue Saint-Zotique, à la poissonnerie Shanahan. Noah habite chez Maelo, patron de la poissonnerie, tandis que Joyce, qui habite juste en face, y travaille le jour. Ce hasard, dans la fiction, est peut-être moins significatif que le hasard qui veut qu'ils ne se soient jamais rencontrés entre 1989 et 1995... Et que dire de ce « clochard » qui ramasse des bouteilles vides, rencontré dans les deux récits hétérodiégétiques et qui, personnage-décor, figurant sans réplique, n'est reconnaissable qu'à sa tuque des Maple Leafs de Toronto (*N* : 124 ; 209) ?

Le réalisme romanesque nous a habitués à des hasards mieux motivés ; pensons à ces hasards arbitraires qui relancent l'anecdote en produisant quiproquos et révélations compromettantes entre les personnages, au plus grand plaisir du lecteur. Ici, bien entendu, rien de tel. Ou plutôt : rien qui relève immédiatement de la sémiotique narrative. Ce hasard s'inscrira plutôt, par analogie, dans un ensemble

46 Allons-y, puisque le livre s'y prête : « Elle semble inoffensive, avec ses petites lunettes et ses cheveux courts [...] », dit d'elle le libraire (*N* : 264) ; à l'aéroport de Newark : « Leur voisine immédiate est une jeune femme d'une trentaine d'années. Elle a les cheveux courts, porte un chandail trop grand et de fines lunettes de lecture » (*N* : 303)...

d'autres hasards pas davantage motivés par le récit. Cette absence de motivation, ou la faiblesse de cette motivation, a très certainement à voir avec l'autorité fictionnelle, entendue ici comme une orientation de l'interprétation de la fiction, une autorisation qui sanctionne (ou encourage ?) telle ou telle interprétation⁴⁷.

Rencontre des univers thématiques

Si les personnages qui se rencontrent « par hasard » sous un arbre généalogique, dans une librairie ou dans un aéroport créent des jonctions entre les univers fictionnels, et donnent ainsi lieu à un décloisonnement par le hasard diégétique, on doit ajouter un réseau thématique et isotopique qui participe lui aussi à la mise au jour d'un sens autorisé au roman. Dépourvu de récit-cadre qui expliquerait ou motiverait ces hasards et les ferait apparaître comme des choix relevant de l'omniscience propre au régime réaliste, le roman *Nikolski* nous oblige, pour reconstituer l'ordre et la concordance qui lui font par conséquent défaut, à mettre au jour un certain nombre de réseaux isotopiques. On verra qu'au sommet de ces réseaux se trouve la question de l'autorité, entendue cette fois selon l'origine étymologique du

47 La spécificité de la structure narrative de *Nikolski* consiste en une dissémination de cette « énergie » de régie que l'on pourrait vouloir appeler « autorité narrative ». Il est sans doute trop tôt pour le dire, mais nous notons ici quelques « fragilités » qui semblent nous donner raison : absence de récit-cadre, multiplication des hasards et des incongruités non motivés par l'anecdote (ou qui ne motivent pas l'anecdote).

terme (*auctor, auctoritas*).

Le libraire, Noah et Joyce sont orphelins. Noah et le libraire n'ont jamais rencontré leur père, Jonas Doucet ; Joyce n'a jamais connu sa mère. La mère du libraire, au début du roman, vient de mourir ; Noah ne réussira pas, entre 1989 et 1999, à retrouver Sarah Riel dans ses multiples déplacements sur le territoire des Chipeweyans. Joyce n'aura pas plus de chance : aucune trace de Leslie-Lynn Doucette, cette pirate informatique qu'elle croit être sa mère. Orphelins comme les récits impersonnels qui nous les présentent et les font exister, ces personnages oscillent entre nomadisme et sédentarité. Joyce, à cause de son « choix de carrière », ne restera pas longtemps sédentaire ; Noah, longtemps nomade, devient papa sédentaire et insulaire alors que la mère de Simòn, en déduit-on, semble contrainte à une vie en exil du Venezuela ; le libraire, enfin, conçu dans le nomadisme (« dans l'Ouest »), qui a grandi dans la sédentarité la plus banalement banlieusarde qui soit – auprès d'une mère agent de voyage qui « avait fini par préférer les guides de voyage aux voyages eux-mêmes » (*N* : 265) – choisit de partir « sans guide de voyage, sans encyclopédie, sans prospectus, sans *phrasebook*, sans horaire ni carte routière » (*N* : 317). On ne s'étonnera pas que dans cet univers où l'on voyage somme toute pas mal se multiplient les articles de voyage tels compas, cartes routières, guides de voyage, cartes postales et poste restante ; ou encore les lieux de transit, tels le restaurant Chez Clément de Sept-Îles, l'aéroport de Newark, les haltes routières, les

routes nationales et les rues désertes du centre-ville de Montréal. Il n'est pas inutile de rappeler que, tout comme le compas du libraire qui pointe vers Nikolski, le « Livre sans visage » emporté par Noah change de propriétaire, ou plutôt « perd » son propriétaire : le compas disparaît dans les entrailles d'une fournaise à l'huile, et le Livre redevient un livre parmi les autres, dans une boîte marquée « liquidation » de la librairie. Il n'y a pas que ces « artéfacts du père », si l'on veut, qui retrouvent leur liberté : il en va de même des coupures de journaux punaisées au mur de l'appartement de Joyce, « qui portent sur l'arrestation et le procès d'une femme [Leslie-Lynn Doucette] accusée de piraterie aux États-Unis en 1989 » (*N* : 293), et qu'elle laissera derrière elle dans sa fuite. Des « déchets » laissés derrière soi pour entreprendre une nouvelle migration, voilà qui pourrait intéresser le professeur Saint-Laurent, titulaire du cours « Ordre et désordre : une nouvelle lecture de la sédentarité » et pour qui les règles d'or de l'archéologie sont :

1. Tout est déchet.

2. Le champ d'étude de l'archéologie commence hier soir à l'heure du souper. (*N* : 135)

Ces filiations empêchées par un nomadisme volontaire s'inscrivent dans un arrière-plan thématique récurrent : la déportation, la relocalisation et l'exil. *Déportation* des Acadiens qui provoque l'exil de la famille Doucette vers Tête-à-la-Baleine vers 1713 ; *relocalisation*, en 1953, des Inuits d'Inukjuak « dans deux villages artificiels :

Resolute et Grise Fjord » afin de « justifier [la] souveraineté [du Gouvernement canadien] dans l'extrême Nord » (*N* : 148) ; *ghettoisation* administrative des autochtones dans les « réserves » décrétées par le Ministère des affaires indiennes du Canada jusqu'en 1985 (*N* : 29) ; *déportation* des Garifunas vers les îles de Roatán et Saint-Vincent en 1797 (*N* : 230-233) ; *réfugiés* politiques accueillis par Maelo depuis 1976 (*N* : 103)... Comme Noah qui croit être le « descendant des réserves et de la déportation⁴⁸ » (*N* : 30), *Nikolski* semble tissé de ces thèmes qui ont comme sème commun un déplacement forcé par une autorité extérieure à une communauté. Privés de territoire propre⁴⁹, les exilés de toutes sortes foisonnent dans le roman, lui

48 C'est du moins ce qu'il croit. La narration omnisciente le corrige en disant : « Son enthousiasme reposait toutefois sur une erreur de perception, car en réalité ses ancêtres n'avaient pas été déportés. À l'instar d'un certain nombre d'Acadiens, ils s'étaient esbignés peu avant le Grand Dérangement afin de chercher refuge à Tête-à-la-Baleine, village isolé du golfe du Saint-Laurent où aucune route ne se rendait » (*N* : 30-31). C'est à ce moment précis que le récit développe la biographie de Jonas Doucet (*N* : 30-34) : cette biographie est elle-même un indice de l'omniscience de la narration hétérodiégétique.

49 Une lecture « culturelle » du roman ferait valoir la haute teneur « postcoloniale » de l'ensemble, d'autant plus que sa facture décousue s'accommoderait peut-être de l'étiquette postmoderne. Mais il y a trop d'ordre ici pour qu'on puisse parler de postmodernité formelle, d'une part, et, d'autre part, au plan idéologique, il y a beaucoup plus de modernité, d'espoir, d'optimisme que de désespoir; beaucoup plus de militantisme que de désengagement; beaucoup plus de collectif et de familial que d'égoïsme – bref, rien qui fasse vraiment postmoderne. Les polémistes pourraient tenter plus facilement un rapprochement avec la politique canadienne dite du « multiculturalisme », du Canada comme vaste terre d'accueil, tissu de minorités tout à fait dans l'esprit des Pères de la Confédération. Les questions nationales et linguistiques, hautement identitaires au Québec pourtant, sont exclues des réseaux idéologiques du roman. L'archéologie identitaire à laquelle semble s'adonner Nicole Brossard dans *Hier*, par contraste, rend cette mise en sourdine particulièrement saillante.

procurant une concordance thématique installée en porte-à-faux de la discordance apparente de sa structure narrative. Pour tous les personnages du roman, et d'une certaine manière, même, pour les narrateurs en cause, ces déportations multiples sont jugées d'une même manière : il s'agit d'une injustice évidente qui doit être rappelée à la mémoire de tous. Aussi les exercices de mémoire se multiplient-ils, qui visent à comprendre, expliquer et raconter ces racines brisées, sur le mode militant (Arizna), personnel (Noah, Joyce et le narrateur) ou plus concret et collectif (Maelo). Prises isolément, ces actions de mémoire de la déchirure n'ont pas le même effet, pour le lecteur, que lorsqu'elles sont mises côte à côte. Tous ces récits ont aussi en commun un grand nombre d'îles : Île de Vancouver où vit un certain temps la mère du narrateur, île Providence ou îles Stevenson en face de Tête-à-la-Baleine, Isla Margarita, Caraïbes multiples, Aléoutiennes où a dû vivre et mourir Jonas Doucet, sans oublier, bien sûr, l'Île de Montréal, qui constitue le noyau des trois anecdotes.

Traces

Pour le lecteur, la mise au jour d'autant de « traces » de l'organisation arbitraire d'une isotopie aussi soutenue engendre un travail de fouille qui équivaut ici à visiter un site archéologique présumé inventorié. Ces choix en quoi consiste le récit, bien qu'ils soient implicites, peuvent modifier le travail du lecteur : quand cet inventaire n'est pas autrement commenté, ce travail consiste alors à reclasser, à

assembler différemment les mêmes artéfacts de manière à les doter d'une signification qu'on veut croire autorisée.

En dépit de l'absence d'un agent organisateur qui serait, selon le mot de Booth, une sorte de « montreur de marionnettes », même si l'on ne peut attribuer à personne en particulier l'origine des diverses voix narratives, force est de constater que la diégèse elle-même permet de faire émerger une certaine forme d'unité, de cohérence. Et c'est fort probablement de cette carence – discrète mais incongrue – que vient notre attention aux autoreprésentations multiples : autoreprésentation du code (le roman de Nicolas Dickner et le « Livre à trois têtes » ; « l'anomalie magnétique » du compas et le hasard qui fait qu'on se rencontre ou non) et autoreprésentations multiples de la diégèse (orphelins, déportés, archéologues, nomades, hasard des rencontres, etc.) qui arrivent à point pour conférer au roman une direction qui, à première vue, lui fait défaut. Qui plus est, cette carence est elle-même auto représentation : on voit apparaître fugacement un narrateur mandaté en début de roman, le libraire « sans visage », mais la figure de celui qui raconte est rapidement oubliée, et c'est en quelque sorte en orphelins qu'on parcourt ensuite le roman. À la recherche d'un « sujet » à qui attribuer les récits hétérodiégétiques, la lecture ne fait pas autre chose qu'imiter Joyce qui cherche Leslie-Lynn Doucette, ou Noah qui tente, en évitant toutes les combinaisons des codes postaux du Nord-Ouest du Canada, de donner des nouvelles à sa mère nomade. La vie sédentaire du libraire, en revanche, prend fin

après la mort de sa mère, et pour lui toutes les découvertes restent à faire. Sans carte ni compas valide, sans *guide* donc, tous semblent nous dire qu'il n'y a pas de voie tracée, pas de programme préalable, aucun besoin d'un « dieu indifférent curant silencieusement ses ongles » (Booth, citant James *Joyce* : 93)...

L'Immaculée conception: « le Vaste plan » d'effacement

(Gaétan Soucy, *L'Immaculée conception*, [1994] 2001)

– Si Dieu est tout-puissant, demanda [Remouald], cela veut donc dire que c'est Lui qui décide du cours des choses.

– Sans nul doute, dit le curé sur le ton d'un vendeur qui garantirait les qualités de sa moquette.

– Mais dites-moi, monsieur le curé, quand Dieu fait un miracle, c'est comme s'Il changeait de façon exceptionnelle le cours des choses. Non?

Cadorette se contenta de hocher la tête prudemment.

– En ce cas, reprit Remouald, les paupières mi-closes, comme s'il connectait, déconnectait, puis reconnectait des fils dans sa tête, en ce cas, s'Il modifie le cours des choses, c'est donc que Dieu considère que le cours des choses présentes n'était pas... le meilleur ?

– C'est comme s'Il changeait d'idée. Mais quand on change d'idée, c'est qu'on pense que la nouvelle idée est meilleure que la précédente, il me semble. Alors, si Dieu change d'idée, c'est que, en ayant eu cette idée précédente, Il s'était... Il s'était trompé,

monsieur le curé ? Ou, en tout cas, qu'Il n'avait pas trouvé du premier coup la meilleure voie à suivre, parmi toutes les voies possibles qui s'offraient à Lui ?

Cadorette referma son livre d'images et cala sur son siège. Il se racla la gorge.

– Je te trouve bien jeune, mon petit Remouald, pour critiquer la jugeote du bon Dieu.

Remouald rougit. Il n'était nullement dans son intention de critiquer le Père éternel.

– Tu comprendras, mon pauvre enfant, que les miracles ne sont pas des coups de tête du bon Dieu.

– Oui, monsieur le curé.

– Quand Dieu fait un miracle, Il n'est pas en train de se mordre les doigts et de réparer ses gaffes par des pirouettes. Ses miracles sont des signes qu'Il adresse aux hommes. Ils participent donc de son Vaste plan, dont nous sommes bien incapables, pauvres pécheurs que nous sommes, de comprendre les desseins. Tu me suis bien ?

(*L'Immaculée conception*, 199-200)

On pouvait attribuer à la structure éclatée de *Nikolski* une cohérence grâce à des recoupements fictionnels et grâce à des réseaux isotopiques fortement constitués. Dans *L'Immaculée conception*, ces deux configurations poétiques sont exacerbées à tel point qu'elles ne font plus figure d'anomalie. Ici, le questionnement de l'autorité du sens semble passer plus franchement par une autorité proprement narrative. Plus proprement narrative parce que ce sont les conditions de réalisation de la narration omnisciente qui sont tout à la fois inscrites et représentées. Cette discussion entre le curé Cadorette et le jeune Remouald questionne déjà la Toute-Puissance du démiurge. On le verra, c'est tout le dogme de l'omniscience romanesque qui est revisité à la faveur d'une mise en doute radicale du faux naturel qui accompagne habituellement la narration hétérodiégétique. Tous les soupçons n'iront pas sans conséquence, car pour impersonnel qu'il paraisse, le narrateur est peut-être, ici, un personnage, et le monde représenté n'est peut-être que fiction dans la fiction. Gaétan Soucy, non content de feindre qu'il n'y est pas, se dote d'un double commode, un romancier sans ombre qui creuse nettement le fossé entre le créateur et sa créature, faisant de son roman une matrice qui ne porte pas la tache du réel.

Organisation narrative

L'Immaculée conception de Gaétan Soucy se distingue par la multiplicité des documents intimes qui y sont reproduits. À la différence de *Nikolski*, où la plupart des figures de l'écrit étaient malgré tout narrativisées ou transposées, *L'Immaculée conception* présente nombre de citations de lettres, journaux intimes, cahiers intimes et autres confessions apparentées. S'agissant d'un roman à la facture et aux intrigues complexes, d'un roman très romanesque, un portrait d'ensemble est sans doute nécessaire pour comprendre la place singulière qu'occupent les lettres de R. Costade, l'un de ces documents qui nous intéressera parmi les autres.

Remouald (Bilboquain) Tremblay

On a, au début du roman, Remouald Tremblay, jeune employé de banque timoré et fasciné par le culte marial ; il prend soin de Séraphon, son père adoptif. Il y a eu un important incendie dans le quartier : le Gril aux Alouettes, complètement rasé par les flammes, a fait de nombreuses victimes. Au gré d'analepses parcellaires, le roman révèle une partie du passé de Remouald et fait comprendre sa fascination pour la Vierge Marie. En faire ici le résumé commande une mise en ordre périlleuse de plusieurs fragments. Voici : âgé de 13 ans, alors qu'il fréquentait la cour à bois de Séraphon, Remouald est entraîné dans les jeux tordus d'un employé aux allures

mystérieuses : Wilson. La cour à bois est incendiée :

Le drame avait eu lieu le matin même [du 9 décembre]. On racontait que les imprécations de l'incendiaire s'étaient fait entendre jusqu'à l'église. Il hurlait qu'il ferait disparaître cet endroit maudit de la surface de la terre. Des poutres s'étaient effondrées, il était mort au milieu des flammes. On identifia le corps. Il s'agissait de Joachim Bilboquais, le père de Remouald. (IC : 218)

Wilson est emprisonné et fait « des aveux complets à l'aumônier du pénitencier » avant de s'enlever la vie⁵⁰. Remouald perd la raison; il est confié à la famille Costade⁵¹; décision est prise de le confier au collège des Orphelins « Saint-Aldor-de la Crucifixion » (IC : 133 et 218). Il y passe trois années. Âgé de seize ans, donc, il rentre chez-lui : sa mère s'est remariée à Séraphon Tremblay, mais elle se remet mal du drame. Dans un délire, elle dit par exemple « que sa petite fille, qui était aussi un petit garçon, s'appelait Joceline, et que, morte et vivante à la fois, elle était sa propre grand-mère, parce qu'elle était enceinte du Christ » (IC : 141)... Remouald entre à la banque à l'âge de dix-huit ans. Quand Célia Bilboquain meurt, on raconte que « M. Costade⁵² lui-même vint cueillir la dépouille, qu'il chargea sur son dos et

50 Wilson se pend avec le cilice qu'il avait demandé (IC : 218). On ne saura pas ce que contenaient ces « aveux » : Wilson avait-il autre chose à avouer ? Cet aveu en fait-il, aux yeux du monde fictionnel, l'incendiaire de la cour à bois ? Qu'est-ce qui pousse le père de Remouald à incendier la cabane de Wilson ? Comment concilier le savoir narratif et les secrets fictionnels ?

51 « Des étrangers avaient accepté d'héberger Remouald pendant quelque temps : la famille Costade, des pompes funèbres. » (IC : 133)

52 R. Costade, dans sa deuxième lettre, écrit : « [...] aussi j'aime à charger une dépouille sur mon épaule, comme à l'époque où j'étais moussaillon de mon père » (IC : 293).

emporta dans sa voiture » (IC : 84).

Hochelaga

Juste après l'incendie du Gril aux Alouettes, dans l'Est de la ville de Montréal (à Hochelaga ?), on est occupé à débusquer un violeur et un exhibitionniste pédophile. À la tête de cette investigation, on trouve l'institutrice mademoiselle Clémentine Clément, qui a été témoin d'une scène d'exhibitionnisme entre un homme et des jeunes garçons, et qui cherche à faire punir le coupable qu'elle n'a pas pu reconnaître. Elle s'en prend à tort à Remouald, qui était bien présent lors du crime, mais qui n'en était que le témoin impuissant. Éprise du chef des pompiers, Clémentine sera à son tour la victime du violeur qu'on reconnaît à son *modus operandi* : on la drogue, et le violeur se donne en spectacle à des jeunes garçons. Clémentine se réveille, elle croit se souvenir des rêves de la nuit, elle pense avoir été touchée par un Ange, elle se sait immédiatement enceinte. On apprend qu'elle a été violée par l'exhibitionniste, celui qui se fait appeler par les enfants « Le Grand Roger ». Coup de théâtre final du roman : le Grand Roger est en fait le chef des pompiers. En périphérie de ces deux trames événementielles où, comme on le voit, l'Immaculée Conception et ses avatars se multiplient (culte marial de Remouald, délire de Célia qui se dit enceinte du Christ, grossesse « miraculeuse » de Clémentine, etc.), comme à distance de ces événements on trouve un directeur de pompes funèbres

qui envoie de la documentation (R. Costade) – coupures de journaux et récits – à un ami vivant à New York (Rogatien L.) en lui disant, dans une lettre citée, « *(j' imagine que c'est pour ton roman)* » (IC : 299).

Les lettres de R. Costade à Rogatien L. : texte, paratexte, fiction et invention

Parmi la multitude des intrigues et énigmes qui parsèment ce roman très romanesque, les deux lettres dont je parle sont quelque peu noyées. Au reste, et on le verra plus loin, elles font partie d'un ensemble de documents reproduits. Dès le début du roman, à l'apparition de la première lettre donc, on croit avoir accès à une source supplémentaire d'information, à un point de vue supplémentaire comme on peut en voir dans les polars où les pièces à conviction d'une enquête sont parfois reproduites au gré de leur découverte par le personnel romanesque. Mais le rapport entre ce qui sera effectivement raconté et ce que contient cette première lettre ne permet pas d'élucider le mystère. La dernière lettre, quelque cinquante pages avant la fin du roman, n'est pas plus éclairante à ce sujet. D'abord son auteur est inconnu au bataillon, ensuite son destinataire n'a rien à voir avec l'anecdote du roman. Du reste, aucun des deux épistoliers n'est membre en règle du personnel romanesque⁵³. Qui

53 Quelques nuances s'imposeraient : on voit apparaître les noms des épistoliers au gré de la trame fictionnelle du roman, mais ils apparaissent de manière fugace et sans être immédiatement motivés. En fait, il n'y a que le lecteur qui se rende compte de ces échos onomastiques.

peuvent-ils bien être ? Et que font-ils là ? À quoi servent ces lettres ?

Première lettre

Placée avant le premier chapitre, comme une sorte d'avant-propos, elle est intitulée, en capitales, « EXTRAIT D'UN DOCUMENT DE R. COSTADE (HOCHELAGA⁵⁴) ADRESSÉ À ROGATIEN L. (NEW YORK) » (IC : 9-16).

Costade écrit :

Moi-même j'y étais. La tablette appuyée contre la cuisse, calé sur la banquette arrière de mon automobile, je notais, à mesure que les informations me parvenaient, le nombre présumé des victimes et je calculais les quotas. (IC : 9)

Dès l'abord, le « Directeur de la maison Costade et Fils[,] Ordonnateurs de pompes funèbres depuis trois générations » (IC : 16), se place en observateur attentif. Le récit qu'il fait de l'incendie du Gril aux Alouettes raconte l'aveu de l'incendiaire et son procès de manière succincte en épargnant à son correspondant les « *deux ou trois âneries* » bégayées par l'avocat de la défense (IC : 12). On apprend qu'il y a eu un certain nombre de lettres échangées entre les deux hommes (« *dans ma dernière lettre* », laisse-t-il entendre ; IC : 13) ; on apprend que Costade a cédé à un dénommé Blanchot une icône de la Vierge peinte par Rogatien en prenant pour modèle Justine

54 C'est à cause de cet « Hochelaga » qu'on est amené à croire que l'action du roman se déroule dans cette ancienne ville devenue un arrondissement du Montréal d'aujourd'hui (Hochelaga-Maisonneuve).

Vilbroquais (*IC* : 15).

Justine, l'icône et combien d'autres indices

Cette icône, nous dit alors le roman, était affichée derrière le bar du Gril aux Alouettes et les buveurs s'en moquaient, ce qui offusquait Romuald (*IC* : 285). Au sortir du bar, la veille de l'incendie, un homme portant des bidons d'essence lui demande des allumettes... Autre parenté : quand Justine Vilbroquais, pianiste de cinéma, demande à Remouald de quitter la salle où il s'est endormi avec Sarah, il croit voir la madone de l'icône : « Un appel retentit, et Remouald ouvrit les yeux. La madone de l'icône était penchée sur lui et souriait » (*IC* : 259). À la banque, Remouald avait aussi déjà vu cette Justine :

[..C]'était la Vierge de l'icône.

Une apparition venue chercher de l'argent à la banque !...

Remouald la dévisageait, bouche bée. [...] Sa physionomie, malgré le travail des années, les yeux surtout, les lèvres, demeurait la même que sur l'icône. Le caissier lui demanda son nom et Remouald l'entendit répondre : « Vilbroquais, Justine Vilbroquais. » Ce nom aussi le sidéra. (*IC* : 53)

Outre le Gril aux Alouettes et ses ruines, théâtre d'un certain nombre de scènes du roman, et la mention d'une icône semblable à celle que Remouald a recueillie dans les mêmes ruines, la première lettre ne dévoile rien de particulièrement pertinent pour résoudre les énigmes et intrigues qui parsèmeront le roman qui s'ouvre

juste après. D'après cette lettre, enfant, Rogatien aurait écrit sur un mur : « *J'APPARTIAN À JAMÉ À JUSTINE VILBROQUAIS* » (IC : 15), graffiti qui a bien intrigué Remouald quand il était petit lui aussi, à cause du « Vilbroquais » qui « sonne un peu comme Bilboquain » (IC : 124), le patronyme de naissance de Remouald (IC : 137). Bref, ici, les univers fictionnels se croisent par petites touches en apparence sans conséquence, mais qui permettent d'envisager une relation plus serrée qu'il n'y paraît. Après la signature de la lettre, comme en un travail d'archiviste soigné, on écrit : « (Le reste du document ne concerne pas cette histoire) » (IC : 16). Ces allers-retours entre la première lettre et ce qui est de fait raconté dans le roman, pour le lecteur attentif ou acharné, permettent d'envisager que le contenu du « document » cité a peut-être été transposé dans la fiction. La deuxième lettre, en y regardant d'aussi près, ajoute encore des indices, cette fois moins équivoques.

Deuxième lettre

Placée, elle, en début de chapitre XIII, non plus en marge du corps du texte donc, la deuxième lettre est annoncée sans titre, et seulement par la note laconique suivante : « (Le début du document ne concerne pas cette histoire) » (IC : 291). Alors qu'il vient de recevoir leurs corps, le même R. Costade raconte la fin tragique d'un père et de son fils trouvés calcinés dans une cabane près de Saint-Aldor. « Or, [ajoute Costade] *clou de toute cette affaire, c'est qu'ils étaient accompagnés d'une petite fille*

dont on n'a retrouvé aucune trace » (IC : 296). Donnant ici de lui une image de reporter dévoué, Costade écrit :

J'ai passé toute la nuit à t'écrire tout cela, cher Rogatien. [C]e mardi soir, 8 décembre, fête de l'Immaculée Conception, dans le préau entre le poste de police et la caserne des pompiers, on exécutera l'incendiaire du Gril aux Alouettes. (IC : 298)

La dernière partie du « document » veut nous faire croire encore à une simultanéité entre le récit et l'événement :

[Écrit quelques heures plus tard, avant d'aller sur les lieux de l'exécution] Je joins ici le journal du quartier, que tu m'as demandé (j'imagine que c'est pour ton roman), il sort tout chaud des presses. Tu liras ce placard en première page : ON CHERCHE ENCORE LE GAGNANT DE LA LOTERIE DU PETIT MAURICE. » (IC : 298-299)

Après avoir expliqué que le détenteur du billet gagnant ne s'était pas encore manifesté, il raconte enfin sa rencontre avec Justine Vilbroquais, et conseille à Rogatien L. de faire parvenir à celle-ci le roman auquel il travaille :

P.-S. Ton roman, à propos, l'achèves-tu ? Je crois avoir compris, en relisant ta dernière lettre, que cette chère Vilbroquais en serait un des personnages. Il me semble qu'avec ton « serment » en exergue, ça ferait un joli titre, non, L'annonce faite à Justine !

Termine-le donc pour le 22 décembre, le jour de son anniversaire ; ça lui ferait tellement plaisir, j'en suis sûr. (IC : 300)

Au sujet de cette lettre, deux choses à remarquer. D'abord, le roman *L'Immaculée conception*, dans l'espace paratextuel habituellement réservé à l'auteur,

est dédié « *À ma sœur* » (IC : 7) et il est « signé » : « New York, le 22 décembre » (IC : 342). A l'évidence, il y a ici interférence entre texte et paratexte, entre l'espace habituellement auctorial et l'espace proprement narratorial. Cette interférence achève de placer l'invention du roman sous l'influence d'un personnage, Rogatien L. Cette fiction éditoriale, si l'on nous passe l'expression, consacre aussi une hiérarchie des mondes fictionnels. Ainsi pensés, du centre à la périphérie, on trouve au moins deux univers de référence : l'univers des péripéties de Remouald, Clémentine, Séraphon, Wilson, le Grand Roger et autres personnages très près de l'anecdote ; et l'univers de Rogatien L. et R. Costade. Ces univers ont entre eux un rapport hiérarchique : c'est l'univers de Rogatien L. et R. Costade qui paraît avoir « inventé » l'univers de référence, univers perméable où les lettres, documents incomplets, n'ont aucune existence. Au croisement de ces deux mondes distincts, et c'est la deuxième chose remarquable, on trouve un grand nombre de coïncidences événementielles qui permettent d'épingler le stratagème.

Indices du stratagème

Le lecteur attentif aura reconnu dans les mots de Costade les corps de Remouald et Séraphon dont la fin tragique dans les flammes est racontée au chapitre XII. Remouald n'est pas reconnaissable qu'à la patte de lapin offerte par Wilson (IC : 205, 251-252, 289 *et passim*) et qu'il tient entre ses doigts calcinés (IC : 295).

On trouve aussi mentionnées, dans la lettre de Costade, la « disparition » de la nièce du banquier Judith (N : 296-297) :

On avait cru jusque-là qu'il s'agissait de la nièce de M. Judith, la mauviette cocue d'origine lyonnaise dont je t'ai parlé et qui nous tient lieu de gérant de banque. Eh bien, non, figure-toi. La vraie nièce de M. Judith, qui s'appelle effectivement Sarah, s'est présentée chez lui entre-temps, accompagnée de son père, que Judith croyait mort, et de sa mère, que Judith croyait à l'agonie dans un sanatorium [...]. (IC : 296)

Cette disparition est à mettre en relation avec ce que le roman raconte : M. Judith confie sa nièce à Remouald (IC : 45-54, 73-85, 254-273). La petite Sarah a été livrée « comme un colis » (IC : 47) à M. Judith, avec une lettre qui annonce que son père serait mort et que sa mère viendrait d'être hospitalisée (« C'est la tuberculose »). Remouald la trimballe avec lui en ville, ils rencontrent le curé Cadorette (IC : 77-78), ils vont au marché (IC : 79-81), ils achètent un billet de loterie à « Maurice Bergeron, le petit pompier orphelin » (IC : 81-82), ils visitent une boucherie (IC : 254-258), ils vont au cinéma (IC : 259-261), ils rencontrent le capitaine des pompiers (IC : 262). Jusqu'à ce que M. Judith reçoive un télégramme :

Julie Tétreault mourante. Désire voir Sarah pour derniers adieux. Communiquer dispositions à prendre S.V.P. Signé : Sanatorium de Saint-Aldor. (IC : 268)

Remouald est alors mandaté par son patron pour conduire la petite Sarah vers Saint-Aldor; lui et Séraphon partiront en train avec Sarah. Surprise de taille pour Judith, son épouse et les lecteurs : après ce départ (IC : 272), M. Judith et sa femme

reçoivent la visite d'Alphonse, Julie et *Sarah* Tétreault ! Quand le train s'immobilise en pleine forêt, Remouald, Sarah et Séraphon, ce dernier « emballé » dans un traîneau, continuent leur route à pied dans la neige vers le sanatorium (*IC* : 276-282), équipés d'une lampe à huile et d'un paquet d'allumettes. Sarah disparaît. Alors que les fourrures imbibées d'huile à lampe de Séraphon s'enflamment, Remouald se convainc que « Sarah allait revenir » en se remémorant l'incendie du Gril aux Alouettes contre lequel il ne pouvait rien (*IC* : 285). Les flammes se rapprochent, Remouald y abandonne son corps et son billet de loterie, qui « lui par[ait] une formidable énigme, un Chiffre qui concern[e] peut-être le Secret même de l'univers... » (*IC* : 289)

[Pierre de Craon]

Cette église seule sera ma femme qui
va être tirée de mon côté comme une
Ève de Pierre, dans le sommeil de la
douleur.

Puissé-je bientôt sous moi sentir
s'élever mon vaste ouvrage, poser la
main sur cette chose indestructible que
j'ai faite et qui tient ensemble dans
toutes ses parties, cette œuvre bien
fermée que j'ai construite de pierre
forte afin que le principe y commence,
mon œuvre que Dieu habite!

(Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard (Le livre de poche), [1940] 1967, p. 34)

Pourquoi ces lettres? Pourquoi ces résonances?

Pour tout lecteur qui croit que la littérature ne tolère pas le bruit, c'est ce qu'on se demande après avoir lu *L'Immaculée conception*. En y regardant de plus près cependant, on s'aperçoit, en creux, certes, que le destinataire des lettres prépare un roman ; qu'il a habité les lieux de l'action (le 1909 Moreau ; *IC* : 298) ; qu'il a dû recevoir d'autres lettres semblables qui ont peut-être inspiré le roman qu'on a devant soi. Constatant cela, par une anaphore très vaste, on en vient à croire que tout le roman est attribuable à ce destinataire mystérieux vivant à New York, « Rogatien L. » D'un roman qu'on croyait sans narrateur-personnage, on en arrive à croire à un personnage romancier tout à fait superflu et, paradoxalement, à un narrateur-personnage sans voix. Comble de l'omniscience, nous disons-nous, comble de l'immanence, il n'est présent que par les signes qu'on a laissés de son action démiurgique. Pour filer l'allégorie, on accorde ensuite à la figure de l'immaculée conception, dogme de l'Église catholique, une toute autre importance. On savait déjà que l'action du roman jouait de cette figure en la surcodant dans la trame événementielle, mais on est renversé par la portée structurale qu'elle prend soudain. Rappelons pour mémoire que le dogme de l'immaculée conception est promulgué en même temps que celui de l'infailibilité papale sous Pie IX, et accorde à Marie, mère de Dieu, le privilège non plus seulement d'être considérée comme la Vierge, mais

aussi de n'être point souillée du péché originel. En effet, les théologiens nous diraient qu'il n'était pas aisé de justifier que Dieu soit né d'une femme que le baptême n'aurait pas libérée du péché originel. En gardant en mémoire ce dogme, il nous est permis de dire que le roman *L'Immaculée conception* présente, dans sa structure, une parenté certaine avec cette idée d'effacement « dogmatique » de la souillure de la conception : le roman de Gaétan Soucy n'est alors plus le roman de Gaétan Soucy, mais bien celui de ce Rogatien L. vivant à New York, et qui n'aurait laissé que des traces de son action. Ces traces, comme c'était le cas dans *Nikolski*, sont d'un ordre strictement figural, car au plan énonciatif, rien ne nous permet d'arriver avec certitude aux mêmes conclusions. Notre travail de lecteur, en ces circonstances, s'apparente à celui du philologue qui cherche à infirmer ou à confirmer l'attribution d'un texte à son auteur ; il s'apparente aussi à celui de l'archéologue qui a pour tâche d'interpréter l'artéfact, de le remettre en contexte et d'en certifier l'attribution.

Cette opération, ici, semble accompagner la recherche d'un sens autorisé. Devant la multiplicité des énigmes, devant la multiplicité des coïncidences qui pointent vers une « invraisemblance générale de la situation » – selon le titre très à propos du chapitre de *Nikolski* où se rencontrent, *comme par hasard*, Noah Riel et Joyce (*N* : 301-305) –, devant ce morcellement de l'unité du texte même, qui conduit le lecteur à la déroute dans sa reconstitution d'une trame linéaire en tout cas, un *sens* autorisé fait défaut. Pour remédier à cette carence dans l'expression de l'autorité

narrative, un certain nombre de mises en relation doivent s'exécuter, voire « performer ». La mise en œuvre d'une (re)lecture en compréhension (Gervais), une relecture à visée littéraire, fait apparaître des figures qui, parce qu'elles surcodent la macrostructure narrative, contaminent des microstructures qui, parce que micro-, passeraient autrement inaperçues. Sans la mise au jour d'une « motivation » à cette grande structure, le nom de l'assistant de R. Costade, « Soucy », serait-il aussi signifiant (*IC* : 13 et 293) ? Et que dire du premier amour de Clémentine Clément, un dénommé Réjean Ducharme, mort le jour même de leur mariage ? Il laisse Clémentine au pied de l'autel, laquelle est alors enceinte de l'enfant qui, « au mois de décembre », ne naîtra pas (*IC* : 146-147). Un assistant homonyme de l'écrivain Gaétan Soucy pour l'informateur du narrateur sans voix, un personnage homonyme de l'écrivain le plus effacé de la francophonie, voilà qui s'accorde drôlement avec cette structure étrange qui grossit à loisir les distorsions de son appareil énonciatif. On l'a dit, la figure du dogme de l'Immaculée conception n'est pas qu'un faisceau thématique redondant. Il s'agit à bien y regarder du régime rhétorique même du roman qui en fait jusqu'à sa configuration narrative.

Une instance qui fait défaut ?

On le voit, ici encore une instance fait défaut. Non, une instance ne fait pas défaut : on en surajoute une qui, en s'ajoutant, vient marquer une carence qui est toute

conventionnelle (s'agit-il d'un dogme ?) et correspond précisément à la narration extra-hétérodiégétique : faisons comme si personne ne racontait, « désénonçons », effaçons les marques (les souillures ?) de l'énonciation. Ici, plus que dans *Nikolski* où un narrateur-auteur putatif n'est pas expressément rendu nécessaire, la « figure de l'auteur » plane jusque dans le personnel du roman, devenant elle-même fiction porteuse de clés. Là où il n'y avait pas énigme, car le roman se serait bien passé des lettres de Costade et n'aurait souffert en rien de leur absence ; là où l'on ne requerrait aucun récit-cadre, voici qu'on en ajoute un. Mais on en ajoute un en refusant du même mouvement de le faire ouvertement, sans jamais motiver cette potentialité d'enchâssement.

Mais cet ajout en apparence superflu se surajoute à un ensemble de figures analogues, et l'on voit avec quelle solidarité ces figures s'accordent entre elles pour interroger la place de l'écrivain élevé au rang de Créateur de l'univers. Paradoxe chez ce démiurge, pourtant : il n'arrive pas à résoudre les diverses énigmes qui ponctuent le roman : qu'était Sarah ? pourquoi le père de Remouald a-t-il incendié la cour à bois ? quels étaient les aveux de Wilson ? Les secrets du monde fictionnel, l'auteur putatif, le Créateur les a laissés comme un mystère, comme si tout « l'édifice » devait trouver sa perfection dans ce Mystère. S'agirait-il de *signes* qui participeraient d'un « Vaste plan » ?

Ce « Vaste plan », c'est possiblement le piège de la recherche de la voix de

l'auteur dans le récit hétérodiégétique : l'intermédiaire, le « réflecteur » trouvé, difficile d'interposer un « auteur implicite », car Rogatien L., en romancier trouvé, permet de fédérer toutes les dérives, toutes les imperfections ; et ce qui reste inexpliqué retourne vers le monde fictionnel, ici préfiguré comme auto-engendré, génération spontanée ou Immaculée conception.

***Hier*: vestiges et ruines du roman**

(Nicole Brossard, *Hier*, 2001)

*On vit dans une société fragmentée.
On vit dans des fragments de récit. Et
malgré tout, on recrée une cohérence.*

Nicole Brossard, 16 février 2003⁵⁵

Le contenu événementiel du roman *Hier* de Nicole Brossard est très certainement moins chargé que chez Soucy. En faire un résumé commande une saisie de la structure même du roman. *Hier* pourrait se lire comme un ensemble d'une centaine de fiches qu'on aurait regroupées en quatre parties.

« Hier », la « narratrice »

La première partie, intitulée « Hier » (*H* : 11-215), présente en alternance trois

⁵⁵ Cité (par elle ou l'éditrice ?) en exergue à un texte intitulé « Fragments of a conversation », dans Forsyth (2005 : 19-33). Il s'agit d'un texte que Nicole Brossard a préparé à la suite d'un certain nombre d'entretiens avec Louise H. Forsyth en février 2003. Texte produit à partir d'entretiens remaniés, présenté en « fragments », ensuite traduit (avec force notes de traductrice) en l'anglais par Forsyth, et présenté par elle, ce texte ne saurait être plus brossardien (et partant, romanesque).

(quatre ?) récits distincts. Comme dans *Nikolski*, des univers diégétiques distincts donnent lieu à des récits tout aussi distincts. Un premier récit, autodiégétique, est donné parfois de manière linéaire, parfois sous forme de dialogue entre une femme qui, au musée où elle travaille, se fait appeler « la narratrice », et Carla Carlson⁵⁶, une écrivaine saskatchewanaise venue terminer son manuscrit à Québec. Ce premier récit est dû à une femme « que tout le monde ici appelle “la narratrice” à cause des histoires que le plus anodin des objets lui inspire » (*H* : 59). Celle qui depuis deux ans travaille au Musée de la civilisation de Québec prend des notes depuis que, dit-elle, on lui a confié la tâche « de préparer des notices qui servent à décrire, à dater et à situer géographiquement la provenance des objets exposés » (*H* : 14) :

Comme d'autres marchent allègrement vers la folie afin de rester vivants dans un monde stérile, je m'applique à vouloir conserver. Je m'accroche aux objets, à leur description, à la mémoire des paysages tout entier dessinés dans les plis des choses qui m'entourent. Chaque instant me requiert, regard ou sensation. (*H* : 11)

Outre son travail au musée, où elle prépare notamment une exposition intitulée « Ruines : temps mort, temps fort du désir » (*H* : 128) qu'elle souhaite proposer à la directrice, « la narratrice » rend compte de ses entretiens avec Carla Carlson. Au cœur de leurs discussions animées, la mort, l'agonie, la littérature. La narratrice y trouve son compte, car à la mort récente de sa mère, à l'agonie de sa

⁵⁶ À quoi on doit ajouter une autre variante : le jeu imaginé par Carla Carlson, qui met en scène Descartes, un perroquet, Hiljina et le Cardinal (*H* : 121-122).

mère, répondent en écho les obsessions créatrices et familiales de Carla Carlson qui bute elle-même sur un chapitre de son roman particulièrement difficile à écrire. Ensemble, elles exorcisent chacune la douleur du souvenir familial : « Tout comme Carla avait grandi dans la blessure de son père, j'avais grandi dans le silence de ma mère » (*H* : 45). Le titre du roman le laissait déjà entrevoir, le souvenir est bien le moteur de cette narration qui semble toute vouée à faire émerger des objets et du décor la puissance de l'expérience du deuil dans ses douleurs et ses fragilités. À l'indiscible romanesque, ces notes éparses opposent un discours qui le rend transmissible et transitif. On ne sait pas bien qui profite le mieux de ces rencontres : la romancière ou la « narratrice de musée », la fille d'un père blessé ou la fille d'une mère silencieuse ? Ces générations qui se succèdent et qui nous ramènent au début du XX^e siècle montrent des souffrances que les fiches s'affairent à dater froidement. Les deux autres récits, hétérodiégétiques, ceux-là, nous transportent au XXI^e siècle.

Simone Lambert et Axelle Carnavale

Hier, par exemple, ça m'a fait tout drôle d'écrire 2000 sans ajouter avant J.-C.

(*H* : 14)

Simone Lambert, née à Montréal en 1929, directrice du même Musée de la

civilisation, habite Québec depuis vingt ans. Entre ses relectures de la correspondance de Marie de l'Incarnation et l'organisation de l'exposition *Siècles lointains*, elle repense à sa fille unique, Lorraine, « partie vivre en Amérique latine » (*H* : 35)⁵⁷, et surtout, elle attend sa rencontre prochaine avec Axelle Carnavale, sa petite-fille, « l'enfant qu'elle n'avait pas vu grandir, [...] la jeune femme dont elle ne savait rien sinon qu'elle travaillait dans un grand laboratoire montréalais de biotechnologie » (*H* : 37). Cette rencontre est d'autant plus importante que Simone doit sa propre « fascination pour les civilisations » aux récits de sa grand-mère « dans le restaurant art déco situé au neuvième étage d'Eaton » (*H* : 36). Cette attente, jointe aux impératifs de ses responsabilités au musée, l'amènent à se remémorer des moments de fugace bonheur au bras d'Alice Dumont à Venise (*H* : 53 et 129), Délos (*H* : 60) et Québec (*H* : 92). On trouve cet amour raconté plus avant, et de manière moins allusive, dans la deuxième partie du roman, intitulée « Les urnes ». Il faut rappeler l'intrication de ce récit avec un autre, toujours donné à la troisième personne, et qui a pour centre focal Axelle Carnavale, nommée ainsi, nous dit un des fragments dédiés plutôt à Simone Lambert, « en l'honneur du patineur suédois Axel Polsen » (*H* : 132). En contraste flagrant avec l'univers classique des souvenirs « archéologiques » de sa grand-mère, fait de références picturales et d'histoire de l'art, l'univers d'Axelle, dès l'abord, apparaît franchement contemporain. « Une vie sur fond de décor Big Mac Shell Harvey's et de Pizza Hut », entre ordinateur, courriel et *party rave*, la vie

⁵⁷ On le verra plus loin, il semble que Lorraine soit disparue.

d’Axelle est peuplée des artéfacts du présent, de *squeegies* « tristes » (*H* : 73), de pylônes, de chambres d’hôtel, de machines à boules bourdonnantes, de séquences d’ADN et de télécopieurs qui grésillent. Dans cet univers impersonnel, mécanique et furieusement fonctionnel, Axelle demeure pourtant au plus près de son corps – caresses intimes sous le bureau ou dans sa voiture et danse frénétique « jusqu’à l’aube » (*H* : 88). Tandis qu’elle est au volant de sa Toyota Echo rouge, les sensations de la route entre Montréal et Québec, où elle doit rencontrer Simone Lambert, lui rappellent tout un pan de l’enfance objectivée par la jeune adulte : photos du père trotskyste ou marxiste-léniniste, « chaleur moite de l’été québécois » (*H* : 74), premier voyage à Cancun, petite édition rose de *Thérèse et Isabelle* (*H* : 119), fascination pour les lions⁵⁸, militantisme culturel de la mère, jardinage et visite des musées avec la grand-mère, Loi des mesures de guerre, – bref, au gré de ce trajet autoroutier se construit par fragments l’histoire d’un attachement filial brisé par une séparation de vingt ans.

Ponctuellement, ces trois récits (« narratrice », Axelle, Simone) sont entrecoupés par une même page de prose poétique, comme un chant amoureux que « la narratrice » dit avoir appris par cœur et qui revient tel un signet à cinq reprises (*H* : 49, 89, 115, 135 et 187). Ce « feuillet dactylographié qui dépassait des pages

58 « En peluche ou en plastique », symboles de l’empire britannique pour son père, « félin rugissant de la Metro Goldwin Mayer », « Patience et Force [...] à l’entrée de la New York Public Library » (*H* : 125-126).

d'un livre sur la taille des diamants » (*H* : 47), la narratrice ne sait trop d'où il provient : « Je ne crois pas que la page ait fait partie d'un journal intime. Peut-être d'un roman » (*H* : 47), laisse-t-elle entendre.

