



HAL
open science

Qui parle dans le récit ?

Vincent Jouve

► **To cite this version:**

Vincent Jouve. Qui parle dans le récit ?. Cahiers de Narratologie, 2001, La voix narrative (10.2), 10.4000/narratologie.7096 . hal-04188098

HAL Id: hal-04188098

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04188098v1>

Submitted on 25 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Qui parle dans le récit ?

Vincent Jouve



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/7096>

DOI: 10.4000/narratologie.7096

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Brought to you by Université de Reims Champagne-Ardenne



Electronic reference

Vincent Jouve, "Qui parle dans le récit ?", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.2 | 2001, Online since 16

June 2015, connection on 25 August 2023. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7096> ;

DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.7096>

This text was automatically generated on 9 August 2023.



Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Qui parle dans le récit ?

Vincent Jouve

- 1 Les recherches de ces dernières années – en particulier, les travaux sur la lecture – ont montré que la question jadis posée par Genette, « qui parle dans le récit ? », ne pouvait plus recevoir une réponse simple, qui ne sortirait pas du cadre de la narratologie. Le problème de l'origine de l'énonciation ne se limite pas, loin s'en faut, à la question de la voix narrative. Sans même prendre en compte les personnages, il est désormais admis que plusieurs voix se font entendre dans le récit. Le problème est de savoir s'il existe une voix surplombante, coiffant les autres et qui fasse autorité¹. Est-il en effet possible d'établir une hiérarchie entre les différentes instances censées s'exprimer dans le texte et qui, au fil des années, se sont multipliées ? Qui du narrateur, de l'auteur impliqué (*implied author*) de W. Booth², de l'auteur abstrait de J. Lintvelt³, de la figure de l'auteur de M. Couturier⁴ ou, tout simplement, de l'auteur réel, pour ne citer que quelques-unes des instances identifiées par les théoriciens, a barre sur les autres ? En d'autres termes, avec qui communique le lecteur ?
- 2 Je tenterai ici de faire le point sur la définition de chacune de ces instances, sur les relations qu'elles entretiennent et sur leur utilité pour la compréhension de la mécanique narrative.

Cris et chuchotements : la prolifération des sources de paroles

- 3 Si l'on fait la synthèse des recherches sur le récit des dernières décennies, le texte narratif se caractériserait par une interaction dynamique entre des instances différentes situées sur trois plans. Voici, schématiquement, comment se présente le schéma de la communication narrative (autrement dit, de la lecture) :

auteur réel – auteur impliqué – narrateur – récit – narrataire – lecteur impliqué
– lecteur réel⁵.
- 4 L'*auteur réel* (l'individu concret pourvu d'une existence historique) projetterait dans son récit une image de lui-même déductible de l'organisation d'ensemble de son texte, l'*auteur impliqué*. Ce dernier se laisserait appréhender, entre autres, par la façon dont il

construit la figure du *narrateur* qui prend en charge le récit. Chacune de ces instances a un pendant du côté de la réception. L'auteur réel s'adresse à un *lecteur réel* qui construit sa lecture à partir de la position que lui réserve le texte, c'est-à-dire des stratégies narratives objectivement mises en œuvre. Ce *lecteur impliqué*, cible des effets visés par le récit, ne se confond pas nécessairement avec le *narrataire*, figure à laquelle s'adresse le narrateur du seul fait qu'il raconte une histoire.

- 5 Du côté des sources de paroles – puisque telle est la question qui nous intéresse ici –, on aurait donc l'auteur réel, l'auteur impliqué, le narrateur et le personnage. Je ne parlerai pas du « personnage » (ou de l'acteur, dans la terminologie de Lintvelt), qui n'est pas à prendre en compte lorsqu'on s'intéresse au plan de l'énonciation. Je ne m'attacherai pas non plus à l'auteur réel, personnalité historique et biographique, qui n'appartient pas à l'œuvre littéraire, mais se situe dans le monde concret.
- 6 Le narrateur et l'auteur impliqué, en revanche, n'existent que dans l'univers du texte.
- 7 Le narrateur est l'instance qui raconte le récit. Il peut se présenter sous différentes formes : le narrateur hétérodiégétique (qui n'est pas présent comme personnage dans le monde de la fiction) s'oppose, on le sait, au narrateur homodiégétique (qui, tout en racontant, est présent comme acteur dans l'univers de l'histoire racontée⁶). A propos du narrateur, remarquons que la tonalité de la voix narrative qui se fait entendre dans le récit n'est pas seulement fonction du type de narrateur, mais aussi de sa distance par rapport à l'histoire. Comparons les deux phrases suivantes, toutes deux d'un narrateur hétérodiégétique :

A neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit jour du lustre à demi-feux⁷.

Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant à rechercher partout les taches de soleil, à se tenir assis pendant des heures, bougeant à peine, dans les coins de murs⁸.
- 8 Si les voix narratives qui se font entendre n'ont pas du tout le même timbre, c'est que l'une (celle du texte de Zola) choisit de « montrer », alors que l'autre (celle du texte de Le Clézio) préfère « raconter⁹ ». Le narrateur de *Nana* se contente en effet de décrire une situation à travers un langage strictement référentiel : il est très difficile, à partir de ces quelques lignes, d'avoir une idée de sa psychologie ou de sa sensibilité. Le narrateur du *Procès-verbal*, en revanche, en parodiant l'incipit des contes de fées (« Il y avait une petite fois »), en utilisant un registre de langue familier (« il y avait », « type », « il avait l'air »), en ne bannissant pas les répétitions (« il s'appelait Adam ; Adam Pollo ») et en ne se privant pas d'appréciations subjectives (« Il avait l'air d'un mendiant »), laisse indéniablement filtrer une personnalité particulière. Selon qu'il choisit la distance (comme dans *Le Procès-verbal*) ou la proximité (comme dans *Nana*), un narrateur sera donc plus ou moins individualisé.
- 9 L'auteur impliqué est plus difficile à cerner. Lintvelt le définit comme une projection littéraire de l'auteur concret, un second moi de l'auteur réel, un alter ego romanesque. L'auteur impliqué est indispensable pour rendre compte de l'ambiguïté énonciative propre aux narrations homodiégétiques. Lorsqu'un narrateur raconte sa propre histoire, il est, en tant que personnage, l'objet d'une évaluation de la part du récit. C'est le cas de l'Hadrien de Yourcenar, du Tiffauges de Tournier ou du Meursault de Camus. Qui prend en charge cette évaluation ? Comme ce ne peut être l'auteur réel (toujours extérieur au récit), c'est une autorité déductible du texte, mais qui ne se confond pas

avec le narrateur (puisqu'elle juge le narrateur), et qu'on peut appeler l'« auteur impliqué ».

- 10 Tout récit se présente donc comme un jeu complexe entre différentes sources de paroles qui ne se situent pas au même niveau et que le lecteur ne reçoit pas de la même façon. L'instance la plus problématique est bien sûr celle de l'auteur impliqué, notion qui a connu des fortunes diverses, mais qui semble aujourd'hui connaître un regain de faveur. Il est nécessaire de s'y attarder un moment.

Le retour de l'Auteur Impliqué

- 11 L'« auteur impliqué » (ou implicite) est ainsi défini par W. Booth :
- 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 (...). Cet auteur implicite est 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-même¹⁰.
- 12 Lintvelt se rallie à cette définition¹¹ : l'auteur abstrait (appellation qu'il préfère à « auteur impliqué ») est la somme des choix d'écriture qui constituent le texte ; il est à chercher dans la forme globale de l'œuvre. Il peut donc y avoir divergence entre l'idéologie de l'auteur abstrait telle qu'elle ressort de l'œuvre et l'idéologie de l'auteur concret. L'exemple classique est celui de Balzac qui, bien qu'affichant en tant qu'individu des opinions légitimistes, ne cesse de montrer dans son œuvre le caractère périmé de la France d'Ancien Régime. Dans la terminologie de Lintvelt, l'auteur abstrait de *La Comédie humaine* se présente ainsi comme foncièrement différent de l'auteur concret Honoré de Balzac.
- 13 La notion d'« auteur impliqué », pourtant définie comme un strict effet de texte, n'a cessé d'être attaquée et discutée depuis sa création. Examinons les principaux reproches qui lui ont été adressés.