Même si, aux plans diégétique et narratologique, ces récits présentent des univers distincts, cloisonnés, on sent bien qu'ils sont appelés à se croiser. Il n'est pas innocent que le premier lieu de rencontre des univers *énonciatifs* soit le Musée. Ainsi on trouve un dialogue entre la narratrice, présentée comme « la nouvelle », et Simone Lambert au sujet de l'exposition *Siècles lointains* dans un fragment à la troisième personne (*H* : 59-61) :

Les paroles échangées avec la narratrice ont troublé Simone ; alors facilement, trop facilement, elle tourne ses pensées vers le passé comme si elle espérait puiser là des forces nouvelles qui la délesteraient du présent immédiat⁵⁹ (*H* : 60)

Mais, comme c'était le cas dans *Nikolski*, on trouve ici aussi des indices de croisements qui, parce qu'ils se présentent comme des coïncidences et se disent à demi-mot, jouent la carte de la discrétion, de la nébulosité qui confine la lecture aux

59 Une analyse plus fine de ce fragment montrerait que d'une focalisation externe initiale, qui peut laisser supposer que la narratrice est en charge de l'énonciation, on passe, après ce dialogue, à une focalisation interne qui s'intéresse aux souvenirs de Simone. Une analyse plus fine encore interrogerait les signes d'une instance discursive responsable de ce « [point-virgule] alors », de ce « trop facilement » et de ce « comme si ». Le premier marque une discursivité argumentative logique, le second une modalisation (adverbiale) de la motivation du personnage et le troisième fait preuve de perspicacité en pénétrant les intentions insondables du personnage tout en laissant entendre qu'au fond, on n'en sait peut-être rien.

hypothèses. Pour changer, la rencontre la plus significative aurait pu se dérouler dans une librairie⁶⁰... Alors qu’Axelle est en voiture, en route vers Québec, elle se souvient :

Dans la voiture, Axelle se répète à voix haute : je n’ai besoin de *pessoa* (*en portugais dans le texte*⁶¹) et chaque fois elle accélère un peu plus. Hier, dans une librairie de Côte-des-Neiges, elle avait remarqué le mot sur la couverture d’un livre. (*H* : 56)

La première rencontre *fictionnelle* se déroule peut-être dans cette librairie. Même si une reconstitution temporelle apparaît hautement improbable (« Hier », marqueur temporel à faible valeur déictique, ne permet pas de situer l’action dans une séquence précise) et nous empêche de décider avec certitude de cette rencontre, il est des hasards⁶² qu’il faut interroger. Ainsi, quand la narratrice passe par Montréal, on a envie de voir, en cette jeune femme qu’elle rencontre, l’Axelle Carnavale que l’on connaît par ailleurs, « pressée », généticienne et fonceuse :

Hier, après avoir signé un contrat avec la Maison de la culture Côte-des-Neiges pour les fiches de l’exposition intitulée Migrants et Gitans : je m’arrête à la librairie Olivieri. Je feuillette quelques livres. Dans la section des sciences, une jeune femme qui semble pressée se tourne vers moi en

60 Quand on sait l’importance attribuée, dans l’œuvre romanesque de Nicole Brossard, à la matérialité du livre (*Un livre*, 1970; *Le Désert mauve*, 1987), la librairie ne peut pas demeurer un lieu sans signification. Le hasard a voulu que ce lieu soit aussi très significatif dans *Nikolski* de Nicolas Dickner.

61 Ce procédé d’annotation est particulièrement bien représenté ici. Nous en reparlerons plus bas.

62 Il faut savoir lire ces hasards pour ce qu’ils sont, c’est-à-dire des indices collectés à partir d’hypothèses de lecture qui sont bien plus heuristiques que juridiques.

me demandant si *La manipulation génétique* est arrivé. Une minute auparavant, j'avais remarqué le titre dans un rayon voisin. Tout en prenant un air de spécialiste, je vais chercher le livre : il vous plaira, j'en suis certaine. Elle me remercie gentiment comme quelqu'un qui connaît bien la technique du *eye contact*. Émue par son savoir-faire et son genre, je la suis du regard, d'abord jusqu'au rayon des livres de voyage puis vers la caisse et la sortie. (*H* : 75)⁶³

Il n'y a certes pas une seule librairie dans Côte-des-Neiges, mais le régime réaliste, encore une fois, tolère mal ce genre de hasard. D'autant plus qu'à ce moment de la lecture du roman, on ne sait pas très bien où tout cela va nous mener, et qu'on est alors tenté de créer, à tort ou à raison, de la concordance là où il n'y a que discordance. Plus tard, dans les parties « Hotel Clarendon » et « La chambre de Carla Carlson », qui suivent chronologiquement cette hypothétique rencontre, le roman jouera de cette tension : personne, ni Simone, ne connaît Axelle Carnavale et, quand elle arrivera au bar du Clarendon, le désir pourra jouer dans toute sa complexité, son ambiguïté. Le lecteur constate cette coprésence et devine les liens qui unissent les personnages entre eux ; il est le visiteur privilégié de ces situations ; il est aussi le seul à pouvoir organiser ces relations en réseau signifiant. D'ailleurs, tout à la fin de cette première partie, le dernier fragment consacré à Axelle la voit entrer, par hasard encore, au bar de l'hôtel Clarendon.

63 Cet extrait montre une habitude que prennent les fragments dus à la narratrice de se présenter avec une entête en italiques, marque typographique qui n'est pas innocente. Nous y reviendrons.

« Les urnes »

Cette partie du roman, présentée à la troisième personne, permet à Simone de faire l'inventaire de son souvenir en s'intéressant particulièrement à cette amante déjà évoquée : Alice Dumont, alors jeune médecin. Les urnes de l'exposition *Siècles lointains* sont le prétexte à une rêverie ambulatoire. Les visages défilent, visages de l'Histoire, visage de l'amante et visages familiers ; les urnes aux formes féminines semblent pouvoir conjuguer la mère, la fille, l'amante ; l'archéologie, l'histoire des Femmes et l'histoire de l'Art. Les évocations de l'archéologue, des sites de Karnak aux *hackers* de demain, oscillent constamment entre la réalité des urnes et de leur installation et les souvenirs intimes : naissance de Lorraine, exode du père, mort d'Alice, fouilles à Pétra ou Barheim ; on apprend aussi qu'Alice Dumont et Simone Lambert vivaient leur passion amoureuse sous pseudonyme floral (Rose, Iris, Marguerite) dans des chambres d'hôtel. La visite de l'exposition est interrompue par un appel téléphonique :

La nouvelle est tombée dans le cellulaire de Simone Lambert comme un coup de hache sur l'oreille. La nouvelle est tombée comme un enfant de deux ans en bas d'un cinquième étage la nouvelle est tombée dans le cellulaire *kom* un coup de lame dans la gencive la nouvelle a fait un bruit de mouche noire dans le cellulaire la nouvelle s'est répandue dans le corps de Simone a déversé des tonnes de toxines dans son cerveau a laissé un petit filet de salive au coin de sa bouche a décousu le fil tranquille de la vie la nouvelle a fait froid dans le dos de Simone l'a clouée devant la niche numéro 7 de l'exposition *Siècles lointains*. (*H* : 213)⁶⁴

64 Cet autre extrait, par ses multiples chocs syntaxiques, laisse supposer que le récit échoue à décrire la douleur; mais il s'agit aussi d'un autre signe d'inachèvement

On vient de retrouver le corps sans vie de son collègue Fabrice Lacoste, le conservateur en chef du Musée « dans la pinède de l'île des Princes (*Buyükada en turc, Prinkipos en grec*) non loin du Bosphore⁶⁵ » (*H* : 213). Simone, qui doit rencontrer ce soir-là Axelle à qui elle a donné rendez-vous au Saint-Amour, va chasser sa tristesse dans les rues de Québec et choisit de se rendre plutôt à l'hôtel Clarendon, « comme, il y a si longtemps, Rose Globenski aimait le faire à bout de souffle en compagnie d'Iris Stein⁶⁶ » (*H* : 215).

« Hôtel Clarendon »

La troisième partie du roman, qui s'intitule à propos « Hôtel Clarendon » (*H* : 219-267), prend la forme d'un texte théâtral : après une longue didascalie qui installe le décor du bar de l'hôtel, se succèdent sept *scènes* au cours desquelles les destins des quatre femmes se rencontrent. Après une longue didascalie qui campe le décor du bar (*H* : 219-220; 221), on trouve en scène 1 Carla et la narratrice en pleine discussion à propos du dialogue du personnage en régime fictionnel (roman et

du récit, à mettre en rapport avec les notules en italiques dont il sera question plus loin.

65 Alice A. Parker le présente ainsi: « the museum curator, a gay man and friend of the narrator » (2005: 76). Il n'est pas clair du tout que Fabrice soit homosexuel. Un trait d'humour du roman, qui met en scène un chassé-croisé des présupposés ou clichés *queer*, met quelque peu à mal cette légère surinterprétation.

66 « Pour les hôtels à cinq étoiles, elles changeaient la règle et signaient Iris Stein et Rose Globenski » (*H* : 208).

théâtre), alors que Simone pénètre dans le bar sans entendre leurs propos. À la scène 2, Simone se joint à la narratrice et à la romancière ; elle annonce à la narratrice la mort de Fabrice Lacoste, et l'on apprend que, pour Simone, il s'agit d'une troisième disparition subite – et l'on compte : Alice, Lorraine, Fabrice. Scène 3 : Axelle se joint au groupe ; scène 4 elle se présente sans que ni elle ni Simone ne mettent au jour leur parenté ; scènes 5 et 6, chacune se raconte, sauf la narratrice ; scène 7, Simone et Axelle discutent avec émotion en feignant de ne pas se reconnaître ; scène 8, Carla Carlson invite les femmes à monter à sa chambre, après avoir reproché à la narratrice de ne jamais parler d'elle :

Comme c'est étrange cette façon que tu as de ne jamais parler de toi. De toujours créer des questions et des urgences qui semblent si éloignées du quotidien, de ta vie, de la réalité québécoise. (*H* : 267)

Cette courte pièce découpée en huit scènes, où les regards se croisent mieux que les paroles, met la table pour la quatrième partie du roman, intitulée « La chambre de Carla Carlson ».

« La chambre de Carla Carlson »

Narratrice :

[...] Je m'entoure de débris, des reliquats de splendeurs anciennes, de vieux précis de composition. Pendant des heures, je reste à ma table de

travail, intriguée par un motif, un relief suspect. Tu te rends compte : tous les jours je dois faire avec des restes de désir, des preuves irréfutables de violence, de destruction ou d'usure. Ma tâche est de faire en sorte qu'on se souvienne bien de la vie avant nous.

(H : 266-267)

Une mise en situation, en mode impersonnel, présente le décor de la chambre : lits jumeaux, murs tapissés de pages dactylographiées, ratures à l'encre rouge, rideaux de mousseline, éclairage jaune mexicain : « La chambre dans laquelle se retrouveront d'ici peu les quatre femmes aperçues dans le bar de l'hôtel Clarendon entre vingt-deux heures et minuit quinze est spacieuse ». Ponctuée de *fade in* et de *fade out*, cette troisième partie est un hybride entre le scénario et le texte théâtral où les didascalies se préoccupent beaucoup de l'éclairage et de la mise en scène. Y sont reproduits les dialogues, les conversations que poursuivent, autour d'un repas frugal, la narratrice, Simone Lambert, Axelle Carvanale et Carla Carlson. Dans ce capharnaüm où l'on discute ferme, on joue aussi, et en latin s'il-vous-plaît, un épisode fétiche de la mémoire de l'écrivaine des Prairies : « la mort de Descartes ». Le texte, dont la traduction nous est fournie dans une forme d'annexe, est lu par Carla, alors que Simone et la narratrice incarnent respectivement Hélène, la femme de « Cartesius », et le « Cardinalis ». Ce petit numéro achevé, le scénario s'interrompt

brusquement :

La narratrice vient se placer devant Carla qui disparaît ainsi que toute la scène dans le noir. Rideau. Ou

(*H* : 326)

Ici semble s'achever – ou plutôt *s'inachever* – le roman à proprement parler, car la prochaine partie agira un peu comme une postface qui, on le verra, crée plus de mystère qu'elle n'en ôte.

« Chapitre 5 »

Quatrième et dernière partie de ce roman complexe, « Chapitre 5 » fait s'écrouler en un *deus ex machina* toute la structure anticipée, sans pour autant identifier les bouts de ficelle qu'il faudrait relier pour recoudre l'ensemble. On en déduit, à sa lecture, que tout ce qu'on vient de lire peut en fait avoir été écrit pendant l'agonie de la mère de « la narratrice », et par la narratrice elle-même. S'agit-il d'un roman inachevé ? Carla Carlson a-t-elle seulement existé ? Le roman ne le dira pas. « Chapitre cinq » se termine énigmatiquement en reproduisant « quelques notes trouvées dans la chambre de Carla Carlson » (*H* : 337-346) ; en fournissant aussi, et sans qu'on le demande, dans ce qui a toutes les apparences d'une annexe,

- les « réponses » à la tirade trouée de Carla Carlson (texte troué, *H* : 314-315 ; réponses, *H* : 352-353) ;

- une traduction en français de la scène jouée en latin (avec explication quasi éditoriale, *H* : 347-350) ;
- la traduction de quelques poèmes cités (*H* : 351).

Même s'il n'est pas à première vue très éclairant, le « Chapitre 5 » est d'une importance capitale, surtout parce qu'il survient en fin de parcours, mais aussi parce qu'il remet en cause la configuration narrative du roman. Sa composition est déjà un mixte étrange de situation énonciative autoréférencée (récit à la première personne qui parle de lui-même) et d'appareil critique imité (notes trouvées et annexes éditoriales) ; il faut ajouter que, jusqu'à lui, on avait l'impression que les fragments rassemblés dans les trois premières parties du roman nous étaient présentés « sans apprêt », sans motivation scripturaire précise, comme c'était le cas dans *Nikolski*, où l'on trouvait aussi un récit autodiégétique en défaut de hiérarchie et de motivation. En lisant *Hier* sans tenir compte de cette dernière partie, l'interprétation aurait fait valoir l'interconnexion diégétique des univers fictionnels fractionnés. Les « hasards » diégétiques semblent former un seul univers fictionnel pris selon plusieurs perspectives. La *rencontre* des personnages apparaît comme une fonction cardinale du roman qui semble tendu vers cet objectif de mise en relation dans des lieux connotés, tels le bar et la chambre d'hôtel, le Musée de la civilisation, une librairie, etc. Cette lecture aurait ensuite tenté de montrer les faisceaux isotopiques qui unissent les multiples récits. La plus prégnante des isotopies est muséale, et se décline tant au plan

formel qu'au plan diégétique : civilisation (politique, histoire, art), filiation (maternité, hiérarchie), notice (catalogue, description), installation (mise en scène, didascalie, agencement, reconstitution), exposition (commissaire, tri, choix, emprunt, prêt, diffusion), artéfact (trace, document, attribution, datation, conservation), mémoire individuelle (enfance, vie amoureuse, naissances, morts) et collective (littérature, langage, mouvements populaires, idéologies, morale), mise en récit (roman, fiction, invention), passé, présent, futur, archéologie, Histoire, etc. ; à quoi l'on doit ajouter quelques homologations moins canoniques et plus spécialisées : scientifiques (étude du génome, ruines électromagnétiques) et littéraires (récit de soi, fiction, roman).

Le matériau textuel, on le voit, n'a rien du fractionnement à tout crin : la solidarité thématique, qui propose une reconfiguration de l'activité de muséification⁶⁷, laisse plutôt croire à une forte organisation du sens. Tout apparaît disposé avec intelligence, comme cette énumération toute spontanée que fait Fabrice Lacoste des tableaux qui présentent la mort de la Vierge (encore Elle !?) :

On ne soupçonne pas aujourd'hui à quel point l'art était alors codé et combien il était risqué de sortir des rangs. Quatre siècles plus tard, savoir

67 Alice A. Parker fait remarquer avec justesse les traits communs entre la chambre d'hôtel et le musée: « Comme la chambre d'hôtel, le musée est un espace d'installations transitoires. Il fournit une scène pour la récit de l'Histoire et de l'Art; pour les liens virtuels avec le passé; pour les expositions itinérantes. » (Nous traduisons: "Like the hotel room, the museum is a space for transitory installations. It provides a venue for the recitation of history and art, for virtual links to the past, for moving exhibitions"; 2005: 81).

regarder l'art reste un art. Savoir détecter une transgression, une anomalie, un clin d'œil fait partie intégrante de mon métier, de mon plaisir devrais-je dire. Je ne sais pas pourquoi j'ai eu soudain envie de vous parler de cette toile. Vous n'avez pas idée du nombre de tableaux qui ont pour thème la mort de la Vierge. Giotto en 1310, Hugo Van der Goes en 1478, Albrecht Dürer en 1510, Nicolas Poussin en 1623, Carlo Marratta en 1686, tous ont voulu raconter à leur façon ce qui en principe devait être raconté de la même manière. (*H* : 68)

Malgré la multiplication des échos et autres figures homologues, l'absence d'une instance énonciative responsable de cette nouvelle forme d'installation romanesque laisse plutôt croire à une délégation de l'autorité fictionnelle et sémiotique au lecteur ; elle laisse plutôt croire à un refus de statuer sur l'attribution de la construction de ce sens à une instance précise. Pour Claudine Potvin,

[C]e qui compte dans le roman de Brossard, c'est le fait que tout le livre semble encadrer une histoire (dans une histoire), agissant comme cadre non seulement en guise d'accompagnement, mais aussi pour indiquer l'importance de l'enveloppe (l'exposition, la vitrine, la fenêtre, la pièce de théâtre, le bar, la chambre, le Fleuve, la page, etc.)⁶⁸

Un refus de l'autorité du sens ?

Tel n'est pourtant pas tout à fait le cas. En fait, « Chapitre 5 » agit un peu

68 « What matters in Brossard's novel is the fact that the whole book seems to be framing a story (within a story), working as a frame that matters not only to accompany but to indicate the importance of the envelope (the exhibition, the window, the glass, the play, the bar, the room, the city, the river, the page, etc.). » (Nous traduissons; 2005: 118).

comme les lettres de R. Costade qu'on trouve dans *L'Immaculée conception* : il permet de repenser l'attribution des fragments déjà rencontrés en reconfigurant radicalement l'organisation énonciative, d'une part, et, d'autre part – et c'est en cela qu'il se distingue du roman de Soucy –, en fournissant une *motivation* à cette structure narrative singulière. Une deuxième hypothèse interprétative devrait cette fois prendre acte de la réinstanciation problématique à laquelle donne lieu le « Chapitre 5 ». Voyons cela de plus près. Le chapitre se présente avec une mise en page plus serrée (marges agrandies), et un style franchement *autodiégétique* cette fois :

J'ai pris des notes jusqu'à la fin sans m'apercevoir que la fin était arrivée. Je voulais que chaque instant soit entier, que rien ne m'échappe de la chambre ni du décor. Du visage ni des masques. J'ai noté attentivement la disposition du corps, la place des meubles, la lumière du dehors et l'éclairage du dedans. [...] Je prenais des notes et quelqu'un mourait au milieu des notes que je prenais. Nous aurions pu être à Madras, à Pétra, à Québec ou Stockholm, l'âme de quelqu'un s'en allait enrobée dans le tissu fin de ce qu'avait été sa vie amoureuse. [...]

Le personnage de la « narratrice », rappelons-le, a déjà évoqué l'agonie de sa mère à de nombreuses reprises. Elle en faisait même le moteur de son récit, comme de ses discussions avec Carla Carlson, d'ailleurs. Dans cette (re)prise de parole, le Je donne des indices de sa situation narrative, de même que de sa motivation à raconter ; « la prise de notes » nous rappelle la narratrice du Musée ; Madras, Pétra, Québec et Stockholm appartiennent aux univers de Simone Lambert et de Carla ; ce

« quelqu'un » qui meurt pourrait bien être la mère de notre « narratrice »... L'on pourrait décortiquer ces sept pages longtemps à la recherche des échos entre ce qui a été raconté par les trois premières parties du roman et son explication dans le « Chapitre 5 ». La réinstanciation ne se fait pourtant pas sans hésitation. Subsiste une part d'incertitude qui devient un enjeu interprétatif majeur. On peut, sans faire violence au texte qui de toute façon pactise avec l'idée d'œuvre ouverte, supposer que « Hier », « Les urnes », « Hôtel Clarendon » et « La chambre de Carla Carlson » sont l'*œuvre* de ce Je final et anonyme, à cause surtout de la parenté qui s'établit tout naturellement entre les univers fictionnels racontés et cette ultime prise de parole. Mais on ne peut formuler avec certitude l'identité entre le Je des récits de « Hier » – la voix du personnage de « la narratrice » des deux autres parties – et le Je qui, au « Chapitre 5 », « a pris des notes ». L'autorité narrative (attribution de l'œuvre dans l'œuvre) suprême qu'on croit pouvoir trouver dans ce Je de clause, qui pallierait la carence d'encadrement narratif (qui ordonne, dispose et oriente la signification), n'advient pas. Elle doit plutôt être cherchée du côté de l'*installation*.

L'installation

Énigmatique à souhait, le « Chapitre 5 » commande presque que le lecteur accorde une importance nouvelle aux traces, aux signes qu'il a pu apercevoir au gré de sa progression dans le roman et qui, faute de pertinence immédiate, avaient peut-

être été laissés en marge du matériel interprétatif dégagé. Il faut entre autres très certainement reconsidérer les marques d'incomplétude du texte déjà aperçues dans nos exemples cités. On a pu déjà s'en apercevoir dans nos exemples tirés du roman, ce texte était à quelques reprises interrompu par des notations entre parenthèses et en italiques telles que :

(Description de la salle à manger) (H : 52) ;
(en portugais dans le texte) (H : 56) ;
(description du caveau) (H : 76) ;
(en suédois dans le texte) (H : 64, 81 et 112) ;
(description des mains de Simone, petites veines, deux tavelures, une bague en or en forme de spirale à l'index de la main gauche) (H : 160) ;
(description de la pièce de séjour) (H : 107) ;
(Voir au dictionnaire le mot blessure) (H : 169-170) ;
(Écrire trois pages sur les mesures de guerre) (H : 190) ;
(en anglais dans le texte) (H : 173) ;
(Buyükada en turc, Prinkipos en grec) (H : 213).

Ces marques nous intéressent parce qu'elles interrompent la *diegesis* pour faire émerger la *mimesis*. Elles constituent des figures de l'écrit dont la fonction consiste à simuler les épaisseurs de la genèse du texte. C'est aussi qu'elles apparaissent tout aussi bien dans le récit de la narratrice (*H : 64, 76, 81, 107, 160*), dans les dialogues (*H : 112, 169-170, 173*) que dans les récits hétérodiégétiques consacrés à Axelle ou Simone (*H : 52, 56, 190, 213*). En mode hétérodiégétique, ces interventions – qu'on dirait laissées là par un auteur – ont de quoi surprendre. Elles apparaissent même

incongrues. Inoffensives à première vue, ces indications d'écriture en acte, de réécriture en acte, désignent, au plan pragmatique, l'existence d'une forme de locuteur à la source de ces notules. Mais on ne sait pas décider de l'identité de cette instance indiscreète. S'agit-il de « la narratrice » ? S'agit-il de la narratrice-Je anonyme de « Chapitre 5 » ? Que faire des italiques qui, au début des « fiches » qu'on doit à « la narratrice », placent, en ouverture de phrase, le mot « hier » :

Hier, pendant le vernissage : (H : 15)

Hier, j'avais congé : (H : 29)

Hier, toujours au Clarendon. (H : 63)

Hier, dans la voiture de Fabrice Lacoste : (H : 67)

Hier, après avoir signé un contrat avec la Maison de la culture de Côte-des-Neiges pour les fiches de l'exposition intitulée Migrants et Gitans : (H : 75)⁶⁹

Hier, il a plu. La chaussée de l'autoroute était serpent dangereux. Arrivée à Québec, je suis passée à l'appartement pour me changer. Malgré la fatigue, je suis repartie au centre-ville retrouver Carla Carlson qui, un verre de dry martini à la main, m'attendait au bar du Clarendon : (H : 79)

Hier, en marchant sur les plaines d'Abraham : (H : 151)

Hier, après avoir rencontré Carla. (H : 185)

Toutes ces marques⁷⁰, et leur surabondance, comme des notules en marge ou placées

69 Voilà un titre d'exposition qui pourrait intéresser le personnel romanesque de *Nikolski*.

70 La première apparition de ce « hier » anaphorique (au sens rhétorique) a lieu page 13 (*H*), sans italiques. Aux pages 18, 25, 41, etc. (*H*), l'arrivée du « hier » est retardée, de sorte qu'on se surprend, le retrouvant, à l'avoir attendu... Dernière remarque pointilleuse : la ponctuation n'est pas toujours la même. On trouve

en tête d'un manuscrit, imitent un acte de création non abouti. Elles insistent, s'il était besoin, pour doter la typographie d'un signifié qui nous fait rapprocher le texte plus encore du document trouvé. Le roman se trouve de la sorte équipé de tout un paratexte qui en dénonce l'inachèvement, et qui consacre, au fond, un ensemble de documents qui sont autant d'artéfacts d'une mise en récit laborieuse, puis interrompue. Malgré le caractère « motivateur » et explicatif de la dernière partie du roman, et malgré aussi le fait qu'on qualifie le roman, en quatrième de couverture, de « grande installation romanesque où la vie et la mort s'enrouleront de manière à relancer le quotidien désir et le vertige des ruines » (*H* : C-4), il demeure difficile de statuer sur l'attribution de tous les textes présentés. Il manque un catalogue à toute cette exposition :

L'écriture de Nicole Brossard a toujours subverti les cadres (syntaxe, grammaire, chronologie, linéarité, « *gendre* », genre, etc.). Dans *Hier*, non seulement elle transgresse l'idée même du cadre vu comme un objet qui entoure le sujet principal ou ce qu'on appelle le « *main picture* », mais elle intègre et transforme aussi sa fonction. [...] En réalité, plutôt que l'effacer, Brossard déplace le cadre. Dans le roman [*Hier*], le livre lui-même, le récit, les personnages, les chapitres, les musées, deviennent des éléments tout à la fois « encadrés » et « encadrant »⁷¹. (Potvin, 2005 : 118)

autant le deux-points (en italiques ou non) que le point.

71 « Brossard has always subverted frames in her writings (syntax, grammar, chronology, linearity, gender, genre, etc.). In *Hier*, more than transgressing the idea of the frame seen as an object that surrounds the « main picture » or so-called central story, she integrates and transforms its function. [...] In reality, rather than erasing the frame, Brossard displaces it. In the novel, the book itself, the narrative, the characters, the chapters, the museums, become both framed and framing elements » (Nous traduisons).

L'inachèvement

Quelqu'un ou quelque chose semble faire toujours défaut à ces romans qui pactisent avec l'inachèvement. Exposition de débris, d'artéfacts (*Hier*), roman accompagné des prémisses de sa genèse (*L'Immaculée conception*), « histoire » qui doit être racontée mais qui se raconte toute seule (*Nikolski*) : c'est surtout à l'absence d'un récit-cadre qui motiverait l'ensemble des autres récits que cet inachèvement est rendu patent. Il faut sans doute entendre inachèvement comme l'absence d'une fin unique, parce que les hypothèses que l'on peut échafauder (Rogatien L. est un romancier, le libraire anonyme s'est mis à l'écriture, une femme a réuni des artéfacts de la vie de plusieurs femmes, etc.) ne sont des fictions potentielles que dans la mesure où tout ce qui, par ailleurs, est *fini* (la diégèse, en fait), *annonce*, *promet*, *permet d'espérer* – dans ses détours, ses retranchements, ses énigmes, ses redites ; les hasards, les rencontres et cloisonnements – *une* fin. Il faut aussi voir ces fictions herméneutiques pour ce qu'elles sont : ce sont des reconstitutions d'une situation énonciative fonctionnelle où tous les membres habituels de l'énonciation peuvent se retrouver.

L'investissement d'une figure comptable de l'organisation des récits, et pourquoi pas des récits eux-mêmes, n'est pas ici que présumé mal digéré, tic de

lecture anthropocentrique : il s'agit, dans ces trois romans, d'un enjeu figural déterminant qui est inscrit à même la fiction. L'Annonce est toute discrète, elle se fait en creux, et par conséquent elle fait appel à une connaissance historique des codes littéraires. De ce fait, la configuration narrative de ces romans est propos sur le roman. L'effacement du cadre, l'effacement du médiateur confient au lecteur le soin de rebâtir la situation énonciative et déplacent son attention de l'anecdote vers le récit même et, plus encore, sur le caractère interactif de l'énonciation.

Aussi ce n'est pas tant ici un « auteur implicite » qui est refiguré. L'instanciation du récit hétérodiégétique est plutôt un enrichissement de la fiction *et* de sa transmission, vue non pas comme à sens unique et « programmée » avec autorité par l'auteur vers le lecteur, mais comme semblant relever d'une délégation de l'autorité vers un cadre énonciatif médiatisé par le texte. « Communion » dans l'action énonciative, ces romans où le lecteur est comme appelé à participer à la fermeture de la boucle fictionnelle par le pont qu'il construira entre lui et le texte apparaissent comme des terrains propices au jeu qu'identifiait Kayser, où chacun choisit son masque, se métamorphose provisoirement – mais où, cette fois, le lecteur accède aussi au rang de créateur.

Chapitre 2

Brouillage des pactes de la transmission du récit

Jean Echenoz, *Nous trois*, 1992

Jean-Marie Laclavetine, *En douceur*, 1991

Antoine Volodine, *Alto Solo*, 1991

Nous trois: la conquête de la voix

(Jean Echenoz, *Nous trois*, 1992)

Nous devons peut-être rappeler ici ce qui nous a fait réunir des romans aux factures aussi différentes. Tous présentent, côte à côte, des récits de première et de troisième personne, sans que cette configuration narrative reçoive de motivation précise à même de hiérarchiser les récits. Les trois premiers romans abordés pactisaient avec le littéraire grand L de manière évidente : épigraphe d'autorité ou prise en charge d'une mémoire culturelle (*Hier*) ; échos d'Amérique exploratrice et mémoire coloniale (*Nikolski*) ; intertextualité savante et métalepse filées (*L'Immaculée conception*). Dans un registre beaucoup moins sérieux, c'est du moins ce qu'en dit la critique, *Nous trois*, roman de Jean Echenoz (1992), ne fait pas autre chose, mais il le fait en réécrivant le roman d'aventure à forte teneur technologique. Roman de science-fiction pour plusieurs (il n'en est pourtant rien), dernière « commande » sur bases génériques pour Echenoz, *Nous trois* a reçu peu d'attention de la part des commentateurs de l'œuvre de l'écrivain. Le bandeau promotionnel annonce en slogan « d'amour et d'espace », et file ainsi le ton parodique déjà annoncé par le titre (nous pensons ici au magazine *Nous deux*, le magazine français « de

sentiments », « l'hebdomadaire qui porte bonheur⁷² »). Le ton est donné. Nous serons ici dans le domaine du jeu, ce qui contraste avec la gravité des civilisations de *Hier*, la netteté stylistique de *Nikolski* et le baroque catholico-psychanalytique de *L'Immaculée conception*. Le jeu ne sera pas pour autant puéril, puisqu'il mettra en lumière la fragilité de l'étanchéité postulée par les univers fictionnels romanesques en régimes homo- et hétérodiégétique, faisant apparaître l'implacabilité de l'avancée du narratif sur le destin des créatures de fiction. Comme son titre ne l'annonce pas, *Nous trois*⁷³ est composé de deux récits. Deux récits qui ne sont pas subordonnés, isorécits *a priori* : le premier est dû, comprend-on, à un homme appelé (et non qui s'appelle)

72 Le plus récent numéro de *Nous deux* est un numéro anniversaire et porte en sous-titre : « 60 ans de tendresse ». Un des distributeurs, appelé *Viapresse.com*, décrivait l'hebdomadaire en ces termes :

NOUS DEUX

Pour que vive la passion...

Chaque semaine, Nous Deux vous parle de choses que vous aimez : des conseils sur les lieux touristiques, des informations sur la santé...

Nous Deux vous fait rêver avec des histoires et des romans photos captivants. Une fois par mois, Nous Deux est vendu avec un roman supplémentaire à collectionner.

(<http://www.viapresse.com/via/104/abonnement-magazine-nous-deux.html> , page consultée le 15 mai 2007)

On peut se douter que le romanesque sentimental occupe la part belle de ces romans mensuels, romanesque qui ne sera pas sans rapport avec la vie sentimentale déchirante des personnages de *Nous trois*.

73 Une étude titrologique nous amènerait à envisager ces *trois* comme suit : le lecteur/narrataire, le narrateur et le personnage, ou encore : l'auteur, le narrateur et son personnage. Le classique couple auteur-lecteur ou narrateur-narrataire, corollaire du couple exemplaire de *Nous deux*, en prend pour son rhume. Nous y reviendrons.

DeMilo, pilote de fusée, « homme de toutes les Vénus » (Houppermans, 1994 : 91), homme patient et observateur, un brin blasé, et que l'on ne verra surgir, dans le roman, qu'à quelques occasions, sans jamais être vraiment certain qu'il soit tout à fait en charge du récit, sinon qu'il dit « Je ». Le deuxième récit apparaît comme de l'Echenoz pur jus, soit un récit à la troisième personne qui n'a rien d'impassible et qui se teinte à l'occasion, par ventriloquie (Blanckeman, 2000), imitation ou parodie, de divers discours aux origines pas toujours littéraires. Ce deuxième récit (mais pas second) est délimité par des frontières perceptives et fictionnelles à peu près nettes, et c'est en cela, outre sa personne, qu'il se distingue le plus franchement du premier : il suit les tribulations de Louis Meyer, spécialiste des moteurs en céramique, en recourant à une focalisation interne. Le récit au Je de DeMilo, en principe et selon toute orthodoxie narratologique, ne pénètre pas les pensées de son collègue de l'agence. À la différence d'*Hier, Nikolski* et *L'Immaculée conception*, *Nous trois* ne donne pas à lire ces deux récits selon une alternance nette. Décliné en trente-et-un brefs chapitres, le roman utilise avec désinvolture le paratexte en fournissant certes des chapitres bien clivés, où les récits sont en apparence bien cloisonnés, mais où les récits ne se produisent pas en toute étanchéité. Ainsi on trouve huit chapitres où le narrateur (extra-autodiégétique) est DeMilo (chapitres 1, 4, 7, 12, 18, 23, 29 et 31 – parmi lesquels on remarque le chapitre initial et le chapitre final), et dix-huit chapitres où le narrateur est extra-hétérodiégétique (chapitres 2 à 6, 8 à 11, 13 à 17, 19 à 22 et

26). Mais on fournit aussi des moments où cohabitent et se rencontrent les deux « narrateurs », et qui ont de quoi surprendre, sinon choquer (chapitres 24, 25, 27, 28 et 30).

Si cette construction narrative singulière n'a pas la précision tranchante des romans précédemment abordés, elle nous intéresse pourtant pour les mêmes raisons : jamais sa structure narrative et énonciative n'est motivée explicitement ni décidément par la fiction. Si tel était le cas, les récits deviendraient immédiatement – rectitude genettienne oblige – subordonnés. Un enchâssement salvateur nous épargnerait l'étude qui va suivre, et qui cherchera, puisque nous nous y sommes exercé plus haut, à redonner à cette incongruité poétique une possible signification, ceci en posant que l'autorité narrative et fictionnelle s'exerce, dans *Nous trois*, à la limite du fictionnel et de l'énonciatif. On pourrait poser l'hypothèse que le seul sujet énonciateur du roman, le narrateur-personnage DeMilo, fait intervenir sa toute puissance au-delà de ses capacités énonciatives « normales », empiriques ou, à tout le moins, réalistes. On verra que ses interventions dans la fiction, et sa position actantielle d'antagoniste, feront de ce narrateur-tombeur l'allégorie du pouvoir d'invention du romancier, pouvoir qui, bien que fantasmé et bien romantique pour d'aucuns, n'en demeure pas moins capital dans la définition de l'écrivain moderne, du narrateur moderne, bien individué, inspiré, bon conteur, documenté, contrôlant la fiction – gage d'autorité sur cette fiction à dompter. Les étanchéités repérées dans les romans de Dickner, Soucy et

Brossard nous invitaient à nous y tenir dans notre interprétation. L'intérêt de ce contrepoint autour du roman d'Echenoz est de nous permettre d'aborder *in fine* l'agencement des énonciations hétéro- et homodiégétique alors même qu'entre elles semble se dessiner une porosité inhabituelle. C'est aussi que nous y sommes contraint par leur interpénétration qui n'a rien d'un mode opératoire identifiable, isolable, et que nous devons alors, pour arriver malgré tout à en saisir les effets, adopter une méthodologie qui sera plus attentive encore au jeu des points de vue et des ancrages énonciatifs. Cela ne nous empêchera pas, au contraire, de décortiquer les structures plus larges qui ne sont pas tellement différentes de celles que nous avons déjà observées, et d'envisager leurs effets sur l'interprétation du roman.

Des récits cloisonnés? DeMilo et Louis Meyer

Je connais bien le ciel. Je m'y suis habitué. Toutes ses nuances terre d'ombre, tilleul, chair ou safran, je connais. Dans mon fauteuil, sur la terrasse, je l'examine. Il est midi. Le ciel est blanc. J'ai tout mon temps.
(NT : 7)

C'est ainsi que ce roman « à deux têtes » se donne à lire dès l'abord. Le seul narrateur-personnage de toute l'œuvre romanesque de Jean Echenoz est un homme sûr de lui, qui pose fièrement pour les photographes et les peintres dans son habit de

cosmonaute, qui conjugue parfaitement son agenda mondain à son agenda professionnel. Jamais indécis devant ses centaines de chemises (« je cherche et je trouve tout de suite » ; *NT* : 7), ordonné, méthodique, virtuose du poste de pilotage, DeMilo est l'antithèse du personnage masculin échenozien habituel, qui est maladroit, dupé, timoré, baladé au gré de l'action ou du passage du temps, hanté par le passé ou par l'insaisissabilité du présent. C'est un peu le cas de Ravel, comme on le verra plus loin.

Louis Meyer, spécialiste des moteurs en céramique, se rend en voiture à Marseille. Après Lyon, sur le bas-côté, il vient en aide à la propriétaire d'une Mercedes en flammes. Il conduit cette femme silencieuse et trouble jusqu'à Marseille, l'y dépose et croit ne plus jamais la revoir. Elle lui fait tout de même son petit effet. Petite soirée entre amis, suivie le lendemain d'une balade dans la ville, visite à une ex-compagne, avant que d'entrer dans un centre commercial typique : climatisé et excentré. Suivant le parfum qu'il croit être celui de la femme à la Mercedes, Louis Meyer, tout à ses pensées, pénètre dans un ascenseur, cependant que Marseille est secouée par un violent tremblement de terre, 7, 9 sur l'échelle de Richter, suivi d'un raz-de-marée. Il y a bel et bien dans cet ascenseur la propriétaire de la Mercedes. Tous deux sortent des débris du centre commercial ; elle achète un petit cabriolet jaune et ensemble, en silence, ils rentrent à son bord à Paris. De nouveau ils se séparent au coin d'une rue, sans un mot, sans adresse, sans même échanger noms ni

prénoms. À ce point de la chaîne événementielle, somme toute assez catastrophique, les univers de Meyer et de DeMilo sont cloisonnés par des frontières narratives et énonciatives qui sont autant de cloisonnements du savoir.

Ce tremblement de terre donne le dernier coup de pouce à une mission spatiale de mise en orbite du satellite Sismo. Meyer est alors invité à participer au vol habité qui lancera ce satellite. Il subit outre-mer un rigoureux entraînement d'un mois. Quelques jours avant le lancement de l'avion spatial, Meyer fait la rencontre de l'équipage qui comprend le pilote DeMilo – homme à femmes et narrateur de certains chapitres du roman – et de la biologiste Lucie Blanche, la propriétaire de la Mercedes qu'il ne croyait pas revoir⁷⁴. Il s'agit du premier point de rencontre explicite des deux univers : celui du récit de DeMilo (où l'on rencontre le prénom de Lucie⁷⁵), et celui du récit hétérodiégétique qui accompagne Louis Meyer. Comme se rapprochent et s'éloignent les plaques tectoniques, les sphères narratives et énonciatives entrent ici

74 D'autant plus que, jusqu'à ce qu'elle apparaisse enfin, elle était appelée « le docteur Blanche » ou encore « l'autre scientifique, biologiste nommé Blanche » (NT : 125). Non seulement elle n'est pas un homme, mais elle est *la* femme qui relèguera la trame scientifique à l'arrière-plan au profit des sentiments, façon roman gratuit offert à l'achat de *Nous deux*. On ne peut s'empêcher de penser immédiatement au docteur Esprit Blanche et à sa clinique créée en 1821. Dans cette clinique d'aliénistes d'avant la psychanalyse ont été tout aussi bien accueillis Nerval, Gounod, Théo Van Gogh, la comtesse de Castiglione que Maupassant. Voir, à ce sujet, le livre de Laure Murat (2001).

75 Mais on ne sait pas encore qu'elle jouera un rôle important: Lucie assiste à la même réunion que DeMilo (NT : 10 et 11) ; il l'appelle à son bureau mais elle n'est pas là (NT : 50 et 87 – elle était à Marseille, peut-on comprendre quand on associe « Lucie Blanche » et « Mercedes ») ; il la retrouve enfin à Cayenne, avant le départ (NT : 127).

violemment en collision, au grand plaisir du lecteur qui seul peut être témoin de leur juxtaposition soudaine. Au cours de la mission, Meyer et la femme auront une liaison ; de retour au sol, ils se verront, s'installeront plus ou moins ensemble, jusqu'à ce que cette femme passe un coup de fil à DeMilo, qui depuis longtemps attendait (il a « tout son temps »). Le roman se termine alors que DeMilo attend Lucie Blanche, ex-propriétaire d'une Mercedes, qui vient le rejoindre. Par la fenêtre, la pluie qui tombait devient foncée, jusqu'à prendre l'allure du sang.

Chocs

Nous sommes confrontés, à la lecture de *Nous trois*, à une légère schizophrénie que nous renoncerons à décrire comme une polyphonie. Dès l'abord, nous l'indiquions plus haut, DeMilo se fait rassurant en faisant valoir son savoir sur les cieux. Quand on évoque les fonctions des satellites – « surveillance de marins solitaires, des albatros excursionnistes et des icebergs à la dérive » –, leurs tâches actuelles – « détection des fleuves en crue, des centrales nucléaires en fuite et des forêts en feu » –, leurs missions futures – « surveillance militaire généralisée, certes, mais aussi télécommande des vannes d'oléoducs, du fin fond de l'Arabie au fin fond de l'Alaska, mais aussi gestion des réseaux ferroviaires et régulation des parcs de poids lourds », DeMilo est distrait : « Je connaissais tout ça, j'écoutais à peine » (NT : 9). À propos de la nature, il se montre tout aussi compétent, et sa lecture du ciel

aurait pu prévenir bien des dommages, à l'en croire :

Connaissant le ciel comme je le connais, j'aurais dû me douter que ça se gâterait. Ces vilaines rougeurs vers le sud depuis le début de la semaine, irritations locales sur fond trop blême, tout cela ne présageait rien de bon. Puis c'était arrivé, la terre avait tremblé, sur toutes les chaînes il n'était plus question que de ça. (NT : 86)

Il dit aussi bien connaître Lucie. On ne sait pas alors qu'elle est le docteur Blanche, ni qu'elle a été propriétaire d'une Mercedes jaune. Reprenant à peu près mot pour mot son laïus sur le ciel, mais à propos de Lucie cette fois, il laissera tomber, plein d'assurance :

Je connais bien Lucie, je m'y suis habitué. Ses coups de cafard, ses sautes d'humeur, ses états d'âme et ses vapeurs, je connais. Cela ne m'empêchera pas de la désirer. Calé dans mon fauteuil de toile, à la terrasse du bar des Palmistes, je la regarde, il est minuit. Décalage horaire ou bouderie, Lucie n'a pas l'air très en forme. Mais je ne m'inquiète pas trop pour elle, et surtout je ne renonce pas. Je suis patient. J'ai tout mon temps. (NT : 127, nous soulignons)

Et cette patience, faite d'on ne sait alors quelle autre forme de confiance, est appelée à devenir le comburant d'une traque amoureuse de félin, même en orbite. Aux retrouvailles somme toute assez heureuses de Louis Meyer et Lucie Blanche, il opposera son stoïcisme empreint de suffisance blasée :

Je sentis bien – je connais Lucie – qu'entre elle et Meyer quelque chose risquait de se passer, je l'avais compris dès la fin du séjour à Kourou. Je ne dis pas que cela me laissait indifférent, que je n'éprouvai nulle jalousie, bien sûr que non mais je n'en laissai rien voir : gardant le sourire tout en sifflant, ce qui n'est déjà pas commode, je m'éloignai comme si de rien

n'était. Montrer de l'humeur n'eût abouti qu'à me desservir. Laissons faire, nous verrons. Je sais attendre. Je suis patient. (NT : 196-197, nous soulignons)

Stratège jusque dans ses amours, DeMilo passe pour celui qui ne s'en fait pas avec le cours des choses, car il sait qu'il lui sera favorable. Plus tard, un mois après leur retour au sol, alors que nous sommes en plein récit extra-hétérodiégétique autour de Louis Meyer, l'impitoyable « J'attends » nous rappellera la présence latente de cet antagoniste patient :

Lucie est arrivée trop tard pour le thé. Un peu tôt pour le Campari, tout de suite elle s'est installée dans son lit puis chez lui. Cela dure quelques jours, puis elle apporte quelques affaires. Cela dure quelques semaines, Lucie prétexte l'exiguïté de la penderie, impasse du Maroc, pour y différer le transfert de sa garde-robe. Meyer parle de faire quelques travaux d'aménagement. Peut-être cela dure-t-il un mois. J'attends. Tous les matins, Meyer repart à son travail aux Mureaux. [...] (NT : 213, nous soulignons)

Ce surgissement survient au beau milieu d'un chapitre consacré à Meyer et donné sur le mode de la focalisation externe (son trajet entre l'hôpital militaire et son domicile de la rue de Tanger, son dialogue avec la femme de ménage, madame Alazar), puis d'une focalisation interne cocasse :

Ne vous épuisez pas en vain, dit Meyer, faites juste la chambre et passez un petit coup dans le séjour, vu que j'attends quelqu'un. Juste un petit coup. Une femme, se représente madame Alazar. Oui, pense Meyer, mais j'ai un peu le trac. (NT : 212, nous soulignons)

Dans l'entrelacs de ces discours immédiats, les modalisateurs de la perception

et de l'évaluation (« représente » et « pense ») achèvent de consacrer l'unité du récit hétérodiégétique, seul capable selon toute vraisemblance de rendre compte des pensées profondes de tiers, fussent-elles, comme ici, en réponse les unes aux autres. Ce ne sera pas la seule perturbation à l'arrangement des choses du récit. Comme ce résumé ciselé de la vie à deux précipitée cité plus haut, l'intervention inopinée du narrateur-personnage, DeMilo, n'est jamais innocente. Il l'avait fait plus tôt, pendant le séjour en apesanteur, en jouant cette fois le chaperon amuseur :

Les cheveux de Lucie flottaient autour de son visage en brushing impeccable, perpétuelle permanente. Meyer parlait de choses et d'autres en la regardant, pensant qu'un soutien-gorge perd toute sa raison d'être en gravité zéro. Tiens, dit Lucie, vous avez-vu ? Provenant du pont supérieur, une petite boule marron foncé roulait au milieu de l'air vers eux. Oui, soupira Meyer. C'est alors que je surgis en torpille, fonçant après mon café que j'aspirai d'un coup de paille en rase-mottes, avant de regagner mon poste en sifflant *Truth is marching in*. (NT : 196, je souligne)

La même bizarrerie caractérise ce dernier passage qui avait choisi de se présenter, au premier abord, comme une focalisation externe qui peu à peu pénétrait les pensées des protagonistes de la scène. Là aussi, le discours immédiat ne facilite pas les attributions des paroles et des pensées ; celles de Meyer, occupées par ses rêveries sous-vestimentaires, interrompues par l'exclamation de Lucie. La « petite boule marron », objet volant encore à identifier, annonce l'arrivée tonitruante de DeMilo qui vient bouleverser l'agencement énonciatif en reprenant offensivement (« en torpille ») le contrôle de la focalisation, en identifiant l'objet volant (« mon

café ») et, coup de théâtre de la mise en abyme, en entonnant *Truth is marching in*. La suite du chapitre, qu'on dirait conquise par DeMilo, sera toute donnée à la première personne, laissant croire que l'anomalie repérée n'est peut-être pas celle qu'on croit : le chapitre était-il plutôt donné à la première personne par DeMilo qui aurait exercé une percée troublante dans les pensées de Meyer ? Peut-être le récit n'est-il pas plus « à l'aise », en apesanteur, que la ménagerie dont Lucie prend soin en orbite :

L'araignée surtout n'était pas à l'aise, tissant une toile incohérente sans plus aucun souci de symétrie – mais tout aussi désorientée qu'elle, multipliant les erreurs de vol, les moucheron lâchés par Lucie vinrent presque aussitôt s'y prendre. (NT : 195)

Malgré la forme imparfaite de la toile, ou peut-être à cause d'elle, nous voilà aussi coincés, scotchés que les moucheron à une locution spatialisée, localisée, au lieu qu'elle soit désincarnée comme c'était *a priori* le cas dans les chapitres consacrés à Meyer. Comme Meyer, qui sera en toute fin du roman « dépossédé » de Lucie, et victime collatérale des charmes apparemment irrésistibles de DeMilo, le lecteur devient le patient du procès de signification. Il aurait sans doute mieux fait de le garder à distance, comme le permettent justement les multiples appareils de mesure et de *lecture* qui équipent les satellites, les laboratoires et les navettes spatiales.