Contre l'auteur impliqué

- 14 Les critiques les plus argumentées émanent de G. Genette¹². Selon ce dernier, la notion d'« auteur impliqué » n'est mobilisée que dans un cas de figure précis, lorsqu'il existe un décalage – perceptible à la lecture – entre ce que l'on sait de l'auteur réel et ce que semble dire le texte qu'il a écrit. Ce décalage peut s'expliquer de deux façons : le texte *révèle involontairement une personnalité inconsciente* ; l'auteur *simule volontairement une personnalité différente*.
- 15 Dans le premier cas, il n'y a aucune raison d'appeler « auteur impliqué » cette personnalité inconsciente qui, selon Genette, renvoie à l'auteur réel. Un texte donne souvent de son auteur une image plus fidèle que celle que ce dernier se fait de lui-même. Pour reprendre l'exemple précédent, le Balzac authentique n'est pas le Balzac réactionnaire, mais le Balzac progressiste qui se révèle dans *La Comédie humaine*¹³. Dans le même ordre d'idées, la « vraie » Comtesse de Ségur serait celle qui prend plaisir à évoquer les fessées du « bon petit diable » plus que celle qui entend écrire des récits moraux à l'usage des enfants.
- 16 Dans le second cas, il faut distinguer les récits à narrateur homodiégétique et les récits à narrateur hétérodiégétique. Lorsque le narrateur est un personnage de l'histoire,

pourvu d'un nom et d'une biographie distincts de ceux de l'auteur réel, l'instance qui le met en scène est l'auteur réel : là encore, il n'y a pas besoin d'auteur impliqué. L'instance qui donne à voir Meursault, c'est Camus ; celle qui nous présente Roquentin, c'est Sartre. Dans le cas des récits ironiques à narrateur hétérodiégétique naïf, le responsable de l'intention ironique est, ici encore, l'auteur réel. C'est Alphonse Allais qui nous fait rire des aberrations narratives d'*Un Drame bien parisien*. C'est Voltaire que l'on devine derrière la fausse naïveté du narrateur de *Candide*¹⁴.

- 17 Genette admet cependant que tout texte *induit* une certaine idée de l'auteur et affirme adhérer à la formule de Bronzwaer : « Le champ de la théorie narrative exclut l'auteur réel, mais inclut l'auteur impliqué¹⁵ ». Simplement, il ne voit pas la nécessité d'ériger cette *idée* de l'auteur en instance narrative. Le problème, c'est qu'un texte ne se réduit pas à l'énoncé : il comprend aussi l'énonciation. Dans la mécanique narrative, la relation auteur-lecteur est au moins aussi importante que l'histoire racontée.

Pour l'auteur impliqué

- 18 La notion d'auteur impliqué se révèle en effet incontournable sitôt qu'on envisage le texte du point de vue de la réception. L'auteur impliqué permet non seulement d'éviter le biographisme et de préserver l'approche immanente du texte, mais aussi d'analyser l'œuvre à travers sa lecture, sur le plan de l'effet esthétique. C'est un fait que tout lecteur essaie de reconstruire une figure de l'auteur, ne serait-ce qu'en raison de la structure de la communication dans laquelle tout *je* suppose un *tu*¹⁶. Comme le remarquait Barthes naguère :

dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller¹⁷ »).