La précision des machines aveugles

Ici, comme c'était le cas dans *Nikolski*, *Hier* et, dans une certaine mesure,

dans *L'Immaculée conception*, le roman se trouve doté de tout un appareil isotopique dont il s'agit maintenant d'explorer les fonctions. Nous l'avons vu, cette habitude prise de la lecture, cette attention aux récurrences sémiques, nous ont permis jusqu'à présent d'espérer résoudre l'intrication muette des isorécits. Au départ, ici, point de mystère : nous sommes dans un roman « d'amour et d'espace », comme nous le rappelle avec humour le bandeau des éditions de Minuit⁷⁶. Il n'est donc pas surprenant que l'univers fictionnel considéré soit truffé de machines. Déjà chez Meyer, le décor était campé sous le signe de la science technique ou plus fondamentale :

Sur un mur cinq cents livres s'empilent et s'associent, se complètent et se combattent sur des points de mécanique céleste, physique des solides et dynamique des fluides en plusieurs langues (NT : 15).

Avant le départ de l'expédition, il faut « recalibrer les orifices de sortie en vanne », régler les « connecteurs ombilicaux » et les « turbopompes », repérer un problème avec le « débit d'ergol » (NT : 17)... Tout cela va presque de soi, et les personnages, tel DeMilo, « connaissent bien tout ça ». Ne rien laisser au hasard, ni à la nature, voilà qui résume le projet Sismo :

[Meyer] comprit aussitôt que le nouveau Sismo représentait, en effet, un gros progrès : sa haute résolution permettrait de faire le point sur un objet vingt fois plus petit qu'avant, l'acuité stéréoscopique étant améliorée d'autant. Collecte de mesures au laser, traitement parfait de l'image au sol. Il est là, le moyen, dit Blondel.

⁷⁶ On aura repéré le détournement de la locution « D'amour et d'eau fraîche ».

À terme, sur terre, un ensemble de stations automatiques pourrait continûment procéder à des mesures magnétiques et gravitationnelles, surveillant tout signe précurseur de tremblement. Rassemblées par Sismo, collecteur de données, ces mesures complémenteraient les informations déjà recueillies sur les déformations, plissements, dislocations de l'écorce terrestre. En orbite géostationnaire au-dessus de la Méditerranée, le satellite Sismo surveillerait en profondeur la croûte du bassin, relevant les moindres mouvements de l'Afrique et de l'Eurasie. Le repérage immédiat de leurs fractures, le signalement du sens et de la vitesse des failles préviendraient aussitôt tout risque de gros séisme. Elle était là, la solution. (NT : 114-115)

Jusque là, tout va encore : la précision et l'utilité des machines de mesure et de lecture apparaissent clairement. La surveillance devient généralisée quand le directeur du centre prophétise sur la puissance de « ses » satellites, qui permet de connaître, « à chaque instant, n'importe quel camion sur terre – vitesse et niveau d'huile, température de la remorque frigorifique, jusqu'à la fréquence de son autoradio » (NT : 9). Le satellite Agro, que lancera DeMilo « d'un lob assez ajusté », autorisera à l'association d'éleveurs qui le commande un « repérage au sol de n'importe quel bovin européen – des colliers émetteurs diffusant le nom de la vache, sa température et son état d'esprit » (NT : 202). Toutes ces formes de la surveillance et du monitoring visent, à terme, une maîtrise *médiatisée* des éléments et, bien qu'elles fassent sourire, à cause de leur caractère superfétatoire, elles contaminent tout le régime narratif qui s'emballe lui aussi – et sans discrimination, puisque autant DeMilo, en narrateur-personnage, que la narration hétérodiégétique se teintent de cette rigueur descriptive aussi inutile qu'exagérément précise. On trouve bien des

descriptions à *la Echenoz*, dirait-on. Par exemple, l'inventaire savant, mais inutile, des plages arrière des véhicules garés près de chez Meyer, et qui semble imiter la recherche des invariants propre aux sciences bien structurées :

[...] quelques journaux pliés, des cartes et des guides routiers, parapluies et catalogues, boîtes de Kleenex et petits ventilateurs ou par exemple une peluche décorative décolorée, un chapeau vert, un gant vert, un listing d'ordinateur, l'édition poche d'un roman d'Annabel Buffet, rarement plus d'une ou deux de ces choses en même temps. (NT : 16)

À la différence des données recueillies par les satellites, ces perceptions de Meyer ne visent aucune fin précise, sinon qu'elles sont une distraction de plus, du « bruit » que les machines, elles, ne connaissent pas – ou bien qu'elles savent, au besoin, discriminer. Mais la méthode scientifique (cueillette des données, tri, identification, hypothèses, interprétation, conclusion) semble avoir ses qualités, puisqu'elle permet à Meyer de retrouver « la femme à la Mercedes » dans le centre commercial de Marseille, à l'aide des ses formidables aptitudes olfactives :

[Meyer] ne connaît pas trop mal l'usage, le dosage, la chimie de chacun de ces parfums sur telle ou telle nature de peau : comment Calèche vire sur une brune, Vol de nuit sur une fausse blonde, Joy sur une rousse divorcée, Je reviens sur une veuve joyeuse. Les yeux mi-clos, son nez fendant comme un brise-glace l'air embaumé, il forge ses hypothèses puis se retourne pour vérifier. (NT : 54)

Ce singulier talent n'a d'égal que celui du point de vue de narrateur (Rabatel) qui procure à cette instance sans contours précis une rare compétence en taxinomie botanique. Point de vue de narrateur, cette fois, parce que détaché de la focalisation

interne de Meyer par un récit qui place la focale perceptive et interprétative hors du personnage et choisit un moyen terme entre l'impersonnel et la fonction auteur : le « on », bien connu des lecteurs d'Echenoz. Dans une scène qui précède le départ en orbite, morceau de bravoure peu discret, Meyer saute en parachute. « Il aperçoit le plateau calcaire enserrant les bâtisses du camp d'entraînement », est-il dit d'abord ; son regard porte ensuite vers les fermes des alentours, et vers leur machinerie « manœuvrant dans les hectares de fleurs ». Saut de ligne, et sur cet ancrage perceptif qui s'étirole, le récit redémarre en trombe, s'emballe jusqu'à ne plus avoir rien à voir avec le possible point de vue de Meyer :

De si haut, tout d'abord, les couleurs des roseraies ne sont pas bien différenciées, mais plus on se rapproche d'elles et plus leurs tons se précisent, des taches citron de Baby Masquerade aux Cupid rose pêche, aux pourpres Orphelines de Juillet, aux Botzaris immaculées. Les Vick's Caprice se distinguent de mieux en mieux des Rembrandt, on confond de moins en moins James Mason avec Mme René Coty. Puis toujours descendant vers elles on entre bientôt dans leur parfum, mélange de tous leurs parfums, large colonne d'invisible fumée qui s'élève au-dessus de cet incendie de roses. Comme au cœur d'une eau tiède on plonge dans ce bloc d'odeurs enchevêtrées qui va se décomposer en une foule de variations perlées, poivrées, de nuances graves ou lisses. Et selon qu'on préfère la myrrhe de la Splendens, la giroflée des Blush noisette ou la primevère de Félicité et Perpétue, selon qu'on souhaite au contraire éviter les forts effluves musqués de Mme Honoré Defresne, on se balance au bout de son parachute vers la couleur où naît l'arôme désiré, on vise le petit lot de rarissimes roses vertes, le carré de Baronne Henriette de Snoy, les rangs de Souvenir de Pierre Vibert ou le quinconce de Max Graf. (NT : 150-151)

Il fallait citer *in extenso* ce passage parce qu'il apparaît en rupture nette avec le registre de ce qui suit et de ce qui précède. Comme c'est bien souvent le cas chez

Echenoz, les types de discours, les archétypes de discours se juxtaposent sans prévenir. Dans le cas précis de cette descente dans les roses⁷⁷, on doit remarquer le savoir très spécialisé du descripteur, véritable catalogue horticole, mais aussi son savoir rhétorique qui permet le cumul des figures comme la métaphore filée de la « colonne d'invisible fumée qui s'élève au-dessus de cet incendie de roses » ou les différents caprices rhétoriques (comme la rémanence d'un ancien signifié qui traîne dans la syntaxe) qui associent aux roses qui portent le nom de leur commanditaire (Mme René Coty, James Mason, Mme Honoré Defresne) des qualités anthropomorphiques. À côté de cette amusante gerbe descriptive, le discours à saveur scientifique perd de sa rigueur. Parodiant cette fois le registre de la recette (de magazine féminin ?), voici Meyer qui marche dans l'eau de la Méditerranée :

[...] qui est composé[e] de trois quarts d'eau plate, salée à 29g/l, et d'un quart d'eaux usées, avec deux doigts d'hydrocarbures, une poignée de germes, colibacilles et vibrions, un trait de nitrates, une pincée de phosphates ainsi qu'un zeste de fertilisants, bien agiter, servir à 20° ; Meyer jeta la fin de son verre dans le cocktail, nuançant sa formule d'un quart de ton de gin. (NT : 46)

Très précise, encore une fois, mais surtout très stylisée, cette digression en

⁷⁷ Une interprétation délirante de cette scène consisterait à ne retenir que « les roses » comme condensation maximale de la figure de la « bluette » romanesque dite « à l'eau de rose ». D'autant plus que ce tableau bucolique donne lieu à des réjouissances inattendues à l'arrivée au sol : les travailleurs portugais « armés de pinces à épiler, [...] extraient sans douleur les épines des parachutistes » (NT : 151), les propriétaires terriens en profitent pour passer un coup de fil à leur assureur, et tout ce beau monde passe d'« assez gais trois quarts d'heure » (NT : 152).

forme de recette de cocktail marque clairement son appartenance à un autre genre que le narratif romanesque. Les exemples de cet ordre surabondent.

Ce qui nous intéresse davantage, mais qui n'en est pas bien éloigné, nous y reviendrons, ce sont les moments où ces points de vue passent obligatoirement par un truchement technologique susceptible d'affiner encore la perception et, partant, l'analyse et l'interprétation de cette cueillette. Dans l'esprit des satellites d'espionnage, de mesure sismique ou de géomatique agricole ou ferroviaire appliquée, on trouve bon nombre d'appareils grossissants, telles les jumelles des grutiers, grâce auxquelles la chute vertigineuse de Nicole, l'ex-amie de Meyer victime du tremblement de terre de Marseille, nous est rapportée dans le détail. Car, tels les satellites, les grutiers du chantier avoisinant, tout en échangeant des potins syndicaux, contemplent

[...] le spectacle des tours proches, tout ce qu'on peut voir par leurs fenêtres, dizaines de petits écrans débordant de feuilletons familiaux, documentaires sociaux, programmes culinaires, sitcoms domestiques et séries érotiques dont les grutiers se repaissent tout spécialement. Se signalant l'un l'autre obligeamment, tour 4 étage 12 fenêtre 6, telle plaisante variété d'accouplement, les puissantes jumelles aussitôt trouvent leur utilité. (*NT* : 63)

À la même enseigne on trouve aussi une caméra qui permet à DeMilo de raconter les ébats de Louis Meyer et Lucie Blanche en apesanteur où « l'on s'imagine, très communément, qu'il ne serait pas mal de s'accoupler » :

Les agrafes stratégiques majeures, tout de suite Meyer les avait repérées. L'une après l'autre il entreprit de les défaire, juste sous l'objectif d'une des petites caméras de bord que j'avais laissée, par inadvertance, branchée. (NT : 209)

Cette justification par la bande de l'ancrage du point de vue est complètement inutile depuis que l'on accompagne Meyer grâce aux privilèges impartis à la narration dite « omnisciente ». Outre qu'il permet de rendre compte de la mainmise symbolique de DeMilo sur la fiction, cet ancrage n'ajoute rien à la validité de ce point de vue qui aurait pu tout aussi bien avoir pour origine la narration hétérodiégétique. Au moment où elle survient, pour le lecteur (presque à la fin du voyage spatial), s'achève la consécration de la technologie de surveillance. « Par inadvertance » surgit DeMilo au fil du récit ; par effraction il exerce une forme de contrôle que l'on dirait pour le moins autoritaire. La multiplication des truchements par lesquels les « données » perceptives sont captées (jumelles, caméra de surveillance, satellite et autres stéthoscope) sont autant de relais de la perception humaine. Si l'on voulait prêter à ces incongruités perceptives une quelconque pertinence pour le rétablissement de la structure narrative claudicante, on pourrait dire qu'elles reproduisent, encore une fois par analogie, ce qui se produit dans le passage d'une locution localisée et instanciée (qui serait produite au Je et impliquerait le locuteur) à une locution débrayée (qui est produite par effacement de la première personne et qui n'implique pas *grammaticalement* le locuteur), dans le passage d'une imputabilité du récit à son

désengagement. Ce truchement auquel se livre le récit à la troisième personne aboutit le plus souvent à se servir des perceptions et des évaluations du ou des personnages pour rendre compte d'une situation fictionnelle. Dans *Nous trois*, cette convention littéraire, en quoi consiste un certain effacement énonciatif, apparaît plus nettement qu'ailleurs en raison précisément d'un certain nombre d'événements fictionnels tels que la surveillance, ou de figures perceptives précises telles que le relais technologique. Cette étonnante solidarité entre les formes et leur expression donne pourtant lieu, ici, à un démaillage qui non seulement déplace les enjeux du raconté au racontant, mais désigne un malaise dont la lecture « en progression » (Gervais) fait habituellement l'économie et que l'on pourrait qualifier d'adhésion ou de suspension d'incrédulité pragmatique. La précision des machines comme les envolées descriptives nous sont de piètre utilité ; les relais auxquels recourt le récit pour se « dire » apparaissent accessoires ; le romanesque (l'aventure dans l'espace, la blquette, les cataclysmes, etc.) sont ou dérisoires, ou joués en sourdine : décidément, l'autorité, sous toutes ses acceptions cette fois, a bien du mal à survivre à ce travail de sape. Pas de cette *auctoritas* technologique annoncée pour une fin de siècle, pas davantage d'*auctor* à qui se fier malgré la toute-puissance habituelle du régime hétérodiégétique, ni même, enfin, d'autorité générique (Fortier et Mercier, 2008c) qui tienne dans la tempête qui s'abat contre le roman d'amour.

Une volonté de régir. La puissance du Je est fascinante

[...] [L]e roman à la première personne est un mode de récit très spécifique, dans la mesure où le fait pour le narrateur de posséder un savoir ou d'en être privé est d'égale importance.

(Glowinski, 1987 : 503)

Dans notre roman, la fiction reproduit l'effet pragmatique de l'ajout d'un ancrage possible à l'énoncé, en fixant nettement les contours d'un sujet énonciateur pour qui *dire* induit *l'être*. DeMilo homme indépendant et fier, Louis Meyer sous-homme soumis aux caprices de sa maman et le cœur encore accroché à une Victoria ; DeMilo homme patient et précis stratège, Louis Meyer empressé d'aimer, maladroit et dupe : l'opposition ne saurait être plus nette entre les deux hommes. Et qui remporte le cœur de Blanche? Sans trop exagérer l'analogie, constatons que la présence du Je à proximité d'une perception/évaluation nous fait rapidement croire qu'il est responsable de telle ou telle plus grande sensibilité à la réalité du monde fictionnel. Mais dans le descriptif évoqué plus haut, quoi qu'en pense DeMilo et ses machines, c'est bien le récit hétérodiégétique qui l'emporte en matière de sensibilité. Le « descripteur », selon le mot de Philippe Hamon, fait figure de véritable orfèvre, décrivant avec minutie tel mouvement du sol de Marseille, tel cocktail versé dans la mer, telle roseraie, etc. Mais à quoi cela a-t-il bien pu servir, pour le lecteur si cette

vigilance ne peut lui permettre de « voir venir » le retournement de situation ?

On le voit, il y a bien une lutte qui se joue sur les plans fictionnel et énonciatif pour savoir qui de « nous trois » (narrateur, personnage et personnage-narrateur) aura le fin mot de l'histoire. Il s'avère que, dans *Nous trois*, c'est le narrateur autodiégétique qui l'emporte sur le terrain fictionnel. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas tant le vainqueur qui nous intéresse, mais bien cet antagonisme qui file de la fiction jusque vers la configuration énonciative du roman. Le dysfonctionnement de l'agencement des récits, qui aurait pu mener à une cacophonie, au contraire contribue à solidifier encore la résolution de l'anecdote. Cette volonté d'attribuer une certaine pertinence à des incongruités énonciatives montre encore une fois la force de fabrication de cohérence et d'unité qui habite la lecture attentive aux jeux parfois subtils (mais ici grossis), lecture qui sait se nourrir de toutes les potentialités d'analogies pour résoudre l'impasse.

En douceur: la Littérature meurtrière

(Jean-Marie Laclavetine, *En douceur*, 1991)

Après les feux d'artifice échenoziens, le roman de Jean-Marie Laclavetine nous transporte encore dans un autre registre romanesque. *En douceur* (1991) a pour personnages principaux, sinon pour héros, un assassin sans grande envergure (Vincent Artus), le spectre de sa victime (Béatrice Cency), une orpheline (Camille), un chef de clinique (Bruno Sémione) et un perroquet (Pumblechook). Loin de la sophistication énonciative éclatée, et, disons-le, moderniste de *Nous trois*, *En douceur* laisse à la narration hétérodiégétique son territoire d'action coutumier (et plus traditionnel) en ne pactisant avec l'hybridation énonciative qu'avec discrétion. Hybridation n'est probablement pas le bon terme : nous y reviendrons. Bien loin aussi des structures narratives hétérogènes, « en phases », de *Hier*, *L'Immaculée conception*, *Nikolski* et *Alto solo*, le roman de Laclavetine se présente, à première vue, sous la forme d'une utilisation simple et homogène du récit : un seul récit extra-hétérodiégétique et souverain, sans enchâssements factices ni juxtaposition intrigante. Dans notre analyse des formes et des effets induits par l'instance narrative, il s'agit d'une première incursion en mode exclusivement hétérodiégétique : ici, personne ne

dit « Je » (sauf en discours rapporté) ; ici, l'instance narrative ne peut pas être confondue avec un personnage ; ici, enfin, le récit ne semble pas faire partie d'un « vaste plan » qui viserait à brouiller les frontières entre l'espace (interne) du narrateur et l'espace (externe) de l'auteur. Pas de confusion, non plus, dans la relation entre le paratexte et le texte. Certains traits de la stylistique énonciative du roman nous laissent pourtant songeur. L'intrication – paradoxalement discrète, et d'autant plus singulière – entre les énoncés attribuables au narrateur et la conscience du personnage principal est ce qui nous frappe au premier abord. Il est particulièrement difficile de dénouer cette polyphonie, même si l'opération n'est sans doute pas impossible. On verra que cette configuration énonciative recèle un potentiel figural (Jenny, Bordas), pour peu qu'on s'affaire à refigurer cet apparent désordre (le mot de Ricœur serait discordance) en posant l'hypothèse d'un ordre de la signifiante (le mot de Ricœur serait concordance). Nous posons l'hypothèse que l'instance narrative, en tant qu'elle sous-tend une identité, peut servir de « guide » à l'interprétation de cette configuration. En outre, cette instance narrative semble se décliner selon diverses stratégies proprement littéraires, telles l'intertextualité, la récursivité de certaines formes rhétoriques, de même que l'élaboration de tonalités récurrentes, proches du lyrisme. Et l'on cherchera à mettre en relation, selon le mot de Bordas, « énonciation posée et énoncé proposé » (Bordas, 2003: 18), à savoir : la configuration de l'énonciation en relation avec le propos narratif ; si l'on veut, et plus simplement, il

s'agira d'observer l'effet résultant de la mise en relation de la forme de l'expression et de la forme du contenu.

Un autre triangle

Voyons d'abord ce qu'il en est de l'histoire racontée. Toujours selon le motif du triangle amoureux, loin des modèles figés de triangles cependant, le roman *En douceur* est centré sur le personnage de Vincent Artus, médecin quadragénaire parisien qui a mis fin aux jours de sa compagne, Béatrice Cency, en la faisant chuter dans un ravin des Pyrénées, à Hayra, « non loin de Roncevaux » (ED: 208). Le récit n'en fait pas mystère, mais occulte momentanément les motivations de l'assassin, en quoi consistera une partie de l'intrigue rétrospective. L'intrigue prospective est campée autour d'un fourgon-campeur habité par Artus et son perroquet baptisé Pumblehook⁷⁸. Tout à ses petites affaires (bistrot, clinique, piscine, toilette du perroquet, courrier, etc.), Artus est surpris un beau jour par la visite de Camille, la fille de Béatrice, qui cherche sa mère et semble tout ignorer des « raisons » de sa disparition. Comme hanté par le crime qu'il a commis, car on a vraiment cru à la « disparition » de Béatrice, Artus tâchera de couper court aux recherches de Camille ;

78 Ce Perroquet a été baptisé selon le nom d'un personnage « d'un interminable et délicieux roman » de Dickens, *De grandes espérances* (ED : 156). On trouve des perroquets chez Flaubert (*Un coeur simple*), Voltaire (*Le blanc et le noir*), Queneau (*Zazie dans le métro*), Echenoz (*Cherokee*). Lire, à ce sujet, l'article passionnant de Colin Nettelbeck (2000), consacré aux « perroquets littéraires ».

elle n'en démord pas. Elle a même retrouvé, dans les papiers de sa mère sauvés du garage de son père, le titre de propriété d'une maison de campagne à Rosnay-en-Brenne (ED : 115). Camille insiste pour qu'Artus et elle s'y rendent. Artus doit demander un congé à son patron, Sémione, qui le met en garde : Camille est « dangereuse ». Sémione lui avoue alors qu'il a été « l'ami » de Béatrice (ED : 127-128 et 132-134). Ce Sémione, c'est le collègue et seul ami d'Artus : Béatrice en était amoureuse, et elle ne fréquentait Artus que pour se rapprocher de Sémione. Ce qui aurait dû brouiller les deux hommes, cette révélation, ne fait que les lier davantage. Tous deux aux prises avec une Béatrice « envahissante », ils comprendront en silence que sa disparition était nécessaire, et que la prochaine disparition à « provoquer » est celle de Camille. Artus et Camille partiront néanmoins vers la Brenne. Sur place, ils tentent d'obtenir des informations d'un voisin, fouillent les lieux à la recherche de traces de Béatrice ; ils trouvent un exemplaire de *L'Annonce faite à Marie* dont il manque une cinquantaine de pages (ED : 144), des lettres d'amour, jamais envoyées, adressées à Sémione, et des lettres et une photo de ce même Sémione (ED : 179-180). En Brenne, donc, Artus reçoit la visite du spectre de Béatrice, qui l'encourage à mettre fin, solution radicale, aux interrogations de Camille. Camille lui ressemble tellement... Bien vite, Artus doit retrouver sa motivation meurtrière, et Camille lui en offre l'occasion en l'empêchant de lire, comme le faisait Béatrice :

[Béatrice, dans un souvenir d'Artus :]

– Tes livres. Il est bien temps de t'occuper de tes livres. C'est de moi que tu aurais dû te soucier. Comme tu les regardes ! Comme tu les caresses... Comme ils t'aident à ne pas vivre avec moi, à ne pas vivre avec toi-même, à ne pas vivre ! Si seulement tu me touchais comme tu touches ton Flaubert, ton Tchekhov. Peut-être que je ne partirais pas, Vincent. Peut-être que je ne te trahirais pas, que je ne mentirais pas. Mais c'est toi qui me trompes, depuis toujours. (ED : 168)

[En Brenne avec Camille, Artus] eut envie, soudain, de se plonger dans la lecture d'un interminable et délicieux roman. *De grandes espérances*, par exemple, qui avait fourni le nom du perroquet, eût parfaitement fait l'affaire. Mais il n'avait sous la main que le volume incomplet de *L'Annonce*, et Camille veillerait à ce qu'il ne s'endorme pas sur quelque oreiller de papier imprimé. Pourquoi fallait-il toujours qu'une femme se dressât entre lui et le havre des mots pacifiés, comme un récif ? (ED : 156)

En lui faisant miroiter la relation amoureuse de Sémione et Béatrice, Camille insiste pour faire surgir les jalousies que savait aussi susciter sa mère, telles que se les rappelle Artus : « [Béatrice :] – Je pars trois jours, et tu ne me demandes rien. Même pas de qui est le foutre qui me remplit le ventre » (ED : 169).

Rapidement, Artus souhaite aussi se débarrasser de Camille en la faisant tomber de la barque où ils observent « les lavandières » (tentative qui échoue). Camille, qui semble savoir à quoi s'en tenir à propos de la disparition de sa mère, renverse la dynamique : à Hayra, où la conduit Artus après l'épisode de la barque – et dans un but qu'on devine de plus en plus homicide –, c'est plutôt Camille qui attache Artus dans son camion et projette de le précipiter, et le perroquet avec, au flanc de la falaise. C'était sans compter avec l'apparition inopinée de Sémione, ami fidèle, qui

arrive à point – et le roman trouve son explicit dans cette scène tragique, mais traitée selon une tonalité aigrette :

Camille, trop occupée à creuser sous le camion, échevelée, trempée, poussant des cris d'effort à chaque pelletée, ne l'avait pas entendu venir. Se retournant au dernier instant, sans surprise et sans peur, elle avait regardé approcher de son front, sous l'apparence débonnaire d'un caillou en forme de poire, sa propre fin.

Artus rejoignit Sémione.

– Pauvre fille, dit Sémione. Elle ne savait pas conduire. Pourquoi avoir voulu prendre le camion? Ces chemins sont dangereux.

– Je n'aurais pas dû laisser la clé sur le contact, avoua Vincent. Il faudra expliquer tout cela, répondre à des questions.

Il faudrait aussi s'accoutumer à une existence sans perroquet et sans camion, inventer un nouvel emploi du temps, vivre avec des regrets inédits.

Ils se mirent en marche, côte à côte, mains dans les poches. (ED : 209)

On le voit, il y a du romanesque dans *En douceur* : des intrigues (pourquoi Artus a-t-il mis fin aux jours de Béatrice ? Camille découvrira-t-elle le forfait ? qui tuera qui ?), des crimes, des quêtes, des opposants, des adjuvants, etc. Mais, comme on a pu aussi s'en apercevoir à la lecture de l'explicit du roman ci-dessus reproduite, cette teneur événementielle soutenue ne réussit pas à camoufler un effort stylistique dont nous aimerions interroger les effets.

Un ton

L'incipit du roman donnait le ton :

D'un tempérament doux, Vincent Artus n'avait jamais tué que sa femme. Béatrice n'était d'ailleurs pas son épouse aux yeux de la loi, mais ce détail ne changeait rien au malaise qu'il éprouvait lorsqu'il venait à se remémorer le pénible épisode de la forêt d'Hayra. (ED : 11)

Donne en tout cas « un ton ». Ce sont ces quelques lignes, relativement marginales dans l'économie du roman, qui ont d'abord attiré notre attention. On voit s'y intriquer de manière indécidable (et passablement louche, dans le contexte) les points de vue du narrateur et du personnage. La première locution adverbiale (« jamais [...] que ») place le narrateur en surplomb évident de la fiction. Mais cette modalisation évaluative pourrait aussi engager les valeurs du personnage, Vincent Artus, qui a tout l'air de minimiser la gravité de son crime. Pour ajouter à la bémolisation déjà amorcée par la première phrase, la suivante précise, « d'ailleurs », que Béatrice n'était pas vraiment sa femme (même pas !) ; détail qui, même s'il est présenté comme un argument visant à défendre le héros, ne semble pas suffire à rasséréner l'intéressé, ni à calmer son « malaise ». Le point de vue, au sens rabatélien, semble au départ avoir pour origine le narrateur; le personnage reçoit ensuite son baptême complet, une opération éminemment narratoriale en l'occurrence ; et ce qu'il doit être le seul à savoir est ensuite révélé prestement (autre privilège narratorial). La mobilité du point de vue, ici, est observable au saut de sphères perceptive et cognitive (Δc). À l'apparition du premier signe d'une perception en cours – ici, une pensée obsédante : « éprouvait », « remémorer » –, voici que le personnage peut devenir à

son tour le filtre par lequel les perceptions sont finalement rapportées. Au deuxième paragraphe, c'est plutôt la temporalité qui permet de déduire la mobilité de la source (Δt) des évaluations et des points de vue :

À cette époque, Artus ne vivait pas encore dans un camion. On pouvait lui rendre visite rue des Cinq-Diamants, à la Butte-aux-Cailles, dans un appartement qu'il partageait avec cette femme brune, vive, menue, et un perroquet blanc à queue rose. (ED : 11)

La rétrospection annoncée (« À cette époque ») comprend au moins un implicite, connu du narrateur seul (et du personnage, soyons logique), pour l'instant, à savoir qu'Artus vit *maintenant* dans un camion. Cette mobilité temporelle du récit, ancré en petit aval de l'action, annonce l'empan « historique » qui devrait être celui du narrateur. L'aspect très léché de l'énumération des locataires de l'appartement de la Butte-aux-Cailles, avec en porte-à-faux un perroquet parataxique, inattendu, témoigne d'un point de vue de narrateur « styliste ». La suite ajoute au registre apologico-grinçant et sec du départ une poésie qui se fait cette fois plus académique :

De Béatrice, il ne restait plus aujourd'hui que la musique d'un prénom : elle avait depuis longtemps abandonné sa chair à la diligence nécrophage de toutes sortes de larves, insectes, volatiles ou reptiles dans un ravin peu et mal fréquenté des montagnes Pyrénées, près de Roncevaux. (ED : 11)

La marque temporelle « aujourd'hui » nous ramène, tout en le précisant, au moment (à peu près) contemporain de la narration, et prépare le terrain pour un récit qui tentera par la suite de se construire au fil de l'action (ce sera l'intrigue

prospective), en presque simultané, mais qui se permettra aussi des retours en arrière (ce sera l'intrigue rétrospective). Mais ce n'est pas tant cet ancrage qui étonne que la poésie avec laquelle la disparition du cadavre de Béatrice est racontée, mêlant la nostalgie et le regret de la « musique d'un prénom » à la « diligence nécrophage » des vermines que l'on prend bien soin d'énumérer, avant de qualifier de façon syntaxiquement comique le ravin qui accueille le corps de Béatrice⁷⁹. Dans sa chute, Béatrice « battait des bras comme pour s'envoler » ; le narrateur, comme le ferait Echenoz, s'empresse de corriger la description en déniaient tout effet littéraire sur la brutalité du réel :

Elle ne s'envola pas. Son corps rebondit le long de la pente avec la lourdeur d'un reproche, dans le bruit de crécelle des cailloux qui accompagnaient sa chute. (ED : 12)

Depuis l'incipit jusqu'à ce sixième paragraphe, on n'a pu repérer que deux verbes à valeur perceptive ou évaluative, qui relevaient le plus probablement d'Artus. On pourrait croire qu'ailleurs le point de vue de narrateur est celui qui prend le dessus du récit. Cette négation, « elle ne s'envola pas », en tant qu'elle décide du sort de Béatrice en dépit de l'imaginaire qu'on pourrait croire celui d'Artus, vient briser la

⁷⁹ Roncevaux est d'ailleurs le théâtre de la *Chanson de Roland*, texte dont on a longtemps cherché à assurer l'authenticité et qui témoigne de la recherche d'une « autorité » dans l'attribution d'un texte issu de la tradition orale. Inutile de préciser que, sauf à vouloir faire violence au texte de Laclavetine, il ne sera pas question d'un Roland taillé en pièces par les Sarrasins, même s'il sera fait allusion au fameux olifant de Roland (ED : 174). Nous aurons à revenir sur cet arrière-plan littéraire, qui n'a pas été mis là au hasard.

poésie de la chute de Béatrice, et ramène à l'avant-plan le brio rhétorique du narrateur qui donne dans la métaphore psychologisante (« avec la lourdeur d'un reproche ») et la comparaison musicale (« le bruit de crécelle des cailloux »). Si elles font image, ces analogies font aussi de ce meurtre horrible un récit qui frôle le pastoral. L'inadéquation entre le registre (poétique ou, selon les goûts, légèrement parodique) et la situation (proprement tragique) se trouve reconduite jusqu'à la fin de cet épisode remémoré (par qui, au juste ?), quand Artus contemple (est-ce bien lui ?), en contrebas, le corps de Béatrice :

Il ne resta bientôt plus de son amour qu'une mèche de cheveux noirs que le vent taquinait, et, dépassant bizarrement de l'amas de pierres, une sorte de chiffon mou : cette main douce et experte, sans doute, dont il regretterait à jamais la caresse. (ED : 12)

Même ce dernier regard (peut-être doublement fictif) porté par Artus sur feu Béatrice ne lui appartient pas en propre, car il nous est permis d'interroger la source de modalisateurs tels que « bizarrement », « une sorte de » et « sans doute » : tous trois remettent en cause la précision de la perception et de l'évaluation qui en découle (en mode superlatif : « dont il regretterait à *jamais* la caresse »). Quoi qu'il en soit de l'attribution des points de vue, qu'on pourrait dire, à ce stade de la lecture, « alternés⁸⁰ », il nous faut faire remarquer qu'on n'arrive pas toujours à être certain du

80 Gilles Philippe et Alain Rabatel s'entendent pour dire qu'au niveau phrastique, il ne saurait y avoir polyphonie : c'est précisément parce que se peuvent reconnaître différents valideurs que l'on peut parler de polyphonie. Sinon, c'est un chœur...

partage entre l'attitude du personnage de celle du narrateur. Et c'est sur ce dernier point qu'il nous faut aussi insister : le narrateur, même s'il n'est personne en particulier, même s'il ne fait pas partie du monde fictionnel, même s'il se dissocie conventionnellement de son propre récit, malgré tous ces truchements qui en font une instance distincte de l'auteur et du personnage, laisse transparaître son *attitude* et son *adhésion* envers son récit et ses fruits.

Même si, dans son ouverture, *En douceur* semblait un terrain fertile pour observer l'indécidabilité du repérage de l'ancrage des points de vue, et la mouvance de l'adhésion du narrateur à son récit, on se rend vite compte que ce « style » narratif n'est pas maintenu avec régularité au fil des chapitres, et qu'il s'agit même d'une exception. Le pacte qu'il semblait établir ne sera pas tenu ; au contraire, le roman aura davantage recours, en son cœur, aux discours rapportés directs et indirects qu'à ces renarrativisations que nous avons décortiquées. Le récit reprend un aspect plus « historique », dirait Benveniste, et délaisse (momentanément, on le verra) les analogies poétisantes.

Le retour du stylème: raconter comme dans les livres

Quelques retours à ce « stylème » nous incitent pourtant à ne pas abandonner cette première hypothèse de lecture. Ces retours, très visibles, et en cela, incongrus, il

s'agit peut-être maintenant d'en interpréter les effets à la lumière de la première dynamique identifiée, soit une adhésion problématique (lire : indistincte, en retrait ou en harmonie) de l'instance narrative aux perceptions et évaluations (valeurs et idéologie) du personnage. Le procédé stylistique le plus frappant qui concerne *En douceur* est certainement une forme d'« ethos littéraire », c'est-à-dire une conscience aiguë de ce qu'est un livre, un roman, un objet littéraire, et qui transparaît dans la manière employée par le narrateur pour « fournir » son récit. Dans le roman de Laclavetine, plusieurs indices nous signalent le littéraire. Gilles Philippe parle d'« ethos textuel » :

[...] si l'appariement des deux termes peut surprendre, on pourrait ici parler d'*ethos textuel*, parce que les textes construisent une certaine image d'eux-mêmes : ils seront jugés austères ou plaisants, élégants, sérieux ou pessimistes, sans que ces qualités soient forcément rapportées à une figure de locuteur. (Philippe, 2002 : 28)

Il ajoute, à propos de l'« effet d'ethos » :

Chacun a fait l'expérience d'un même texte présenté avec un caractère plus ou moins grand, une *font* [police] plus ou moins moderne, un papier plus ou moins beau, et pu s'apercevoir que la perception de la page n'était pas la même. Les « attributs » alors prêtés au texte le sont bien à sa textualité même et pas nécessairement à une source énonciative en amont ; ils n'entraînent pas obligatoirement d'hypothèses inférentielles sur la source énonciative ou la structure communicationnelle, mais bien d'abord un jugement sur le texte lui-même.

Nous proposons ici « ethos littéraire » ou « ethos livresque » un peu pour les mêmes raisons : le récit acquiert par lui des qualités sans que ces qualités soient

forcément rapportées à une figure de locuteur empirique. Nous croyons, comme Ruth Amossy le formule, que

la pragmatique ne peut dissocier le « dire » du « dit ». Dès lors, il ne s'agit pas seulement de décrire en termes formels le dispositif d'énonciation du texte, mais de voir comment le sens et l'impact du récit dérivent des modalités verbales d'un échange socialement et institutionnellement situé. (2002 : 40)

Ces indices ne sont pas complètement isolés et sans conséquence pour l'anecdote. C'est l'amour d'Artus pour les livres et les autodafés de Béatrice qui sont les motifs du premier meurtre : « Elle m'empêchait de lire. Vous ne pouvez pas savoir. Elle mettait le feu partout. Je l'ai tuée, oui. Je l'ai tuée », confie Artus (*ED* : 201). Mais ces indices font aussi partie de la construction du roman par le style même qu'adopte la narration, une tonalité « littéraire » : les métaphores filées déjà montrées, et puis une série d'échos, redites, anaphores dont l'effet rhétorique ne peut être ignoré. Dans des espaces perceptifs où le personnage n'est pas clairement responsable des points de vue, le narrateur glisse sa « petite musique », quitte à forcer le trait. Le ciel et la pluie, particulièrement, sont traités sur le mode d'une poétisation qui tranche avec la « sécheresse » du récit moins descriptif : la « belligérance » énonciative ne se situe plus entre descripteur et descriptaire, comme le proposait Philippe Hamon (1993 : 43), mais la concurrence naît plutôt entre les registres discursifs : ici, entre la description-ambiance (désincarnée, désancrée) et la description-action (incarnée et en quelques endroits ancrées). Les exemples surabondent, mais énumérons-en quelques

uns pour constater à quel point ils manifestent une solidarité stylistique insistante :

Le clavecin de la pluie sur les tôles et les vitres faisait danser, dans les carrés de jour, des fils d'eau claire.

Le vent piaulait à travers les jointures des portières, quadrillait l'espace glacial. Sur l'étagère de plastique noir, au-dessus de la couchette, le réveil caquettait, placide. Cramponné à son perchoir, la tête sous l'aile, Pumblehook frissonnait. Le vent coulis l'agaçait à rebrousse-plume.

Artus avait encore sommeil ; mais son dernier rêve s'effiloçait et partait en lambeaux (*ED* : 13)

De ce premier décor qui se campe « tout seul », Artus ni Pumblehook ne sauraient être les centres perceptifs, et encore moins les fournisseurs de l'interprétation qui en découle. Les figures pleuvent : « le clavecin de la pluie » ; les fils d'eau qui dansent, le vent qui piaule et le réveil qui caquette ; le « vent coulis » : autant de déplacements sémantiques qui organisent l'univers sensoriel et imaginaire *avec* le personnage qui sort de sa torpeur, sans jamais lui attribuer clairement ce « brio » descriptif. Toutes ces traces d'une littérarité – ou devrait-on dire des traces d'effort et d'effet littéraire ? – placent la narration dans une position qui se charge de présupposés : elle serait en principe « impersonnelle », et omnisciente jusqu'à tout savoir du passé (et peut-être de l'avenir) du personnage et de son compagnon ailé. Pourtant, on voit l'instance narrative adopter la position d'un auteur, un poète, un écrivain, tout à fait comme si on pouvait deviner, sous tant de sueur rhétorique, le travail du poète. Cela n'aurait rien de bien choquant si tout le roman était fait d'une pareille prose à saveur poétique. Au contraire : cela nous permettrait d'associer plus directement encore, d'après un sens

commun bien terre à terre, l'auteur nommé Laclavetine à l'instance responsable de ce récit, et il n'y aurait là aucune faute autre que narratologique. Le fait que cette position ne soit occupée que par intermittence⁸¹ et le fait qu'elle se concentre autour de quelques thèmes majeurs du roman (la pluie, la musique, la littérature ou les livres, l'amitié), nous incitent à y voir un effort de construction qu'on pourrait avoir envie d'attribuer à l'instance narrative (ou à l'auteur implicite ?). Ces « qualités » contribuent à fournir à l'idée d'instance narrative son identité, ses contours – si l'on veut bien voir l'instance narrative *aussi* comme un concentrateur d'inférences visant à refigurer le disparate, la discordance. Ici, encore, le ciel fait les frais de cette entreprise de poétisation qui contamine le descriptif :

Le ciel, à l'ouest, se teintait de groseille, et toutes les formes se détachaient plus nettement dans la lumière acidulée du crépuscule. (ED : 118)

Là, la météo, qui se décline dans un faisceau isotopique soutenu, et qui fait apparaître, toujours en porte-à-faux de l'action, un monde champêtre en contraste duquel la brutalité pourra s'exercer :

Derrière, Paris s'enfonçait dans un magma boueux. Il pleuvait depuis la veille. Toute la nuit, Artus avait entendu la pluie cracher sa mitraille sur les toles. À l'heure prévue, il était passé prendre Camille en bas de chez elle.

Sur l'autoroute, des camions se traînaient dans des volutes grises d'eau et de bâches claquantes. Les pneus sifflaient, les moteurs grondaient,

⁸¹ Peu importe qu'il s'agisse d'une maladresse ou non : il ne s'agit pas de juger. Ce qui nous importe c'est que ces incongruités modifient la compréhension que l'on aura du texte car elles s'installent dans un ensemble de signes qui ne peuvent pas être laissés complètement en marge de l'interprétation.

les carrosseries brillantes se précipitaient dans une course frénétique, comme des scarabées fuyant l'inondation. De monstrueux amas de linge sale se tordaient dans le ciel. Une clarté opaque faisait baver les contours et les formes, malaxant le paysage dans une bouillie de gris. De toutes parts montait une odeur de vase et de moisissure.

Soudain, au-delà de Chartres, le ciel se libéra de ses guenilles, qui allèrent s'amonceler vers l'est. Une lumière liquide déferla sur la Beauce, plaquant d'or fin les rares saillies verticales, châteaux d'eau, silos, arbres solitaires, pylônes géants qui traversaient la plaine en file indienne, et fit scintiller la moindre jeune pousse, le moindre brin d'herbe. [...] (ED : 137-138)

Cette soudaine surenchère adjectivale, qui s'accompagne d'une multiplication des métaphores et comparaisons, suspend momentanément l'action au profit d'un « moment » où le descripteur (Hamon) adopte une posture stéréotypée du descripteur, au risque de passer pour celui qui poursuit une certaine littérature.