- 19 Le « je » du lecteur est donc à l'écoute de la voix qui se sert du texte pour communiquer et qui n'est pas le narrateur, puisque ce dernier n'est qu'une composante du texte. Ce n'est pas avec des Grioux que je communique lorsque je lis *Manon Lescaut*, ni même avec M. de Renoncour, mais avec l'instance qui se sert de des Grioux et de M. de Renoncour pour me parler au travers de son texte. Comme le remarque M. Couturier, « il est impossible d'élaborer une étude approfondie des dispositifs énonciatifs sans buter, en définitive, sur l'énonciateur premier¹⁸ ». Le besoin de reconstruire une figure d'énonciateur est d'autant plus grand que le texte se présente comme complexe, ambivalent et fragmenté.
- 20 Dire que le lecteur a besoin d'identifier la voix qui lui parle ne signifie pas un retour à la tradition monocentrique qui voit en l'auteur le père de son texte et le garant du sens de l'œuvre¹⁹. La notion d'« auteur impliqué » n'a de sens que sur le plan de la réception : elle ne renvoie pas à l'auteur comme supplément de savoir (approche génétique) mais à une figure dont on cherche les contours. Ce que le lecteur traque, c'est l'image de l'auteur inscrit dans le texte, pas l'auteur empirique.
- 21 On peut le montrer par l'absurde. C'est parce que nous avons besoin de la figure de l'auteur que la lecture des textes générés par ordinateur laisse une impression de malaise. Ce qui m'attire, dans un poème de Baudelaire, c'est qu'il émane d'une voix qui, à travers son texte, cherche à me parler. L'ordinateur peut certes créer aléatoirement de « faux » Baudelaire formellement très réussis. Mais savoir qu'ils n'émanent d'aucun

sujet bloque la communication et les vide de tout intérêt. En l'absence de sujet énonciateur, il n'y a ni échange ni réaction au désir d'autrui.

- 22 Il me paraît donc indispensable de distinguer dans tous les cas le narrateur et l'auteur impliqué. C'est ce dernier qui choisit de présenter un narrateur effacé²⁰ ou un narrateur individualisé. Je me sépare donc sur ce point de M. Couturier qui pense que dans la plupart des cas, le narrateur extradiégétique se confond avec l'auteur :
- Le recours à un narrateur (...) n'a de sens que lorsqu'on peut identifier un sujet in-texte ayant dans l'histoire un enjeu spécifique différent de celui de l'auteur²¹.
- 23 La distinction narrateur/auteur impliqué se manifeste en effet sur le plan sémantique et sur le plan formel.
- 24 Sur le plan sémantique, on remarquera d'abord que le savoir de l'auteur impliqué est nettement plus important que celui du narrateur extradiégétique. Ainsi, comme le remarque Booth, l'auteur impliqué, contrairement au narrateur, sait comment les choses vont tourner²². Si le narrateur ne sait pas tout (il peut raconter des choses erronées), l'auteur impliqué sait tout. Barthes note ainsi que, dans *Sarrasine*, la voix du narrateur se limite souvent à n'être qu'« une voix phénoménale, qui nomme ce qu'elle constate²³ », quitte à se tromper, comme lorsqu'elle infère des vêtements masculins portés par l'étrange vieillard présent à la soirée des Lanty que ce dernier relève de l'espèce « homme » alors qu'il s'agit d'un castrat.
- 25 Le narrateur est également plus crédule que l'auteur impliqué. Il croit souvent en des choses auxquelles, bien sûr, on sait que l'auteur impliqué ne prête aucune foi. Le narrateur de *L'Écume des jours* croit ainsi qu'on peut avoir un nénuphar mortel dans les poumons ou qu'on peut créer des cocktails en jouant du piano. L'auteur impliqué, lui, a bien entendu conscience de la nature poétique de l'univers textuel qu'il a créé. D'une manière plus générale, la plupart des narrateurs (à l'exception des narrateurs de récits parodiques) prennent au sérieux le récit qu'ils racontent et croient à la vérité de l'univers fictionnel, ce qui n'est bien sûr pas le cas des auteurs impliqués. Si le narrateur de *La Guerre des mondes* croit en l'existence d'envahisseurs martiens, ce n'est pas le cas de l'auteur impliqué qui, lui, dit au lecteur : « en inventant cette histoire de Martiens et en la racontant ainsi, je te propose une image de moi-même avec laquelle tu peux dialoguer ». Il en va de même pour les récits réalistes : le narrateur de *Germinal* croit en l'existence de Montsou, contrairement à l'auteur impliqué qui se sait inventeur d'une fiction.
- 26 L'auteur impliqué est, en conséquence, une instance plus fiable que le narrateur : c'est lui qui décide du degré de confiance à accorder à l'instance narrative²⁴. Quand un narrateur apparaît comme douteux, c'est toujours par rapport aux normes d'un auteur impliqué (c'est-à-dire aux normes de l'œuvre). Ainsi, dans *Tom Jones*, à travers le récit naïf du narrateur, il faut voir un clin d'œil de l'auteur impliqué au lecteur. Ce dernier est invité à sourire, avec l'auteur impliqué, de ce narrateur falot et quelque peu borné. L'auteur impliqué représente ainsi le sens profond, la signification d'ensemble de l'œuvre littéraire. C'est avec lui que dialogue le lecteur en répondant à son désir de communiquer et de s'exprimer.
- 27 Enfin, sur le plan idéologique, la position de l'auteur impliqué ne recoupe que partiellement celle du narrateur²⁵. La neutralité du narrateur de *L'enfance d'un chef* qui se contente de décrire l'itinéraire d'un jeune partisan de l'Action française ne correspond bien sûr pas à la position idéologique de l'auteur impliqué qui le condamne sans ambiguïté (en mettant en texte un parcours qui a valeur de leçon). L. Korthals

Altes a montré, à propos du *Roi des Aulnes*²⁶, comment il était impossible d'identifier la position de Tiffauges, narrateur des « Ecrits Sinistres », à celle du texte (c'est-à-dire de l'auteur impliqué). A travers différentes techniques comme la mise en scène d'un regard tiers, qui permet, à l'intérieur de l'histoire, de donner un point de vue extérieur, ou le « cadrage », consistant à utiliser le contexte immédiat pour éclairer d'un jour particulier tel discours ou attitude, l'auteur impliqué se démarque clairement de Tiffauges sur le plan idéologique. Outre le point de vue représenté par le narrateur (qui peut, parfois, lui servir de porte-parole), l'auteur impliqué dispose d'une position interprétative qui peut être déduite des techniques narratives utilisées et de la construction textuelle d'ensemble.

- 28 Sur le plan formel, l'auteur impliqué, à la différence du narrateur, « ne peut pas intervenir de façon directe et explicite dans son œuvre littéraire comme sujet énonciateur²⁷ ». Inclus dans l'œuvre sans y être représenté, il ne s'énonce jamais directement.
- 29 Ce qu'on appelle « auteur impliqué », c'est donc cet investissement affectif, esthétique et idéologique qui imprègne tout récit et qui permet de reconstituer une figure de l'énonciation.
- 30 L'intérêt de la notion d'auteur impliqué dépend donc du point de vue que l'on adopte sur le texte. Soit on accepte de prendre en compte le hors texte dans une vision globale de l'acte d'écriture qui tienne compte des déterminations historiques, culturelles et psychologiques de la création littéraire et toutes les caractéristiques textuelles peuvent s'expliquer par des déterminations pesant sur l'auteur réel (et dans ce cas pas besoin, effectivement, d'auteur impliqué). Soit on choisit d'analyser les effets de lecture en restant dans un cadre strictement textuel (et la notion d'auteur impliqué est incontournable puisqu'on s'interdit de parler de l'auteur réel).
- 31 Le malaise vient du fait que c'est un poéticien parmi les plus célèbres, Genette, qui accepte d'outrepasser le point de vue de la poétique en préférant faire référence à l'auteur réel plutôt que de s'embarrasser de l'auteur impliqué.

Le jeu des échos ou comment reconnaître les voix du texte

- 32 Sitôt qu'on se place du point de vue du lecteur, l'auteur impliqué se présente donc comme une notion incontournable. Fort de ce constat, on peut revenir à la question « qui parle dans le texte ? » Du point de vue du lecteur, cette question se traduit par « qui entend-on dans le texte ? » ou « comment reconnaît-on et distingue-t-on – à quels signes ? – les différentes voix qui se mêlent dans le récit ? »
- 33 Pour le lecteur, se font entendre dans un texte les personnages, le narrateur, l'auteur impliqué. Chaque instance éclaire sur la suivante dont elle dépend. La façon dont parlent (ou pensent) les personnages renseigne sur ce que pense le narrateur²⁸. Ce que pense le narrateur et son statut au sein du récit renseignent sur ce que pense l'auteur impliqué.
- 34 S'il n'est pas difficile de repérer les voix des personnages, la distinction narrateur/auteur impliqué est parfois plus délicate.