Au risque de la littérature

Nous croyons que ce « style » qu'adopte le narrateur a à voir avec un certain souci de littérature. De fait, il pourrait bien s'agir de sa posture énonciative, c'est-à-dire à la fois sa posture vis-à-vis de l'événement (ce qui est perçu puis raconté) et sa posture dans le langage. À côté d'un « descripteur », on aurait donc ici un « littérateur ». C'est autour de cette posture narrative, stylistique, phénoménologique et linguistique qu'il faudrait chercher les fulgurances de l'instance narrative qui se refuse, dans *En douceur*, à l'effacement complet de ses marques⁸². Car si au cœur du

82 On pourrait parler ici de « stylème ». Dans une approche sémiostylistique du

roman, au centre de « l'action », il n'y a pas une aussi grande concentration de ces morceaux de bravoure – ou plutôt : si les événements et actions décisifs et révélateurs surgissent ailleurs que dans ces luxes descriptifs –, jamais cette tonalité ne disparaît complètement, se rappelant à notre souvenir à coups de maximes bien tournées ou d'images bien trouvées, et données selon une forme tout à fait gnosique :

Dimanche : seul jour de la semaine où l'homme puisse prendre pleinement la mesure de son irrévocable damnation. (ED : 15)

L'amitié des ivrognes est la seule qui ne déçoive jamais. (ED : 16)

Que connaître de plus ? Tout un homme, en somme, fait de tous les hommes, et qui les valait tous, et que valait n'importe qui : simple et forte philosophie des bistrots. (ED : 16)

Ces vérités qui ne tiennent souvent qu'au brio de leur tournure, à leur appartenance forcée à la Grande Littérature (Sartre dans les bistrots), ou encore tout simplement à l'effacement énonciatif qui leur donne l'aspect d'un texte philosophique, toutes ces sentences occupent une place particulière dans l'écologie du roman, car elles pourront être associées – comme les éclats lyriques et météorologique, d'ailleurs – à l'ambition

sujet, Frances Fortier accorde au stylème (Molinié, 1993) une dimension énonciative. Déjà trace de littérarité chez Molinié, rappelle Fortier, le stylème énonciatif doit aussi permettre de rendre compte des postures énonciatives récurrentes dans un même texte, telles qu'elles autorisent la réunion des « diverses formes de manifestation [du sujet] en configurations susceptibles d'être décrites comme l'exploitation des virtualités sémantiques de schémas énonciatifs » (Fortier, 1995 : 80). Ce qui doit, en d'autres termes, permettre aussi d'interroger la relation entre le contenu (« thématique » ou sémantique) de l'énoncé et sa configuration énonciative.

rhétorique du récit, qui sait mêler à ces incises dans l'action de raconter, immédiatement suspectes, des nœuds fictionnels qui consolident, au contact les uns des autres, l'organisation du sens. Le passage par Sartre et *Les mots* que nous donnions en exemple plus haut⁸³ nous amène à considérer d'un autre oeil les appels intertextuels disséminés çà et là.

Les livres – l'intertextualité ?

En effet, un détour par Sartre n'est pas innocent : on sait combien *Les mots* reprend, en l'inversant, l'ouverture des *Confessions* et leur visée apologétique⁸⁴. Artus est un homme simple que rien n'aurait dû faire dévier de sa bonté, sauf cette Béatrice qui se dressait entre lui et les livres ; sauf cette Camille qui a voulu défaire la quiétude qu'il venait tout juste de se tailler (et de ses propres mains). On pourrait ajouter, sans faire violence à aucun des deux textes, que *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel présente des nœuds fictionnels semblables. Rappelons-en l'anecdote. Jacques Hury, à qui Anne Vercors a donné pour épouse sa fille aînée Violaine, apprend que celle-ci a

83 « Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui » (Sartre, 1964: 213).

84 « Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu » (Rousseau : 5).

embrassé un lépreux, Pierre de Craon. Le fiancé, la soeur et la mère cachent Violaine dans un village voisin où elle passe huit ans à faire peau-d'âne auprès du très pieux Pierre de Craon (qui construit des églises). Huit ans plus tard, donc, sa soeur Mara, avec qui Jacques Hury s'est finalement marié, lui rend visite dans la grange où elle a trouvé refuge. Mara porte son enfant, la petite Aubaine, corps inanimé qui, au contact des bras de Violaine, revit. La couleur de ses yeux passe alors du brun au bleu, du bleu des yeux de Violaine. Plus tard, Violaine est découverte inconsciente dans une sablonnière ; Pierre de Craon la ramène « tout doucement » au domaine de son père :

JACQUES HURY

Prenez-la. Portez-la où je vous ai dit.

Car pour moi, elle ne veut point que je la touche.

Bien doucement ! Doucement, doucement, je vous dis. Ne lui faites point de mal.

(Acte IV, Scène 4, [1940] 1964, p. 181)

À la scène 5 de l'acte IV, Mara avouera tout : elle a tué sa soeur en la faisant « choir dans la sablonnière » avant de faire culbuter sur elle une charrette chargée. Toute une vie de jalousies : Mara était amoureuse de Jacques ; elle était prête à se pendre le jour des noces de Violaine ; et elle l'a tuée parce que Jacques, malgré son mariage, ne cessait de penser à Violaine « la pure ». La pièce se clôt par une vibrante discussion entre Anne Vercors, le père endeuillé, Jacques Hury, et le pieux Pierre de Craon : on tente de convaincre Jacques de pardonner à Mara son crime, glose catholique de la meilleure eau qui se termine par le son des cloches de Monsanvierge

« qui renaît », trois coups et une volée, c'est l'Angélus : « Les trois notes comme un sacrifice ineffable sont recueillies dans le sein de la Vierge sans péché », conclut Pierre de Craon. Bref, l'esprit de Violaine veille sur Monsanvierge ; nous avons eue notre martyr ; le crime de Mara était inévitable pour que la communion se réalise et que renaisse la paroisse.

Mais il n'y a pas que les homologations événementielles qui soient parlantes. Certes Mara est une femme aux amours intenses ; Béatrice n'en a pas de plus simples : elle jalouse les livres de Vincent Artus et le cocufie sans discrétion ; comme Mara qui dénonce le baiser de Violaine au lépreux, Camille dévoile l'infidélité de sa mère ; Artus jette Béatrice au bas d'une falaise comme Mara jette Violaine dans la carrière de sable ; Sémione, tel un Pierre de Craon, est d'avis qu'il n'y avait pas d'autre « solution » ; et sans doute Camille est-elle apparentée à la petite Aubaine aux yeux bleus, prolongement spirituel de Violaine ou fantôme de Béatrice. Mais ces conjectures cavalières ne sont guère suffisantes pour nous convaincre d'une relation proprement hypertextuelle entre le roman de Laclavetine et le « poème dramatique » de Claudel. Sauf que cette parenté conduit à une lecture en parallèle des deux textes. Après tout, c'est Vincent Artus qui compulse diversement un exemplaire maltraité de *L'Annonce* :

Il tenta de lire les pages rescapées de *L'Annonce*. Il ne lisait que les répliques de Mara. (ED : 150)

Il eut envie, soudain, de se plonger dans la lecture d'un interminable et délicieux roman. *De grandes espérances*, par exemple, qui avait fourni le nom du perroquet, eût parfaitement fait l'affaire. Mais il n'avait sous la main que le volume incomplet de *L'Annonce*, et Camille veillerait à ce qu'il ne s'endorme pas sur quelque oreiller de papier imprimé. Pourquoi fallait-il toujours qu'une femme se dressât entre lui et le havre des mots pacifiés, comme un récif ? (ED : 156)

Allongé dans un duvet, sur son matelas de mousse, Vincent lisait *L'Annonce faite à Marie*, ou ce qui en restait. Il reprenait chaque fois sa lecture de façon différente, ne lisant que les répliques de Violaine, ou que les pages de gauche, ou commençant par la fin, ou encore variant les combinaisons à partir de demi-pages ou de quarts de pages. (ED : 163)

Cette insistance sur la *matérialité* du livre trouvé dans le refuge secret de Béatrice, en Brenne, et sur la liberté du lecteur butineur et légèrement fétichiste, s'ajoute à l'ensemble des procédés stylistiques eux aussi insistants. L'apparition du Livre est doublement motivée : au plan fictionnel, on voit qu'il s'agit d'un élément de discord (le mot est faible) entre Vincent et Béatrice, et l'on peut supposer que le destin tragique des deux femmes y est étroitement lié ; au plan stylistique, on se rend compte que la « forme » livre, la forme « grande littérature » contamine le plan fictionnel en faisant d'Artus l'homme qui se protège en se projetant dans les livres, dans le « havre de mots pacifiés », dans l'utilisation singulière que font les livres du langage. On avait vu poindre le spectre de la *Chanson de Roland* dès l'ouverture du roman, « près de Roncevaux » ; le perroquet albinos d'Artus porte le nom d'un personnage d'un roman de Dickens ; la mort de Béatrice, et celle de Camille, sont

racontées sur le mode poétique ; et ce mode poétique se trouve disséminé au gré du roman dans un faisceau d'échos récurrents. De fait, l'incipit et l'explicit du roman se répondent et achèvent de consacrer la symétrie (forcée) du récit, sa facture livresque aussi. On trouve un certain nombre de fragments de *ce* récit initial de la chute de Béatrice, et qui sont autant de déclinaisons d'un même événement. Revoyons-en côte à côte les deux versants évoqués (nous soulignons les « échos ») :

D'un tempérament doux, Vincent Artus n'avait jamais tué que sa femme. Béatrice n'était d'ailleurs pas son épouse aux yeux de la loi, mais ce détail ne changeait rien au malaise qu'il éprouvait lorsqu'il venait à se remémorer le pénible épisode de la forêt d'Hayra. [...]

De Béatrice, il ne restait plus aujourd'hui que la musique d'un prénom : elle avait depuis longtemps abandonné sa chair à la diligence nécrophage de toutes sortes de larves, insectes volatiles ou reptiles, dans un ravin peu et mal fréquenté des montagne Pyrénées, près de Roncevaux.

Durant quelques secondes, le regard de Béatrice avait exprimé un scepticisme mal venu quant à la réalité des événements en cours.

Elle était restée un moment en suspens au bord du sentier, les yeux fixés sur Vincent. La surprise imprimait sur sa peau des taches de lilas, et elle battait des bras comme pour s'envoler.

Elle ne s'envola pas. Son corps rebondit le long de la pente avec la lourdeur d'un reproche, dans le bruit de crécelle des cailloux qui accompagnaient sa chute.

À contrecœur, Artus se mit en route vers son avenir. Des nuages s'éventraient sur les pics alentour ; une harde de pottocks galopait le long d'une crête, juste au-dessus du plafond gris. (ED : 11-12)

D'un tempérament doux, Vincent Artus n'avait jamais admis la brutalité vulgaire des faits. La vie n'était pas douce, elle. Jamais elle ne l'avait ménagé, le ramenant toujours – pour quelle impénétrable raison ? – vers cette vallée pluvieuse des Pyrénées, peuplée de pottocks et de vautour fauves, non loin de Roncevaux.

Contrairement à sa mère, dans ses derniers instants, Camille avait tout de suite admis la réalité des événements en cours, sans chercher à s'envoler, à protester, à contester l'opportunité de sa disparition ; de telles réticences n'eussent servi qu'à rendre plus pénible encore ce désagrément transitoire que l'on nomme décès.

Une nouvelle fois, Artus se mit en route vers son avenir, Béatrice l'accompagnait, silencieuse, compatissante. (ED : 208)

Deux ans et quelques mois, ensuite, qui sont comme une seule journée : et dans un ravin d'Hayra, non loin de Roncevaux, le bruit de crécelles des pierres. (ED : 131)

[Artus] ne sait plus pourquoi il l'a tuée. Il l'a tuée sans plaisir, on peut dire à regret. Une main le guidait. Il l'a tuée parce que tout s'y prêtait : les nuages en maraude sur les cimes d'Hayra, le galop des pottocks, l'appel de l'olifant traînant depuis des siècles autour de Roncevaux, roulant le long des pentes, s'insinuant dans les crevasses, glissant sur les torrents à la recherche d'une oreille amie à jamais absente. Il l'a tuée. Pouvait-il agir autrement ? Pouvait-il continuer de supporter qu'elle l'empêche de lire ? (ED : 174)

[...]Et quand Vincent, le surlendemain, dans un ravin des Pyrénées proche de Roncevaux, fit chanter des pierres sur le corps aimé, ce ne fut pas dans l'ivresse de la vengeance – déjà le prénom s'était dissous dans une bienfaisante amnésie – mais dans la seule conscience d'une nécessité imparable et claire : il pleura, oui, comme on pleure sur le quai d'une gare, en voyant à jamais s'éloigner l'être cher. (ED : 181-182)

Le camion resta un moment en équilibre. Lorsqu'il bascula, les deux portières avant s'ouvrirent comme des ailes.

La pluie se faisait plus douce. L'air pesait, sombre, menaçant. Les oiseaux restaient réfugiés dans leurs trous.

Le camion commença de glisser selon la pente abrupte ; puis il buta sur un rocher, et entama une série de pirouettes lentes, pataudes. On eût dit une danse d'enfant, pleine d'inexpérience et de bonne volonté. Quelques

objets s'échappèrent en plein vol: un sac, une bouteille, une plume rose.

La violence des chocs n'était perceptible que par les bruits, semblables à des craquements d'os. L'engin, pris d'ivresse, sautait de plus en plus haut. Il finit par s'immobiliser, ventre à l'air, loin en contrebas, presque hors de vue. Quelques pierres continuèrent leur descente joyeuse vers le monde ; on les entendit caqueter encore un moment. (ED : 207)

Solidarité décalée entre comparants et comparés, comme s'il n'y avait pas de meilleurs mots pour raconter, ces presque redites nous amènent, vu l'ampleur réduite du livre *En douceur*, à relire comme par fragments un même événement multiplié dans le souvenir d'Artus, et à peut-être faire comme ce dernier et relire « par morceaux » ou « au hasard », en les cherchant, les morceaux apparentés. Le roman apparaît alors comme la boule à facettes (loin du disco, loin de la fête, pourtant) grâce à laquelle l'événement cardinal peut être exploré, déployé, redéployé. Il est aussi une phrase fort élégante que l'on trouve en doublon, et qui pourrait être tirée d'un autre livre tant elle est sentencieuse. À deux reprises, l'amitié dont fait preuve Sémione est célébrée de la même manière. D'abord, au moment où Sémione déclare : « Le vieux fantôme et le jeune souci se ressemblent trop. Voilà pourquoi le docteur Artus devrait prendre des vacances. Avant que le souci ne se transforme à son tour en fantôme ».

Après un grand espace typographique, on peut lire :

L'amitié prend parfois de ces formes délicates. C'est un sentiment aérien, à mille lieues de la tauromachie amoureuse, de ses vociférations, de ses liquides et de ses flammes, un vouvoiement des âmes, un pas de deux discret et silencieux hors de la durée, sans déclarations ni serments. (ED : 64-65)

Ensuite, au moment où il rejoint Artus près du ravin, au moment où, au fil de la lecture, il « apparaît » en surprise, juste avant qu'on ne puisse comprendre quel rôle il a pu jouer dans le meurtre de Camille :

L'amitié prend parfois de ces formes délicates. C'est un sentiment aérien, à mille lieues de la tauromachie amoureuse, de ses vociférations, de ses liquides et de ses flammes, un vouvoiement des âmes, un pas de deux discret et silencieux de la durée. (ED : 208-209)

Trop longuement

Nous avons sans doute un peu trop longuement décrit les configurations du récit dans *En douceur* pour encore insister sur certaines autres particularités qui ne contribuent pas peu au sentiment de douce étrangeté qui caractérise ce roman. Parce qu'il pourrait être tentant, à la lumière des dernières observations que nous venons de faire sur le caractère récurrent, obsessionnel de certaines analogies qu'empruntent le récit, de conclure – en généralisant le procédé – que ces fragments d'énoncés répétés nous montrent une instance narrative mâtinée de la conscience (et probablement du langage et de l'imaginaire) du personnage ; pour cette raison suffisante, et pour montrer l'irrégularité de l'adhésion de cette instance au récit qu'elle produit, il convient de mettre en lumière d'autres passages où le personnage est bien en deçà de ce que peut *savoir* ou *percevoir* l'instance narrative, et où, précisément, il est beaucoup moins probablement (quand ce n'est pas du tout) la source des perceptions,

idées, locutions, images, analogies, etc. Quatre exemples devraient permettre de faire voir « l'inconstance » de l'instance, qui tantôt s'en remet au personnage, comme on l'a vu plus tôt, qui tantôt le devance :

S'il avait pu prévoir la rencontre qu'il ferait, ce lundi de printemps, et l'importance qu'elle allait prendre dans son existence, sans doute se fût-il abstenu de se lever. Mais rien de prémonitoire dans le trépigement du réveil, ce matin-là ; rien d'inhabituel dans la gifle qui l'envoya promener à l'autre bout de l'étagère : un début de journée ordinaire. (ED : 19; nous soulignons)

Il ferma puis rouvrit le dossier qu'il venait de remplir, décrocha le téléphone dans le but d'appeler Sémione à son secours, le raccrocha, chercha dans un tiroir un paquet de cigarettes qui ne pouvait pas s'y trouver – sans quitter des yeux cette jeune femme qui ne s'appelait pas encore Camille, et attendait patiemment une réponse à sa question. (ED : 31; nous soulignons)

Le directeur [Bruno Sémione] abusait volontiers de la consonance slave de son patronyme, afin de paraître sortir d'une nouvelle de Tchekhov. Il était, en vérité, d'origine auvergnate ; son père avait enseigné la langue allemande aux enfants Michelin de Clermont-Ferrand, dans l'école Michelin de l'usine Michelin. Quant au samovar, il s'agissait d'une bouilloire en fer-blanc datant, selon toute vraisemblance, de l'inauguration du dispensaire par Raymond Poincaré, en 1912, et tellement entartrée à l'intérieur comme à l'extérieur, qu'on eût dit une concrétion calcaire provenant de quelque grotte pliocénique. (ED : 22-23 ; nous soulignons)

Tantôt il ne sait plus trop :

Un rapace nocturne, cisaillant à haute altitude le ciel de Paris, put entrevoir en un éclair l'œil rouge de Pumblechook tourné vers la Lucarne, luisant comme une braise. Mais peut-être n'était-ce que le reflet d'un catadioptré. Peut-être le rapace lui-même n'était-il qu'une invention du perroquet. (ED : 98 ; nous soulignons)

Comme dans les livres

On a donc, dans *En douceur*, coprésence de deux registres qui ne cessent de lancer entre eux des possibilités d'association, de solidarité. D'abord, celui de l'action, du débat, des relations et aussi celui de l'introspection, du souvenir, de l'argumentation et – faute de meilleur mot – de l'ornementation. C'est la *figure* du livre, du littéraire, qui permet de configurer ces deux registres autour d'une identité narrative singulière par laquelle l'anecdote se déploie et par laquelle la signification peut s'épaissir en s'éclaircissant. Vivre comme dans les romans : voilà sans doute la posture du personnage. Raconter comme dans les livres, voilà sans doute la posture de l'instance narrative.

Les rapports intertextuels suggérés, évoqués, trouvent leur motivation dans cette « signification » retrouvée grâce à la solidarité exprimée entre la forme du contenu et la forme de l'expression, solidarité conférée par une identité narrative « retrouvée » grâce à une hypothèse de lecture porteuse, à savoir : il y a une signification implicite au choix d'une posture narrative, même lorsque cette posture ne conduit pas à la mise au jour d'un locuteur précis.

Peu nous chaut, vraiment ?

Car peu nous chaut, au fond, que ce registre soit attribuable à un « réflecteur » ou à un « auteur implicite » : ce qui importe, c'est le registre, justement. Registre qui aime à se donner un empan historique réduit juste pour raconter au tout-juste-passé simple et au presque-présent, qui fait s'animer la nature et les éléments, qui sait produire des refrains, etc. La dynamique reste celle du choc, de l'écart temporel ou cognitif qui saisit l'esprit et détourne le droit fil attendu du récit historique. Si la tonalité poétique semble malgré tout déclencher un très fort désir d'attribuer ces figures à quelqu'un, ce n'est encore là pas tant le *quelqu'un* qui compte que la conviction qu'il est nécessaire de repérer une seule et même source, une « identité narrative » peut-être, une *unité* de la source qui est chaque fois renforcée par la cohérence générée par l'*explication* de la fiction. Et la réciproque est aussi vraie : l'unité de la fiction, s'explique et se déploie grâce à l'adoption d'une telle configuration narrative.

Un fort sentiment de propriété se dégage des diverses autoreprésentations dégagées par l'analyse (intertextualité, « ethos livresque »), de sorte qu'on est amené à attribuer la construction du récit non pas à un écrivain, pas plus à un auteur implicite qui serait une forme d'auteur idéalisé, et pas davantage à un narrateur-presque personnage (rien ne nous y invite) : c'est à l'œuvre elle-même qu'appartient ce discours, et bien davantage à la cohérence qu'on lui présuppose qu'à la cohérence

qu'elle imposerait. Tout se passe comme s'il ne pouvait y avoir de désordre dans un roman, d'inexpliqué, de mystère de la forme, car la lecture que nous faisons du roman cherche à niveler ces « imperfections », ces pollutions, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de résidu, plus de déchet interprétatif. C'est parce que, d'une certaine manière, l'unité n'est pas d'emblée donnée que le jeu peut s'exercer librement. Et c'est dans cet effort, dans cette tension que nous voyons s'exercer la dimension figurale de l'énonciation : une tension vers l'unité (fantasmée ?) de l'œuvre qui passe par l'imposition, presque, d'une solidarité entre la fiction et son discours. Mieux vaut ne pas interrompre la lecture d'Artus ; mieux vaut laisser « le havre pacifié des mots » faire récif contre l'âpreté du monde qui n'a pas encore reçu sa mise en mots : la littérature et la poésie doivent l'emporter sur les événements, à défaut de quoi il faudrait intervenir, provoquer les événements pour revenir à la musique des mots.

Alto solo: c'est aussi l'histoire d'un écrivain

(Antoine Volodine, *Alto Solo*, 1991)

« C'est l'histoire d'un homme. »

Alto solo (Antoine Volodine, 1991), c'est l'histoire d'un violoncelliste blessé qui se jette en bas d'un immeuble au son d'un poème musical transcrit pour alto seul. Le titre fait référence à la « dernière scène » (AS: 125) du roman : Dimirtchi Makionan fait entendre le poème musical de Naïssou Baldakchan, interprété par l'altiste virtuose Tchaki Estherkhan, avant de s'élancer – on ne sait décider – dans le vide ou vers les airs où l'attendent les oiseaux. Comprenons que nous quittons, avec ce roman, le parti pris réaliste qui gouvernait la représentation romanesque jusqu'ici explorée. Singulièrement, ce roman appartiendrait plutôt, à première vue, au roman d'anticipation ou à l'ucronie dystopique où se profilent un régime totalitaire et xénophobe (les frondistes), une ville imaginée (Chamrouche), un pays sans nom où l'on ne résiste pas partout avec le même succès aux frondistes (on le fait mieux au Sud), et des « races » (soyons prudents) telles les « nègues » (*sic*) et toute une série d'oiseaux « migrants ». Cette « surfiction » est déclinée sur un fond qui tient davantage du fantastique animalier et naturel que de la technologie, et l'on aurait tort de négliger cet appel au « naturel », à la nature indomptée, en regard surtout de la

société représentée, enrégimentée, organisée, peut-être trop humaine justement.

Le roman se décline en trois parties intitulées respectivement « 1. L'après-midi du 27 mai » (*AS* : 9-61), « 2. Le soir du 27 mai » (*AS* : 65-117) et « 3. Le matin du 27 juin » (*AS* : 121-126). La première et la troisième partie du roman sont occupées par un (ou des ?) récit(s) extra-hétérodiégétique(s), la première partie étant ponctuée de deux « surgissements » inopinés d'un « Je » témoin (passages sur lesquels nous reviendrons, bien entendu). La deuxième partie est quant à elle tout aussi extradiégétique, car aucun enchâssement ne la lie rigoureusement au récit premier⁸⁵. Jusqu'au moment d'en préciser le statut pragmatique précis, nous devons à la logique des niveaux narratifs de les considérer tous les trois comme des isorécits. La particularité de cette deuxième partie tient au fait que le narrateur y est cette fois un personnage, l'écrivain Iakoub Khajbakiro, et que cet écrivain raconte la soirée du 27 mai telle qu'il l'a vécue au bras de Dojna Magidjamalian, à qui il dédie d'ailleurs son texte. Récit autodiégétique, donc, et qui, en dépit d'une motivation lacunaire qui ne le lie qu'implicitement aux deux autres parties du roman, ne laisse pas de souligner sa solidarité avec l'ensemble. Mais n'allons pas trop vite.

85 Il n'en est peut-être pas tout à fait ainsi, car il semble que cette partie permette de fédérer les deux autres parties du roman. Nous y reviendrons.

L'après-midi du 27 mai

Cette première partie du roman présente une galerie de personnages aux anthroponymes défiant la morphologie onomastique, et qui seront aussi « en vedette » dans le récit de l'écrivain fictif. « C'est l'histoire d'un homme. De deux hommes. En fait, ils sont trois. Aram, Matko et Will MacGrodno » (*AS* : 9). Tous trois sortent de prison, où ils étaient enfermés pour diverses raisons : l'un parce qu'il a trop violemment amusé un frondiste (Aram Bouderbichvili, le lutteur vedette du cirque Vanzetti) ; l'autre parce qu'il avait un goût prononcé pour l'usurpation d'identité (Will MacGrodno, un oiseau mal réformé) ; le dernier enfin, parce que trop malhabile pour réussir les vols de chevaux pour lesquels sa famille était pourtant célèbre (Matko Amirbekian, frère du moustachu Bieno). « C'est également une histoire de clown » (*AS* : 15) : le cirque Vanzetti est en ville ; Baxir Kodek, l'ex-collègue d'Aram, devra organiser un spectacle en plein air pour satisfaire aux autorités du « parti » des frondistes. « C'est également l'histoire d'un violoncelliste. D'un violoncelliste et d'une altiste. Un homme et une femme, mais, en fait, ils sont quatre » : le quatuor Djylas (*AS* : 18), qui doit présenter un concert qui risque de chatouiller les frondistes, car il met en vedette des compositeurs « élitistes » ou « révolutionnaires » tel Naïssou Baldakchan. Dimirtchi Makionan (le violoncelliste) et Tchaki Estherkhan (altiste) seront du spectacle.

La capitale, Chamrouche, est aux mains de Balynt Zagoebel, « le rouage le

plus solide, le plus astucieux, le moins accessible à la pitié, de toute la machinerie totalitaire » (*AS* : 37) : il est xénophobe, ses troupes lèvent le bras en oblique et portent des « brassards-araignées » ; son patronyme rappelle celui de Goebbels ; il fait la promotion d'une culture exclusivement populaire, il est accompagné de trois cents gardes du corps, etc.

« L'histoire se complique, parce que s'y mêle un écrivain, Iakoub Khadjbakiro » (*AS* : 31)... Cet écrivain, nous dit le récit, est un homme

qui vit dans l'angoisse de ne pas être limpide, un homme que le réel obsède vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et qui pourtant s'exprime de manière ésotérique, sibylline, en logeant ses héros dans des sociétés nébuleuses, à des époques irreconnaissables. (*AS* : 34)

On le voit, les « histoires » se multiplient et se juxtaposent, et tout se met en place : c'est l'après-midi qui précède la soirée du 27 mai. Le motif « c'est l'histoire » donne l'impression de faire se multiplier les récits sans qu'aucun rapport entre eux ne soit rendu saillant. Outre ces ramifications qui semblent nous entraîner dans les dédales d'une « histoire sans fin », il faut ajouter, dans ce premier chapitre, deux apparitions inopinées d'un narrateur homodiégétique qui vient dire : « Je me rappelle Matko Amirbikian comme si c'était hier [...] » (*AS* : 26), ou encore : « J'ai toujours été sensible à l'atmosphère de déroute crasseuse qui rampe autour des installations foraines pendant les heures diurnes. [...] » (*AS* : 49). Et ce, sans que cette « personne » se présente officiellement, et sans que le récit hétérédiégétique régnant

en fasse cas. Le récit du survenant, au reste, est chaque fois isolé, au plan paratextuel, en un paragraphe dédié après lequel on revient à l'action : dans le premier cas, en reprenant le fil de l'errance de Matko, Aram et Will (« Ce 27 mai, un soleil resplendissant dominait le zénith de la capitale » ; *AS* : 26) ; dans le deuxième cas, en commentant l'attitude des mêmes trois face à l'ambiance foraine longuement commentée : « Cette atmosphère n'émute pas les visiteurs » (*AS* : 50). Le mystère reste, pour le lecteur, intégral.

Iakoub

« Je devais passer prendre chez elle Dojna Magidjamalian » (*AS* : 65). Ainsi commence la deuxième partie du roman, un récit autodiégétique énigmatiquement posé là dans l'attente que l'anonymat de son narrateur soit levé. Ce qui surviendra presque officiellement quelque treize pages plus loin, au gré d'un discours rapporté où Dojna et le narrateur attendent devant la salle où doit être présenté le concert du quatuor Djylas : « Oui, rêvons, Iakoub, dit-elle » (*AS* : 78). Un prénom tout seul parmi les patronymes exotiques. Mais ce Iakoub-narrateur avait déjà laissé filtrer quelques indices qui nous permettaient de l'identifier à l'écrivain Iakoub Khadjbakiro : le nom des femmes qui avaient partagé sa vie : Dojna, d'abord (*AS* : 34 et 65), mais aussi Vassila Temirbekian (*AS* : 34 et 65) ; il sera question d'Hakatia Badrinourbat un peu plus loin (*AS* : 34 et 83). Quoi qu'il en soit de ces cohérences

onomastiques, et du défi pour le lecteur de s'y retrouver, il faut remarquer que le roman pactise avec le puzzle et la fragmentation à tout crin. Cette deuxième partie, en particulier, même si elle suit chronologiquement la première, fait abstraction complète de ce qui a été dit des habitants de Chamrouche (dont nous ne reprenons pas ici l'énumération), comme s'il s'agissait de « documents » complètement séparés, ignorant ce qui est pourtant immédiatement voisin. Aussi la gymnastique à laquelle s'adonne le lecteur qui cherche à superposer les ensembles à partir d'éléments doublons (et la fabrication d'un index des noms est un exercice utile) s'exerce-t-elle en apparence pure perte. Ce n'est pas tout à fait exact : la deuxième partie ramène toute la galerie de personnages dans l'arène, mais sans les nommer tous (et toutes), de sorte que le lecteur est contraint à repérer les traits particuliers des personnages et à les associer à ce que la première partie a pu lui apprendre à leur sujet, un peu comme quand il était enfant et qu'il lui fallait glisser les polygones emporte-pièces dans les bonnes ouvertures d'une planche perforée.

La soirée du 27 mai se passe plutôt mal : d'abord, le spectacle du quatuor Djylas est perturbé par la présence de Zagoebel et de ses sbires qui font tout dérailler. Le quatuor ne peut pas quitter la scène, car on l'a entouré de gardes, parmi lesquels on trouve (probablement) Bieno Amirbekian (passé aux rangs des frondistes), que Matko gifle fraternellement avant d'être abattu. Les deux amis de Matko, Aram et Will, font sans doute partie de la chronique du narrateur : « [L]'un avait une musculature

d'haltérophile [...] ; l'autre offrait un aspect pathétique et dépenaillé » (*AS* : 101). Tous deux seront bientôt passés à tabac par les frondistes. On évacue alors la salle, on guide les spectateurs vers la place où le cirque Vanzetti offre un spectacle macabre aux frais du parti et de Balynt Zagoebel. On lance deux grenades sur la foule, l'une d'elle arrive aux pieds de Dojna, elle hésite à la renvoyer aux uniformes :

Elle hésitait. Dojna. Dojna Magidjamalian.
 À sa mémoire je dédie ce texte.
 (*AS* : 117)

« Et déjà plusieurs histoires n'en font qu'une. » (*AS* : 16)

La troisième partie du roman est fort brève et se résume à peu de choses : « Le matin du 27 juin », le violoncelliste Dimirtchi Makionan, l'écrivain Iakoub Khadjbakiro, gravement blessés lors du spectacle du cirque Vanzetti, sont hébergés chez la géologue Hakatia Badrinourbat. Makionan fait jouer le disque sur lequel Tchaki Estherkhan se livre à un puissant poème pour violon seul écrit par Naïssou Baldakchan. Il s'avance vers une fenêtre. « En fait, ce n'est pas une fenêtre, mais l'ouverture d'une caverne où habitent des oiseaux. »

Il sait que, malgré son aile blessée, il pourra voler. Il écoute la musique. Il écoute le murmure de Tchaki Estherkhan qui chante autour de lui et, quand il s'élance, il la voit. (*AS* : 125)

Symptôme redondant de la fragmentation du récit, on savait déjà, si l'on s'en

souvent, que le violoncelliste mettrait fin à sa vie :

De son alto, elle tire des sons merveilleux. Le niveau technique du quatuor est bon, mais Tchaki Estherkhan possède un jeu d'une sûreté sans égale, très supérieur à celui de ses partenaires. Un jour, le violoncelliste l'écouterait et se tuerait. (AS : 19)

Cette dernière partie du roman, à cause de sa « chute » justement, fait apparaître non seulement la solidarité entre les trois récits, qui apparaissent clairement liés par la trame narrative (l'anecdote s'est préparée, elle s'est déroulée puis conclue), mais aussi le parallélisme étrange entre les mondes « réel » et onirique : dans le premier sévissent les frondistes, et dans le deuxième, celui du rêve, on peut vivre sa vie d'oiseau et migrer. L'envolée du violoncelliste peut être interprétée doublement : le rêve et la mort mènent tous deux à une échappée et à un « retour » à la nature non humanisée.

Pourquoi raconter ainsi ?

Alto solo, on le voit, raconte (« c'est l'histoire de [...] »), et plutôt franchement malgré le fractionnement de son récit, une tranche tragique d'un monde imaginé. Sa portée allégorique ne dupe personne : les analogies avec quelques systèmes politiques totalitaires demeurent lisibles. Le roman d'Antoine Volodine nous intéresse, on s'en doute, parce qu'on y trouve, plus ou moins motivée, la présence d'au moins deux narrateurs extradiégétiques. Il faut ajouter que ces narrateurs extradiégétiques (de

premier niveau) produisent des récits intradiégétiques. Cette précision terminologique ne doit pas nous éloigner de ce qui nous intéresse spécifiquement, à savoir que ces récits sont, en apparence, des *isorécits*. Cette autre distinction méthodologique stricte ne résiste pas à la saisie pragmatique du roman. De fait, la deuxième partie, qui met en scène un narrateur autodiégétique sous la forme d'un document « dédié », n'est peut-être pas du même niveau narratif que « l'autre » récit. La présence de l'écrivain Iakoub Khadjbakiro sur la scène des chapitres qui encadrent ce récit autodiégétique nous laisse croire que toutes ces « histoires » nous sont présentées par cet écrivain. En quelques pages, le premier récit (dans l'ordre de la lecture) décrit cet écrivain de la manière suivante :

À son avis, les rêves contenaient des clés indispensables pour comprendre l'état du monde, pour apprécier les données de l'époque historique, le niveau moral auquel l'humanité stagnait depuis des siècles. C'est pourquoi, en son analyse des choses, il incluait de vastes portions oniriques de l'univers. Sur ses portraits d'hommes et de femmes il greffait des comportements somnambulaires, des modes nocturnes de pensée. À ses personnages il prêtait des desseins saugrenus, proches de la folie. Iakoub Khadjbakiro semblait travailler sur d'abstraites fantasmagories, mais soudain ses mondes parallèles, exotiques, coïncidaient avec ce qui était enfoui dans l'inconscient du premier venu. (AS : 32)

La clé de lecture ne saurait être plus claire. Pour cette raison, la reconstitution d'une identité narrative est d'autant facilitée : il semble qu'autour de cette figure d'écrivain puisse se cristalliser l'unité de l'instance narrative. Cette autoreprésentation, somme toute assez conventionnelle, est camouflée par une grande gesticulation

narrative qui ne cache que partiellement la subordination des récits. Selon cette hypothèse, donc, la deuxième partie du roman, et son personnage-narrateur-écrivain, devient subordonnée au récit des première et troisième parties. Ou serait-ce plutôt l'inverse ? Oui, le personnage-écrivain appartient au monde fictionnel des trois parties du roman ; mais il ne « parle » que dans la deuxième partie. Maintenant, que faire des interventions, brèves, anonymes et immotivées, qui surgissent dans la première partie (AS : 26 et 49-50) ? La présence du narrateur-écrivain dans la deuxième partie du roman règle en substance l'incongruité énonciative : il est aisé de rapatrier ces énoncés égarés. Et l'on se rend compte de la puissance centripète du récit autodiégétique, surtout quand il est produit par un personnage écrivain.

Et l'autorité narrative ?

On a pu constater, avec *Alto solo*, que l'autorité narrative, que nous concevons comme un effet des propriétés et de la posture de l'instance responsable du récit, s'exerce plus libéralement en présence d'un personnage écrivain ou, plus largement, d'un personnage « créateur ». La force centripète que nous venons d'observer autour de la figure de l'écrivain Iakoub Khadjbakiro n'est pourtant pas la seule qui agisse. On a vu que le critère onomastique nous permettait d'identifier l'écrivain avec ce qui nous en avait déjà été dit. De même, le critère onomastique permet de repérer les recoupements entre les univers fictionnels. L'index des noms, nous le disions, fait

partie des stratégies de lecture en compréhension du roman qui, sans cette attention portée aux anthroponymes, pourrait demeurer un tissu de plusieurs histoires qui, contrairement à ce que prétend le narrateur de la première partie, n'en feraient pas « qu'une » (AS : 16). Cette unité de l'histoire est également un facteur centripète – ce qui n'est pas exceptionnel en régime romanesque où l'on sait faire advenir la contingence. L'identité du récit, écrivait Ricœur, « résulte de la mise en intrigue » (1991b : 37). La mise en intrigue, ici, passe par la reconnaissance, dans cette galerie de personnages, de l'identité de chacun de ces personnages. *Oui, c'est bien le même Bieno Amirbekian ; oui, il a les yeux verts ; oui, Malko est bien son frère ; etc.* Plus encore, les nœuds de l'anecdote, qui convoquent à nouveau les mêmes personnages, contribuent à consolider cette identité faite de modifications que la grammaire narrative pourrait décrire. Pour Ricœur, l'identité dynamique du modèle tragique combine « une exigence de concordance et la reconnaissance des discordances qui, jusqu'au terme du récit, mettent son identité en danger » (1991b : 37). *Alto solo* invite à une expérience de refiguration de tous les instants, où la consolidation de l'identité du personnage-narrateur est sans cesse l'enjeu du travail herméneutique en acte.

Le monde onirique à la rescousse du monde « réel »

Cette brève analyse d'*Alto solo* doit nous permettre de distinguer deux « forces » qui agissent dans la lecture des romans que nous avons regroupés. Parce

qu'il présente explicitement un possible « écrivain », le roman *Alto solo* est à rapprocher d'*Hier* et de *L'Immaculée conception* qui tous deux, *mutatis mutandis*, permettent aussi un « rapatriement » de tous les récits dans le giron d'un seul créateur : un créateur fictionnel. Par contraste, *Nous trois* et *En douceur* ne disposent pas de cet indice sémantique particulier apte à fédérer les discours vers un seul sujet créateur appartenant à la fiction. DeMilo, malgré toutes ses qualités de pilote de fusée, n'est pas un créateur. S'il raconte, comme le dirait Booth, il est « non conscient de [lui-même] en tant qu'écrivain » (Booth : 99). Le récit hétérodiégétique intercalaire de *Nous trois* est aussi stylisé, si l'on veut, que la prose poétique qui ponctue *En douceur*. De cet apparent « luxe » descriptif, où le brio concurrence le brio, on doit déduire l'implicite volonté de signifier : implicite parce que jamais motivée (contrairement au travail d'un personnage-créateur), mais explicite parce que toujours affairée à multiplier les signes de son action, soit en surcodant son action perceptive et évaluative (*Nous trois*), soit en surcodant son action énonciative (*En douceur*).

On se retrouve dès lors avec deux tensions qui agissent, au fond, de la même manière : un creux se crée qui cherche à être rempli. Dans les premiers cas, la résolution la plus probable de « l'intrigue pragmatique » (à qui doit-on ce collage ?) peut s'effectuer en ayant recours à la diégèse, où des créateurs potentiels évoluent tels des ions. Dans les seconds cas, il n'y a pas de foyer immédiatement disponible dans le personnel fictionnel pour accueillir la « défectuosité » du système.

Comme nous l'avons dit plus haut, *Nikolski* voudrait se passer de cette figure organisatrice et y arrive en remettant à la diégèse le soin de réunir les univers diégétiques et énonciatifs. D'une écriture plus « blanche » qu'*En douceur* et *Nous trois*, c'est-à-dire beaucoup moins marquée par l'expression typée des points de vue, les récits hétérodiégétiques du roman de Nicolas Dickner se passent plus aisément d'attribution parce que, justement, il y a peu (et l'on pourrait même dire qu'il n'y a pas) cette porosité de la voix narrative qui permettrait de croire à une source « humaine » de cette voix qui adopte plus volontiers le registre historique. C'est par contre *aussi* dans la fiction que se dessinent des sphères communes (isotopie, fonction cardinale de l'archive) et des points de rencontre entre les signes qui leur confèrent une *direction* présumée par leur concordance analogique insistante. La tension herméneutique, cette fois, ne pointe vers personne en particulier, elle pointe bien plutôt vers un arrangement « harmonieux » des signes qui peut se mesurer au cumul des indices confortant l'hypothèse d'un ordre sémiotique supérieur. Cet « ordre », il semble qu'il s'agisse bien de l'ordre de l'œuvre, sans intermédiaire, sans médiateur autre que l'intervention de la lecture-décryptage.

Le narrateur écrivain

La configuration de l'instance narrative d'*Alto solo* n'est pas bien différente de celle qu'on rencontre dans *L'Immaculée conception* ou *Hier*. Chaque fois un

personnage d'écrivain (ou d'écrivant) « captait », au plan pragmatique, la responsabilité des récits extra-hétérodiégétiques qui entourent le sien. Nous remarquons que celle ou celui qui écrit, chaque fois, n'est pas toujours au cœur de l'événement : la mise en intrigue de l'écriture ne s'inscrit pas toujours dans la fiction. Dans *L'Immaculée conception*, le rôle du romancier putatif (Rogatien L.) est bien inutile au déploiement de l'anecdote ; sa mise au jour, par le lecteur, ne fait qu'ajouter « une couche » de signification supplémentaire sur un ensemble qui avait déjà trouvé les possibilités de résolution de la discordance du monde représenté en morceaux. Dans *Hier*, un roman qui pactise avec la fabrique incomplète du récit, le travail de « la narratrice » est précisément ce qui construit l'anecdote : il s'agit chaque fois de savoir si c'est bien « elle » qui raconte, si elle y parviendra, et selon quels moyens. Dans *Alto solo*, nous venons de le voir, le travail de l'écrivain n'a pas encore eu lieu : l'écrivain n'a pas encore terminé le roman qu'il prépare : « De son roman le plus lisible, à venir, il n'avait encore mis en chantier que la dernière scène » (AS : 34). Le travail de romancier, encore à compléter, qui n'a pas encore abouti, n'est pas l'enjeu du roman que nous lisons. Au reste, la dédicace finale du récit qu'on lui doit « officiellement » dit assez que ce récit *n'est pas* le roman : « À sa mémoire je dédie ce texte », conclut-il (AS : 117). Que l'anecdote du roman *L'Immaculée conception* soit le fait (fictionnel, bien entendu) de Rogatien L. ; que « la narratrice » dans *Hier* soit responsable de l'assemblage, de « l'installation » en quoi semble consister le

roman ; que Iakoub Khadjbakiro soit le romancier qui fait le portrait de Chamrouche et des frondistes : il n'y a là que des potentialités d'écriture. De fait, on ne lit jamais « le » roman qu'ils préparent, si jamais ils l'ont effectivement écrit. Il n'y a qu'*Hier* qui puisse être envisagé comme un collage de documents, postulant effectivement une autre forme d'auctorialité que celle de romancier. Même la figure d'écrivain, incarnée dans *Hier* par Carla Carlson, ne réussit pas à rapatrier dans son giron l'activité romanesque, alors que c'est elle qui, de tous les personnages des trois romans, travaille le plus explicitement à l'écriture d'un roman.

Le métier d'écrivain

Ces constatations nous permettent maintenant d'interroger la motivation de chacune de ces activités créatrices, qu'elles soient réalisées ou non. Iakoub Khadjbakiro aurait pour sa part des intentions esthétiques et politiques affirmées. La première partie d'*Alto solo* consacre d'ailleurs une page entière à les mettre en ordre :

Mais Iakoub Khadjbakiro vivait aussi sa propre histoire. Elle pouvait se définir ainsi : il souffrait de rédiger des ouvrages peu conformes au goût du public, remplis d'énigmes que peu de lecteurs décortiqueraient, des textes pour oiseaux perdus qui ne lui assuraient aucun succès et lui attiraient la réprobation des services frondistes. Il aurait voulu bâtir un livre plus efficace, où la poésie ne s'interposerait pas entre lui et sa dénonciation de l'idéologie dominante, une œuvre sans décalages, sans chimères, sans emboîtures. Il projetait d'y consacrer toutes ses forces, d'y sacrifier la paix relative de son existence. Mais il ne réussissait pas à mettre en pages, sans métaphores, sa répugnance, la nausée qui le saisissait en face du présent et

des habitants de ce présent. En outre, écrire selon la mode du jour, selon les canons en vigueur, correspondait pour lui à une lâcheté dont il ne voulait pas se salir la conscience. À une capitulation devant la forme, les couleurs, la respiration, l'intelligence, la sensibilité et la langue mensongères d'un système où rien n'était innocent et impollué. (AS : 33)

Ce travail d'écrivain était avant tout affaire de posture « collectiviste ». Carla Carlson et « la narratrice », les deux créatrices d'*Hier* à qui l'on doit peut-être le « Chapitre 5 » et/ou l'installation romanesque, posent leur travail de manière symétriquement inversée l'une à l'autre : Carla Carlson, à partir d'une recherche intime fondée sur une mémoire quasi-incantatoire, en vient à intégrer à ses réflexions l'Histoire des idées d'une manière beaucoup moins restreinte ; à l'inverse, « la narratrice », qui documente le réel, « fîche » l'Histoire, est déportée, dans ses notes personnelles, vers une documentation de la sphère intime⁸⁶. Bien qu'*Hier* n'explicite pas les motivations des deux créatrices, on peut pourtant déduire qu'elles sont d'un ordre plus spéculatif que pratique, plus herméneutique qu'historique, plus poétique que littéraire. R. Costade prête à Rogatien L. l'intention de séduire à nouveau Justine Vilbroquais⁸⁷ avec un

86 Il ne faudrait pas oublier un souci d'explorer les filiations féminines, qu'elles soient familiales ou plus collectives.

87 Il n'est pas du ressort de cette recherche de faire voir et de faire jouer la destinée des personnages de *L'Immaculée conception* dans la « suite » de l'œuvre de Gaétan Soucy. Dans *Music-Hall!* (2002), roman dont l'écriture est antérieure à la publication de *L'Immaculée conception* même s'il paraît bien après lui, Rogatien L. pourrait bien être celui qu'on appelle Rogatien Longd'ailes ; Justine pourrait bien être la mère de Xavier, un anthropoïde rapiécé dont le destin est raconté. *Music-Hall!* ne peut être lu comme le diptyque de *L'Immaculée conception* que dans le même esprit herméneutique qui nous fait croire que *L'Immaculée conception* est le roman de Rogatien L. : il ne s'agit que d'une potentialité jamais

roman qu'il lui suggère d'intituler « L'Annonce faite à Justine » (IC : 300). Rogatien n'est pas à proprement parler un narrateur-personnage : il est, de fait, un *narrataire-personnage*, puisqu'il est le destinataire des lettres de R. Costade. Impossible, dès lors, de connaître ses motivations, d'autant que le monde où il évoluerait « réellement » n'a pas d'épaisseur diégétique suffisante pour qu'on puisse l'en déduire. Cette figure vide garde tout son lustre de mystère.

Le narrateur-personnage sans l'anecdote ?