- 35 Le narrateur se manifeste par les différentes fonctions qu'il exerce dans un récit particulier, autrement dit par les modes de représentation (distance et point de vue) dont le récit est l'objet et par son discours (lorsqu'il choisit de s'exprimer à la première personne²⁹).
- 36 L'auteur impliqué se manifeste par les modes de représentation dont le narrateur est l'objet. Pour repérer la position de l'auteur impliqué, qui ne s'exprime jamais directement, il faut donc évaluer la distance et le point de vue du texte sur le narrateur. L'auteur impliqué peut en effet faire preuve d'une plus ou moins grande proximité par rapport au narrateur et manifester un point de vue particulier sur ce dernier.
- 37 Parmi les procédures textuelles qui permettent d'évaluer le regard du texte sur le narrateur, on accordera une place particulière à ce que Ph. Hamon appelle les « signaux d'alerte » de l'ironie comme les guillemets et italiques (qui signalent que l'énoncé n'est pas assumé par son énonciateur), les figures de rhétorique voyantes et incongrues ou les références intertextuelles à fonction critique³⁰. La notion de « distance » sera ainsi au cœur de l'analyse, qu'il s'agisse – je reprends là encore la typologie de Hamon – de la distance d'un énonciateur à l'égard de son propre énoncé, de la distance d'un énoncé d'avec son contexte de référence réel, ou de la distance, interne à l'énoncé, entre deux des éléments qui le composent.
- 38 Plus précisément, tout narrateur, par la façon dont il remplit ses fonctions, peut être évalué sur les plans **esthétique** (il raconte bien ou mal, conformément à la norme ou de façon insolite), **affectif** (il a tel caractère, telle sensibilité qui peut susciter ou non la sympathie) et **idéologique** (il émet des jugements, directs ou obliques, qui peuvent être ou non cautionnés par le récit).
- 39 Je voudrais, à titre d'illustration, dégager et hiérarchiser les voix du texte dans un passage de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen. Il s'agit d'une réception à la Société des Nations :
- Sir John devisait maintenant avec Benedetti et le tenait familièrement par le bras. Cet attouchement du grand homme remplissait le subordonné d'une reconnaissance éperdue. Comme Adrien Deume, quelques semaines auparavant, il allait, vierge bouleversée, au bras du supérieur adoré, troublé par tant de bonté et de simplicité, fier et pudique, sanctifié par le bras magistral, levant parfois ses yeux vers le chef, des yeux religieux. Car sous son amour intéressé pour le grand patron, il y avait un autre amour, un amour horrible, un amour vrai et désintéressé, l'abject amour de la puissance, l'adoration femelle de la force, une vénération animale. Assez, assez de cette bande, je les ai assez vus³¹.
- 40 Ce passage fait d'abord entendre la voix d'un narrateur qui, exerçant une série de fonctions, apparaît comme une figure très individualisée. On remarque d'abord la présence de la fonction évaluative. Le narrateur juge ses personnages : si sir John est simplement décrit de l'extérieur, le personnage de Benedetti est l'objet d'un psychorécit à dissonance marquée : ses pensées sont rapportées avec distance. La fonction idéologique est également présente : le narrateur, nous faisant part de son dégoût de la comédie sociale et de la servilité, se livre à un commentaire philosophique très sombre sur les ressorts de l'être humain. La fonction narrative et la fonction de régie, enfin, se présentent comme explicites dans la mesure où le narrateur ne cache pas son statut de responsable et d'organisateur du récit. Le narrateur s'adresse en effet à lui-même dans la dernière phrase en proposant un auto-commentaire dépréciatif de son propre acte de narration (il s'attarde trop sur la description de la scène). Ce narrateur, ironique et

amer, se présente donc comme un personnage à part entière dont les sentiments et émotions (dégoût, impatience) transparaissent stylistiquement.