Ces considérations sur ce qui semble motiver l'écriture des narrateurs-personnages nous permettent de faire apparaître la singularité des narrateurs-personnages qui ne sont pas écrivains, tels DeMilo (*Nous trois*) ou le libraire (*Nikolski*), ou alors qui ne sont pas *vraiment* narrateurs (Rogatien L. ; *L'Immaculée conception*) ; mais plus encore, la singularité des narrateurs qui ne sont pas des personnages mais qui présentent néanmoins une *posture* reconnaissable et qui pourrait être décrite avec les mêmes termes (*En douceur*). Sauf qu'on ne pourrait, en suivant la logique narratologique, avoir recours à l'anecdote, car c'est bien ce qui doit les distinguer *en effet* des premiers. Cette distinction qui les désunit avait déjà été explorée par Genette dès 1972, et la terminologie ne s'était alors pas intéressée à la relation qui unit *tout de même* un narrateur hétérodiégétique à l'anecdote dont il fait le

« officiellement » actualisée dans aucun des deux textes.

récit. Cette distinction estompe ses frontières à être ainsi considérée. Expliquons-nous-en : les suffixes homo- et hétéro- servent à décrire la relation qui unit le narrateur à l'anecdote, à la fiction, et à sa résultante : la diégèse. Or, à nous lire, et à lire surtout l'analyse que nous proposons d'*En douceur*, on se rend bien compte de l'implication du narrateur, même hétérodiégétique, à l'épaississement de l'anecdote par *sa posture*. Quand ce narrateur emploie une langue qu'on dirait tirée des plus grands textes de la Littérature, du poème de Claudel aux *Mots* de Sartre ; quand on ajoute à cette équation la mise en ordre du disparate à laquelle donne lieu la configuration de l'intrigue, il y a tout lieu de croire que le narrateur, même hétérodiégétique, soit impliqué dans une autre diégèse que celle qu'on a l'habitude de considérer, soit celle de la lecture et de ses effets « programmés ». Le récit est aussi une histoire, dans la mesure où, à lui seul, il ne supplée pas entièrement au disparate, et où l'activité empirique de lecture à laquelle il va donner lieu fera aussi une mise en ordre, produira *une lecture, une interprétation*, au même titre qu'un orchestre pourrait donner une interprétation d'une partition, ou un metteur en scène diriger une représentation de, par exemple, *L'Annonce faite à Marie*. L'instance ainsi dégagée, projetée, virtualisée sur un espace laissé conventionnellement vide, disponible donc, est un des effets possibles de l'instance narrative : la délégation (stratégique ?) de son autorité à la lecture. À cette hérésie narratologique momentanée Genette aurait probablement rétorqué que ce rôle est d'emblée celui de l'auteur : c'est lui qui invente,

après tout. Non : il aurait plutôt attribué ce rôle au narrateur et à la narration, détour terminologique qui ne fait que draper l'auctorialité dans un écrin d'énonciation, sans se rendre compte de la reconduction implicite du modèle auctorial canonique. Comme l'a montré Alain Rabatel en prenant pour tête de Turc la notion genettienne de focalisation zéro, ce présupposé méthodologique empêche l'analyse de s'intéresser à l'aspect pragmatique de la mise en récit, tout en reconduisant des règles poétiques trop restrictives parce qu'elles sont en outre très aristotéliennes et, en définitive, appuyées sur des formes narratives que la modernité n'a pas encore profondément travesties. Il ne s'agit pas de revenir à ces tergiversations, mais de faire observer, à partir de ce corpus particulier que nous avons exploré, que les narrateurs homo- et autodiégétiques, même s'ils ne sont pas au centre des récits qu'ils produisent, se retrouvent au centre du « procès d'interprétation » que peut devenir leur lecture.

Chapitre 3

Surdétermination du rôle de narrateur:

Narrateurs de fonction et postures de narrateurs

Michèle Rozenfarb, *Tendre Julie*, 1992

Patrick Lapeyre, *Sissy, c'est moi*, 1998

Jean Echenoz, *Ravel*, 2006

Cette partie de la thèse souhaite étudier des narrateurs hétérodiégétiques dont la présence se fait surtout sentir dans la voix narrative. À côté de romans qui se dispensaient de toute régie (*vocalisée*) supérieure des récits et des fictions (*Hier* et *Nikolski*, surtout), on trouve des romans dont le narrateur construit, par son récit, une figure de narrateur qu'on dirait surcodée. Surprésente, surreprésentée, cette voix affirme avec insistance – et vigueur parfois – son autorité sur le récit, comme si elle disait « c'est moi qui raconte ». Nous avons choisi trois romans qui ont pour ambition narrative de dresser le (un) portrait d'un personnage : le roman de Patrick Lapeyre ambitionne de « tout dire » de Sissy ; celui de Michèle Rozenfarb raconte un moment fort de la vie de Marie-Julie-Anastasie ; celui de Jean Echenoz raconte les dix dernières années de la vie de Maurice Ravel. Raison en apparence suffisante pour les regrouper ici, cette ambition biographique (ou pseudo-biographique) centrée sur un caractère dont il s'agit d'épaissir l'existence autour du nom propre ; mais plus encore, ce regroupement naît d'une parenté entre les postures narratives adoptées.

Tendre julie: la péripétie narratologique

Michèle Rozenfarb, *Tendre Julie*, 1992

Un soir, allongé sur son lit au *Palais de la Ceinture*, Mack dit :

« Moi, ce bouquin, *Rue de la Sardine*, il ne m'a jamais bien plu. Je m'y serais pris autrement. »

Cela dit, il fit une longue pause puis se tourna sur le côté, leva la tête et se cala l'oreille contre la paume de la main.

« Je ne suis qu'un critique, mais si je venais à rencontrer le gars qui a pondu ce bouquin, je lui dirais quelques petites choses.

– Lesquelles ? demanda Whitey N°1.

– Je vais te le dire, répondit Mack. Il y a des chapitres: chapitre I, chapitre II, chapitre III. Ça, on ne peut pas l'éviter, mais je voudrais bien qu'il ait une petite phrase au début pour dire de quoi traite ce chapitre. Suppose que j'aie envie de relire un passage : chapitre V, ça ne me dit rien. Tandis que s'il y a un mot ou deux, je sais tout de suite que c'est celui-là qui m'intéresse.

– Continue, dit Whitey N°1.

– Moi, j'aime bien qu'il y ait de la conversation dans un livre, mais ce que je n'aime pas, c'est qu'on me dise à quoi ressemble le gars qui parle. Je veux

savoir comment il est d'après la façon dont il parle. J'aime savoir ce que le gars pense d'après ce qu'il dit. J'aime aussi qu'il y ait des descriptions. J'aime savoir quelle couleur est une chose, quelle odeur elle a, à quoi elle ressemble et peut-être même ce que le gars en pense – mais pas trop quand même.

– Mack, tu es un critique, dit Whitey N°2, je ne te croyais pas si capable. C'est tout ?

– Non, répondit Mack. Quelquefois j'aime bien qu'un bouquin perde le fil et aille battre la campagne. Après tout, le gars qui écrit, l'envie peut le prendre d'aller se balader dans un chemin de traverse. Il peut avoir envie d'aligner des jolis mots qui se suivent pour qu'ils forment une espèce de musique. Très bien. Mais ces morceaux de tra la la lire, je voudrais bien qu'ils soient mis un peu à part pour que je n'aie pas à les lire. Je ne veux pas trouver de la musique au beau milieu de mon histoire. Comme ça, si j'ai envie, je peux y revenir une fois que je connais l'histoire. »

John Steinbeck [traduction de J.-C. Bonnardot], *Tendre jeudi. Rue de la Sardine II*, Paris, Éditions mondiales, 1972 [1954, traduction de 1956], p. 5-6.

Le prologue à *Tendre jeudi* de John Steinbeck décrit avec lucidité et terre à

terre une expérience de lecture frustrante pour un lecteur-personnage-critique et propose, par la voix de ce lecteur même, qui est aussi un personnage du roman, les titres pour chacun des quarante chapitres, titres qui seront effectivement repris par le roman qui suit. On retrouvera Mack et Withey N°I dans la diégèse du roman, ce qui consacre ce prologue comme un modèle d'intervention du monde fictionnel sur le récit et même davantage : sur le paratexte. Plus encore, on peut supposer que, dans l'économie des niveaux narratifs, le paratexte revendique un statut fictionnel. La métalepse est consommée.

C'est sous le signe de cette métalepse originelle que nous lisons *Tendre Julie* de Michèle Rozenfarb (1992). Le roman de Rozenfarb dévoile sa parenté avec le celui de Steinbeck en commençant lui aussi par une table des matières où les titres des soixante-et-un courts chapitres numérotés sont énumérés. Roman sans grand déploiement romanesque où les rôles du narrateur sont exposés, mis à plat, remis en circulation, fictionnalisés jusqu'à devenir peut-être sa seule intrigue, *Tendre Julie* nous intéressera parce qu'il problématise – à outrance parfois – le statut de narrateur. En apparence, *Tendre Julie* réserve au lecteur littéraire un véritable cauchemar narratologique où un narrateur amnésique devient amoureux de son héroïne ; où un « narrateur de secours » doit faire des heures supplémentaires à cause des caprices d'un « narrateur principal » ; où une héroïne devient amoureuse d'un narrateur ; où un narrateur séjourne dans le ventre de l'héroïne ; où, finalement, toutes ces péripéties

« narratoriales » glissent progressivement du récit vers la fiction au gré d'allers-retours souvent indécidables. La contamination réciproque de sphères habituellement étanches nous conduit à produire une lecture sans doute trop attentive aux procédés narratifs, car les sentiers du récit s'amuse à nous égarer, à nous amuser au point où toute recherche de linéarité, toute résolution des imbroglios narratologiques apparaît coûteuse en énergie interprétative.

Ce roman nous intéresse parce qu'il problématise explicitement l'acte narratif et sa portée. Il ne fait pas que le thématiser, comme nous l'avons d'abord pensé. Il le problématise parce qu'il suscite une gymnastique interprétative qui pourrait bien s'exercer en pure perte s'il ne s'adjoignait pas une réflexion sur l'autorité narrative. L'autorité narrative *fait* problème, car tour à tour l'unité de la voix narrative sera affirmée puis refusée. Plus spécifiquement, c'est la confusion entre les niveaux narratifs qui fait problème : la figure de narrateur sera souvent confondue avec la figure d'un « auteur impliqué » ; la figure de narrateur sera aussi souvent confondue avec le rôle d'un personnage. De sorte que les niveaux d'interaction entre les participants virtuels et réels de l'énonciation seront constamment appelés à se rencontrer.

Narrateur – Narrataire

Implied author (figure de l'auteur) – Lecteur implicite (figure du lecteur)

La narration : une péripétie

Marie-Julie-Anastasie est amoureuse d'un Narrateur* amnésique⁸⁸. Tout au début du roman, on la trouve à peindre des numéros sur les marches du château d'eau où elle souhaite aménager sa résidence. C'est là, croit-elle, qu'elle et Boris (Vian) vivront heureux (*TJ* : 105). Il a fallu vidanger le château d'eau ; Marie-Julie-Anastasie avait trouvé une solution à ce problème : construire une nouvelle église plus bas dans le village, et transformer l'ancienne en réservoir. Accessoirement, elle veut aussi apprendre à cuisiner (c'est pourquoi elle voit un psychanalyste) ; elle est amoureuse de Boris Vian (mais n'est-ce pas plutôt du narrateur de *L'Écume des jours* ?) ; la demoiselle des postes n'a pas l'air d'apprécier sa présence au village (il faudra l'inviter à prendre le thé, idée qui plaît au Narrateur*) ; il a aussi fallu rencontrer un représentant des Eaux et Forêts (un bûcheron avec qui elle a « négocié » ses projets de réorganisation des aqueducs). L'intrigue est aussi mince que cela. On doit ajouter à ce tableau très mince de l'action un grand nombre de digressions rétrospectives qui ne sont guère plus trépidantes, bien que tout aussi potaches. Ces analepses nombreuses

88 Afin de distinguer le personnage appelé « narrateur » de l'instance narrative responsable du récit premier, nous indiquerons « Narrateur* » pour parler du personnage.

et pas très rigoureusement menées sont consacrées à la « genèse »⁸⁹ du personnage, de sa naissance à la découverte du château d'eau, en passant par sa tendre enfance à la ferme familiale (huitième enfant d'une famille qui en compte quinze⁹⁰). Une véritable psycho-biographie s'offre à lire en épisodes décousus: souffle au coeur apparu dès l'enfance⁹¹ qui mobilise l'attention des parents et des médecins, jambe fracturée en mai 68 qui provoque la « rencontre » avec Boris Vian (dans un livre offert par une soeur aînée), maison-étable-poulailler d'enfance qui scelle la nature campagnarde et lascive de la protagoniste, multiples aventures amoureuses d'icelle avec des partenaires roux (ou non-roux) des deux sexes qui savent ou non cuisiner, etc. Bref, comme dans un rêve désordonné, *Tendre Julie* multiplie les embranchements, et refuse assez clairement la linéarité.

Devant un récit qui se refuse à la linéarité, à la causalité et souvent même à la pertinence narrative (où allons-nous ?), force est de constater que le travail du lecteur n'est pas des plus simples. Ce défaut de signalisation, et parfois même carrément de chaussée, nous force à créer de toutes pièces la périphrase qui permettrait d'abord de comprendre ce qui se passe dans ce monde fictionnel, mais aussi ce qui motive une

89 Le mot n'est pas innocent, ici, car on rejouera, dans le château d'eau, une scène du Paradis originel où le narrateur intra-utérin et amnésique, faisant surface et découvrant Marie-Julie-Anastasie nue, en conclut qu'il est Adam (chap. 56). Mais nous nous avançons.

90 Chap. 7, p. 24-27.

91 Ce souffle au coeur n'est pas sans rappeler celui dont « souffre » Amélie dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (film de Jean-Pierre Jeunet sorti en 2001).

telle configuration narrative.

De fait, il est aussi facile de suivre la trace du Narrateur* (des Narrateurs* ?) que celle de l'héroïne. En dépit de son statut d'héroïne de roman, Marie-Julie-Anastasie est « étouffée » par une voix narrative qui occupe une grande partie de la scène, et qui s'affaire autant à commenter sa propre action qu'à raconter une fiction narratologique. Il faut même se demander si elle n'est pas simplement un prétexte à tester l'élasticité du concept de métalepse.

Péripétie narratologique : dans le ventre de *Tendre Julie*

On sait dès le premier chapitre que la protagoniste est amoureuse d'un Narrateur*, et que ce Narrateur* est amnésique. Le récit nous apprendra qu'il a séjourné un moment dans le ventre de Marie-Julie-Anastasie, ce qui a requis l'intervention d'un « narrateur de secours » (chap. 36) apte à raconter « l'extérieur » de l'action.

Il faut reconnaître qu'en l'absence du narrateur qui, toujours fourré à l'intérieur de son héroïne, procède au recensement méthodique des sources de la pensée (les classant au fur et à mesure de son avancée en sources possibles, probables, peu probables ou franchement improbables), il faut reconnaître que ce récit prend enfin l'allure d'un vrai récit où les chapitres succèdent aux chapitres selon une chronologie pertinente. Le lecteur se demande sans doute quel mystérieux personnage est venu relayer l'auteur de cette histoire. C'est une bonne question et je vais y répondre de ce pas: il apparut très vite au narrateur principal que ses habitudes régulières et son attachement indestructible à l'heure du thé le mettaient dans l'incapacité de

couvrir à lui seul le sujet, c'est-à-dire Marie-Julie-Anastasie. Sa conscience professionnelle lui intima de faire appel, aux risques et périls de son avancement, à un narrateur de secours, afin d'assurer à la façon des correspondants de guerre une double couverture de l'événement, c'est-à-dire de Marie-Julie-Anastasie. Eh bien, je suis tout simplement ce narrateur de secours chargé de couvrir l'extérieur de Marie-Julie-Anastasie, tandis que le narrateur principal se charge de son intérieur et de la préparation du thé. (*TJ* : 94-95; nous soulignons)

Cet intermède officialisé donne du rôle de narrateur une image on ne peut plus anthropomorphique, au point qu'on pourrait croire que les narrateurs, d'ordinaire, sont tous membres d'un même syndicat (« conscience professionnelle » ; « aux risques et périls de son avancement »), qu'ils prennent habituellement le thé et qu'il leur arrive de devenir amoureux de leurs héros. Cela, de plus, a l'air d'aller de soi. Au rayon des évidences, on doit aussi ranger cette exagération de la focalisation interne en quoi consiste la plongée littérale *dans* le personnage :

Comme le laissait entendre la deuxième partie du titre [de ce chapitre], il se trouve en situation intra-utérine, à même la source de la pensée, et plus confortablement installé qu'il n'aurait osé l'espérer lors de son approche hésitante. [...] Ces moments successifs et intra-utérins de réprobations et de réjouissance, qui se traduisent, le premier par un violent martèlement de l'index sur le front et le deuxième, par un bond de joie, vont avoir sur le déroulement de cette histoire des conséquences telles que nous pouvons affirmer qu'ici se situe un des points culminants du récit. (*TJ* : 103-104)

S'ils sont mandatés à la couverture de l'intérieur et de l'extérieur du personnage et assignés à résidence dans des foyers de perception précis, ces narrateurs ne produiront

pourtant jamais de récit qui émanerait de ces foyers. « Je suis ce narrateur de secours », affirme l'un d'eux, mais ce n'est jamais que pour continuer de parler depuis le même point de vue qui était celui de la voix narrative. Hormis cet hapax (et d'autres, on le verra), et malgré la mention explicite du fait qu'il y aurait éventuellement plusieurs récits (un narrateur = un récit), il n'y a de fait qu'*un seul récit*. Il faut tout de suite faire remarquer la manière très explicite de parler de *ce* récit : découpé en chapitres, cherchant à retrouver sa chronologie, « cette histoire » acquiert un statut supérieur aux péripéties du reportage : et du simple récit (au sens narratologique) on en arrive rapidement au statut de livre, qui est un au-delà du récit. Si un « personnage » a pris le relais du « narrateur principal » (occupé à préparer le thé et à couvrir l'intérieur de l'héroïne), il faut savoir situer cette action qui se situe du côté de la diégèse. On le voit, la confusion règne : le Narrateur* est-il un personnage, un authentique narrateur, un auteur humain qui écrit aussi les titres des chapitres ? Les infractions aux niveaux narratifs ne s'arrêtent pas là.

L'histoire de ces Narrateurs* (appelés « narrateur principal » et « narrateur de secours » ou « accessoire ») ne s'arrêtera pas au ventre de son/leur héroïne. Après avoir cédé devant des contraintes sensorielles que ne connaissent pas les narrateurs dits « omniscients », au point de subir les contraintes temporelles et spatiales que connaissent mieux les narrateurs-personnages, ces narrateurs anonymes qu'on aurait pu croire étrangers à la diégèse n'auront de cesse d'être relayés (plutôt que de se

relayer eux-mêmes), de voir raconté ce relais (plutôt que de le commenter eux-mêmes). Les obstacles aux points de vue, les embûches à la description efficace, les difficultés de raconter simplement, etc. sont *montrés*, ils appartiennent à la *diegesis* plutôt qu'à la *mimesis*, ils sont *dits* et *décrits* plutôt que de *se dire* et *se décrire*. De la sorte, ils apparaissent au mieux comme des discours rapportés transposés ou narrativisés, mais n'atteignent jamais le statut de récit autonome. Systématisant leur action concertée, le récit aura soin de rapporter leurs faits et gestes, leur accordant la même attention qu'à tout autre personnage « normal ». Au chapitre 46, intitulé « La stratégie de la négociation. Cours pratique », où Marie-Julie-Anastasie doit convaincre le bûcheron des Eaux et Forêts du bien fondé de son projet immobilier, le duo des narrateurs est à peine suffisant :

Pour ce qui est de l'intérieur du sujet, dont la couverture est assurée par le narrateur principal, il connaît une période de latence transitoire caractérisée par l'arrêt des émissions de pensée. Puis comme l'émission reprend sur un mode sporadique et confus, l'intérieur du sujet amorce une série de transformations surprenantes pour le narrateur principal, qui se prend à regretter de n'être pas relié à son collègue de secours par un talkie-walkie. (TJ : 116)

[...]

Pour ce qui est de l'extérieur du sujet, la couverture immédiate est assurée par le beau bûcheron, ce qui ne va pas sans poser de gros problèmes au narrateur de secours. Celui-ci est en effet censé, en l'absence du narrateur principal, couvrir en exclusivité l'extérieur de Marie-Julie-Anastasie. Or, il est de fait que les tailles et positions respectives des protagonistes pendant cette délicate négociation ne permettent d'apercevoir que le dos large et les épaules solides du représentant des Eaux et Forêts. Le narrateur accessoire a beau tourner et retourner autour du sujet, il a beau même repousser

Potiron afin que ne soit obturé aucun angle de vision, de Marie-Julie il ne voit que les pieds, ce qui est loin de suffire pour juger de l'avancée des négociations. (*TJ*: 117)

On a déjà pu observer que, s'ils sont appelés narrateurs, ces deux personnages *de* narrateur ne possèdent pas en propre leur lieu de parole, qui serait un récit. Mais disant cela, il faut excepter cinq moments où surgit pourtant un troublant pronom personnel qui déstabilise momentanément la rassurante structure énonciative anticipée, et qui identifiait le récit premier à celui mené au nous de majesté. Voici qu'on dit « Je ».

Quand on dit *Je*

Le premier de ces moments étonnants survient au détour d'une digression qui risque de mettre en péril l'avancée du récit. Marie-Julie-Anastasie n'a pas encore découvert le château d'eau, car elle se trouve en Bretagne chez une amie chez qui elle doit suivre un stage culinaire (pour cuisiner aussi bien que Nicolas, le cuisinier de Colin dans *L'écume des jours* ?). Elles en sont au premier cours théorique : « confiture de pastèques au citron ». L'épépinage et le pelage de la pastèque ne sont pas aisés, et cet aparté en mode autodiégétique le confirme :

Pour ma part, je pratique directement cette intervention dans mon atelier à l'aide d'une scie à métaux électronique, en ayant au préalable immobilisé

sur mon établi la pastèque, dont la forme rend les déplacements imprévisibles et dangereux, à l'aide de quatre solides serre-joints. Une fois terminé le pelage, je profite de cette installation pour trancher la pastèque en trente-deux portions à l'aide de mon taille-haies électrique. (*TJ* : 72)

[...]

Le lecteur fera remarquer que, si l'on se contente de trancher en deux moitiés la pastèque et d'éliminer la totalité des pépins avant de poursuivre le tranchage, l'opération est considérablement simplifiée. J'ai évidemment essayé cette solution, pour vite arriver à la conclusion qu'elle ne couvre pas la durée requise d'un jour, loin s'en faut. (*TJ* : 73)

Outre la digression en quoi elle consiste, cette généreuse confiance d'un bricoleur gastronome est un corps étranger dans le fil du récit (si jamais il y a un fil). L'activité semble absurde (la recette prévoit une journée entière pour épépiner la pastèque) ; l'apparition soudaine d'une voix marquée (« Je ») l'est tout autant dans le contexte. D'autant plus que, prenant ainsi la parole, disant Je, cette « personne narrative » est émaillée des mêmes tics qui caractérisent le flux narratif auquel le roman nous condamne. L'objection « finale » adressée de manière impersonnelle au lecteur, de même que le caractère évident – allant de soi d'un grand nombre de situations, jugements, déroulements, etc. – nous apparaissent comme des traits caractéristiques de la voix narrative qui pourraient nous permettre de repérer, malgré tout ce « bruit », une identité narrative. Nous y reviendrons.

L'intervention du « narrateur de secours » citée plus haut est une autre de ces apparitions inattendues d'un narrateur-sujet: « Eh bien, je suis tout simplement ce narrateur de secours chargé de couvrir l'extérieur de Marie-Julie-Anastasie, tandis que

le narrateur principal se charge de son intérieur et de la préparation du thé » (*TJ* : 95).

Si seulement cet « aveu » nous permettait effectivement de fédérer un ensemble d'énoncés dont ce « Je » serait l'origine, nous en serions quittes pour une forme de *deus ex machina* dont le cas serait vite réglé. Mais tel n'est pas le cas.

Juste au moment où le lecteur allait faire son deuil d'une forme d'ordre dans l'origine des discours, et alors confier « sa vertu » à une voix distante, hétérodiégétique, diffuse, polyphonique peut-être, voici que surgit à nouveau le Je, sans pourtant marquer son identité avec ceux qui ont pu être rencontrés ailleurs. C'est encore une fois au gré d'une digression (au sens où nous nous éloignons du « roman de Marie-Julie ») que ce mirage surviendra, cette fois pour raconter une dérisoire anecdote de bureau :

Pour donner au lecteur une idée [des bienfaits des stages de communication], je me permettrai d'évoquer mon ami A. W., qui était, avant son premier stage de communication, particulièrement malhabile en la matière. Lors d'une réunion d'importance vitale pour la société dont nous étions l'un et l'autre des membres actifs, il me prit longuement à part pendant le discours introductif du président, m'expliquant avec son enthousiasme habituel qu'il était capital, pour préserver la tenue d'une telle assemblée, d'en bannir tout aparté. Comme évidemment j'ignorais ce précepte de base, il prit par amitié le temps de m'en développer les raisons jusqu'à ce que le président nous eût demandé d'un ton sec (car lui n'avait pas encore fait son stage de communication) de bien vouloir nous taire. (*TJ* : 114)

Déjà digression, l'anecdote, au surplus, raconte les méfaits d'un excès d'aparté expliqué lui-même en aparté. La digression se termine une page plus loin dans un

autre échec communicationnel dont il serait inutile de discuter ici, et qui concerne une écriture manuscrite illisible, au grand dam de ce brave « membre actif » de la société où travaille également A.W.

Toujours en roue libre au fil des événements du récit, on commence à le comprendre, la narration fera à nouveau surgir le pronom Je à l'occasion cette fois d'une tentative de synthèse amorcée juste avant une digression que l'on devine imminente. Le narrateur ne veut surtout pas perdre le fil de l'action, et le voici qui enregistre une copie de sauvegarde sous la forme de symboles marqués sur des « mémorandums auto-adhésifs ». Le voici qui commente :

[N]ous allons noter que nous abandonnons provisoirement Marie-Julie-Anastasia au pied du château d'eau dont elle vient d'acquérir la propriété; nous en profiterons pour noter que la vidange reste à faire, car le plus préoccupant, dès lors qu'on aborde un récit à tiroirs, est la perspective d'un oubli nuisible à la compréhension. Notons encore qu'elle est enceinte d'un narrateur amoureux dont elle a déjà choisi le prénom. Notons enfin que repose à ses pieds un bûcheron juif dont il faudra faire usage convenable à cause des ligues anti-racistes. Ces précautions prises, nous n'avons théoriquement rien à craindre. (*TJ* : 122-123)

[...]

Je peux personnellement témoigner de l'efficacité des mémorandums auto-adhésifs pour en faire un usage intensif mais rationnel. [...] Le point essentiel me paraît résider dans une utilisation judicieuse des abréviations et des symboles, en général inspirés des mathématiques euclidiennes. [...] (*TJ* : 123)

[...]

Curieusement, mais il est vrai que je suis d'un naturel étourdi et c'est d'ailleurs pour cette raison que j'use généreusement des feuillets auto-adhésifs, je n'avais pas souvenir des persécutions exercées à l'encontre du

bûcheron dans cette histoire. Il me semblait au contraire m'être réclamé de mon appartenance à la ligue anti-raciste. Peut-être ferions-nous mieux de revenir sans tarder à Marie-Julie-Anastasie et de remettre à plus tard la description de l'ivresse des profondeurs. (*TJ* : 125-126).

Notons, nous aussi, le caractère incongru de telles marques de régie, alors même que nous ne sommes pas en présence d'un narrateur-écrivain ou d'un narrateur-personnage « franc » : point n'est besoin d'explicitier la création du récit, sa source, ses aléas ; mais pourtant cette digression métatextuelle prend la forme d'un micro-récit de l'acte créateur. À l'inefficacité des procédés concrets d'invention et de production romanesque (ici, l'échec de la prise de notes), on doit ajouter qu'à partir de ce moment, au fil toujours ténu du roman, la narration commence à ressembler encore plus au cadavre exquis. C'est-à-dire que d'une idée glissée en fin de chapitre en jaillit une autre, et que la narration n'est plus, dès lors, soumise à l'urgence de l'actualité de l'action des personnages: elle devient un emballement du signifié: le Narrateur* souffre de migraine (*TJ* : 129), on apprend que le venin d'abeille est excellent contre les migraines (*TJ* : 130), le butinage des abeilles nous ramène à la grossesse de Marie-Julie-Anastasie (*TJ* : 130), qui remet à ses loisirs le soin de réfléchir à l'Immaculée conception (*TJ* : 131), loisirs dont « la place est appelée à s'amenuiser dans les semaines et les mois à venir » car l'aménagement du château réclame un téléphone (*TJ* : 131), téléphone dont on demande l'installation à la demoiselle des postes (*TJ* : 133-134), demoiselle des postes que Marie-Julie-Anastasie convie à

prendre le thé le samedi plutôt que le vendredi (*TJ* : 135-136), car, apprend-on, notre héroïne respecte scrupuleusement le sabbat (*TJ* : 136-137), etc. De signifié en signifié, le récit s'épaissit verticalement. La régie narrative arrive à la rescousse pour juguler l'hémorragie: « C'est avec soulagement que nous revenons à l'objet principal de ce récit, c'est-à-dire aux amours de Boris et de Marie-Julie-Anastasie » (*TJ* : 139).

La dernière de ces apparitions inopinées ne concerne nullement la création littéraire, l'invention romanesque ou les valeurs de la communication moderne; il s'agit tout autant d'une digression, mais cette fois elle prend une tonalité expressive. Alors qu'on raconte les insomnies infantiles de l'héroïne, le voici qui surgit après l'alinéa (comme qui dirait au coin du mur) :

Que le lecteur pense ce qu'il voudra, mais je trouve qu'il est criminel de s'en prendre à une petite fille affligée de telles insomnies et de l'emporter sans ménagement, sans même se soucier de savoir si elle a remis sa culotte, puis de la jeter sur son lit en la menaçant de la bâillonner, de la ligoter au sommier et, si ça ne suffit pas, de la découper en douze morceaux et de la faire cuire pour la donner au cochon. Parce que crue, même le cochon n'en voudrait pas, de cette saleté de gosse. Et la maison retombait dans un silence nocturne écrasant. (*TJ* : 111)

On trouve là aussi une forme d'avertissement au lecteur (sur lequel nous reviendrons), mais l'emballement qui suit et qui crève un abcès rempli d'affects est inusité. Jamais la charge expressive ne sera aussi forte que là. En même temps, cette charge est dérisoire, car elle se termine « sur une patte » par un retour au registre historique.

La citation *in extenso* de ces moments où la narration semble prise en charge par un être de discours proche du narrateur autodiégétique soulève au moins trois problèmes sur lesquels nous pourrions plus loin nous pencher. Premièrement, la régie du texte, de la lecture et de la fiction par le « geste narratif » est une modalité d'inscription du discours narratorial relativement inédit dans le corpus que nous envisageons. En effet, c'est parce qu'il est maximalelement représenté que ce narrateur hétérodiégétique nous intéresse. Deuxièmement, en tant que sa sphère d'influence s'étend jusqu'au monde fictionnel, et que, inversement, le monde fictionnel le contamine aussi, le récit-cadre (faute de meilleur terme à ce moment de notre argumentation) commet certaines infractions dans ses jeux entre les niveaux narratifs. Troisièmement, et en plus de sa présence pronominale, le narrateur du récit-cadre produit un métadiscours sur la représentation littéraire en général et sur l'acte de narration en particulier, tout en confondant allègrement (mais qui s'en formalisera outre les agrégés de Lettres modernes ?) les rôles de narrateur et d'auteur, le récit et le livre, le narrataire et le lecteur. Nous aborderons chacun de ces problèmes en étudiant les nombreuses métalepses auxquelles donne lieu le roman.

Métalepses

La métalepse correspond, chez Genette, à une transgression des niveaux narratifs :

Le passage d'un niveau narratif à un autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive. (Genette, 1972 : 243-244)

Suivant Genette, pour qu'il y ait transgression (et donc métalepse), il faut qu'il y ait un lien de dépendance sémantique (« connaissance d'une situation ») et pragmatique (« par le moyen d'un discours ») entre les niveaux narratifs. Véritable joute des perspectives et des points de vue, le rapport précis et pourtant très vague des « négociations » entre Marie-Julie et le bûcheron ont transformé le rôle du narrateur-cadre jusqu'à vouloir en faire des personnages comme les autres (ce seraient le « narrateur de secours » et le « narrateur principal »). Mais cette pseudo-incarnation cache peut-être un rôle plus figural que fictionnel. Lors de cet épisode du roman, on nous rapporte que la narration (sa dimension « centre de perspective », dirait-on) se scinde en deux, alors qu'il n'y a en principe qu'une instance narrative. Qu'advient-il du « vrai » narrateur que nous pensions hétérodiégétique, dans cette situation désormais presque aussi fictionnelle qu'énonciative ? La diégèse était déjà, plus tôt dans le roman, distendue jusqu'à recouvrir les êtres de discours et à les transformer en « êtres de papier », mais à ce point de la lecture linéaire des soixante-et-un chapitres, la métalepse est consommée et s'apprête à prendre toute la place et à reconfigurer la scène énonciative.

Car tandis que le « narrateur principal » est toujours blotti dans le siège des

sentiments féminins, et que le « narrateur secondaire » n'a de cesse « de sautiller autour des protagonistes en se lamentant de ne rien voir » (*TJ* : 120), une autorité supérieure rend compte de ces actions qu'il serait hasardeux de nommer narratoriales⁹². La cause serait presque entendue si le personnage de Marie-Julie-Anastasie ne se mêlait à son tour du récit, car après cette première ronde de négociations avec le bûcheron, elle s'occupe de gérer l'activité des lecteurs trop jeunes pour lire ce qui vient de se passer, tout comme le faisait le narrateur (mais lequel ?) quelques pages plus haut. À la fin du discours transposé (et même en indirect libre, par moments) que vient de livrer l'héroïne au bûcheron attendri, voici qu'après l'alinéa le narrateur s'arrête, le temps de faire remarquer ce que vient juste de dire Marie-Julie-Anastasie :

Le lecteur ne rêve pas, il a bien entendu, Marie-Julie a réellement demandé aux petits enfants de retourner lire Bécassine dans leur chambre. Elle-même, fort étonnée d'avoir prononcé une telle ineptie au terme d'un discours dont elle est par ailleurs assez satisfaite, se détourne du pâtre grec [le bûcheron] pour se plonger dans une longue songerie. Quant au narrateur intra-utérin, il jubile et se frotte les mains de satisfaction devant le succès de sa diabolique expérience. (*TJ* : 122)

Toute cette régie explicite de l'activité du lecteur – sur laquelle nous reviendrons plus

92 Cette configuration narrative où une « voix » fédère, en leur en rendant plus ou moins le crédit, pourrait bien être un cas limite de ce que Genette appelle le *pseudo-diégétique*: « Ces formes de narration où le relais métadiégétique, mentionné ou non, se trouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier, ce qui fait en quelque sorte l'économie d'un (ou parfois plusieurs) niveau narratif, nous les appellerons *métadiégétique réduit* (sous-entendu: au diégétique), *pseudo-diégétique*. » (Genette, 1972 : 246)

loin – « contamine » la sphère fictionnelle lors de cette autre métalepse. Cette fois, ce n'est plus le récit et son responsable qui transgressent les niveaux narratifs, mais la fiction elle-même, le personnage qui, comme s'il avait entendu toutes les adresses aux jeunes enfants faites par le récit, entreprenait avec lui de s'occuper de l'éducation des jeunes lecteurs. La première métalepse, nous l'avions identifiée plus haut, consistait en une intervention du/des narrateur/s sur la scène fictionnelle – ou, plus précisément : les narrateurs étaient affectés dans leur « travail » par le déroulement de l'action. Ces accrocs aux niveaux narratifs se conjuguent aux éléments diégétiques pour inclure la narration parmi les événements sémantiques du récit. Comme dans *Nous trois*, un narrateur-personnage « surgit en trombe », et comme dans *Nous trois*, ce narrateur interviendra dans la diégèse.

À ces métalepses très visibles, il convient d'en ajouter un certain nombre qui reproduisent en plus petit la « manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son *œuvre*, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (Genette, 2004 : 14). En tant qu'elles sont une relation du narrateur à son « *œuvre* » (le récit), les marques de régie transforment là aussi la narration en véritable aventure du *raconter*.

Régie et narrataire

Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernat, à peine retardé par un cœur moins facile à broyer que les autres et qui enraie sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Seuil, « L'école des lettres », 1993 [1835], p. 10-11.

Les marques de régie narrative et fictionnelle sont omniprésentes dans le discours du narrateur premier de *Tendre Julie*. Le récit, de fait, est mené avec une autorité affichée qui entend gérer *son* récit, *son* lecteur et *son* personnel (l'héroïne et les narrateurs – on ne demande pas mieux). On ne compte plus les formules qui commentent le rythme du récit, et dont il serait redondant d'énumérer toutes les occurrences :

Il n'est pas inutile de faire ici une pause [...]. (TJ : 11)

[...] il semble nécessaire de rompre dès l'abord la dynamique du récit et d'examiner le pourquoi et le comment des faits. (*TJ* : 13)

[...] il n'entre pas dans le cadre de ce récit d'examiner les états d'âmes des amants de Marie-Julie-Anastasie lorsqu'elle leur parle de Boris. (*TJ* : 15)

[...] l'explication de ce phénomène est assez instructive pour qu'on s'y arrête quelques instants. (*TJ* : 16)

Le moment est venu d'entamer notre plongée au coeur de ce récit [...]. (*TJ* : 18)

Nous restreignant dans l'énumération des exemples de cette forme de régie, nous nous apercevons de la valeur argumentative d'une telle retenue explicite. Le glissement du registre historique au registre argumentatif est constant. Les exemples de prescriptions au lecteur surabondent aussi, et se trouvent parfois intriquées dans la régie du récit :

a) Nous voici revenus droit à notre propos qui devait être aussi celui du chapitre précédent, d'où la répétition du titre [« L'écume des jours »]. Il serait regrettable que le lecteur attribue cette redite à un manque d'imagination, alors qu'il ne s'agit que d'une forme d'hommage à celui dont l'œuvre va illuminer l'existence de Marie-Julie-Anastasie [...]. (*TJ* : 24-25 ; nous soulignons)

b) Si le lecteur s'interroge, à juste titre, sur les raisons qui nous font intituler ce chapitre « chapitre onzième », nous n'aurons pas l'impudence de lui répondre: pourquoi pas ? Sans doute serait-ce une réponse pleine d'humour, mais l'humour n'est souvent que l'élégante façade du désespoir, comme Boris [Vian] l'a bien montré ; Boris, qui nous ramène opportunément à un sujet qu'il est temps de mieux cerner. Encore que le lecteur fermement accroché à ce récit en aura déjà, à travers les mots clés,

saisi les lignes de force et esquissé le développement. (*TJ* : 33; nous soulignons)

c) Maintenant que voilà le jeune lecteur informé des compétences respectives d'Alfred de Musset et des petits lapins dans le domaine incriminé, qu'il veuille bien faire la somme des facteurs suivants : [...] (*TJ* : 57)

d) Le lecteur a bien sûr deviné l'origine du saisissement d'Anastasie, et ce serait faire injure à la finesse de ses intuitions que de lui mettre sans cesse les points sur les « i » comme le fait trop souvent le narrateur. Il serait plus opportun que celui-ci se consacre exclusivement, alors que l'action se précipite, à l'observation minutieuse des faits et gestes de son héroïne. (*TJ* : 84 ; nous soulignons)

De ces exemples, qui auraient pu être plus nombreux, nous retenons que le rôle de narrataire est sans cesse associé à celui de lecteur (a, b, c et d), comme, au reste, le rôle de narrateur est souvent associé au rôle d'écrivain – ou en tout cas d'auteur d'une *œuvre*: quel moyen, sinon, de parler « à la troisième personne » de soi-même (b et d). Le narrateur premier parle de l'ordre des « chapitres » ; il associe aussi son travail à celui de l'écrivain dans une longue digression (une autre) sur les vertus et les défauts de l'influence de la société de consommation sur le rythme du récit :

S'il faut, pour des raisons d'économie de marché, s'incliner devant les exigences du lecteur, il est dangereux de le laisser sur sa faim comme nous venons de le faire, en lui donnant à imaginer dans un miroitement un peu cruel les charmes de l'héroïne tout en remettant à plus tard leur description détaillée.

D'un autre côté, écrire dans le seul langage de l'économie de marché et de la rentabilité à court terme est une forme d'aliénation, de prostitution même, à laquelle un narrateur épris de liberté ne peut souscrire.

D'un autre côté, l'intérêt d'un écrivain est de rassembler autour de ses histoires le plus de lecteurs possibles. (*TJ* : 52)

La narration est-elle écriture ?

Quelle curieuse destinée que celle du narrateur. Voilà un être tranquille et sans histoires, attaché à ses habitudes sans en être pourtant esclave, assez solitaire pour s'être retiré dans l'écriture, et qui, pour ménager sa quiétude douillette, a choisi de se consacrer à la narration intimiste et feutrée plutôt qu'au roman policier ou à la science-fiction. (*TJ* : 87-88)

Sans jamais postuler explicitement son statut d'écrivain (ce n'est pas Homère qui raconte), force est de constater que la voix narrative situe son action au-delà du fait de raconter, qui ne requiert personne, au lieu que l'écriture oui. Doté d'une voix, pourtant, il refuse d'être un locuteur plein et entier. De fait, on pourrait croire qu'il parle de lui comme d'un autre, et cette énallage emporte la lecture dans une confusion des rôles narratologiques. Le récit, par ces truchements, est constamment médiatisé, malgré toutes ces adresses au narrataire/lecteur. On pourrait se demander, avec Christine Montalbetti, si ces rôles *commandent* vraiment que le lecteur empirique s'y conforme, ou si, comme elle le propose, le narrataire n'est pas plutôt en situation d'autarcie :

Notre hypothèse sera donc plutôt que le narrataire n'est pas plus tourné vers

le lecteur que n'importe quel autre élément du texte qui s'y trouve décrit. Le narrataire fait partie de l'ensemble du texte que je dois lire, il est un *objet* de ma lecture. Il est une somme d'énoncés lisses, qui ne m'offrent pas de prise, ou alors la même que n'importe quelle figure, héros, personnage secondaire, narrateur essayant d'élaborer son récit: celle d'une identification un peu lâche, invérifiable, non systématique, et révisable, et aussi non nécessaire, car rien n'empêche que je ne m'identifie à rien tandis que je lis, ou alors si furtivement que c'est sans importance (narrative). [...] Cette position tierce consisterait donc à renvoyer dos à dos les deux perspectives symétriques qui consistent à envisager une relation entre le narrataire et le lecteur réel soit sur le mode de la substitution visée (elle ne fonctionne pas toujours) soit sur le mode inverse de l'altérité (elle rate tout autant, parfois), pour penser plus radicalement l'*hétérogénéité* de ces deux instances. (Montalbetti, 2000 : 250)

Pour notre réflexion sur l'autorité narrative en régime hétérodiégétique, cette scène énonciative pseudo-diégétique où on trouve un auteur (le narrateur premier) et des lecteurs (le narrataire) nous entraîne encore une fois à la frontière des régimes homo/auto et hétérodiégétique. En effet, à force d'être présent à son récit, ce narrateur premier prend presque la forme d'un personnage-narrateur. Son récit est d'abord envisagé comme hétérodiégétique à cause des possibilités de focalisation qui lui sont imparties. Ces possibilités étendues à tous les domaines d'action et de perception du héros (et particulièrement la focalisation interne) sont l'apanage d'un narrateur qui n'est pas partie de la fiction. Mais il faut voir ce que cette proposition a de paradoxal : il y a, comme chez Balzac sans doute, une volonté affichée d'être une figure tutélaire du récit avec des caractéristiques anthropomorphiques associées aux rôles de romancier, d'enquêteur, de témoin, et pourtant un déplacement, sinon un effacement

des marques de la subjectivité qu'on attendrait d'un personnage. Assumée chez Balzac, cette homologation des fonctions de narrateur et d'écrivain est refusée dans *Tendre Julie*.

Une connivence jamais consommée

Un inventaire un peu compulsif des marques de régie et d'adresse au lecteur dans *Tendre Julie* permet d'appréhender un climat de connivence un peu forcé entre les instances, c'est-à-dire entre ceux que le narrateur appelle « les lecteurs » ou « le lecteur », et lui-même. Car lui-même⁹³ entretient avec sa figure, si l'on peut dire, une relation qui n'est pas claire. Gardons-nous de confondre le rôle de narrateur (un rôle narratologique), le personnage de Narrateur* (un rôle diégétique) et la figure du narrateur (un rôle pragmatique). C'est précisément le problème que pose *Tendre Julie* à l'analyse narratologique: en désignant explicitement les rôles énonciatifs et en les fictionnalisant (à outrance parfois), le roman échappe à toute saisie intuitive. Ce qui était déjà un problème pour une lecture « en progression » ne s'améliorera pas, contrairement à ce qu'on pourrait croire, par une lecture « en compréhension ». S'il parle de « notre héroïne » (*TJ*: 23, 28, 45, 46, 64, 87, 89 et *passim*) ou de « notre Marie-Julie » (*TJ*: 15, 21), en quoi Marie-Julie-Anastasie est un espace partagé par le

93 Le genre « lui » n'a de valeur que grammaticale. La terminologie de la narratologie, une fois de plus, n'a pas que des vertus...

narrateur et le narrataire, son récit est aussi contaminé par le monde diégétique. Souvent, c'est l'actualité du monde fictionnel qui sert de relance au récit qui s'était égaré dans quelque digression.

Laissons les dix-sept membres de cette famille unie savourer la joie de pleurer ensemble et retirons-nous pudiquement sur la pointe des pieds. Il est temps, d'ailleurs, de se lancer dans la description des lieux où l'héroïne a vu le jour. (*TJ* : 42)

[...] Julie qui, saisie d'effroi, accélère, puis heureusement freine, non sans avoir eu le temps de verser dans le fossé; ce qui nous laisse le loisir de procéder à un rapide flash-back pour expliquer la présence clandestine de Potiron dans la deux-chevaux. (*TJ* : 76)

Soumis (c'est une feinte) aux aléas de la fiction, narrateur et narrataire – *figure* de narrateur et *figure* de narrataire – trouvent encore une fois une cause commune. Dans sa proposition d'une stylistique énonciative pour Balzac, Éric Bordas écrit :

L'inscription franche du narrataire dans un récit à la troisième personne est la manifestation la moins dissimulée d'une subjectivité énonciative déjà décelable dans les partis pris qui accompagnaient la désignation des référents. (Bordas : 259)

Cette subjectivité est précisément celle que nous cherchons à cerner ici, mais pas tant pour la scléroser dans « une » subjectivité particulière qui serait celle du narrateur, mais bien pour en faire sentir le caractère interactif potentialisé, fût-il fictif. Nous trouvons dans cette fictionnalisation de la scène énonciative (« laissons les dix-sept membres de cette famille unie ») un premier niveau d'interaction. Dans cette fable du récit, le narrateur fait figure de guide à travers les signes, écartant les distractions,

montrant la voie de la compréhension, suggérant qu'« ensemble, on y arrivera ».

Et c'est là précisément que réside le paradoxe de ce roman: entre l'entente cordiale et le fouillis du récit ; entre le désir explicite d'autorité et l'échec avéré de l'autorité. Car le récit de *Tendre Julie* échoue là même où il prétend réussir. Le narrateur prétend maîtriser les dédales possibles du récit, d'où les nombreux prétérits qui « excusent » les dérapages en les prévenant ou en en dénonçant le développement parasite ; il prétend rendre compte de l'action, d'où la multiplication des « narrateurs » appelés en renfort; il prétend aussi capter l'attention du lecteur, alors qu'en pratique, toute lecture linéaire est constamment empêchée.

Subsistent donc, et concurremment, deux « intentions » à la narration (et par extension, à l'instance narrative potentielle) : redonner au lecteur le loisir de papillonner grâce à la structure éclatée du livre/roman, et régir l'activité interprétative en multipliant les figures d'autorité (narrateur en détachement, narrateur qui « écrit » et connaît les codes littéraires, témoins immédiats de l'action, rigueur de l'analyse des caractères, etc.). C'est qu'on peut voir ce narrateur vanter les mérites de la lecture buissonnière, faisant de l'héroïne une sorte de porte-parole poétique :

Un récit qui, comme celui-ci, fait appel à la technique du flash-back s'accommode fort bien d'une lecture désordonnée, et le sommaire des têtes de chapitre permet au lecteur indépendant de faire son choix en fonction de ses seuls goûts littéraires. (*TJ* : 51)

Le cinéma, par exemple, bien qu'il soit hors de question de papillonner dans

un film comme dans un livre puisque le metteur en scène impose un ordre de marche auquel il est impossible de se dérober, du moins jusqu'à l'invention du magnétoscope et des vidéo-cassettes. C'est la raison pour laquelle Marie-Julie-Anastasie, tenue de suivre le film de son début à sa fin, perçoit le cinéma comme une atteinte portée à son libre arbitre. (TJ : 63)

Pour le personnage de Mack de *Tendre jeudi*, ces « chemins de traverse » sont du « tra la la lire » : « Je ne veux pas trouver de la musique au milieu de mon histoire », disait-il à Withey N°2. Ce libre arbitre que revendique Marie-Julie-Anastasie, le narrateur du roman de Michèle Rozenfarb en conçoit l'importance, mais pas au point de laisser le lecteur penser ce qu'il veut de son récit. Paradoxe encore de son attitude de narrateur, le voici qui remet doucement les pendules à l'heure :

En réalité, cette histoire n'est pas une histoire de désir et de passion, contrairement aux apparences, mais un conte moral et philosophique où le désir et la passion constituent un prétexte. De même que l'Écume des jours n'est pas une histoire cardiologique, comme laisserait supposer le stéthoscope à amplificateur, mais une histoire botanique. Ce genre de confusion, qui va de soi chez le lecteur papillonnant dans les lignes au gré de ses envies, ne porte cependant pas à conséquence lorsqu'il ne s'agit que d'œuvres de fiction⁹⁴. (TJ : 62)

Bien sûr, « son lecteur » n'aura pas commis pareille erreur. Mais il est bon de préciser où l'on veut en venir, même si cette volonté ne suffira pas à garantir une bonne compréhension de l'histoire.

94 Comme Marie-Julie-Anastasie a souvent été exposée au stéthoscope depuis sa jeunesse, elle est immédiatement séduite par une phrase qui se situe exactement au milieu de *L'Écume des jours*: « Le professeur sortit de sa trousse un stéthoscope à amplificateur et appliqua la capsule sur le dos de Chloé » (TJ: 45). C'est de ce moment que date son amour pour Boris Vian.

L'erreur

Comme le lecteur qui a pu s'égarer dans la multiplication des narrateurs, multiplication qui n'est qu'une feinte puisqu'elle n'ajoute aucun récit, aucun point de vue, Marie-Julie-Anastasie est victime d'un « manque de connaissances grammaticales » (*TJ* : 62) : elle associe le narrateur des aventures de Colin et Chloé à l'écrivain Boris Vian. Le lecteur de *Tendre Julie*, quant à lui, est amené à confondre l'action d'au moins trois narrateurs, comme on l'a vu. Mais il n'en est pourtant rien : il n'y a qu'un seul « pilote » à bord, et les narrateurs sont comme ses passagers. Cette confusion des niveaux pragmatiques à laquelle le lecteur empirique est probablement confronté – et notre lecture ne résout que partiellement cette confusion – ne relève pourtant pas d'un manque de connaissance grammaticale, mais pourrait plutôt relever d'un *habitus* de lecture : la recherche d'une figure narratoriale potentielle en mesure d'assurer la compréhension du texte, une figure sur les épaules de laquelle pourrait reposer l'unité du discours et, peut-être plus fortement encore, l'unité de la signification. La résolution de cette énigme énonciative anime bien plus sa lecture que les péripéties de « notre héroïne ». Les métalepses qualifiées (narrateurs qui plongent littéralement dans le ventre de l'héroïne, narrateur non-écrivain qui commente la titrologie des chapitres, personnage qui s'adresse aux jeunes lecteurs, lecteurs qui laissent une famille fictionnelle vaquer à ses occupations, etc.)

contribuent à distendre encore l'intrigue narratologique en multipliant les possibilités de résolution, la potentielle pertinence de ces dispositifs qui tournent à vide. À vide parce que, sauf à croire que le « narrateur » qui naît du sein du personnage et qui fait communion (!) avec elle dans le jardin du château d'eau est celui-là même qui raconte tout le roman, hypothèse pas si saugrenue, au demeurant, il n'est pas possible de résoudre l'imbroglio. L'hypothèse n'est pas complètement saugrenue, mais elle fait violence à un texte qui se refuse au cloisonnement, qui refuse l'unité, la linéarité, la concordance.

L'erreur que nous commettrions en montrant avec précision les déclinaisons de l'autorité narrative à l'œuvre dans *Tendre Julie* et en en disant simplement que les contraventions se résolvent à tout coup, c'est précisément celle que commet Marie-Julie-Anastasie, pourtant jamais formée aux études littéraires. Voilà que rompus aux narratologies structurale, post-structurale puis pragmatique, nous arrivons aux mêmes conclusions qu'elle: il doit bien y avoir quelqu'un au bout du fil. Et pourquoi pas en être amoureux ? Ce fantasme d'une entité « autre » avec quoi/qui entrer en interaction, avec qui coopérer ou non, c'est précisément celle que l'analyse de l'autorité narrative permet de repérer. Devrons-nous nous résoudre à ne repérer que des tensions, des « désirs » qu'il y ait *une* seule personne devant nous ?

Sabotage

Le roman de Michèle Rozenfarb a retenu notre attention parce qu'il place en intrigue non pas un réseau d'actions disparates appelées à se résoudre par l'intervention de la narration, mais bien parce que les sources probables du récit sont toujours constamment remises en doute par de nombreuses infractions que nous avons décrites. Ces infractions pourraient être lues comme des cas-limites, des dysfonctionnements; nous avons choisi de lire le roman à travers ce dysfonctionnement: l'erreur grammaticale qui fait qu'on associe (trop) facilement l'irruption d'un Je à l'irruption d'un locuteur, alors que ce locuteur, de fait, « n'est qu'un » énonciateur, mise en scène de soi comme un autre.

Ici encore, le spectre de l'auteur guette toujours le lecteur (comme il a hanté le personnage). Ce pourrait être l'auteur implicite, mais il coupe lui-même cette possibilité « théorique » en s'impliquant dans la fiction. Ce pourrait être un personnage, mais il « sort » trop souvent du cadre imparti par la fiction. Ce pourrait être un écrivain, mais encore là, il refuse l'identité de l'écrivain empirique en ne marquant pas le genre féminin. Qu'est-ce donc, alors, devrait se demander Marie-Julie-Anastasie, elle qui est à la fois la mère et l'amante d'un narrateur ? Aurions-nous affaire à une autre immaculée conception ?

Nous croyons pouvoir lire, dans cette problématisation de l'énonciation narrative, un propos critique sur la littérature. Reprenons, comme le ferait Ruth

Amossy, les niveaux d'interaction qui sont autant de figures de l'énonciation, en partant du centre du texte vers ses entours. Le monde diégétique, habité par Marie-Julie-Anastasie, sa fratrie, son château d'eau, un bûcheron, une demoiselle des postes, un chien, une deux-chevaux et un exemplaire de *L'écume des jours* de Boris Vian. À ce premier niveau on ne repère aucun discours rapporté qui ne soit narrativisé. Le deuxième niveau d'interaction est, de fait, le premier niveau narratif, pris en charge par une voix sans nom ni visage, *a priori* hors de la diégèse, et qui, à l'occasion, semble s'adresser à un narrataire indéfini comme le ferait tout conteur. Le deuxième niveau d'interaction est le cadre du texte, le texte lui-même et le paratexte (titres de chapitres et diverses listes). Le problème principal que rencontre la lecture est que ce narrateur se travestit en personnage *de narrateur* (narrateur primaire, narrateur secondaire, bricoleur amateur, écrivain de campagne, etc.), en *écrivain explicite* qui ne produit pas seulement un récit mais écrit et choisit les titres des chapitres, et qui s'adresse à un lecteur. La posture de narrateur, on s'en rend compte, est éminemment complexifiée du fait qu'elle s'étende à tous les niveaux d'interaction. Que ce narrateur tienne maints propos sur la psychanalyse, l'art du roman, les habitus de lecture nous inquiète moins que le fait qu'il ne motive jamais les infractions qu'il commet, qu'il n'avoue pas qu'il se livre à un jeu. Avec ses gros sabots, on dirait pourtant que le roman de Michèle Rozenfarb entend faire éclater les rouages d'une « poétique » trop bien quadrillée.

La tension n'est plus ici liée à une carence d'organisation narrative, mais bien à une surabondance d'organisation mise en évidence par l'infraction constante, qui laisse la lecture dans l'espoir d'une résolution qui n'adviendra pas, sauf à s'adonner à une métalecture.

Sissy, c'est moi, mais d'après qui ?

(Patrick Lapeyre, *Sissy, c'est moi*, 1998)

Sissy, c'est moi (Patrick Lapeyre, 1998) est un roman à la facture encore moins linéaire que *Tendre Julie*. C'est à quarante-quatre morceaux de portraits que nous convie le roman de Lapeyre, portraits qui se déploient autour d'autant d'épisodes qui s'apparentent à des nouvelles. Le programme du roman, ses intrigues, sa tension vers une résolution, de la sorte, restent à découvrir. Pactisant avec la fragmentation et le kaléidoscope, la narration révèle des « tranches » de vie de Sissy comme s'il s'agissait d'une personnalité bien connue et que chacun pouvait trouver en elle la vérité universelle de son sort – « dans son cœur, peut-être ». Constamment hachuré par des ruptures temporelles, d'une part, et par l'organisation fragmentée des chapitres, d'autre part, le roman présente pourtant un narrateur dont la personnalité est d'une étonnante unité. C'est cette unité que nous aimerions interroger, non pas cette fois parce qu'elle ferait défaut à l'organisation pragmatique du discours, mais bien parce qu'elle semble trouver son homogénéité autour d'une tonalité ironique qui se nourrit du paradoxe entre évidence (assurance) et approximation. Les fonctions idéologique et de régie sont surdéterminées. Cette voix se caractérise par le recours incessant à des stratégies

argumentatives qui organisent les valeurs qui entourent le personnage. Cette nébuleuse évaluative, parce qu'elle relève spécifiquement de la voix narrative, confère à la figure du narrateur un ethos fait de son rapport au monde fictionnel – et à « son » héroïne en particulier –, mais aussi – et c'est la singularité du roman dans notre corpus – fait de son rapport à une figure de narrataire qu'il paraît vouloir convaincre de quelque chose. Roman à thèse, *Sissy, c'est moi* ? Le terme est sans doute trop fort, mais les contours de l'instance narrative ainsi décrits comme tissés d'un rapport à la fiction, d'une part, et d'un rapport au discours, d'autre part, dessinent une *orientation* idéologique.

« Effet-valeur »

La lecture de « l'effet-valeur » dans ce roman permet de mettre au jour le « centre évaluatif », le point où se rejoignent les évaluations, où elles se confortent, se développent, se relancent. Cet effet-valeur découle, pour Vincent Jouve (2001), de l'effet-sujet du discours où sont condensés les centres d'intérêts, les thèmes, les images et les expressions évaluatives ; leur « place » dans le discours ; et la volonté (affichée ou non) d'agir sur autrui. Pour Jouve, l'autorité narrative consiste en un ensemble de « points d'appui [...] permettant de repérer, derrière l'œuvre, une intention dont le lecteur est la cible » (2001 : 89). Dans cette manière de lire l'autorité de la voix apparaît clairement l'idée qu'un certain ordre est établi par le discours, et

qu'on peut mesurer l'intensité des valeurs admises dans cet « ordre » en prêtant attention au degré de redondance de ces réseaux. « L'important est qu'il y a dans tout texte, coiffant les autres, une voix qui fait autorité. Cette voix est, selon le cas, celle du narrateur ou celle de l'auteur impliqué [...] »⁹⁵ (Jouve, 2001 : 91). Quand ce n'est pas un porte-parole de « l'autorité », un personnage « autorisé » (Jouve, 2001 : 165), c'est alors la syntaxe du récit qui transforme l'itinéraire du héros, le rend significatif et donne à l'histoire sa « morale » (Jouve, 2001 : 112 et 117). Viennent compliquer l'accès à une unicité de l'effet-valeur les éparpillements et les contradictions des jugements qui émanent selon un mode polyphonique plus diffus : dans les silences du narrateur, sa « réticence » (Jouve, 2001 : 118), dans les brouillages de l'intrigue, dans les ambiguïtés de l'énonciation et, bien entendu, dans les ironies qui développent des « systèmes de sympathie » où tous ne sont pas admis. À cet égard, la construction d'un certain narrataire, en filigrane ou bien à titre de lecteur inscrit, permettent, en creux, de repérer l'effet-valeur (Jouve, 2001 : 124) : rapports, d'adresse, caractéristiques socioculturelles du « destinataire », prises à témoin implicites du lecteur (comme les « grandes vérités »), les réfutations ou les questions rhétoriques, le

95 Jouve ne s'embarrasse pas longtemps de ces distinctions, préférant le terme plus commode – et moins polémique de « narration » (Jouve, 2001 : 92). Il s'agit bien, le choix terminologique le dit discrètement, de conférer au texte un système de valeurs qui flotte entre le narrateur et l'auteur en aplatissant le réseau possible d'interactions entre le lecteur et le texte et en mettant sous boisseaux les présupposés du critique qui prête au texte une intentionnalité qui est peut-être restée dans l'horizon d'attente disparu...

mode démonstratif du pseudo-partage, les comparaisons, les analogies et les surjustifications témoignent d'un effort de constitution de l'*ethos* par anticipation (ou projection?) de la réception de ces valeurs.

Le problème précis de la définition de cette idéologie est qu'elle suppose une forme d'adhésion de la part du narrataire. C'est l'occasion de faire un portrait de narrateur en cherchant à repérer les valeurs qui lui sont attribuables. Pour ce faire, il convient d'abord de repérer l'organisation diégétique des valeurs. Cette observation, centrée sur la sémantique et la syntaxe des actions du personnage, s'attachera à décrire les contours du point de vue du narrateur tels qu'ils apparaissent dans ses *choix*. Ensuite, il s'agira d'observer les modulations de la voix narrative telles qu'elles témoignent d'une volonté d'*influencer* l'interprétation.

Portrait de l'héroïne, portrait du narrateur

La question reste donc entière : qui était Sissy? Comment s'est-elle formée ? Fut-elle comme on le prétend l'élève et la muse d'un poète italien ? L'égérie d'un groupe de musique celtique ? (*SCM* : 82-83)

Trouverons-nous dans la lecture attentive des événements du roman, de l'action du roman, une téléologie apte à nous renseigner sur les valeurs du narrateur ? Autrement dit, comment le système des valeurs du texte passe-t-il par la syntaxe

événementielle du roman ? Voyons voir. La seule ambition de Sissy consiste à réaliser son « accomplissement personnel » (*SCM* : 63, 99 et 132). Cet accomplissement passe par l'« expérimentation », doit-on comprendre, des amitiés envahissantes, des amours improbables. Veut-elle devenir mère, souhaite-t-elle un amour passionné ? Jamais le récit ne précisera davantage en quoi consiste cet accomplissement personnel. Qu'apprend-on sur Sissy ? Sissy est obèse (*SCM* : 7-9) ; s'accommode parfois du regard des autres en acceptant qu'on la croie enceinte (*SCM* : 10-11) ; elle vit des passions brèves (« vingt minutes, peut-être vingt-cinq », *SCM* : 14) ; elle a été amoureuse « d'une jeune femme qui dormait tout le temps » (*SCM* : 15) ; sa mère et elle, « on sait comment les choses se passent », évitent les sujets tabous tels la vie amoureuse après la soixantaine et la sexualité des personnes corpulentes (*SCM* : 21) ; en 1977, elle fait la découverte de sa différence au bord d'une piscine en compagnie d'un garçon roux (*SCM* : 23-25) ; elle a deux amies, Monika (pilote de ligne) et Noémie (qui copie Sissy en tout), aussi a-t-elle songé à faire de *Sissy* une marque déposée (*SCM* : 27-29) ; elle a du mal à se débarrasser d'un Merlin-Fernandez insistant (*SCM* : 30-33) ; Sissy use du téléphone et du minitel pour chercher « un compagnon à même de lui donner une descendance » (*SCM* : 34) ; enfant, elle a adopté puis dû abandonner un chien baptisé Charly, symbole de l'Infini (*SCM* : 39-41) ; elle partage avec un garagiste prénommé René un plaisir minuscule qui lui fait pourtant gagner « quelques points concernant son accomplissement personnel »

(*SCM* : 46) ; elle est la seule employée d'une maison d'édition qui périclite (*SCM* : 47-50) ; elle est l'amante de Gaby au nez de son mari Roland (*SCM* : 53-56) ; elle s'endort au cinéma (*SCM* : 57-59) ; elle est prisonnière d'un extrémiste kurde (*SCM* : 63) ; elle flirte avec le Père Jérôme, « théologien très écouté du Vatican et, de surcroît, titulaire d'une chaire à l'Université catholique de Louvain » (*SCM* : 64-67) ; elle fait des régimes (*SCM* : 68-70) ou le trottoir (*SCM* : 71-73) ; une aventure avec une femme timide prend fin quand un certain Jean-Louis surgit et « exige séance tenante de rentrer dans ses droits » (*SCM* : 74-78) ; elle expérimente la vieillesse pour « anticipe[er] sur les événements » (*SCM* : 79-80) ; elle partage un moment la vie de Marie-Noëlle qui prend des anabolisants et se fait appeler Eddy (*SCM* : 86-88) ; quelque part, un homme qui ne la connaît pas, rêve peut-être des formes pleines de Sissy (*SCM* : 89-91) ; pour trouver l'homme de sa vie, elle s'est inscrite à un club de quartier (*SCM* : 92-96) ; pour atteindre les sommets de la pureté, elle s'enferme dans son appartement (*SCM* : 97-100) ; elle fréquente un homme marié, Raymond, et c'est un scandale dans le quartier (*SCM* : 101-105) ; elle croit que le tourment de l'onanisme la gardera « éternellement jeune et séduisante » (*SCM* : 106-108) ; elle devient styliste dans une grande maison de couture (*SCM* : 112) ; elle apprend qu'elle paie les charges du ménage d'un couple de manifestants (Elena et Ricardo) (*SCM* : 113-116) ; le plus souvent, elle végète « les mains croisées sur le ventre, les jambes posées sur un tabouret, et elle attend que le temps passe », ce qui est « peut-

être le prix à payer pour ne plus souffrir et vivre enfin tranquille » (*SCM* : 117-119) ; elle fait l'expérience d'être abandonnée nue et les pieds liés tandis que l'inconnu qui l'a traînée chez lui regarde la télévision dans une autre pièce (*SCM* : 120-124) ; elle attend en vain quelqu'un dans une gare (*SCM* : 125-127) ; à cause de ses « idées inadéquates », elle s'inscrit à un club de saut à l'élastique (*SCM* : 128-129) ; son fiancé Charles-Philippe vit encore chez sa mère (« Le fils captif » ; *SCM* : 130-133) ; elle et Anne-Sophie Turenne s'amuse dans la baignoire d'une chambre d'hôtel avec un « garçon courtaud, une sorte de jockey ou de boxeur poids mouche » (*SCM* : 134-137) ; elle lève le coude, elle ne prend pas soin d'elle, elle devient l'ogresse de son immeuble, et une amie la convainc de voir un médecin (*SCM* : 138-140) ; elle se travestit en Marco pour un homme qui ressemble à un philosophe viennois « dont le nom n'a rien à faire ici », et qui souhaite vivre avec elle (*SCM* : 141-144) ; elle tente sans succès de séduire une grande femme (« Lilli – c'est le petit nom de la géante ») (*SCM* : 145-148) ; elle vit entre soeur et beau-frère (*SCM* : 149-151) ; sur la Côte, elle fréquente Monsieur Gilbert (*SCM* : 152-155) ; « elle donne [...] hospitalité à une jeune femme, de dix ans sa cadette, qui se prétend étudiante et n'a pas un sou en poche » (*SCM* : 156-159) ; au plus mal, elle laisse une pensée aux lecteurs en guise de testament (*SCM* : 160-162) :

[...] Sissy voudrait dire aux lecteurs, même si d'autres l'ont déjà dit avant elle, qu'il n'y a pas plus de fin que de commencement, qu'on est toujours au milieu de quelque chose, et que c'est en même temps ce dont il est le plus difficile de se convaincre, parce qu'on se laisse gouverner par des idées tristes.

(SCM : 162)

Ce (trop) long résumé de presque chacun des quarante-quatre chapitres témoigne non seulement de l'éclatement de la forme, mais de la discontinuité du contenu. Les points-virgules sont tout à fait appropriés pour séparer ces « aventures » qui sont juxtaposées les unes aux autres, avec pour seul noyau le personnage de Sissy et ce qui nous intéresse plus particulièrement : une unité de la voix narrative. Que faire pour résoudre ce portrait décousu, sans lien logique explicite entre les parties ? Un personnage chaque fois résigné à son sort et qui tente de trouver une portée spirituelle et philosophique à ce qui lui arrive. L'échec : voilà qui pourrait résumer la vie de Sissy : échec amoureux, surtout, mais aussi échec de l'atteinte de la stabilité qui est une paix. Un esprit méticuleux ferait remarquer que Sissy a pourtant une quête, si peu héroïque soit-elle, et que l'on réussit à glaner çà et là : son « accomplissement personnel » (SCM : 63, 99 et 132), la poursuite d'un certain nombre de sommets (pureté, minceur, beauté, plaisir, etc.), et la recherche d'« expériences ». Tout ça pour ça ? a-t-on envie de dire. En effet, difficile de déterminer, dans ce contexte où les anecdotes fusent, à quoi doit bien servir ce récit. S'agit-il de dire que l'instant présent est la seule valeur qui compte ? S'agit-il de savoir se contenter de la discontinuité ? À vrai dire, hormis cette pensée profonde de Sissy transmise au lecteur comme en une ultime tentative d'apprêter les restes, d'attacher ensemble les bouts de ficelle dans un condensé sensé reconfigurer notre

compréhension des visées philosophiques d'un texte qui n'affiche ses prétentions qu'accidentellement, bien peu de choses. Retenons tout de même quelques valeurs redondantes, même si elles sont très faiblement organisées en système: la résignation, la soumission, le « lâcher prise », l'échec, d'une part, et d'autre part la « beauté du présent », l'impossibilité de toute stabilité professionnelle et affective. Mais toutes ces valeurs, sachons-le, Sissy les reçoit par dépit, par cumul de leçons qui lui font admettre le *statu quo*.

Valeurs du narrateur

Chose certaine en tout cas, ce n'est pas dans l'action du personnage que le lecteur trouvera la recette du bonheur. Pas plus que le narrateur d'ailleurs, qui n'a pas l'air de trop savoir à quoi faire servir Sissy, modèle ou icône, condensation ou dispersion, le paradoxe règne. Comme débordé par la discontinuité même du personnage, le narrateur n'a d'autre recours pour lier son récit qu'une régie serrée qui s'apparente à un discours argumentatif. À la désorganisation sociale et affective du personnage, il oppose une rigueur discursive étonnante. Quittant le registre historique, il commente l'avancée de son récit en recourant plus souvent qu'à son tour à la fonction de régie. Il se résume :

« [...] tout ça pour dire [...] » (*SCM* : 7)

Il précise et répète :

- « [...] on précisera [...] » (*ibid.*)
- « [...] précisons simplement [...] » (*SCM* : 27)
- « [...] on en reparlera bientôt. » (*SCM* : 46)
- « [...] – on a déjà parlé des goûts de Sissy – [...] » (*SCM* : 86).

Il dévoile tout et prestement, sans rien oublier, prend soin de contextualiser les anecdotes et protège ses sources :

- a) « [...] – on allait oublier de le présenter – [...] » (*SCM* : 61)
- b) « Le même souci de discrétion nous empêche de révéler comment Sissy a pu nouer une relation aussi scabreuse [...] »
- c) « Puisqu'il s'agit de tout savoir sur Sissy, la vérité oblige à rapporter certains faits qu'on préfère généralement passer sous silence [...] » (*SCM* : 106)
- d) « Afin de cadrer les événements, il faut quand même préciser [...] » (*SCM* : 107)
- e) « Disons-le tout de suite: entre son corps, qui est ce qu'il est, et la représentation que Sissy en a, l'écart n'a jamais été aussi prononcé. » (*SCM* : 128)
- f) « Sissy attend quelqu'un. On ne vous dira pas qui. Vous saurez seulement qu'elle se trouve sur le quai d'une gare [...]. » (*SCM* : 125)

En réaction aux comportements désordonnés du personnage, le narrateur prend soin d'ordonner le récit (a), il dévoile en quelque sorte une « morale de narrateur » (« la vérité », l'ambition de « totalité » ; b et c), il se plie au devoir de contextualisation des événements (d), il corrige la perception du personnage (e), et il montre explicitement

l'exercice de sélection auquel il s'est livré (f). Sans être aussi prolix que le narrateur premier de *Tendre Julie*, celui de *Sissy, c'est moi*, on le voit, ne se fait pas discret. À coup de mises en situation impliquant le lecteur et de précautions argumentatives, il conduit avec assurance un récit qui prend alors les allures d'un essai à vertu exemplaire. Les locutions « quant à », « du reste » et autres « d'ailleurs », « d'abord » et « ensuite » surabondent. Marques conventionnelles du registre argumentatif et dissertatif, ces appuis rhétoriques souvent vides organisent les arguments et marquent le genre.

C'est d'ailleurs elle qu'on aperçoit en ce moment, moulée dans une robe de satin noire, au milieu d'un groupe de jeunes gens agglutinés autour d'elle comme pour obtenir un autographe. [...] Sissy ne voudrait pas qu'on croie qu'elle est venue ici pour contrarier les projets des uns et des autres; mais ce n'est pas non plus de sa faute si les hommes ont cette attitude.

Il y aurait au demeurant pas mal de choses à dire à leur sujet et sur la clientèle du club en général. Car si on exclut la quinzaine d'habitues, globalement ennuyeux, qui bavardent dans le salon, la dizaine de nouveaux qui passent l'après-midi le dos appuyé au mur de la cour, l'air aussi intelligent qu'une rangée de parc-mètres, il ne reste plus, en étant indulgent, que sept à huit partis à peu près présentables. Encore faut-il remarquer que les fonctionnaires sont surreprésentés, au lieu que la catégorie des jeunes entrepreneurs ne compte que deux unités et que les banquiers manquent cruellement à l'appel; puisqu'on ne peut rapporter à cette catégorie le caissier du Crédit Lyonnais, ni le vigile de la Société Générale.

C'est d'ailleurs ce dernier, n'écoutant que son courage, qui s'avance vers Sissy, recule, fait l'élastique, annonce qu'il est amoureux d'elle, s'excuse d'avoir de telles pensées [...]. (SCM : 92-93; nous soulignons)

D'autres micro-occurrences des registres argumentatif et herméneutique se trouvent dans le recours constant à des formes diverses de la concessive « mais » : « en fait »,

« cependant », « en réalité », etc. Le plus souvent, d'ailleurs, ces marqueurs argumentatifs se trouvent en incise, en complément de phrase, et même entre tirets.

L'argument implicite de l'évidence sera en vedette: « On imagine le spectacle » (*SCM* : 39 et variantes : 8, 19 et 78) ; « On devine la suite » (*SCM* : 71) : voilà qui coupe court au récit et laisse entendre qu'à propos de Sissy comme de l'ordre du monde en général, on en sait déjà suffisamment pour comprendre de quoi il retourne. Les « bien entendu » (*SCM* : 14, 15, 88, 115, 157 *et passim*), « toujours », « bien sûr », « encore une fois » et autres « on le sait » qui truffent le récit comme un tic rhétorique organisent un arrière-plan, un présupposé d'universalité à la personnalité de Sissy. Bien connue de toutes et tous, Sissy ne surprend plus personne, dirait-on, de sorte que souvent il est « inutile de préciser » (*SCM* : 130), puisque « la suite de son histoire est des plus prévisibles » (*SCM* : 8)...

Ainsi, les « excès » de Sissy sont toujours en instance d'être banalisés, soit par l'attitude même du personnage (on la sait amorphe), soit par le narrateur qui dessine autour d'elle une aura d'évidence. Mais tout n'est pas si net, car paradoxalement, les sources d'information du narrateur sont fragiles.

Les valeurs des discours ambiants : rumeur et narrataire

De fait, le récit est émaillé d'incertitudes, d'approximations et d'hypothèses.

On ne compte plus les « on en est réduit aux hypothèses » (*SCM* : 8, 18), « il paraît que [...] » (*SCM* : 15, 50, 77 et 140). Comme si ses sources d'informations étaient défailiantes, le narrateur convoque les témoignages de tout le quartier dans un chapitre intitulé « Le mystère des jeunes filles » (*SCM* : 81-85):

Sissy n'a pas peint *Les Demoiselles d'Avignon*, elle n'est pour rien dans la composition du *Marteau sans maître* et elle n'a pas écrit une ligne du *Tractatus*. Tout cela est incontestable. Pour le reste, on en est malheureusement réduit aux hypothèses. Et ce ne sont pas ses déclarations – lorsqu'elle prétend par exemple avoir rédigé un traité des coniques à l'âge de douze ans – qui pourront nous avancer. Le goût de l'affabulation, le besoin de se rendre intéressante semblent d'ailleurs avoir été très tôt un trait distinctif de la personnalité de Sissy. Quant aux témoignages des uns et des autres, ils sont tout autant sujets à caution et se réduisent dans le meilleur des cas à quelques anecdotes personnelles, tantôt la dénigrant pour le plaisir de le dénigrer, tantôt versant au contraire dans l'hagiographie la plus indécente. (*SCM* : 81-82; nous soulignons)

À la déposition de « [s]on ex-voisin de palier, Cédric P. », « [o]n se gardera [...] d'accorder plus de crédit qu'elle n'en mérite » (*SCM* : 82); le témoignage flatteur d'« une certaine Naïma Choufi » appartient à « [a]utant d'affirmations invérifiables dont le caractère partisan embarrasse plus qu'il n'éclaire l'enquêteur » (*SCM* : 82). « Tout ce que l'on sait de source sûre », poursuit le narrateur, on le tient de traces laissées dans les bulletins scolaires, des « annotations découragées » des assistantes sociales, psychologues et conseillers pédagogiques (*SCM* : 83). Tous ces « [d]'après les témoignages », « [i]l semble » (*SCM* : 83), « on lui prête » (*SCM* : 84) font qu'« [o]n est parfois tenté de se demander si les gens parlent bien de la même Sissy »

(SCM : 84). À propos de Sissy, il y a quelques certitudes, et le narrateur compte sur ces certitudes implicites, mais tout le reste de son « enquête » repose sur des témoignages auxquels il semble difficile d'adhérer. Cette attitude méfiante le conduit à prévenir le lecteur de ne pas chercher à savoir comment Anne-Sophie Turenne s'est retrouvée dans la même chambre d'hôtel que Sissy (SCM : 134 et 135), il évoque un ensemble de sujets sur lesquels « il convient de se demander si [...] » ou de « s'interroger sur [...] » (SCM : 11, 25), etc. S'il faut parfois suivre la rumeur (SCM : 20), prêter telle ou telle aventure à Sissy (SCM : 84), il semble y avoir peu de choses que l'on sache « de source sûre ». Le narrateur, en tout cas, émet plus d'hypothèses qu'il n'en résout :

D'aucuns ont évoqué un ramollissement cérébral, d'autres une maladie génétique, mais personne à ce jour n'a émis l'hypothèse que la dépersonnalisation, l'absence d'idées, le nivellement des émotions, ainsi que le relâchement du maintien, sont peut-être le prix à payer pour ne plus souffrir et vivre enfin tranquille. En tout cas, quand on la voit certains soirs échouée devant sa télévision, dans son jogging rose, l'air pas plus malheureuse qu'une autre, on ne peut pas ne pas se poser la question. (SCM : 119 ; nous soulignons).

Comme réduit à l'approximation qui serait celle d'un biographe mal informé (« en tout cas »), le narrateur choisira d'exposer ses propres lacunes plutôt que de les emballer dans un discours assuré, plein d'autorité. Mais c'est une enquête dont la portée est toujours questionnée, et qui donne à penser qu'elle est une ambition vaine. Le personnage reçoit néanmoins un présupposé de prévisibilité; on présume qu'il est

bien connu alors que, précisément, il s'agit d'une inconnue dont on n'apprendra finalement peu de choses. Surtout que, bien que ses aventures soient rocambolesques (trios amoureux à répétition, amants et amantes pour le moins « particuliers »), Sissy n'est pas un sujet biographique, quoi qu'on en dise. Qu'à ces suppositions ne tiennent : le narrateur est décidé à enrégimenter les opinions du narrataire. Attentif à l'opinion de l'allocutaire qu'il dessine dans sa propre prise de parole, il lance à qui veut l'entendre, dessinant ainsi un narrataire implicite, un certain nombre de pointes :

On précisera seulement, à ce propos, par respect du secret médical, que Sissy est actuellement à 180% de son poids théorique, calculé à partir de la formule de Lorentz. Les spécialistes apprécieront. (*SCM* : 7)

Les rapports d'adresse se feront parfois assez vindicatifs, qui condamnent le narrataire à son incompréhension : « Si vous ne comprenez pas, Sissy, elle, se comprend très bien » (*SCM* : 14). Ailleurs, c'est le partage d'un certain savoir sur les comportements humains qui devient motif de connivence : « On en connaît qui se seraient dit qu'il y avait quand même mieux à faire dans la vie et qui auraient déjà rendu leur tablier, mais pas Sissy » (*SCM* : 16). Parfois, le narrataire est convié à entrer en relation avec Sissy ; en pareil cas, il est prévenu qu'il devra faire preuve d'ouverture d'esprit:

Si vous croisez Sissy au bras d'un homme, puis, quelques jours plus tard, au bras d'un autre, gardez-vous de toute conclusion hâtive; il ne s'agit ni de relâchement moral ni de collectionnisme. Bien au contraire. Sissy, qui passe par une sérieuse crise intérieure, a décidé de fonder une famille et d'avoir de nombreux enfants. C'est donc dans cette intention, et dans cette seule intention, qu'équipée d'un téléphone et d'un Minitel elle s'est mise à la

recherche d'un compagnon à même de lui donner une descendance; c'est-à-dire un homme essentiellement vigoureux – on reconnaît là le darwinisme de Sissy – mais pourvu en même temps de solides qualités intellectuelles et morales. Sissy a mis la barre très haut. (*SCM* : 34; nous soulignons)

Sissy, « qui entre nous soit dit, ne s'intéresse qu'aux champions » (*SCM* : 44), n'est pas une fille aux moeurs légères, tenons-nous-le pour dit. Ce n'est pas tant que le narrateur insiste pour expliquer les motivations intimes de Sissy qui nous intéresse; au reste, c'est en principe sa tâche première. Il faut surtout faire remarquer que le narrateur va au-devant des interprétations du narrataire, en prêtant au narrataire un sens du jugement défaillant, une étroitesse morale qu'il s'agit de prévenir – et peut-être de guérir.

L'ambition du narrateur

[Le] narrataire ne renvoie pas à autre chose qu'au geste autarcique d'une certaine représentation du texte – n'en déplaie au lecteur qui souhaitait s'y mirer.

(Montalbetti, 2001 : 251)

Car l'ambition du narrateur (et, par contamination réciproque, celle du roman) semble être de faire passer Sissy pour un cas universel, nous dit la quatrième de couverture : « Il n'est pas exclu que Sissy soit une allégorie, mais on ne sait toujours pas de quoi ». Dans cette phrase est résumée l'attitude du narrateur à l'égard du

personnage et du récit: à chaque ambition forte correspond une incertitude, de sorte qu'on doit questionner la pertinence d'une telle entreprise quand elle se sait (et se dit) – elle aussi – vouée à l'échec.

Comment interpréter une telle approximation affichée, une telle banalité reconduite, une telle absence de « pertinence » sous-entendue ? Il n'y a, paraît-il, aucun fondement historique à la célèbre phrase de Flaubert : « Madame Bovary c'est moi ! – d'après moi...⁹⁶ ». Expression par excellence de l'autorité de l'écrivain sur son œuvre, sur sa « créature », la phrase est apparemment apocryphe. *Sissy, c'est moi*, pastiche la célèbre boutade et annonce peut-être, par cette manœuvre paratextuelle, un programme de lecture. Appel intertextuel évident, ce calque nous ramène à la vulgate critique entourant la lecture de *Madame Bovary*. Que reprochait-on à Flaubert ? D'abord, de n'avoir installé aucune instance (personnage ou narrateur) qui soit garant de l'ordre moral dans le monde fictionnel. On ne trouvait alors aucune autorité morale, dans *Madame Bovary*, pour dénoncer l'adultère de l'héroïne, ni son étourderie, ni sa spontanéité, ni sa « virilité », ni sa poursuite à tout crin de l'Idéal. À une époque où le rôle de romancier était très étroitement associé à la voix narrative, c'est à Flaubert lui-même qu'on a prêté cette absence d'ordre moral. Sans « réquisitoire » explicite, l'œuvre était accusée de faire tacitement la promotion de comportements irréfléchis, déraisonnables, futiles :

96 Voir, à ce sujet, l'article de Delphine Jayot (2006).

Qui peut condamner cette femme dans le livre ? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé, j'ai tort. Donc, si, dans tout le livre, il n'y a pas un personnage sage qui puisse lui faire courber la tête, s'il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral! (« Réquisitoire » d'Ernest Pinard [1857], dans Flaubert, 1957 : 345)

De cette polémique, le narrateur de *Sissy, c'est moi* se garde bien, lui qui commente, on l'a vu, la plupart des faits et gestes de l'héroïne, les contextualise, explore leur moralité. Le destin de Sissy, ses mésaventures et la poursuite de son « accomplissement » sont certes exposés à plat – et la forme décousue du récit témoigne du caractère désordonné et « instinctif » de cette quête. On ne déduit des valeurs de ce narrateur qu'à travers la forme de son récit, car s'il se consacre à juger « notre héroïne », c'est bien dans son interaction avec les différents discours que cette évaluation se dessine. De fait, une multitude indéfinie de voix anticipent la chute des anecdotes: ce sont les narrataires (à l'identité indéfinie, généralement, sauf quand Sissy elle-même transmet un message *aux lecteurs*), mais aussi, on l'a vu, tout le quartier où habite Sissy. Ainsi, le personnage est entouré de discours qui le jugent – et ce que le narrateur rapporte, sur le mode de « l'évidence » dont on a parlé, c'est précisément une connivence entre les divers évaluateurs potentiels des situations où évolue le personnage. Transposant en les rapportant le jugement anticipé ou (à peu près) attesté, le narrateur entérine, corrige ou discrédite cette évaluation – et c'est en

ce domaine que son autorité peut s'exercer. Il n'est pas question ici de polyphonie: la hiérarchisation est affirmée dans le mouvement même du récit qui accueille les voix, les classe, en juge la valeur. En regard des valeurs, justement, les modulations du contrôle de l'information évaluative témoignent de la forme d'adhésion du narrateur aux valeurs présumées (antérieures) aux différents discours, que ce soient ceux de la rumeur ou ceux de potentiels lecteurs. En fait, le roman organise ce qu'il est bon de savoir et de penser sur le personnage, comme si ces informations et ces jugements étaient déjà dans l'air du temps avant même que le narrateur n'entreprenne de les exposer. Fausse parabole, pseudo-mythe, intertextualité frelatée, fiction d'universalité: décidément, les bases sur lesquelles le narrateur édifie son monument (Sissy ?) sont fictives sur tous les plans: Sissy n'existe pas, et la connaissance partagée que nous devrions en avoir non plus.

Dissémination de la faculté évaluative

C'est d'abord parce que ce roman semblait fractionner son récit que *Sissy, c'est moi* a retenu notre attention. Croyant trouver dans l'éclatement de la forme à laquelle nous invitent aussi Dickner, Echenoz, Brossard, Soucy et Volodine une ébréchure de la voix narrative, nous avons plutôt trouvé une forte consistance de cette voix, seul phare sur lequel on peut compter pour donner sens à un ensemble qui ne semblait tenir d'un seul bloc que par la colle de la tige du livre et la répétition d'un seul

prénom : Sissy. Personnage découpé en rondelles (dont plusieurs manquent), Sissy est au mieux un support de la voix d'un narrateur.

La volonté argumentative de ce narrateur laisse songeur. Comment plus mal nous convaincre du bien fondé des choix de Sissy que de ne jamais relier entre elles les anecdotes qui ponctuent son existence trépidante ? Sans temporalité assignable, sans téléologie qui fasse appel à aucun schème d'action connu, sans noeud et sans dénouement, le roman tombe à plat, n'arrivant ni à susciter la moindre tension narrative, au sens où l'entend Baroni (ni curiosité, ni surprise, ni suspense, ni rien). Encore y aurait-il une intrigue herméneutique embarquée... Ici, l'incongruité confine à l'incongruité, à moins de s'intéresser aux intentions de ce narrateur bonimenteur qui cherche à nous vendre son personnage. Comme le narrateur de *Ravel*, on le verra, ce narrateur table sur une connivence qu'il installe dans son discours, comme s'il disait – et c'est ce présupposé qui nous apparaît le plus porteur de ses intentions – « chacun sait ».

Ce léger abandon aux mains du lecteur (et de tout l'univers discursif du roman) de la faculté de juger le personnage, malgré ce qu'on vient d'en dire, a tout à voir avec la notion d'autorité narrative telle qu'elle nous intéresse. Les cadres qui devaient orienter le jugement du lecteur, qui auraient dû l'influencer, se sont disséminés. Ne sont restées que quelques redondances contradictoires, l'entendu et la faillibilité. Donner d'une main pour reprendre de l'autre, déshabiller la narration pour

habiller Sissy. Avec la faculté d'évaluer, c'est la faculté de représenter qui s'est essoufflée, ne laissant plus que quelques marques de l'expressivité qu'aucune configuration ne permet d'accueillir, sinon une grande lassitude, peut-être celle-là même qui semble habiter Sissy et qui lui procure la paix qu'elle ne savait pas demander à ses tourments.

***Ravel* et son biographe**

(Jean Echenoz, *Ravel*, 2006)

[...] Voilà: il est en train de composer quelque chose qui relève du travail à la chaîne.

Chaîne et répétition, la composition s'achève en octobre après un mois de travail seulement troublé par un splendide rhume cueilli, pendant une tournée en Espagne, sous les cocotiers de Malaga. Il sait très bien ce qu'il a fait, il n'y a pas de forme à proprement parler, pas de développement ni de modulation, juste du rythme et de l'arrangement. Bref, c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique

orchestrale sans objet, un suicide dont l'arme est le seul élargissement du son. Phrase ressassée, chose sans espoir et dont on ne peut rien attendre, voilà au moins, dit-il, un morceau que les orchestres du dimanche n'auront pas le front d'inscrire à leur programme. Mais tout cela n'a pas d'importance, c'est seulement fait pour être dansé. Ce seront la chorégraphie, la lumière et le décor qui feront supporter les redites de cette phrase. Après qu'il a fini, un jour qu'il passe avec son frère près de la fabrique du Vésinet: Tu vois, lui dit Ravel, c'est là, l'usine du *Boléro*. (*R* : 78-79)

Après nous être attaqué à deux personnages sans grand intérêt historique, nous voici confronté au « grand » Ravel. Après une psychobiographie tout en métalepses et une nosographie sous le double régime de l'évidence et du pourtant à-peu-près, le roman *Ravel* de Jean Echenoz (2006) nous offre cette fois un programme romanesque mieux défini. Il s'agira de raconter « les dix dernières années de la vie du compositeur français Maurice Ravel (1875-1937) » (*R* : C-4), le tout en 9 chapitres, quelque 124 pages, et de manière tout à fait linéaire. De forme nettement plus classique, le roman d'Echenoz fait pourtant appel à une posture de narrateur singulière qui hésite entre la

figure du biographe patenté et celle, plus attendue, du narrateur typiquement échenozien⁹⁷. L'autorité narrative, ici, trouve sa concrétisation dans un sentiment de *forte propriété* de certaines attitudes énonciatives. Force d'unification du discours, elle n'est pourtant pas synonyme de monologue : en effet, c'est son caractère éminemment figural qui nous intéresse, à savoir un potentiel (une demande) d'interaction avec d'autres (potentiels) énonciateurs caractérisée par une incertitude des fins du discours qui doit être comprise comme un événement unique, un processus dynamique.

Pour le bien de cette démonstration, nous nous attarderons à décrire la posture adoptée par le narrateur de *Ravel*. Le plus frappant des traits caractéristiques de la posture du narrateur concerne le recours à l'argument (souvent tacite) de l'évidence et de l'entendu « soit dit entre nous » dans le récit des événements qui ponctuent les derniers jours de Ravel. La biographie impose aussi ses figures obligées : au présumé du « plus près de la vérité » alimenté par les traits incontournables de la personnalité du biographié, on doit ajouter un certain nombre de sources

97 Il faudrait consacrer toute une étude au portrait du narrateur chez Jean Echenoz. Habituellement, les études qui lui sont consacrées associent directement l'auteur Jean Echenoz et les invariants de la voix narrative qui caractérisent son œuvre. La description que nous ferons de la posture du narrateur de *Ravel* pourrait servir d'amorce au portrait des postures souvent privilégiées par les narrateurs échenoziens. Cette posture, c'est ce qui a déjà fait l'objet de nos recherches antérieures sous le vocable (maladroît et intuitif) de « personnalité de narrateur », mais que nous pourrions traduire ici en un ethos de narrateur – soit la résultante pragmatique de la présentation de soi par l'énonciation romanesque.

d'information, sources qui reçoivent, plus ou moins ostensiblement, une évaluation par le narrateur. Nourrie à la récursivité des figures qui répètent le même motif, la voix narrative trouve ses contours par l'imitation du personnage, jusqu'à fondre l'avancée du récit dans l'histoire racontée, comme s'il n'y avait pas d'autre moyen de rendre compte du « caractère » de Ravel et de son *œuvre* qu'en imitant sa musique. C'est peut-être de l'unité des intentions esthétiques du roman qu'on pourra déduire l'unité de la voix narrative. Main dans la main, l'intention poétique et l'autorité narrative argumenteront en faveur d'une primauté de la forme du récit sur la vérité, de sorte qu'il ne saurait y avoir de vérité que formelle. En quoi ce n'est plus tant la *voix* narrative qui serait à féliciter d'un tel brio de la forme, mais une entité beaucoup plus proche de l'écrivain que ce qu'on voudrait bien.