- 41 Une autre voix vient cependant doubler celle du narrateur, dans ce passage, celle de l'auteur impliqué. Si le narrateur évalue ses personnages, il n'en est pas moins lui-même objet d'une évaluation. La voix de l'auteur impliqué se fait entendre essentiellement à la fin du passage. Il y a en effet contradiction entre la figure de témoin postulée par le texte (le narrateur aurait assisté à ce type de réception et ne ferait donc que rendre compte de ce qu'il a vu) et le statut de narrateur omniscient impliqué par ce qui précède. Il y a là à l'évidence un jeu sur la diffraction de la figure du narrateur qui ne peut être imputé qu'à l'auteur impliqué.
- 42 On trouve, de fait, au terme de ce passage (« Assez, assez de cette bande, je les ai assez vus ») plusieurs des signaux d'alerte relevés par Hamon. Il y a distance d'un énonciateur à l'égard de son propre énoncé (cette mise en congé remet en question le bien-fondé de la description qui précède), distance d'un énoncé d'avec son contexte de référence réel (cette injonction se situe sur le plan de l'énonciation, alors qu'en principe le référent du discours de la narration est l'univers diégétique), distance, interne à l'énoncé, entre deux éléments disjoints de cet énoncé – ici, la cause (le dégoût inspiré au narrateur par les personnages qu'il décrit) et l'effet (interrompre la narration), comme si, face à l'arrivée de la fièvre, la meilleure solution était de casser le thermomètre³².
- 43 Le narrateur est donc l'objet d'une évaluation sur les plans esthétique, affectif et idéologique qui nous révèle ce que pense l'auteur impliqué. Sur le plan esthétique, nous avons un narrateur qui, s'adressant à lui-même, transgresse la norme réaliste (neutralité, objectivité). En campant un tel narrateur, l'auteur impliqué affiche une certaine conception du roman. Il nous signifie que la fiction n'est jamais complètement une fiction, qu'il y a des exigences supérieures à celles du récit, que raconter une histoire est un acte qui engage personnellement celui qui raconte. Sur le plan affectif, le narrateur est présenté comme sarcastique, impitoyable et virulent dans ses condamnations. C'est un être que l'on peut qualifier d'« entier », qui s'implique affectivement dans son récit et qui se montre excédé à la fin du passage. Si sa spontanéité peut susciter la sympathie, elle relativise néanmoins son autorité sur le texte. En campant ainsi un narrateur qui semble ne pas maîtriser complètement une histoire qui le dépasse, l'auteur impliqué nous invite à ne considérer le narrateur que comme une voix parmi d'autres au sein d'un récit dont la portée est précisément à chercher dans le jeu complexe et contradictoire des points de vue. Sur le plan idéologique, le narrateur émet une série de jugements (condamnation du jeu social, considéré comme dégradant, et de la fascination pour la puissance), mais pour en tirer une conséquence qui ne sera pas cautionnée par le texte. Le narrateur pratique en effet ce que l'on pourrait appeler « la politique de l'autruche » en proposant de simplement fuir ce milieu qui le dégoûte. La leçon qui se dégagera du roman est, au contraire, qu'il aurait fallu se dresser frontalement contre cet amour de la force. C'est faute de l'avoir fait (en se contentant précisément de fuir) que le héros, Solal, précipitera sa chute. Le point de vue du narrateur ne se confond donc pas avec celui de l'auteur impliqué.
- 44 On pourrait rendre compte de la diffraction énonciative qui sous-tend ce passage en définissant le narrateur comme le moi affectif de l'auteur impliqué (dont le moi rationnel se signifierait dans la construction du texte). Se trouverait ainsi posé, sur le

plan de l'énonciation, le problème de la fracture identitaire qui est l'un des thèmes majeurs du roman.

- 45 S'il y a donc bien plusieurs sources de l'énonciation dans un récit, il est cependant possible de les hiérarchiser pour savoir avec qui le lecteur communique. Il s'agit d'une exigence indispensable sitôt qu'on aborde le texte du point de vue de la réception. Cette voix qui chapeaute l'ensemble, et qui n'est jamais représentée directement, on peut l'appeler « auteur impliqué ». Elle présente l'avantage majeur de réconcilier poétique et approche de la lecture.