L'évidence

On l'a vu autant chez Rozenfarb que chez Lapeyre, l'évidence est une manière singulière de situer le point de vue du narrateur à la fois sur les événements racontés et sur le caractère du personnage. Dans *Ravel*, ce motif narratif, dirions-nous, apparaît comme le carburant à un vaste plan de légitimation qui pourrait avoir l'air de relever de l'entreprise biographique. Mais ce cadre de « réception », le genre biographique, n'est sans doute pas l'unique responsable de l'adoption par le narrateur d'une attitude qui semble être celle de celui qui connaît tout des tics et tourments de son biographié.

Après tout, parmi les privilèges impartis à la narration hétérodiégétique, on trouve la possibilité de raconter les pensées du personnage qui seraient inaccessibles aux autres locuteurs. Mais l'appartenance générique n'explique pas tout. D'emblée, on a l'impression que le narrateur de *Ravel* est aussi blasé que son personnage – ce qui n'est pas nouveau chez Echenoz, au reste. Blasé parce que rien ne semble plus l'étonner, parce que tout tombe sous le sens, parce que les événements sont pour lui simple répétition, banalité qu'il est tout juste pertinent de raconter. À *œuvre* grandiose, créateur grandiose, vie grandiose ? La vie de Ravel, au contraire, apparaît dans le roman d'Echenoz comme un tissu de prévisibilité sur fond de célébrité.

Ravel, évidemment

Le roman s'ouvre sur une scène toute triviale, celle de la sortie du bain du compositeur, où le lecteur est immédiatement pris à partie pour témoigner du caractère universel de l'expérience de la sortie du bain :

On s'en veut quelquefois de sortir de son bain. D'abord il est dommage d'abandonner l'eau tiède et savonneuse, où des cheveux perdus enlacent des bulles parmi les cellules de peau frictionnée, pour l'air brutal d'une maison mal chauffée. Ensuite, pour peu qu'on soit de petite taille et que soit élevé le bord de cette baignoire montée sur pieds de griffon, c'est toujours une affaire de l'enjamber pour aller chercher, d'un orteil hésitant, le carreau dérapant de la salle de bains. Il convient de procéder avec prudence pour ne pas heurter l'entrejambe ni risquer en glissant de faire une mauvaise chute. La solution de cet embarras serait bien sûr de se faire fabriquer une baignoire sur mesure, mais cela représente des frais, peut-

être encore plus hauts que le devis d'installation du chauffage central,
 toujours insuffisant bien que récent. (R : 7-8)

Tablant sur l'expérience commune qui veut que « chacun a fait l'expérience de... », le récit s'approche très lentement de son sujet au gré des gestes prudents d'un homme de petite taille qui rencontre *toujours* des obstacles qui le handicapent (évidemment). Une baignoire sur mesure est *bien sûr* souhaitable (tout le monde y penserait), mais le narrateur est là (qui connaît bien l'époque) pour dire que cette solution n'est sans doute pas la bonne. On trouve dans cet incipit tous les traits caractéristiques du narrateur du roman: la connivence avec ses narrataires qui repose sur le bon sens commun présumé, la connaissance des grands invariants qui caractérisent le « héros », et enfin l'objection arbitraire qui refuse au narrataire la possibilité d'anticiper, de conclure pour lui-même. Ce réseau d'interactions entre les subjectivités du discours (sujets autant qu'objets) désignent à notre avis les contours de l'autorité narrative en même temps qu'ils signalent son orientation, ses intentions, une certaine évaluation de la fiction, du récit et de son interprétation. Le narrateur, ici, donne de lui une image qui le rend dépositaire (implicitement) d'un savoir qui l'élève. Mais cette élévation, il n'entend pas se la réserver à lui seul; aussi par moments cherche-t-il chez le narrataire un appui tacite qui lui sert parfois de faire-valoir, mais le plus souvent il lui fait partager (toujours implicitement) la connaissance qu'il a du personnage. Le personnage de Maurice Ravel est célèbre, contrairement à Sissy ou

Marie-Julie-Anastasie. Ce qui ne veut pourtant pas dire que sa vie est plus palpitante.

Ravel, homme des habitudes

Certes une traversée de l'Atlantique en première classe du *France* (deuxième du nom) n'est pas banale. Pas plus qu'une tournée américaine où se multiplient les triomphes, les rencontres avec les icônes de l'époque (Chaplin, Bartók, Varèse, Gershwin), les grandes salles, les honneurs, les trains, les voitures et les hôtels de luxe. Mais de cela, Ravel est bien repu. Dès les préparatifs à son départ de Montfort-l'Amaury, une aura de lassitude et de répétition accueille tous les gestes du compositeur: « comme toujours le temps presse » (*R* : 8), « comme d'habitude il est en retard » (*R* : 9). À mesure qu'il s'approche de la gare Saint-Lazare, avec Hélène Jourdan-Morhange au volant de la Peugeot 201 – « c'est évidemment plus animé qu'en banlieue » (*R* : 15) –, on apprend que « comme chaque nuit », Ravel a mal dormi et qu'il est « dans de mauvaises dispositions comme chaque matin » (*R* : 9). Il parcourt un journal qui n'est pas « son organe de presse habituel », et qui « procède classiquement » à un bilan de l'année écoulée (*R* : 16). Marronniers. Le voyage lui pèse: « C'est toujours la même chose, n'est-ce pas, il accepte les propositions sans réfléchir et au dernier moment ça le désespère » (*R* : 14). Dans le journal ? « Pas grand-chose, répond-il [à Hélène], pas grand-chose. De toute façon c'est un journal de droite, n'est-ce pas? » (*R* : 17). À bord du *France*, on le reconnaît :

Il y a de quoi, et c'est assez normal : il est à cinquante-deux ans au sommet de sa gloire, il partage avec Stravinsky le rôle de musicien le plus considéré du monde, on a pu voir souvent son portrait dans le journal. C'est assez normal aussi vu son physique: son visage aigu rasé de près dessine avec son long nez mince deux triangles montés perpendiculairement l'un sur l'autre. (*R* : 21)

« C'est assez normal », toute cette gloire, et c'est assez normal aussi qu'après le départ, « [c]omme on se retrouve vite en pleine mer, les passagers se sont aussi vite lassés du spectacle » (*R* : 24). Ravel semble beaucoup plus préoccupé par sa garde-robe :

Il a toujours pris soin de la composition de celle-ci, de son entretien et de son renouvellement. Quand il ne les a pas précédées, il a toujours suivi les dernières tendances vestimentaires, il a été le premier en France à porter des chemises pastel, le premier à se vêtir entièrement de blanc – tricot, pantalon, chaussettes, chaussures – si cela lui chantait, il a toujours été très attentif et soigneux sur ce point. (*R* : 26)

À bord, toujours, il fait « reconstituer en pleine mer son ordinaire terrien de Montfort-l'Amaury – maquereaux au vinaigre, gros steak bleu, morceau de gruyère et fruit de saison, le tout sur une carafe de blanc » (*R* : 31). Le soir, il n'y a jusqu'à la lampe de chevet qui ne se trouve aisément, comme si on était à la maison dans ses petites affaires: « D'un geste familier comme s'il avait toujours été près d'elle, Ravel éteint la lampe de chevet [...] » (*R* : 33). Rien de surprenant, on continue, car le lendemain, « comme chaque jour de toute éternité sur les paquebots du monde, à onze heures on vous sert une tasse de bouillon sur le pont » (*R* : 33). Ravel n'échappera pas non plus

au dîner de la première classe :

À cela il ne peut pas couper, inévitablement à la table du commandant, à l'immanquable brève barbe blanche et vêtu de son uniforme blanc d'apparat. Et pendant ce dîner, non moins fatalement, vu l'imminence du dixième anniversaire de l'armistice, la conversation va porter sur le premier conflit mondial, chacun y allant de son petit souvenir. (*R* : 36)

Ravel en profite pour raconter sa guerre, et le narrateur se charge de narrativiser ce récit qui se conclut par la décision de l'armée d'incorporer le petit homme « sans rire comme conducteur au service des convois automobiles, section poids lourds bien entendu » (*R* : 37). Bien entendu, aussi, le repas en lui-même propose « un menu très banalement somptueux – caviar, homards, cailles d'Égypte, oeufs de vanneau, raisin de serre –, et arrosé de tout ce qu'on peut imaginer » (*R* : 38). Pas la peine de s'extasier, et Ravel ne sait pas comment applaudir le petit orchestre qui vient de déballer le dernier mouvement – « *Perpetuum mobile* » (*R* : 39) – d'une sonate qu'il a dédiée à Hélène. Mouvement perpétuel, habitude bien connue aussi que la « collecte traditionnelle au profit des œuvres de mer » à laquelle Ravel contribue car « il donne toujours » (*R* : 39). Décidément, tout va rondement, tellement que le narrateur aussi abandonne l'idée de rapporter fidèlement les péripéties de la traversée : « Mais bon, tout cela va un moment et, comme tous ces jours se ressemblent, inutile de s'éterniser, passons sur les trois qui suivent » (*R* : 43).

Perpetuum mobile la tournée en Amérique aussi : « [...] encore trois cents

mains à serrer, toujours on lui assure qu'on l'aime », « et puis toujours mondanités en son honneur avec Bartók, Varèse, Gershwin, chez des gens chics sur Madison Avenue qui lui demandent encore, bien sûr, de nous jouer quelque chose » (*R* : 53). Le même Gershwin qui, « évidemment », met toute la gomme en jouant pour Ravel *The Man I love*. Le dîner du même soir, on lui sert « la viande rouge qu'il aime bleue », mais « comme toujours ici c'est beaucoup trop cuit » (*R* : 58). Encore une fois, le narrateur intervient pour raccourcir le récit des multiples villes où s'arrête Ravel :

Et ensuite, abrégeons, il retourne à New York et à Montréal d'où il part se produire encore à Toronto, Milwaukee, Detroit, dernier saut à Boston, dernier passage par New York où il s'embarque sur le *Paris*, à minuit.
(*R* : 60)

De son périple de retour, on saura seulement qu'il est de retour au Havre le 27 avril. Naturellement, ses amis sont là qui l'attendent, mais Ravel « ne pense pas un instant à les en remercier. Eh bien, leur dit-il seulement, j'aurais bien voulu voir que vous ne fussiez pas venus » (*R* : 61). À Montfort-l'Amaury, « c'est un printemps français classique et tempéré » qui l'attend (*R* : 62), et Ravel s'ennuie. « Or l'ennui, Ravel connaît bien » (*R* : 65). Il y aura bien une petite fête où l'on verra, « bien sûr » (*R* : 69), Hélène, mais aussi « pas mal de gens que vous ne devez pas connaître », « bref les amis habituels » (*R* : 70). Les voisins, « les éternels voisins » (*R* : 71) raconteront que bien des choses s'y passèrent, mais en fait on s'y amuse bien correctement. Devant un photographe, Ravel apparaîtra décoincé, mais sera fidèle à

l'image qu'on attend de lui :

[...] lui toujours strict, il est rare de le voir habillé ainsi, en bras de chemise, manches retroussées, toujours sa Gauloise à la main, toujours l'autre main dans sa poche entouré de cinq jolies femmes très souriantes. (*R* : 70)

Des habitudes de Ravel on retiendra un soin particulier à sa mise, lui qui est « toujours impeccablement peigné » (*R* : 77), « toujours très bien coiffé » (*R* : 108), homme « tiré à quatre épingles vingt-quatre heures sur vingt-quatre » (*R* : 22). Homme des détails – « ses chaussettes en fil et sa pochette en soie sont, comme toujours, heureusement assorties à sa cravate » (*R* : 12) –, Ravel le demeurera jusqu'à devenir « fantôme toujours aussi bien habillé » (*R* : 121) dans sa chute accélérée vers la mort quand la machine se détraque. Mais avant, lui qui a « toujours aimé les automates » (*R* : 77), il compose le *Boléro*, qui devient un succès immédiat, devient un « refrain du monde » que Ravel estime « vide de musique » (*R* : 80), et qui lui donnera un sursaut soudain de popularité. Il n'appréciera pas que Toscanini joue le morceau *accelerando* (*R* : 80). Pourtant, on dirait bien que le récit s'accélère, lui.

Le travail à la chaîne du narrateur se compliquera un peu, car après avoir raconté selon ce rythme d'évidences et de redondances la transatlantique, la tournée américaine et le retour en France, les hypothèses et les conjectures se multiplieront quand Ravel lui-même commencera à décatir. À Madrid, Ravel saute le mouvement de menuet de sa *Sonatine* :

On peut penser ce qu'on veut de cet incident. On peut croire à un trou de mémoire. On peut supposer que ça le fatigue, de jouer éternellement cette chose vieille de plus de vingt ans. On peut encore imaginer que, devant un auditoire trop inattentif, il préfère expédier cette exécution. Mais on peut se dire que, pour la première fois en public, quelque chose ne colle plus. (R : 82)

On sait « bien entendu » que « Ravel fume toujours trop, s'ennuie toujours autant, dort toujours aussi mal » (R : 87), mais « on n'est pas obligé de croire » qu'il n'a pas reconnu son *Quatuor* alors qu'il assiste à son enregistrement (R : 109). Le caractère évident des sources se tarit, les hypothèses se multiplient, et le narrateur module cette fois les assertions à coups de précautions argumentatives : « on peut croire », « on peut supposer », « on peut encore imaginer ». À Marrakech, « il paraît [que Ravel] entend un télégraphiste se frayer un chemin en sifflotant le *Boléro* – ça non plus on n'est pas obligé de le croire » (R : 112). La nébuleuse atteint aussi toute la vie plus intime du compositeur, et là encore le narrateur marque son incertitude en convoquant un ensemble de témoignages, déballant les anecdotes et les cumulant, avant de clore le sujet faute de preuves :

[...] On ne sache pas qu'il ait amoureusement aimé, homme ou femme, quiconque. On sait que lorsqu'il s'est enhardi un jour à proposer le mariage à une amie, celle-ci s'est mis à rire très fort en s'exclamant devant tout le monde qu'il était fou. On sait que lorsqu'il a essayé avec Hélène, lui demandant de façon détournée si ça ne lui plairait pas de vivre à la campagne, elle a aussi décliné cette proposition, quoique avec plus de douceur. Mais quand une troisième, aussi grande et importante qu'il est petit et mince, lui a fait à rebours la même offre, on sait encore que c'est lui qui s'est mis à rire aux larmes.

On sait que le jeune Rosenthal, une fois, l'a retrouvé dans une

brasserie de la porte Champerret où Ravel semblait entretenir un commerce excellent, du moins très familier, avec un parti de putes dont c'était là le quartier général. On sait que le même Rosenthal a pu surprendre une communication téléphonique entre Ravel et l'une d'entre elles – et qui s'énervait beaucoup de ce qu'il préfère donner sa leçon à Rosenthal plutôt que lui accorder, à elle, un peu de son lit. On sait qu'un jour, prenant congé de Leyritz, Ravel lui a négligemment indiqué qu'il se rendait au bordel, mais aussi bien badinait-il. Donc on sait très peu de choses bien qu'on puisse en supposer certaines parmi lesquelles ce goût, peut-être résigné, pour les rencontres expéditives. Bref on ne sait rien, pratiquement rien sinon qu'un jour, devant Marguerite Long qui l'encourage à se marier, il s'exprime pour une fois et une fois pour toutes sur la question de l'amour: ce sentiment, juge-t-il, ne s'élève jamais au-delà du licencié,

N'en parlons plus. (R : 84-85 ; nous soulignons)

Ce sujet expédié et relégué à la catégorie des embêtements de biographe, le récit embraye sur des pistes mieux attestées: le doctorat *honoris causa* d'Oxford, le *Concerto pour la main gauche* écrit pour Paul Wittgenstein – « loin d'être aussi beau que son frère » (R : 86-87) –, le concert donné en son honneur à Saint-Jean-de-Luz – « comme d'habitude il est en retard, il n'est pas là, on l'attend longtemps » (R : 92) –, l'appartement de Paris décoré par Leyritz, une tournée avec Marguerite Long – « comme toujours, ça va très bien marcher » (R : 95) –, et puis un grand dîner à Vienne en l'honneur de Paul Wittgenstein –

[l]e dîner se présente comme les dîners du genre, c'est-à-dire une corvée que l'on redoute d'abord mais pour quoi l'on s'habille, on y arrive, on y est présenté à plein de gens dont on saisit à peine les noms qu'on oublie aussitôt, on commence par s'ennuyer ferme puis on s'y fait, l'alcool aidant on s'anime, on commence même à s'amuser un peu, et de fil en aiguille au bout d'une heure ou deux c'est formidable et on ne céderait sa place pour rien.

Bref, c'est toujours pareil, sauf que [...] (R : 96-97)

« C'est toujours pareil », mais un accident de taxi bouleverse cette spirale de « même » : trois côtes enfoncées, trois dents brisées, et le visage déchiré (R : 102-103). Il y aura une longue convalescence, après quoi Ravel dirigera l'Orchestre symphonique de Paris où « comme d'habitude quand il dirige, [il] s'empêtr[e] un peu dans ses mouvements » (R : 105), les repos en pays basque, l'épisode où il ne reconnaît plus son *Quatuor* (R : 109), l'écriture qui devient irrémédiablement difficile – « Nous en sommes là » (R : 110) –, la perte de la motricité fine – « Bref, ça ne va plus du tout » (R : 111) –, l'Espagne et le Maroc à l'initiative d'Ida Rubinstein (R : 112), les concerts auxquels il assiste et où il ne reconnaît plus personne, ses balades dans la forêt de Rambouillet qu'il connaît encore par cœur, les moments où il ne reconnaît plus sa propre musique – « [i]l faut évidemment faire quelque chose, ses proches tiennent sans cesse conseil » (R : 121) –, l'opération au cerveau tentée par le célèbre neurochirurgien Clovis Vincent (R : 122-123), et enfin le sommeil duquel il ne se réveillera plus :

Il se rendort, il meurt dix jours après, on revêt son corps d'un habit noir, gilet blanc, gants clairs, il ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix. (R : 124)

La rapidité avec laquelle les dix années de très grande gloire et de productivité accélérée sont racontées s'accorde entièrement à la tonalité et au rythme du récit qui

imite peut-être le *perpetuum mobile* cher à Ravel. L'usine du *Boléro* s'éteint après les redites d'une même phrase (*toujours, toujours, toujours*), « phrase ressassée, chose sans espoir et dont on ne peut rien attendre » (R : 79). L'effacement de tout pathos entourant la déchéance physique puis la mort du compositeur nous ramène à la banalité qui entoure ces événements. Le contraste entre l'influence durable de ses œuvres, sa très grande popularité, et l'attitude « objective » de Ravel et du narrateur de *Ravel* nous frappe immédiatement. Pas de *lamento*, pas de lyrisme, le roman semble tourner sur rien, *toujours* sur rien, ce qui pourrait sembler laisser une grande place vide dans la case « instance narrative ».

Case instance narrative

Tel n'est pourtant pas le cas. La concordance de la forme de l'expression, comparée à la forme du contenu, induit une solidarité à l'ensemble du roman, et désigne, par cette unité formelle, les contours d'une certaine intention littéraire. Le repérage un peu compulsif que nous avons fait des occurrences elles-mêmes redondantes du motif de la répétition attendue a permis d'isoler le mode rhétorique du roman. Les valeurs du personnage retenues par le récit (les manies obsessionnelles, la régularité rythmique, la précision machinale, le souci du menu détail) contaminent l'attitude narratoriale, et partant, attribuent au narrateur les mêmes valeurs. Ces valeurs ont plus à voir avec l'esthétique que la morale, et l'on se prend au jeu des

miroirs qui renvoient les *topoi* du genre biographique (témoignages, *name-dropping*, phrases célèbres, vulgate critique, moment de création des œuvres phares, etc.) à un passage obligé. Le plus étonnant à propos de ces biographèmes, c'est qu'ils ne servent pas une argumentation explicite qui viserait à expliquer l'œuvre par l'homme ou l'homme par l'œuvre. Jamais la voix narrative ne prendra le recul nécessaire à l'explication de son entreprise, de ses intentions, de sa vision du personnage célèbre. Sauf que sa *posture* est partout présente, et se caractérise par une indifférence à l'endroit de la célébrité, du luxe, de la notoriété, mais aussi des angoisses de la création (l'insomnie) – motifs qui sont pourtant surprésents dans la diégèse. En dépit du manque d'articulation explicite entre « l'homme et l'œuvre », *mutatis mutandis* le récit l'établit quand même.

Une problématisation subtile

La posture du narrateur de *Ravel* ne se pose pas immédiatement comme problème, comme une incomplétude digne de constituer une intrigue herméneutique. La figure du narrateur ne devient pas un enjeu fictionnel comme dans *Nous trois* ou *Tendre Julie* ; on ne remarque pas une carence dans l'organisation hiérarchique des récits ; il n'y a pas de personnage ou de figure d'écrivain susceptible de se porter garant des choix (sémantiques ou syntaxiques) du récit (ce serait une voix en creux) comme dans *Hier*, *L'Immaculée conception* et *Alto Solo* ; il n'y a qu'une voix,

singulièrement sensible partout mais pourtant présente nulle part. Suivant le credo flaubertien, cette voix présente une subjectivité qui s'exprime implicitement par un ensemble de procédés dont le plus visible – nous nous sommes employé à le montrer – est une attitude désinvolte à l'endroit de la diégèse. Cette attitude est une évaluation pour le moins redondante. Sa surdétermination, dirions-nous, commande qu'on y accorde une attention particulière dans la mesure où elle devient une porte d'entrée pour accéder aux valeurs implicites à l'énonciation, et partant, aux valeurs véhiculées par le narrateur. Ces valeurs forment en quelque sorte l'unité subjective du narrateur : c'est à ce titre qu'elles nous intéressent.

Le rapport entre le narrateur et « l'histoire »

Dans *Ravel*, le narrateur raconte un ensemble de situations et d'événements où le « héros » – traitons-le comme il le mérite – se laisse bercer par un luxe et une célébrité qui, s'ils semblent attendus, ne sont pas pour lui déplaire. Luxe de l'automobile, du bateau, des trains, des hôtels, des dîners, des salles de réception ; matériaux précieux qui ornent les cabines, les chambres et avec lesquels on fait aussi de beaux habits, aliments nobles, rareté et modernité des moyens de transport et de communication, exotisme des voyages ; notoriété, popularité, richesse, prestige – tout ce que Ravel touche, goûte ou voit s'éloigne du commun, du trivial. Que savons-nous des valeurs du personnage qui ne soit d'abord évalué par le narrateur ? Comme Ravel,

le narrateur traite ces mondanités avec nonchalance, multipliant les occasions d'en marquer la banalité. Il ne se trouve pas d'autre personnage pour moduler ces évaluations, qui sont toutes confiées à la narration. La redondance des redondances est coiffée par une constance des focalisations retenues (à peu près toujours externe), et par un traitement temporel tout à fait linéaire – mais qui s'accélère, de sorte qu'on a l'impression de toucher une machine bien rodée.

Le caractère spéculaire des relations entre les valeurs du personnage et celles que met en *œuvre* le narrateur facilite l'examen de l'autorité narrative. Celle-ci s'exerce, dans *Ravel*, comme une solidarité des points de vue alimentée avant tout par la rémanence des valeurs du personnage dans l'énonciation narrative. De sorte que le point de vue de narrateur se trouve « avalé » dans l'avalisation qu'il fait des points de vue du personnage.

Brio

Comment envisager l'autorité narrative en pareille circonstance ? Voici qu'un ensemble de procédés autoreprésentatifs s'occupe (à la place de la voix narrative) de conférer une unité à l'ensemble du récit. Un tel brio, disions-nous en introduction, infère une organisation « surnaturelle », au sens où elle apparaît comme son propre phénomène. L'attribuer à l'œuvre, c'est pousser l'idée d'immanence un peu trop loin ;

l'attribuer au narrateur, c'est vouloir croire qu'on pourrait l'en féliciter ; l'attribuer à l'écrivain, c'est faire fi du pacte de médiation induit par le récit hétérodiégétique. À qui donc, offrir nos félicitations pour une telle solidarité entre la forme du récit et l'histoire racontée ?

Main dans la main: il faudra en venir à l'écrivain

La très forte récursivité de la même attitude, le recoupement des valeurs du personnage et du narrateur, de l'œuvre du personnage et de « l'œuvre » du narrateur dévoilent un « effet-valeur » (Jouve) appuyé. Mais qu'en est-il lorsque, pour le lecteur, un roman s'inscrit dans l'œuvre d'un écrivain en particulier, disons Jean Echenoz. On a déjà lu chez Jean Echenoz l'histoire d'un pianiste « fatigué » mais bien habillé, Max Delmarc :

Bref [Max] est très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse. Ses cheveux blancs sont brossés en arrière. Il a peur. Il va mourir violemment dans vingt-deux jours mais, comme il l'ignore, ce n'est pas de cela qu'il a peur.
(*Au piano* : 9)

Poignardé en pleine rue, monté « au ciel » (dans une sorte d'hôpital-limbes habité par des stars de cinéma et appelé « Le Centre »), défiguré par un plasticien au point de ne plus pouvoir se reconnaître, relancé sur terre (en « section urbaine ») ; on a vu Max Delmarc vivre avec une femme qui ne lui convient pas mais dont il rebute de changer,

tenter de retoucher le piano malgré les interdictions, tenter de retrouver une femme perdue (prénommée Rose), tant bien que mal poursuivre cette femme, la retrouver finalement avant de la voir partir au bras d'une sorte d'ange-gardien dépêché sur les lieux. Mixte de *Nous trois*, dans sa chute événementielle, et des tonalités de *Ravel* dans la représentation « consensuelle » de la dépression du musicien, *Au piano* (2003) présente aussi les mêmes tics narratifs: une régie ostensible, et la marque d'un « descripteur » qui sait suspendre la tension narrative pour imprimer la marque d'un certain brio. Une régie qui permet de dire « bref » ou bien de refuser de procéder à une description, comme on l'a vu dans *Ravel*, et qui, tel un motif, était déjà dans *Au piano* :

Ce bureau, prenons le parti de ne pas trop le décrire, indiquons simplement que son ameublement et sa décoration sont assortis, peut-être en un petit peu plus terne et triste, un petit peu moins bien nettoyé, au style des lieux jusqu'ici traversés par Max. (*AP* : 114)

Au régime de rosiers et aux habits de Ravel « toujours » bien décrits, on aurait envie de surimposer cette description de presque trois pages qui présente les employés de la salle à dîner du « Centre » :

Le service était supervisé par un maître d'hôtel principal vêtu d'un smoking noir, chemise et col cassé empesés, nœud papillon noir et gilet blanc, chaussettes noires et chaussures noires non vernies avec talon en caoutchouc. Il était assisté par des maîtres d'hôtel adjoints en frac, gilet et pantalon noirs, chemises et col cassé empesés, nœud papillon noir, chaussettes noires et chaussures noires non vernies avec talon en caoutchouc. Ceux-ci menaient eux-mêmes une brigade de chefs de rang en

spencer blanc croisé, gilet noir très échancré, pantalon noir, chemise empesée blanche, col cassé, nœud papillon blanc, chaussettes noires et chaussures noires non vernies avec talon de caoutchouc. Quant aux sommeliers qui vérifiaient sans cesse les niveaux dans les verres, ils étaient en rondin, gilet et pantalon noirs, chemise empesée blanche, col cassé, nœud papillon noir, tablier en grosse toile noire avec poches plaquées et attache de cuir [...] (*AP* : 133)

Jusqu'à présent, sauf en bas de page, nous n'avions pas (trop) évoqué cette possibilité de concordance de la voix narrative entre les romans d'une même œuvre. Pour se garder du spectre de l'écrivain, quoi de mieux que de parler de *plusieurs* écrivains, dans l'espoir qu'ils paraîtront suffisamment différenciés pour qu'on ne pense pas trop à eux. Mais c'est sans compter sur la place du lecteur dans cette économie de l'instance narrative telle qu'elle peut se décrire comme le foyer de tensions pragmatiques qui vont de « l'auteur imaginé » (Amossy, 2004 : 49) vers le narrateur hétérodiégétique conçu comme « system of knowledge for the text » (Meili-Steele, 1988 : 40), c'est-à-dire comme le (co?)responsable de l'expérience qui se joue. Au-delà du cadre que forme *un* roman, il est probable que le style même de l'écrivain soit un facteur de cohésion du disparate et constitue en soi sa propre petite intrigue. Le dyptique *Un an / Je m'en vais* (1997 et 1999) laissait déjà entrevoir une certaine solidarité interne à l'œuvre ; on pourrait ajouter l'apparition de variantes de personnages (Béliard, l'ange-gardien miniature qu'on trouve dans *Les grandes blondes* et Béliard, l'ange-gardien déchu qui remporte Rose dans *Au piano*) ; un goût certain pour la musique : (*Cherokee* [1979], c'est aussi le titre d'une pièce de Ray

Noble [1938], Chopin, le personnage de *Lac* [1992], un pianiste nommé Max Delmarc [*Au piano*], et un compositeur, *Ravel*). Ces potentiels points de rencontre entre les univers diégétiques se surajoutent à des procédés stylistiques qui sont devenus la marque de l'écrivain, au delà même des postures de narrateur qu'il a su mettre en scène.

Conclusion

Vers des tensions

La croyance que, la virtuosité littéraire aidant, il était possible d'exposer le passé comme un tout devait céder la place à la prise de conscience du caractère nécessairement décousu de notre connaissance du passé, parsemée de lacunes et d'incertitudes, fondée sur des fragments et des ruines.

(Ginzburg, 1989: 54)

Une tension vers un sujet discursif

Dans la première série d'analyses où nous avons proposé la lecture de *L'Immaculée conception* (Gaétan Soucy), *Hier* (Nicole Brossard) et *Nikolski* (Nicolas Dickner), on a pu constater la récurrence d'une figure privilégiée, celle de l'archive, de l'artéfact. Cette figure, en tant qu'elle permet de rendre compte, par analogie, de notre « quête » de l'autorité narrative, servira à interroger la structure énonciative des romans du corpus.

De fait, la chaîne interprétative qui doit mener la lecture à la composition d'une signification « autorisée » pour chacun des romans envisagés semble passer par

la prise en compte de ce caractère artéfactuel du récit, présenté comme autant de figures de l'écrit. Nous devons cette sensibilité aux figures de l'écrit à l'ouvrage de Louise Milot, Fernand Roy et Lucie Robert (1993). Milot, Roy et Robert s'intéressent précisément à l'inscription des figures de l'écrit (journal, coupure de presse, note, etc.) et à leur importance sémio-narrative, garante à leur sens du « régime rhétorique » des fictions étudiées par leur équipe. Notre étude, on l'a vu, s'est intéressée au plus près aux irrégularités énonciatives qui régissent trois romans singuliers ; ces irrégularités sont le plus souvent dues à un jeu aux frontières des genres (lettre, notice, encyclopédie) qui sont autant de figures de l'écrit que nous voudrions nommer, par extension et contamination sémantique, artéfacts, dans la mesure où leur mise au jour, par le personnel romanesque *et* la lecture modifie conséquemment la chaîne interprétative des hypothèses, et permet d'envisager une configuration de l'intrigue qui se passe de toute téléologie assignable à un sujet en particulier. Marielle Macé, dans un article récent consacré au rapport au temps que mettent en œuvre le récit de l'Histoire et celui du Roman, pose l'hypothèse que nous serions passés, depuis l'attention mémorielle de Proust, du Roman du réel organisé au Roman du réel désorganisé :

Ce qui impose pour le récit la notion d'archive, c'est en effet la substitution d'un réel rechargé vers l'arrière (un réel tissé d'irréels, qui se défait, se fragmente, se dépose, s'oublie, se conserve, que l'on peut reprendre ou retrouver, moteur affectif et concret, intense jusqu'au pathétique) au « monde » des récits directionnels (ce monde narratif orienté, conflictuel, discordant, que l'on habite, que l'on parcourt, que l'on projette, que l'on

transforme, et dont le partage fonde la permanence d'une espèce sociale). Le « réel » est donc ressaisi, non dans la perspective du réalisme, qui supposait un agencement sémiotique, une fonctionnalité généralisée de la narration et de ses détails (c'était, dans sa version structurale, la question de « l'effet de réel »), mais, en une conversion à ce que ce réel a d'« intraitable », dans la direction de l'attestation et de la reconnaissance, c'est-à-dire d'une autre pratique du récit. (Macé, 2007 : 44)

On a pu s'en apercevoir, les romans *Hier*, *Nikolski* et *L'Immaculée conception* se passaient de l'*orientation* que peut proposer un narrateur qui fait autorité sur la fiction. À côté des « récits directionnels », qui sont l'arrière-plan hypertextuel de réception des romans dits « réalistes », ces trois romans refusent, par l'intervention diégétique et mimétique de l'artéfact, leur appartenance à un « monde narratif orienté ». L'artéfact est un élément diégétique dans chacun des romans, et c'est bien souvent par lui, on l'a vu, que la configuration éclatée du narratif peut retrouver, par le procès de la lecture, une concordance qui avait été savamment démontée. Dans *Nikolski*, par exemple, on doit traiter le « Livre à trois têtes » comme une sorte de témoin d'une course de relais où les coureurs ignorent qu'ils courent, et surtout ignorent qu'ils se transmettent le témoin. C'est bien la lecture qui, par un procédé qui peut porter le nom de « reconfiguration » ou de « refiguration », produit le parcours narratif en quoi résulte une intrigue, mais ce n'est pas à proprement parler une intrigue liée à l'action. Car, précisément, *Nikolski ne raconte pas* cette course de relais, le roman n'en fait pas une tension interne du récit « susceptible de trouver sa pertinence en lui-même [et qui] crée une émotion passionnante qui peut passer dans

certains cas pour sa finalité ultime » (Baroni, 2007 : 34). De fait, la tension ne se situe pas uniquement au plan narratif, mais bien au plan énonciatif. La tension narrative correspond, pour Raphaël Baroni, au phénomène

qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative [est] ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit[,] et l'on recon[naît] en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. (Baroni, 2007 : 18)

Selon ce que nous venons de dire, la tension narrative de *Nikolski* n'est pas installée à proprement parler *dans* le récit. Baroni définit le récit selon la définition de Jean-Michel Adam (1997 : 46-59) :

[...] pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait description d'une succession d'événements impliquant au moins un « acteur-sujet » et qu'il y ait transformation de prédicats à travers un procès actionnel et événementiel. (Baroni, 2007 : 39)

C'est justement ce récit qui fait défaut à *Nikolski*, ou plutôt, ce récit envisagé comme configuration unique de l'intrigue. Car si les pistes qui nous font suivre le Livre à trois têtes nous permettent de conférer à l'ensemble une solidarité, une « refiguration », c'est uniquement parce que cette intrigue est attendue, retenue, et non pas exposée, construite, dictée. Elle peut dès lors très bien passer inaperçue dans une lecture qui chercherait l'intrigue uniquement chez les « acteurs-sujets » et dans les « événements » qui propulsent les prédicats à coups d'actions organisées.

La lecture, pour rendre compte de la signification de la structure éclatée du récit, doit construire ses attentes autour d'une intrigue herméneutique, en identifiant la solidarité (analogique) qui unit cette structure aux croisements des univers diégétiques : les isotopies (du nomadisme, de l'orphelinat, de la délocalisation, etc.) et les éléments diégétiques (le croisement des personnages, le compas et le Livre). La lecture, en d'autres mots, construit une nouvelle fiction paraphrastique qui entérine la configuration discursive en regard des éléments de la fiction. L'autorisation de cette reconfiguration ne passe pas nécessairement par l'identification d'un sujet provisoirement responsable de cet aménagement, mais replace entre les mains de l'interaction discursive le soin de lui procurer l'unité qui lui fait en apparence défaut.

L'artéfact est un fait mimétique dans *Hier*, le roman tout entier cherchant à se montrer « sans apprêt », sans médiation organisée, sans « autorisation » préalable de la signification. Témoins d'un réel fragmenté, comme des morceaux d'une porcelaine étrusque retrouvée lors d'une fouille, les récits qui composent ce roman-musée semblent vouloir conserver leur état d'origine, c'est-à-dire leur incomplétude, leur fragilité, l'indicible d'un réel qui ne peut pas se soumettre au rouleau compresseur téléologique du récit *ni* à celui de l'Histoire. Cet autre refus de la configuration par le récit peut pourtant être résolue par l'adoption, par la lecture, d'un autre cadre interprétatif que la recherche d'appuis dans un récit unitaire qui expliquerait la configuration narrative envisagée, de sorte que l'intrigue ne ressortit plus au narratif,

mais bien davantage au procès communicationnel imparti par la configuration narrative. En l'absence d'un « maître du jeu » (ou, pour filer la métaphore interprétative : un commissaire), le lecteur visite des ruines malgré tout balisées, limitées par ce qui a pu être réuni pour l'exposition et par ce qu'on dirait être des panneaux et des « cartels allongés ». La lecture du roman *Hier* trouve sa résolution dans l'adoption d'un cadre discursif qui n'est plus nécessairement celui du Roman – et trouve ailleurs que dans la restitution d'une trame narrative linéaire les clés de sa signification. Au reste, ces clés sont hors du cadre lui-même : l'invention par la lecture d'un cadre discursif comme « le musée » ou « l'exposition » permet à notre lecture de trouver son unité.

Les artefacts, dans *L'Immaculée conception*, arrivent en supplément d'un nombre respectable d'énigmes plus conventionnelles et liées pour leur part à une succession d'événements qui modifient le devenir d'acteurs-sujets. Les lettres de R. Costade, événements énonciatifs marginaux, redéploient l'organisation énonciative en conférant au cœur du roman une propriété implicite qu'il n'avait pas sans elles : les lettres, artefacts elles-mêmes, transforment le récit en un produit de la fiction. Cette refiguration, qui n'est pas du tout envisagée par le récit lui-même, est un pur produit de la lecture qui sait mettre en relation les artefacts et donner sens à leur arrangement. Ici aussi, c'est le cadre discursif qui résout la fragmentation du récit et qui permet l'aménagement *narratif* de documents qui, autrement, paraîtraient simplement

juxtaposés. Il s'agit, de fait, de prêter sens à cette juxtaposition, toujours en regard de l'orientation probable de la fiction.

S'agit-il pour autant d'un refus net du narratif qui s'exprime dans ce « reflux » de l'artéfact et de l'archive ? Marielle Macé semble regretter que l'expérience de la temporalité ne motive plus le Récit :

Ni prospection ni rétrospection, au moment même où s'apprêtent à triompher l'Histoire et l'historien, et en plein contexte proustien, le Temps, ici, apparaît vidé de ses flèches. En sorte que pour Barthes, comme dans beaucoup de cas où les documents sont aujourd'hui « produits » sur la scène littéraire, le *punctum* de l'archive, l'« incidence personnelle » [R. Barthes, *La préparation du roman*, 2003, p. 410] du document, a absorbé jusqu'à sa fonction mémorielle, tranché ses fils narratifs, et trouvé ailleurs que dans la temporalité (fût-ce celle de l'à rebours) les forces de sa projection. (Macé, 2007 : 50)

Au contraire, nous croyons que le récit garde la trace de cette expérience partagée de la temporalité, des « fils narratifs » qui ont pu vouloir fonder une certaine « permanence sociale » ; mais il semble, à la lecture de ces trois romans en particulier, que le lecteur soit convié à réinventer des cadres interprétatifs que les romans ne lui fournissent pas d'emblée. Invité à chercher le sens de pareilles configurations, parce que des éléments du récit et de la fiction (de la forme du contenu et de la forme de l'expression) se répondent en écho, le lecteur part à la recherche de l'autoreprésentation. L'autoreprésentation, avons-nous pu constater,

semble gouverner la justification herméneutique de ces constructions heuristiques : livre trouvé et ballotté qui représente l'éclatement en trois récits du roman *Nikolski* ; inachèvement des récits juxtaposés et « exposés » qui reproduisent en miniature l'organisation des récits dans *Hier* ; apparition inopinée de documents qui réattribuent le roman à un être de fiction dans *L'Immaculée* conception : autant de reduplications dont la solidarité potentielle promet une résolution de l'entropie ambiante.

Cette éviction de l'intrigue qui téléguide la lecture, fourbit ses effets et dirige l'expérience temporelle est bien provisoire ; nous croyons pouvoir la retrouver « ailleurs », plus précisément dans une intrigue que nous appelons *intrigue discursive*. Elle est aussi fondée sur une « réticence » du texte qui produit, c'est la singularité de la thèse de Baroni à ce sujet, une « tension », tension induite par des attentes thymiques du lecteur à l'endroit d'un texte dont les nœuds et dénouements présumés sont retardés, empêchés, érigés en secret ou en énigme. Ces attentes sont présumées, dira-t-on avec Baroni, parce qu'elles convoquent des compétences endonarratives, soit des connaissances « portant sur le fonctionnement des actions sans lesquelles il serait impossible de comprendre des récits » (Baroni, 2007 : 29, note 1⁹⁸). Dans les intrigues discursives que nous avons dégagées, nos attentes d'une résolution de l'incongruité discursive servaient de moteur à une recherche (ou une attente ?) de dénouement : le libraire est-il le narrateur de tout le roman *Nikolski* ?

98 Baroni s'inspire de la théorie de l'action proposée par Bertrand Gervais (1990).

Rogatien L. est-il l'auteur de l'histoire racontée dans *L'Immaculée conception* ? qui de « la narratrice » ou de Carla Carlson a pu réunir et commenter l'exposition en quoi consiste le roman *Hier* ? Pour aucune de ces intrigues potentielles on ne trouvera de réponse toute faite. Il s'agit d'intrigues discursives dans la mesure où ce n'est pas tant la volonté d'isoler *un* sujet créateur à la source des récits juxtaposés qui dynamise la lecture, mais bien le désir d'épingler une configuration énonciative satisfaisante, apte à « calmer » la tension qui naît de la disparition des « flèches » du récit.

Une tension vers un sujet figuratif

Dans la deuxième série d'analyses que nous proposons, où étaient réunis les romans *Nous trois* (Jean Echenoz), *En douceur* (Jean-Marie Leclavetine) et *Alto solo* (Antoine Volodine), l'élaboration heuristique d'une intrigue énonciative a permis de mettre en évidence une oscillation entre deux extrêmes que nous voudrions lire comme une tension : dans une direction, la voix narrative trouve (ou *re*-trouve) la puissance que lui refuse l'ordre narratif ; dans l'autre direction, la voix narrative échappe à la force centripète de l'ordre narratif pour gagner une labilité fragile.

Trois « prisonniers » du récit sont ainsi à envisager. Dans l'atmosphère de télésurveillance de *Nous trois*, le personnage de Louis Meyer est la victime impuissante de sa propre situation dans le récit, au lieu que DeMilo, « propriétaire »

de son récit, lui, rafle la mise sans une goutte de sueur. Cette leçon de narratologie faite roman trace de la narration hétérodiégétique un portrait en situation de faiblesse. En situation de faiblesse, certes, mais une faiblesse qui lui vient de sa puissance habituelle à savoir ménager les effets, à organiser les nœuds et à en prévoir les dénouements. Mais à force de porosités, les deux récits du roman se contaminent à tel point que les allers-retours de la voix de DeMilo deviennent vite des intrigues à elles toutes seules. Là aussi l'intrigue pourrait être dite *discursive*, parce qu'elle engage l'organisation des discours, des récits, mais nous avons surtout montré que le roman présentait une figure de l'autorité de la narration sur le récit et sur la diégèse – en quoi l'intrigue énonciative, qui cherche tout à la fois à assigner une position aux voix narratives, cherche aussi à leur assigner des rôles, des prédicats, des événements, dans l'ordre même du récit.

Autour d'un narrateur-personnage, DeMilo, on a pu constater la force qui émane d'une figure de locuteur (qui raconte sans écrire, dans ce cas-ci), érigée, dans le roman d'Echenoz, au rang de grand maître de l'action, en dépit de toutes les pouvoirs traditionnellement impartis à l'omniscience de la narration hétérodiégétique, qu'on aurait tendance à voir comme la plus « puissante » et influente qui soit.

Dans *En douceur*, la figure envisagée est plutôt celle du « littéraire », dénoncée par l'adoption d'une posture énonciative qui stylise – et par endroits seulement – le récit, à tel point que ces touches, ces stylèmes, moussent en intrigue la

stylistique du roman, à côté de ses intrigues relevant plus proprement de l'action. Cette fois, la figure est plus diffuse, moins anthropomorphe que dans *Nous trois* ; il n'empêche que sa puissance interprétative potentielle, centrée autour d'un effet de littérarité, n'a de cesse de relancer la lecture sur des pistes qui font interroger la configuration énonciative du texte au regard de l'action. Comme le personnage Vincent Artus, la voix narrative – dont les contours peuvent être saisis selon un certain nombre de récurrences stylistiques – a soif de littérature, de grande Littérature, c'est-à-dire d'une littérature esthétisée, poétique et lyrique. Si on peut parler, par analogie, du personnage comme d'une sorte de « porte-parole » de l'œuvre, c'est aussi que les actions qu'il pose, les meurtres en particulier, sont motivées par un ensemble de motifs littéraires.

Le sujet envisagé par la nébuleuse stylistique repérée, qui fonde par le cumul une instance « propriétaire » du style, pourrait bien être ici aussi une figure, c'est-à-dire une *posture* que nous avons voulu nommer celle du *littérateur*, à côté du descripteur dont parle Hamon. Récursivité des mêmes comparants (pluie, musique, cri des animaux), symétrie et répétition de mêmes figures, de mêmes phrases, de mêmes situations fictionnelles : autant de marques stylistiques (à la fois syntaxiques et sémantiques) qui *signalent* leur appartenance à une tonalité (le « littéraire », le « poétique ») et *se signalent* comme fabrication. Au plan théorique, il nous importe de signaler qu'ici, c'est le processus de reconnaissance de ce registre qui nous intéresse.

Ce processus, dynamique et instable, produit, comme celui qui permettait à Hamon de repérer le descriptif, « un décentrement (des structures logiques de l'énoncé) et un recentrement pragmatique sur les participants à l'énonciation » (Hamon, 1993 : 242).

Il faut voir aussi que ce « repérage » n'est pas accidentel : dans *En douceur*, la Littérature et les livres sont au centre du « conflit » qui motive les actions des personnages. Ainsi, le mélange des registres, qui « décentrait » le lecteur de l'ordre narratif, peut être rétabli par le « recentrement » qui s'opère en accordant une place à la posture de « littéraire ».

Alto solo pose aussi un problème d'intrigue discursive. On l'a vu, il est possible (ce peut être une intrigue herméneutique à part entière) d'attribuer les récits à un écrivain, Iakoub Khadjbakiro. De même, on s'aperçoit que chacun des récits du roman agit en quelque sorte comme un artéfact, ce que la fragmentation même du roman dénonce aussi. En regard du sujet figuratif qui animerait une intrigue énonciative, *Alto solo* nous permet d'envisager que cette figure soit aussi celle d'un écrivain, car c'est cette figure qui permet de refigurer la fiction en un ensemble cohérent et possiblement téléologique. L'identification de cette figure ne se fait pas, comme dans *En douceur*, par le cumul de stylèmes pareillement orientés, mais bien plutôt, comme dans *Nous trois*, en ayant recours à l'univers fictionnel, et plus particulièrement aux situations (aux événements) et aux acteurs-sujets (à l'onomastique). L'intention prêtée à l'« écriture » qui serait celle de Iakoub

Khadjbakiro, soit de « bâtir un livre plus efficace, où la poésie ne s'interposerait pas entre lui et sa dénonciation de l'idéologie dominante, une œuvre sans décalages, sans chimères, sans emboîtures » (AS : 33), fait de la figure de l'écrivain un facteur d'émancipation sociale *et* littéraire. La forme de ses livres, « remplis d'énigmes que peu de lecteurs décortiqueraient, des textes pour oiseaux perdus » (AS : 33), le place en pourfendeur d'autoritarisme. La voie de sortie de cet univers, le rêve où chacun devient un oiseau et peut s'affranchir du poids d'un réel pollué par l'ordre, c'est précisément la figuration de soi en un autre. Et, puissamment, l'écrivain souhaite emporter avec lui, par les mots et par sa voix, l'ensemble de ses congénères. La linéarité du récit permettrait-elle trop facilement aux autorités frondistes de retrouver les oiseaux « libérés » par la musique et par le récit ? L'hypothèse est envisageable. Ne pas « [é]crire selon la mode du jour » (AS : 33), ce serait créer un espace onirique qui correspondrait, selon la lecture que nous proposons du roman, à une fragilisation perpétuée par la fragmentation de la posture narrative : une désénonciation où intervient malgré tout une voix (et un pronom de première personne) qui cherche à être attribuée, une déconstruction des solidarités qui cimentent les contours des personnages (qui ne tiennent ensemble que grâce à leur étiquette onomastique), une confusion incessante des univers du « présent » et du rêve – et surtout, l'absence de motivation par quiconque de cette structure narrative.

Une intrigue énonciative, donc, et un sujet figural, aussi : c'est la

reconstitution d'une « trame » linéaire par la lecture, apte non pas seulement à niveler les anfractuosités énonciatives mais à « faire servir » ces anfractuosités à l'interprétation du texte, qui devient une tension, et qui préserve le dynamisme de la lecture.

À la différence des romans de l'artéfact, qui remettaient entre les mains du lecteur le soin d'assigner les positions énonciatives en lui accordant une place de choix, les romans *Nous trois*, *En douceur* et *Alto solo*, en convoquant des figures énonciatives, certes avec force détours et secrets, raniment des postures qui font autorité sur le sens à accorder au texte. Ce que les premiers faisaient par la négation et le refus (« je ne suis pas un roman réaliste »), les deuxièmes le font par l'affirmative et fournissent une figure énonçante autour de laquelle la proposition énonciative peut s'organiser en un système cohérent : la posture énonciative.

Une tension vers un sujet narratif

Au contraire des romans de la première série d'analyses, qui ne proposaient pas de sujet narratif « supérieur » qui aurait pu porter la responsabilité de l'ordre du discours et de l'ordre de la fiction, notre troisième série de lectures adopte très franchement l'autorité dédiée à un seul récit – et c'est de là qu'il tire sa singularité dans notre corpus. À côté des implicites propres à la vivacité de la figure énonciative,

à côté aussi de la « trace » artéfactuelle et discursive, *Tendre Julie* (Michèle Rozenfarb), *Sissy, c'est moi* (Patrick Lapeyre) et *Ravel* (Jean Echenoz) mobilisent très fièrement des sujets narratifs reconnaissables à l'ethos qu'ils s'affairent implicitement ou explicitement à bâtir, mais surtout ils impriment leur marque dans une avancée narrative bien déterminée. C'est en quoi nous croyons qu'ils apparaissent, pour la lecture, comme une *surdétermination* des « flèches du récit ». Philippe Hamon identifie cette « figure du relatant » par son absence « désirée » par le lecteur : ici, c'est la présence qui impose cette figure.

Le sujet narratif, envisagé selon sa fabrication du narratif et selon sa fabrication par le narratif, permet de fédérer diverses approches narratologiques et poétiques qui ont cherché à octroyer à une instance intermédiaire entre le narrateur effectif (le « locuteur », dans le vocabulaire de Ducrot, celui qui *raconte*) et l'auteur empirique (celui qui *est*), la responsabilité de la *syntaxe* du récit. Là aussi, une figure à vocation heuristique permettait d'expliquer ce qui paraît *déjà ordonné* dans le récit : l'auteur implicite (Booth) et ce que Jouve appelle l'autorité narrative sont deux de ces figures tutélaires de l'ordre idéologique. La première nous intéresse car elle porte avec elle une valeur de vérité héritée de l'esthétique (et de la logique de la représentation) du réalisme romanesque – qui téléologise tout, du baromètre au perroquet par l'implicite corrélatif-objet – ; la deuxième nous intéresse parce qu'elle émane d'un présumé avoué, pour le critique, de prêter une axiologie au récit en

posant pour prémisses l'intentionnalité inévitable de l'auteur et le moyen de médiation privilégié de son expression : le récit.

Cet ordre, le narrateur de *Tendre Julie* l'impose presque à tout le monde : à ses narrataires – qui sont bien souvent associés au rôle de lecteur –, et à « ses » personnages (qu'ils portent un nom ou qu'ils soient appelés « narrateur »). La métalepse, qui pourrait aussi être vue comme une entrave à l'exercice de cette autorité, agit plutôt, dans la lecture que nous en faisons, comme un renforcement de l'autorité qui tiendrait à l'ordre même du narratif, aux implicites du narratif tels que mis en évidence par la narratologie. C'est ici l'exercice conventionnel du récit qui, de présupposé culturel et littéraire, est érigé en intrigue. La tension est à la fois discursive (on ne sait pas toujours qui perçoit et qui parle) et figurale (il faut choisir entre plusieurs « cas de figure ») – et c'est précisément à ces supposées carences que le narrateur s'attaque en voulant, notamment, déléguer les foyers de perception (lors de l'épisode du « narrateur intra-utérin ») et en anticipant les jugements et les interprétations des lecteurs, en régissant bruyamment l'avancée du récit (qui, par ailleurs, patauge dans les digressions). Toutes ces précautions témoignent d'*intentions* qui désignent autant de valeurs auxquelles le narrateur semble tenir. Qui dit valeurs dit axiologie, et ici, à cause de la métalepse (*des* métalepses) et des pseudo-intrusions d'auteur à portée métatextuelle, nous sommes tenté d'organiser cette axiologie autour d'un pivot : la narratologie. Parce qu'il suggère fortement une métalecture qui doit

permettre de mesurer l'ampleur des infractions narratologiques, et qui doit, dans ce cadre interactionnel (Adam et Amossy, 2002a), situer le propos dans un contexte plutôt spécialisé, le roman *Tendre Julie* peut être lu comme un « moment critique » de la fiction (Dion) ou une « fiction critique » (Viart). C'est-à-dire que le roman joue de la théorie littéraire comme d'autres joueraient de l'intertextualité littéraire. La place du narrateur hétérodiégétique y apparaît comme un problème fictionnel (un nœud) qu'il s'agit, à la fois pour le lecteur et pour le récit, de résoudre (de dénouer). Cette intrigue métacritique entonnée sur le mode jubilatoire prend pour cible les cases par trop rigides d'une narratologie structuraliste où l'auteur est anathème ; le roman lui redonne un certain lustre en promettant d'y donner accès (en homologuant la fonction-narrateur et la fonction-auteur) – mais en le promettant seulement, car en vérité, le roman maintient vivace cette tension (ce tabou, dirait Couturier) entre locuteur et énonciateur, entre narrateur et figure de narrateur, entre narrateur et figure de l'auteur. Quand le narratif devient lui-même récit, c'est un peu comme si Marie-Julie-Anastasie donnait naissance au Narrateur.

La naissance de Sissy ne se passe pas dans la même atmosphère métacritique, du moins pas à première vue. L'ordre narratif du roman *Sissy, c'est moi* semble lui aussi passer par une intentionnalité, et notre lecture a montré que cette intentionnalité relevait d'une ambition d'exemplarité, voire d'une ambition moralisatrice. Du narrateur, malgré la discontinuité du récit, on a pu repérer la volonté argumentative, et

partant, il apparaît nécessaire de voir cette volonté argumentative comme un vecteur sur lequel la lecture peut trouver appui. C'est parce qu'il semble déployer des efforts perceptibles pour établir son ethos que ce narrateur exerce une force centripète⁹⁹. C'est autour de ces intentions de narrateur que l'on peut lui reconnaître habituellement une « unité narrative », dans sa volonté de créer autour de lui, par son discours, un ensemble de lignes qui sont *explicitement* des flèches du récit.

Le problème, c'est que dans *Sissy, c'est moi*, ces flèches sont en pointillés, et disséminées dans la fracture du récit. Même si le récit est déconstruit, il est somme toute cousu de fil blanc. On a vu que le narrateur présupposait l'adhésion imparfaite du lecteur à ses valeurs, et qu'il cherchait à le convaincre de l'exemplarité de Sissy, en dépit de la licence que pouvaient inspirer les épisodes tumultueux de sa vie dispersée. Doué de valeurs énonciatives, c'est-à-dire tendu vers un objectif du *dire*, le récit du narrateur vise l'exhaustivité, la précision ; il tire de petites morales des actions de « notre héroïne », il axiologise leur portée. Son recours à « l'évidence » peut être lu comme une sympathie (*eunoia*) présupposée de l'auditoire et à laquelle le lecteur est pressé d'adhérer. La mise à plat des incertitudes entourant la source des jugements qu'il convoque peut être lue comme une marque de franchise (*arété*). Ses précautions qui savent anticiper le jugement d'autrui peuvent être lues comme une marque de

99 « La posture qu'adopte le narrateur à travers les modalités de sa parole écrite module sa relation avec le lecteur et sa capacité à l'influencer et l'émouvoir », écrit Ruth Amossy à propos de l'ethos narratif (2002b : 201).

prudence (*phronèsis*). Tout concourt à signifier ce que ce narrateur veut être pour l'Autre¹⁰⁰. L'image qu'il donne de l'Autre, c'est-à-dire des discours de l'Autre, paradoxalement, « écrase » la mésestimation alors même qu'elle voudrait supposer une entente parfaite. Sous couvert de laisser « la postérité » juger du destin de Sissy, l'organisation axiologique du narratif suggère pourtant un ordre auquel, malgré l'inscription d'une connivence préalable, la lecture est en droit de résister. Car sous couvert de polyphonie, à cause de la dissémination apparente des points de vue, il se pourrait bien que le narrateur de *Sissy, c'est moi* fasse honneur au monologisme, et n'emporte pas l'adhésion de son narrataire.

À la différence des romans qui effaçaient la posture narrative au profit d'un collage d'artéfacts et qui pactisaient avec l'idée d'une *mimèsis* sans médiateur apparent, et à la différence des romans qui amenaient à confondre l'énonciation et la locution par l'intermédiaire d'une figure potentielle (une parousie) de sujet fictionnel, Ravel pactise avec l'unité irréprochable du sujet narratif. Pas du tout interrogation sur ce statut comme *Tendre Julie*, non plus que mise en évidence d'une axiologie inévitable de l'acte narratif, *Ravel* asservit la transmission narrative à l'objet de la fiction, le personnage de Ravel. Imitant les traits de *caractère* du personnage (goût

¹⁰⁰ « Les trois moyens par lesquels on affiche cette "éthique" à la fois personnelle et discursive, les trois "airs" par lesquels l'énonciateur doit "signifier ce qu'[il veut] être pour l'autre [Barthes, "L'ancienne rhétorique", p. 212] ", sont la prudence, (*phronèsis*), la vertu, c'est-à-dire la franchise affichée (*arète*), et la bienveillance (*eunoia*), c'est-à-dire une sympathie qu'il sait inspirer aux auditeurs », écrit Albert W. Halsall (1988 : 245).

pour la répétition, la redite imparable et la solidarité des parties avec l'ensemble), la narration se fait le miroir de la fiction : chacun, à sa manière, cherche la solidarité qui lui permettrait de tendre vers l'unité. De ce fait, dans ce roman, l'activité de refiguration à laquelle s'adonne la lecture est une entreprise étrange : les « flèches » du récit filent tout droit vers une ambition (inavouée) d'ordonner forme du contenu et forme de l'expression. Ainsi se répondent en écho le caractère « évident » du réel pour le personnage, et l'évidence du récit pour le narrateur. Sans identité propre, le sujet *narratif* qui résulte de l'analyse fine des tics du narrateur, se confond avec le personnage : il imite « le travail à la chaîne » du *Boléro*, il imite la langueur du personnage en décrivant avec désintérêt ses activités et les lieux qu'il traverse, se refuse au pathos, plonge, par contamination, dans un à-peu-près de l'entreprise biographique en refusant sa dimension argumentative (qui viserait à convaincre de la validité des sources d'information).

Le caractère spéculaire de cette « machine », de ce « sujet narratif », nous invite à considérer avec précaution un tel brio dans l'aménagement du récit. En ajoutant au portrait un certain nombre de figures redondantes dans l'*œuvre* de Jean Echenoz, on est amené à questionner cette valorisation de la sophistication de la forme, et d'en faire le signe d'une stylistique dont l'étendue ne se limite pas à un seul roman, et pourrait s'étendre à tout une œuvre (ou à un tout un cycle d'une œuvre). L'articulation méticuleuse des éléments de la diégèse (fait de l'énonciateur) et des

éléments du récit (fait du locuteur) en un système cohérent et signifiant désigne une tension dont nous ne ferons ici qu'esquisser les contours : il s'agit de la forme de littérarité engagée par le sujet narratif, qu'il faudrait pouvoir interroger en considérant son inscription dans le discours littéraire¹⁰¹.

Une division arbitraire : lecture et lecture littéraire

La synthèse des analyses que nous avons produites laisse croire à une division nette des types de « sujets » dont la mise au jour serait l'objet de la tension lecturale¹⁰². Rien n'est moins certain, et le corpus retenu le montre bien. Désir d'un cadre pour l'œuvre, désir d'un « responsable » des énoncés, désir d'une orientation du récit : il faut reconnaître un dénominateur commun à ces *intentio lectoris* (Eco). Le

101 Dans nos recherches postdoctorales, nous souhaitons pouvoir articuler choix esthétique (et plus particulièrement énonciatif) et choix éthique dans ce qui pourrait ressembler à une posture institutionnelle de l'œuvre d'un romancier. Par exemple, chez Jean Echenoz, il faudrait interroger cette propension à l'autoréflexivité dans des romans qui ne mobilisent jamais (sauf dans *Nous trois*, significativement) d'hétérogénéité franche dans la hiérarchie des récits, qui choisissent toujours de raconter depuis la même *posture*. Marie-Pascale Huglo, à propos de la sophistication de la forme, écrit : « De façon plus exclusive (plus "littéraire"), le jeu avec l'intertexte, les références cachées ou l'incertitude du sens n'est-il pas une façon de maintenir le secret, c'est-à-dire *l'exigence* d'une communauté ? » (Huglo, 2003 : 53) Cette « exigence » faite au lecteur de décoder les sophistications énonciatives pourrait bien désigner la forme privilégiée de la littérarité contemporaine.

102 « Lectural », ici, est employé ici en guise d'épithète classifiant qui renvoie non pas au lecteur, mais à la lecture en tant que processus.

fantasme de l'unité et de la cohérence affecte la dynamique de la lecture des romans que nous avons abordés. Nous voudrions esquisser les contours d'un outil descriptif opératoire afin de rendre compte de textes qui problématisent leur énonciation¹⁰³. Parce que ces outils souhaitent demeurer dynamiques, il apparaît nécessaire de repérer moins des procédés que des tensions :

Tension vers l'écrivain empirique¹⁰⁴ :

c'est le jeu de l'autobiographie et de l'autofiction

Tension vers l'auctorialité :

d'où les notions d'auteur implicite (Booth), de figure de l'écrivain (Couturier), de fonction-auteur (Foucault), d'imaginaire d'auteur (Amossy)

Tension vers une unité énonciative :

du locuteur (de la voix ; de son style ; une expressivité)

de l'énonciateur (du sujet de conscience ; centre de perspective ;
« organisateur »)

103 Il aurait peut-être fallu procéder à l'inverse, et chercher les invariants plutôt que les exceptions. Mais nous croyons que cette démarche, « au conditionnel » parce que toujours disposée (et sujette) à l'échec, désigne en creux les invariants. Au reste, il semble que la canonisation contemporaine procède encore par une recherche des singularités au sein d'ensembles, comme si nous cherchions toujours des avant-gardes, des configurations narratives marginales. La littérarité, valeur encore forte dans l'institution littéraire, ne saurait (encore) se passer de différenciation.

104 Yves Baudelle a porté à notre attention l'affaire opposant Jean-Marie Le Pen à Mathieu Lindon autour de son roman *Le procès de Jean-Marie Le Pen*. Les magistrats de la cour de Paris, dans son jugement (favorable à Le Pen), reconnaissent que, dans certains extraits du roman, « le narrateur n'est pas seulement le personnage qui dans la fiction conduit le récit, mais l'auteur lui-même, instruisant le lecteur de sa propre pensée. Et ils ont condamné M. Lindon, confondu avec le narrateur, pour n'avoir pas procédé à des vérifications suffisantes et ne pas s'être tenu, dans son écriture, aux limites admises » (Rappaport, 2008). Marie-Julie-Anastasie ne commettait-elle pas la même erreur?

Chacune de ces tensions, dans les romans dont nous avons proposé l'analyse, résulte d'inconsistances dont le degré d'incongruité (cryptage, conflit, bruit parasite), paradoxalement, agit comme « stimulus » au désir lectoral de résoudre l'incongruité. Que ces incongruités soient perçues comme stratégiques relève strictement du processus de lecture. Monika Fludernik propose d'appeler cette mise en intrigue, dans sa version extrême de l'illisibilité, « narrativization » :

Quand les lecteurs sont confrontés avec des textes narratifs potentiellement illisibles, des textes qui sont radicalement incohérents, ils partent à la recherche de voies et de moyens de récupérer ces textes comme s'il s'agissait de récits motivés par les marques génériques qui sont en accord avec le livre [auxquels ces récits appartiendraient]. C'est dire qu'ils tentent de re-connaître ce qu'ils trouvent dans le texte selon des schèmes relevant des paramètres propres à une expérience empirique [ou mimétique ?] du récit, des paramètres naturels de l'expérience et de la perception, ou bien ils tentent de récupérer les incohérences en les traitant selon des schèmes minimalement développés d'action et d'événements. Ce procédé de *narrativization*, qui consiste à fabriquer quelque chose en lui imposant une narrativité doit être situé dans la dynamique de la lecture, là où une pareille récupération interprétative est déterminante. (Fludernik, 1996 : 25 ; nous traduisons¹⁰⁵)

105 « When readers are confronted with potentially unreadable narratives, texts that are radically inconsistent, they cast about for ways and means of recuperating these texts as narratives motivated by generic markers that go with the book. They therefore attempt to re-cognize what they find in the text in terms of the natural telling or experiencing or viewing parameters, or they try to recuperate the inconsistencies in terms of actions and event structures at the most minimal level. This process of narrativization, of making something by a sheer act of imposing narrativity on it, needs to be located in the dynamic reading process where such interpretative recuperations hold sway ».

Ces incongruités sont senties comme des appels à résolution, et signalent une potentielle intrigue herméneutique. La tension qui résulte de cette intrigue herméneutique et qui motive « l'enquête » procède selon des schèmes de configuration présumés. Au centre de ces intrigues, dans le corpus que nous envisageons, on trouve posée la question larvée de l'intentionnalité. Parce que ces schèmes de configuration prennent appui sur le présumé toujours vivace d'une *mimèsis* de la communication humaine¹⁰⁶, la question se trouve déportée vers une quête de la subjectivité qui pourrait porter cette intention¹⁰⁷.

Dans l'effet de réel, c'est cette tension (une promesse implicite à l'énoncé romanesque réaliste) qui fonde l'autorité narrative. L'effet de réel, pour Philippe Hamon, est aussi question de cohérence à reconstruire selon une téléologie présumée :

[T]out effet de cohérence, c'est-à-dire tout effet de redondance, de répétition, le simple parallélisme comme la simple mise en relation de deux unités disjointes dans un texte, tend à être reçue, de la part du lecteur, comme la réalisation d'une sorte de promesse d'abord faite puis tenue, comme la position (nous allons voir plus loin que...) suivie de l'actualisation (comme

106 Il s'agit d'une des thèses de Monika Fludernik : « Je pose ici que la narrativité est une fonction des textes narratifs et relève d'une forme de l'expérience de nature anthropomorphique » [« I here argue that *narrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature* »] (1996 : 19 ; nous traduisons).

107Ce serait précisément l'avantage d'une « narratologie naturelle », selon Fludernik. En considérant le narratif comme expérience (et même : expérimentation) avant même d'être un « produit par quelqu'un », on retrouve l'idée de Ducrot du caractère fondamentalement événementiel de l'énonciation.

nous l'avions annoncé plus haut...) d'une sorte de contrat informatif et loyal : l'apparition de l'unité A « valide » celle de l'unité B, et réciproquement, comme dans les textes scientifiques ou d'intimidation où la citation érudite valide à la fois le cité et le citeur, comme dans tous les textes religieux (autres textes d'autorité s'il en est, mais où l'« imitation » réelle du Saint par le lecteur prime toujours la *mimésis* du réel par le texte) où la prophétie valide le fait annoncé qui valide rétroactivement la prophétie. Pour le lecteur la relation vaut souvent preuve, et l'effet de réel n'est que la conséquence de la perception d'un effet de structure, réinterprété lui-même comme effet d'autorité. La croyance à l'existence de faits relatés passe non pas par la connaissance de ces faits, mais par la créance (le crédit) que le lecteur attache à tout structuré de faits, l'auteur absent qu'il déduit de la structure même du texte. La relation devient une sorte de métaphore du relatant. (Hamon, 1985 : 503)

Nous irions plus loin en disant qu'il s'agit encore du propre du narratif (littéraire ?), où le *post hoc ergo propter hoc* est toujours implicite, et où les unités doivent s'articuler dans une relation de cause à effet :

du particulier au particulier

d'occurrences d'un même ordre à d'autres occurrences d'un même ordre

du particulier au général

d'occurrences d'un même ordre à d'autres occurrences d'un autre ordre (par l'assomption du narratif) – et vice versa.

L'ampleur et la nature des unités, en effet, semble être de peu d'importance, tant il est vrai que le principe logique qui gouverne la refiguration des chaînes causales, *dans la lecture littéraire*, est l'analogie, qui se contente de ressemblances sémiques plus ou

moins fortes entre les unités¹⁰⁸ pour faire émerger un sens qui a parfois peu à voir avec l'histoire racontée.

La « *narrativization* »

Si l'on reprend chacune des propositions théoriques qui envisagent les contours de l'instance narrative selon le prisme que dessinent les tensions que nous avons relevées, on s'aperçoit que ces tensions auraient peut-être mérité d'être objectivées par les critiques, aveuglés (mais c'est le lot de toute méthodologie), comme le souligne Fludernik, par le courant réaliste, mais aussi par le roman moderne.

La notion d'« auteur implicite », qui a eu de belles années, est l'une de ces béquilles commodes pour rendre compte de dysfonctionnements de surface dans le déploiement du narratif. La « distance » dont Booth souhaite rendre compte à l'aide de cet artifice heuristique n'est autre que la relation entre l'unité générale du texte

108 Monika Fludernik nous invite à préciser que ce narratif pourrait bien n'être essentiellement causal que dans les formes les plus répandues des textes dits narratifs : « Ma distinction disqualifie en outre le rôle central qu'occupe le critère de la simple relation séquentielle et logique dans les conceptualisations du récit [*narrative*]. Je reconnais toutefois que ce critère est un ingrédient nécessaire de la plupart des textes narratifs selon la conception traditionnelle de ce terme » (1996 : 25 nous traduisons : « My distinction furthermore disqualify the criteria of mere sequentiality and logical connectedness from playing the central role that they usually hold in most discussions of narrative. I do, however, acknowledge that they are still a necessary ingredient for most narrative texts in the traditional understanding of that term »).

(postulée d'emblée), ses « flèches », et l'unité supposée du « structurateur » du texte (Hamon). En l'absence de l'écrivain, Booth trouve une entité intermédiaire qui n'est, au fond, que la « métaphore du relatant ». Sa plus ou moins grande fiabilité, dans ce contexte, ne se mesure pas selon des critères internes au texte, mais procède par la croyance du lecteur en une axiologie et un ordre narratif (*post hoc ergo propter hoc*), en regard de quoi les incongruités du récit (écart de valeurs, bizarrerie du point de vue, impossibilité logique) sont récupérées en une *fabula* qui les organise en un autre récit, où l'auteur implicite devient l'actant-héros d'une trame temporelle qui est celle de la mise en récit¹⁰⁹. Il ne s'agit pas de dire que cette notion est complètement périmée ou inutile : il s'agit de faire remarquer que sa légitimité théorique ne vaut qu'en tenant compte du procès qui la rend utile. L'auteur implicite est un effet de lecture, une métaphore interprétative et herméneutique porteuse ; mais cette métaphore ne peut plus cacher qu'elle est une tension vers l'identification des intentions de l'écrivain telles qu'elles peuvent se trouver dans la cohérence du texte, cohérence que veut bien lui prêter la lecture¹¹⁰.

Genette cherchait des « traces » laissées par l'instance narrative fuyante. Le

109 De sorte que la distinction entre régimes de narration auto/homo- et hétérodiégétiques, dans ce contexte, n'a plus aucune valeur autre que descriptive : faire du narrateur hétérodiégétique une « figure » comptable du récit, c'est postuler son existence dans la fiction herméneutique que crée la lecture pour résoudre les incongruités.

110 Voir, à ce sujet, Nünning (2005).

découpage qu'il propose du récit (mode et voix) est aussi une métaphore du relatant au sens où, évacuant la notion d'auctorialité, elle prête aux choix de mode et de voix une origine unique : l'instance narrative. « Créateur mythique de l'univers » (Kayser : 80), cette instance est un présupposé de la lecture littéraire hérité du réalisme et du roman moderne – où l'effacement de la personne de l'auteur par un ensemble de dispositifs qui sont autant de masques, constitue le point de départ (et d'arrivée) du romanesque : l'authenticité de la représentation du réel.

Dans sa définition des contours du descripteur par l'identification des traits spécifiques d'un type de discours appelé descriptif, Hamon reconduit lui aussi une nébuleuse organisatrice du narratif, mais en tenant compte du caractère uniquement provisoire de cette position discursive, qui ne tiendrait qu'à condition que le lecteur l'actualise et la reconnaisse.

Pour Bordas, la lecture littéraire se nourrit aussi des ambiguïtés énonciatives qui questionnent l'origine et l'orientation du récit ; ces ambiguïtés suscitent un « événement figural » où l'énonciation est provisoirement déstabilisée. « [L]'intuition épilinguistique des locuteurs » (Philippe, 2000 : 34) participe aussi à la levée des divergences, car même au niveau phrastique les locuteurs semblent rechercher un centre déictique stable. Ce centre déictique n'a de sens qu'au plan énonciatif – et non simplement au plan grammatical. L'interprétation, la lecture ne conforte ses hypothèses qu'à des ensembles plus larges, comme le montre Alain Rabatel dans sa

définition du point de vue. Alors que Philippe mettait en évidence la « quête » inévitable de potentiels valideurs pour l'énoncé, Rabatel montre qu'il ne saurait y avoir de polyphonie perceptive. Quand il attribue au narrateur des points de vue restés « en liberté », il rappelle la relation de cause à effet dont parle Hamon (1985) : s'il y a point de vue, c'est qu'il y a un centre de perception. Le « sujet de conscience », comme le point de vue, apparaissent ainsi comme des effets *espérés* par la lecture, car promis par le texte dont les prétentions à la représentation passent par l'imitation de la perception et de la communication humaines.

Le fantasme de l'auteur en fuite identifié par Couturier (1995) met en évidence la dimension institutionnelle (et polémique) du déplacement progressif – jusqu'au violent effacement – de l'auteur vers le hors-texte (et même vers le hors-littéraire). Mais Couturier, même s'il fait jouer la figure de l'auteur dans des textes qui problématisent explicitement l'auctorialité, n'est pas moins habité par cet espoir d'expliquer de manière narrative le phénomène : en introduisant dans le procès de communication le regard du censeur, du tiers qui juge deux autres sujets (l'auteur et le lecteur), il ne fait autre chose que fournir à la lecture une fiction énonciative où chacun doit porter son masque. Et l'on voit bien comment cette tension vers la découverte d'une entité cachée (Couturier parle de « désir refoulé ») peut être une métaphore interprétative puissante pour aborder des configurations narratives où les cadres s'embrouillent, s'échappent ou débordent.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BROSSARD, Nicole (2001), *Hier*, Montréal, Québec/Amérique, 353 p.

DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski*, Québec, Altó, 325 p.

ECHENOZ, Jean (1992), *Nous trois*, Paris, Minuit, 218 p.

(2006), *Ravel*, Paris, Minuit, 124 p.

LACLAVETINE, Jean-Marie (1991), *En douceur*, Paris, Gallimard, 208 p.

LAPEYRE, Patrick (1998), *Sissy, c'est moi*, Paris, P.O.L. , 164 p.

ROZENFARB, Michèle (1992), *Tendre Julie*, Paris, Minuit, 157 p.

SOUCY, Gaétan ([1994] 2001), *L'Immaculée conception*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 342 p.

VOLODINE, Antoine (1991), *Alto solo*, Paris, Minuit, 125 p.

Œuvres citées

CLAUDEL, Paul ([1940] 1967), *L'Annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard (Le livre de poche), 191 p.

ECHENOZ, Jean (2003), *Au piano*, Paris, Minuit, 222 p.

- FLAUBERT, Gustave ([1857] 1957), *Madame Bovary. Mœurs de Province, suivie des réquisitoires, plaidoiries et jugement du procès intenté à l'auteur*, Paris, éditions Garnier frères, 463 p.
- HÉBERT, Anne (1982), *Les Fous de Bassan*, Paris, Le Seuil, 248 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959), *Œuvres complètes* (t. 1), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 2096 p.
- SARTRE, Jean-Paul (1964), *Les mots*, Paris, Gallimard, 213 p.
- SOUCY, Gaétan (2002), *Music-Hall !*, Montréal, Boréal, 390 p.
- STEINBECK, John ([1954] 1972), *Tendre jeudi. Rue de la Sardine II* [traduction de J.-C. Bonnardot], Paris, Éditions mondiales (Le livre de poche), 256 p.
- VIAN, Boris ([1947] 1980), *L'Écume des jours*, Paris, J. -J. Pauvert, 190 p.

Références

- ADAM, Jean-Michel (1994), *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.
- AMOSSY, Ruth (2002a), « De l'Énonciation à l'interaction. L'analyse du récit entre pragmatique et narratologie », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel Aviv, Presses de l'Université de Tel Aviv, p. 35-57.
- (2002b), « Ethos » dans Paul ARON, Alain VIALA et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 200-201.
- (1999a) (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- (1999b), « Introduction » et « L'Ethos au carrefour des disciplines: rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans Ruth

AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 9-30 et 127-154.

ATTARDO, Salvatore (2000), « Irony as relevant inappropriateness », *Journal of Pragmatics*, n° 32, p. 793-826.

ARON, Paul, Alain VIALA et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (2002), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.

AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.) (2004), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval.

BAKHTINE, Mikhaïl ([1929] 1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil.

BANFIELD, Ann ([1982] 1995), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Le Seuil.

BARONI, Raphaël (2002), « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n° 127, septembre, p. 105-127.

(2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil.

BARTHES, Roland (1978), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France: 7 janvier 1977*, Paris, Le Seuil.

BAUDELLE, Yves (2003), « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », *Littérature*, n° 132, décembre, p. 85-99.

BENGSCHE, Daniel et Florence DE CHALONGE (dir.) (2008), *Tangence*, n° 85, automne (« Autorité narrative et poétique du récit ») [à paraître].

BENJAMIN, Walter ([1936] 2000), « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio essais), p. 114-151.

BENVÉNISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BESSARD-BANQUY, Olivier (2003), *Le Roman ludique*, Villeneuve d'Ascq, Presses

Universitaires du Septentrion.

BLANCKEMAN, Bruno (2000a), « Jean Echenoz ou le récit ventriloque » dans Jean-Louis BRAU (dir.), *La Voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia-Antipolis (« Cahiers de narratologie »), p. 217, 220.

(2000b), *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

(2002), *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur.

BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.) (2004), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur.

BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.) (2004), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago et Londres, Chicago University Press.

([1961] 1977), « Distance et point de vue. Essai de classification », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil (Points), p. 85-113.

BORDAS, Éric (2003), *Balzac, Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

BRAUDEAU, Michel, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART (2002), *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères.

BRUNEL, Pierre (1997), *La Littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert.

CALLE-GRUBER, Mireille (1989), *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris,

A.-G. Nizet.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, février, p. 23-46.

COHN, Dorrit (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

([1999] 2001), *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil.

DE CHALONGE, Florence (2003), « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », *Littérature*, n° 132, p. 71-84.

COUTURIER, Maurice (1993), *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Le Seuil.

(1995), *La Figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil.

CULLER, Jonathan (1974), *Flaubert. The use of uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press.

(2004) « Omniscience », *Narrative*, vol. 12, n° 1, janvier, p. 22-34.

CURRIE, Gregory (2004), « L'Interprétation du non-fiable: narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables » (trad. Annick Louis), *Vox Poetica*, revue en ligne : <http://www.vox-poetica.com/t/currie.html>, page consultée le 29 mars 2008.

DION, Robert, Frances FORTIER et Elisabeth HAGHEBAERT (dir.) (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene.

DION, Robert (1998), *Le Moment critique de la fiction*, Québec, Nuit Blanche.

DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

ECO, Umberto (1979), *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.

(1985), *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes*

narratifs, Paris, Grasset.

([1990] 1992), *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

FISHER, Walter R. (1987), *Human Communication as Narration*, Columbia, University of South Carolina Press.

FLIEDER, Laurent (1998), *Le Roman français contemporain*, Paris, Le Seuil (Mémo).

FLUDERNIK, Monika (1995), « Pronouns of Address and “odd” Third Person Forms : The Mechanics of Involvement in Fiction », dans Keith Green (dir.), *New essays on Deixis. Discourse, Narrative, Literature*, Amsterdam, Rodopi, p. 99-129.

(1996), *Towards a « Natural » Narratology*, Londres, Routledge.

(1999), « Defining (In)Sanity : The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability » dans Walter GRÜNZWEIG et Andreas SOLBACH (dir.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 75-95.

(2003), « Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode », *Style*, vol. 37, n° 4, Winter, p. 382-400.

FORGET, Danielle (2000), *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota bene.

FORTIER, Frances (avec la collaboration de Francis LANGEVIN) (2004), « De la modernité à la postmodernité : le parcours de Nicole Brossard ou l'expérience du lieu commun? » dans Elisabeth NARDOUT-LAFARGE et Ginette MICHAUD (dir.), *Construction(s) de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 332-349.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2001), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », dans Jean-Louis Brau (dir.), *La voix narrative*, Nice, Centre de Narratologie

Appliquée (Université de Nice-Sophia-Antipolis), p. 445-460.

(2004), « La Narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 173-201.

(2006), « L'Autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n° 2-3 (automne-hiver), p. 139-153.

(2008a), « L'Autorité narrative et ses déclinaisons dans le roman contemporain », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Enjeux du roman de l'extrême contemporain*, Québec, Nota bene, [à paraître].

(2008b), « La *Captatio illusionis* du roman contemporain : Makine, Dickner, Echenoz et Volodine », dans Yves BAUDELLE (dir.), *Le Romanesque dans la littérature française contemporaine*, Montréal (à paraître).

(2008c), « Ces Romans qui racontent : formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René AUDET [avec la collaboration de Viviane Asselin] (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene (à paraître).

FORTIER, Frances et Richard SAINT-GELAIS (numéro préparé par) (2003), *Protée*, volume 31, n° 1, « La Transposition générique ».

FORTIER, Frances (1995), « Le stylème énonciatif », *Protée*, vol. 23, n° 2, p. 77-82.

FORSYTH, Louise H. (dir.) (2005), *Nicole Brossard. Essays on Her Works*, Toronto, Guernica Editions, p. 68-83.

FOUCAULT, Michel (1969), « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la Société française de philosophie*, tome 63, n° 3, p. 73-104.

GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Le Seuil.

(1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil.

(1979), *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil.

(2004), *La Métalepse*, Paris, Le Seuil.

GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule.

(1993), *À l'Écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur.

GINZBURG, Carlo (1989), « Montrer et citer. La Vérité de l'histoire », *Le débat*, n° 56, septembre-octobre, p. 44-54.

(2003), *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard et Le Seuil (Hautes études).

GLOWINSKI, Michał ([1967] 1987), « Sur le Roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, novembre, p. 487-507.

GRICE, Paul H. (1979), « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 57-72.

HALSALL, Albert W. (1988), *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte.

HAMON, Philippe ([1973] 1982), « Un discours contraint », dans Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON *et alii* (1982), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil (Points), p. 119-181.

(1985), « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, novembre, p. 495-503.

(1993), *Du Descriptif*, Paris, Hachette.

(1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

HERMAN, David, Jahn MANFRED et Marie-Laure RYAN (dir.) (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres et New York, Routledge.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne (1993), *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.

HOUPPERMANS, Sjef (1994), « Pleins et trous dans l'oeuvre de Jean Echenoz », dans Michèle AMMOUCHE-KREMERS et Henk HILLENAAR (dir.), *Jeunes auteurs de chez Minuit*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, p. 77-94.

HUGLO, Marie-Pascale (2003), « Le Secret du raconteur », *Intermédialités*, n° 2, automne, p. 45-62.

ISER, Wolfgang ([1976] 1985), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles [Munich], Pierre Mardaga Éditeur.

JAUSS, Hans Robert ([1978] 1987), *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JAYOT, Delphine (2006), « "Madame Bovary, c'est moi ! – d'après moi..." et d'après quelques autres ou comment une phrase apocryphe accède à la célébrité », *Magazine littéraire*, n° 458, novembre [<http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/texte3.html>] – page consultée le 6 février 2008].

JENNY, Laurent ([1990] 1995), *La Parole singulière*, Paris, Belin.

JENSEN, Merete Stistrup (2000), *Les Voix entre guillemets*, Odense, Odense University Press.

JÉRUSALEM, Christine (2004), « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, p. 53-77.

(2005), *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

JOURDE, Pierre (1999), *Empailler le toréador. L'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti.

(2002), *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules.

JOUVE, Vincent (1997), *La Poétique du roman*, Paris, SEDES.

(2001), *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

KAYSER, Wolfgang ([1958] 1977), « Qui raconte le roman ? », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER *et alii*, *Poétique du récit*, Le Seuil, p. 59-83.

KENDALL, Walton L. (1990), *Mimesis as Make-believe. On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press.

KOELB, Clayton (1984), *The Incredulous Reader. Literature and the Function of Disbelief*, Londres et Ithaca, Cornell University Press.

KORTHALS ALTES, Liesbeth (1992), *Le Salut par la fiction ? Sens, valeur et narrativité dans le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi.

LANGÉVIN, Francis (2004), *Lire la connivence et l'ironie: construction de la personnalité narrative chez Jean Echenoz* [mémoire de maîtrise], Rimouski, Université du Québec à Rimouski (Département de Lettres), 107 f.

LARSSON, Björn (1997), *Le bon sens commun : Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*, Lund, Lund University Press.

MCINTOSH, Fiona (2002), *La Vraisemblance narrative en question. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

MAINGUENEAU, Dominique (1999), « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 75-100.

(2000), « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n° 128, décembre, p. 74-95.

(2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

- MANFRED, Jahn et Marie-Laure RYAN (dir.) (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres et New York, Routledge.
- MARGOLIN, Uri (2005), « Authentication », dans Jahn MANFRED et Marie-Laure RYAN (dir.) (2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative theory*, Londres et New York, Routledge, p. 33.
- MARINO, A. (1979), « Authenticité », dans Robert Escarpit et Jean-Marie Grassin (dir.), *Dictionnaire international des termes littéraires*, Berne, Francke, t. I, vol. 1, p. 84-94
- MERCIER, Andrée (2004), « Le Sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, p. 97-115.
- MILOT, Louise, Fernard Roy et Lucie Robert (dir.) (1993), *Les figures de l'écrit. Relectures de romans québécois. Des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche.
- MOESCHLER, Jacques et Anne Reboul (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Le Seuil.
- MOLINIÉ, Georges (1993), *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de France.
- MONTALBETTI, Christine (2000), « Autarcie du narrataire », *Poétique*, n° 122, MQ LE MOIS p. 243-252.
- MOREAU, Jean-Luc (1992), *La Nouvelle fiction*, Paris, Critérion.
- MURAT, Louise (2001), *La Maison du docteur Blanche*, Paris, Hachette.
- NADAUD, Alain (1997), « Romans français contemporains: une crise exemplaire » dans Jean-Pierre SALGAS, Alain NADAUD et Joël SCHMIDT, *Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères, p. 67-115.
- NEEFS, Jacques (1973), « La Figuration réaliste. L'exemple de *Madame Bovary* »,

Poétique, n° 16, MQ LE MOIS p. 466-476.

NETTELBECK, Colin (2000), « The Bird and the World : France's literary Parrots », *Journal of European Studies*, vol. 30, n° 118, 205-228.

NÜNNING, Ansgar F. (2005), « Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », dans James Phelan et Peter J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing, p. 89-107.

(1999), « Unreliable, compared to what ? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration* : Prolegomena and Hypotheses », dans Walter GRÜNZWEIG, et Andreas SOLBACH (dir.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / TranScending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 53-73.

OLSEN, Jon-Arild (2004), *L'Esprit du roman : œuvre, fiction et récit*, New York, Peter Lang.

PARKER, Alice A. (2005), « Performativity in *Hier* », dans Louise H. FORSYTH (dir.), *Nicole Brossard. Essays on Her Works*, Toronto, Guernica Editions, p. 68-83.

PATERSON, Janet M. (1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa (2^e édition).

PETIT, Marc (1999), *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard.

POTVIN, Claudine (2005), « Flirting with the Museum Narrative. From *Picture theory* to *Hier* », dans Louise H. FORSYTH (dir.), *Nicole Brossard. Essays on Her Works*, Toronto, Guernica Editions, p. 101-122.

PRENDERGAST, Christopher (1986), *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press.

PHILIPPE, Gilles (2002), « L'Appareil formel de l'effacement énonciatif et la pragmatique des textes sans locuteur », dans Ruth Amossy (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel Aviv, Presses de l'Université de Tel

Aviv, p. 17-33.

(2000), « Les Divergences énonciatives dans les récits de fiction », *Langue française*, n° 128, p. 30-51.

PRINCE, Gerald (1971), « Notes Towards a Categorization of Fictional "Narratees" », *Genre*, vol. 4, n° 1, p. 100-106.

(1985), « The Narratee Revisited », *Style*, vol. 19, n° 3, automne, p. 299-303.

RABATÉ, Dominique (1998), *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je).

(1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.

(2006), *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti.

RABATEL, Alain (1997), *Une Histoire du point de vue*, Metz, Université de Metz.

(1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé.

(2000), « Valeur représentative et énonciative du “présentatif” *c’est* et marquage du point de vue », *Langue française*, n° 128, décembre, p. 52-73.

(2001), « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », *Poétique*, n° 126, avril, p. 151-173.

RAPPAPORT, Roland (2008), « Le Romancier jugé à la toise du journaliste », *Le Monde*, 15 mars 2008 : http://www.lemonde.fr/opinions/article/2008/03/14/le-romancier-juge-a-la-toise-du-journaliste-par-roland-rappaport_1022972_3232.html [page consultée le 30 mars 2008]

REY, Alain (dir.) ([1992] 2006), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires le Robert-SEJER, 3 volumes.

RICŒUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil.

(1983), *Temps et récit, tome II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil.

(1991a), *Temps et récit, tome III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil.

(1991b), « L'Identité narrative », *Revue des sciences humaines*, n° 221, p. 35-47.

SALGAS, Jean-Pierre, Alain NADAUD et Joël SCHMIDT, *Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil.

SCHOOTS, Fieke (1997), *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi.

SPERBER, Dan et Deirdre WILSON ([1986] 1989), *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit.

STAROBINSKI, Jean (1985), « L'Auteur et l'autorité », *Écriture*, n° 24, été, p. 21-35.

VAN GORP, Henrick ([1998] 2001), « Auteur » dans Henrick VAN GORP et Jan BAETENS (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, p. 52-53.

STEELE, H. Meili (1988), *Realism and the Drama of Reference: Strategies of Representation in Balzac, Flaubert and James*, University Park, Pennsylvania State University Press.

VIART, Dominique (1998), « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines I : mémoires du récit*, Paris/Caen, Minard Lettres modernes), p. 3-27.

(2001), « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Michèle TOURET et Francine DUGAST, *Le Temps des lettres. Quelles périodisations*

pour l'histoire de la littérature française au 20^e siècle ? Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

(2002), « Écrire avec le soupçon », dans BRAUDEAU, Michel, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des affaires étrangères, p. 133-162.

(2004), « Le Moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? » dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, p. 11-35.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER ([2005] 2008), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (édition revue et augmentée), Paris, Bordas.

VIART, Dominique et Jan BAETENS (1999), « États du roman contemporain », dans Dominique VIART et Jan BAETENS (dir.), *Écritures contemporaines 2*, Paris/Caen, Minard (Lettres modernes), p. 3-7.

VITOUX, Pierre (1982), « Le Jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, p. 354-368.

WATT, Ian ([1957] 1982), « Réalisme et forme romanesque », dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 11-46.

XANTHOS, Nicolas (2004), « Le Vaste plan et l'incompréhension du pêcheur. Forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée conception* de Gaétan Soucy », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3 (87), printemps 2004, p. 111-130.

YAKOBI, Tamar (2005), « Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings : Tolstoy's *Kretzer Sonata* », dans James PHELAN et Peter J. RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing, p. 108-123.