NOTES

1. La difficulté à identifier une voix originaire est, selon M. Couturier, une des caractéristiques du roman moderne : « Le roman moderne sera donc habité d'entrée par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du « sujet-origine » (...) » (*La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1995, p. 73).
2. Cf. « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977.
3. Cf. *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981.
4. Cf. *La Figure de l'auteur*, op. cit.
5. Je me réfère ici à la synthèse des travaux de Lintvelt, Hoek et Schmid proposée par L. Korthals Altes dans *Le Salut par la fiction ?*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 106.
6. Il s'agit, bien sûr, de la terminologie de Genette (cf. *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1972, p. 256).
7. ZOLA, *Nana*, Paris, Fasquelle, Le livre de poche, 1955, p. 5.
8. LE CLÉZIO, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1963, p. 15.
9. Si l'on préfère l'anglais, on dira que la première privilégie le « showing » et la seconde le « telling ».
10. W. C. BOOTH, « Distance et point de vue », op. cit., pp. 92-93.
11. J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative*, op. cit., pp. 18-22.
12. Cf. G. GENETTE, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983, pp. 93-107.
13. Cette prétendue « contradiction » entre les deux Balzac demanderait d'ailleurs, comme le remarque GENETTE, à être regardée de plus près.
14. GENETTE ne reconnaît que deux situations (frauduleuses) où l'auteur impliqué se distingue de l'auteur réel : l'apocryphe et les romans signés par un « nègre » (*ibid.*, p. 101).
15. *Ibid.*, p. 102.
16. « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis *tu*. La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale » (E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260).
17. R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1973, pp. 45-46.
18. Cf. *La Figure de l'auteur*, op. cit., p. 211.

19. Voir, sur ce point, ce passage célèbre du *Phèdre* de Platon : « Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, à qui il ne faut pas parler. S'il se voit méprisé ou injurié injustement, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est pas capable de repousser une attaque et de se défendre lui-même » (Platon, *Phèdre*, 275c-276a, trad. franç., Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 166).

20. Autrement dit, un narrateur qui se contenterait des deux fonctions inhérentes à la narration, la fonction narrative et la fonction de régie.

21. *La Figure de l'auteur*, op. cit., p. 179.

22. Cf. W. C. BOOTH, « Distance et point de vue », op. cit., p. 101.

23. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, p. 48.

24. Cf. W. C. BOOTH, « Distance et point de vue », op. cit., p. 105-106.

25. Cf. J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative*, op. cit., p. 26.

26. Cf. *Le Salut par la fiction*, op. cit.

27. J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative*, op. cit., p. 25.

28. Il est toujours possible d'évaluer la distance qui sépare le narrateur de ses personnages. On peut, en particulier, examiner si la façon dont les pensées sont rapportées révèle une consonance ou une dissonance. Sur ce point, voir D. Cohn, *La Transparence intérieure*, trad. franc., Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1981.

29. Les fonctions du narrateur (que nombre de narratologues ont tenté de relever en proposant des listes souvent très différentes) se ramènent, finalement, à ces deux domaines : le discours et les modes de la représentation narrative. Ce qui est logique, le narrateur s'exprimant soit par ce qu'il dit, soit par son attitude par rapport à son propre récit.

30. Cf. « L'ironie », in *Le grand Atlas des littératures*, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 56-57. Ph. HAMON cite également « la présence d'un vocabulaire hyperbolique et évaluatif », les « insertions de commentaires isolables (sic, phrases entre parenthèses ou tirets, venant casser un développement descriptif et évaluatif) », les « répétitions », « l'abondance des modalisateurs », « les périphrases (qui contournent un mot attendu) » et « les paradoxes (qui contournent une orthodoxie) ».

31. A. COHEN, *Belle du seigneur*, Paris, Gallimard, 1968, p. 241.

32. Précisons, en outre, que le souhait du narrateur ne sera pas exaucé : on reverra cette bande.

AUTHOR

VINCENT JOUVE

Université de Reims