

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 19 numéro 1
hiver 1991

Narratologies : États des lieux



Dossier préparé sous la responsabilité de François Jost

Collaborateurs Mieke Bal Francine Belle-Isle Jean Châteauvert André Gaudreault
Gérard Genette André Helbo François Jost Yves Lacroix Japp Lintvelt Fernand Roy
Marc Vernet Jean-Pierre Vidal Articles divers Christian Vandendorpe Anne Éline Cliche

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE

Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ

Assistant à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE

Assistante à l'administration : Hélène ROY

Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL

Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD

Responsable du présent numéro : François JOST

Page couverture : Hélène ROY, CARNET : Série noire III, Séquences 6 et 7, 1990,
acrylique et collage sur papier noir, 63 x 83cm. Photo : Michel Tremblay.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Louise MILOT, Université Laval
Hélène ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Éric LANDOWSKI, Groupe de recherches sémio-linguistiques (EHESS)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes
selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand,
Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824

PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques
culturels québécois (SODEP).

Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la
responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas
rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre
publication.

PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH,
la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication)
et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC.

Serge Tremblay, imprimeur inc., 109 rue Bossé, Chicoutimi (Québec)

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL
Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

CHAQUE NUMÉRO
Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 12\$
Autres pays : 13\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

NARRATOLOGIES : ÉTATS DES LIEUX

<i>Présentation du dossier</i> / François Jost	6
<i>FRONTIÈRES DE LA NARRATOLOGIE</i>	
Récit fictionnel, récit factuel / Gérard Genette	9
Pour une narratologie impure / François Jost	19
Le cinématographe : une machine historiographique / André Gaudreault	25
<i>DES NARRATOLOGIES REVISITÉES</i>	
Confusions et dissensions autour du narrateur en voix off / Jean Châteauevert	33
Une approche typologique : <i>le discours transgressif dans les Fous de Bassan d'Anne Hébert</i> / Jaap Lintvelt	39
Le récit comme agent informateur du sujet. <i>Lecture de l'Étranger d'Albert Camus</i> / Fernand Roy	45
Une ou deux choses... / Mieke Bal	51
Discours de la fiction / Marc Vernet	61
L'écriture autobiographique : <i>une stratégie textuelle embarrassante pour la narratologie</i> / Francine Belle-Isle	65
Musique du récit <i>Approches de la description chez Raymond Chandler (The Big Sleep)</i> / Jean-Pierre Vidal	71
<i>DE NOUVEAUX LIEUX</i>	
La narratologie théâtrale et la question de la fiction / André Helbo	81
Les lieux de la bande dessinée <i>Trois planches exemplaires d'Andreas Martens</i> / Yves Lacroix	85
ARTICLES DIVERS	
Lecture et quête de sens / Christian Vandendorpe	95
L'oreille du peintre / Anne Élane Cliche	103
COMPTE RENDUS	
<i>1889. Un État du discours social</i> de Marc Angenot / Jean-Guy Hudon	110
<i>Invisible Storytellers Voice-over Narration in American Fiction Film</i> de Sarah Kozloff / Jean Châteauevert	114

Dans l'impossibilité de reproduire de façon satisfaisante l'iconographie d'Hélène Roy parue dans l'édition originale de 1991, nous avons décidé, par respect de l'œuvre, d'en supprimer ici les images. Seules les photos qui accompagnent les articles ont été conservées pour une meilleure compréhension du texte.

La rédaction

PRÉSENTATION

De même que, selon les dictionnaires, le mot récit ne renvoie qu'à une relation orale ou écrite d'événements, excluant du même coup toute possibilité pour l'image et le son de raconter, le mot narratologie employé seul désigne à coup sûr l'étude du roman. Certes, on admet assez communément aujourd'hui qu'assorti d'un adjectif, «narratologie» puisse aussi s'appliquer à d'autres domaines comme le film, la bande dessinée, voire la peinture, mais le plus souvent sans remettre en cause l'unicité de la discipline ni la priorité de droit de la réflexion sur la littérature.

Notre titre par son pluriel et l'absence de tout adjectif dit assez notre méfiance envers de tels présupposés. Les récents développements des études du récit cinématographique, notamment, ont donné lieu à l'élaboration de systèmes ou de typologies qui, certes, ne sont pas étrangers aux problématiques de la théorie littéraire, mais qui constituent en eux-mêmes des narratologies plus ou moins autonomes. En effet, il est apparu très rapidement dans ce champ de recherche, qu'en dépit de leur apparent consensus sur l'objet, tous les narratologues ne cherchaient pas la même chose: les uns s'attachaient à la mise en évidence des *principes constitutifs* du récit filmique, les autres à la construction des *principes régulateurs*, aboutissant à des narratologies fort différentes, voire incompatibles. On trouverait sans mal la même opposition chez les spécialistes du récit littéraire.

Que, dans un avenir hypothétique, la multiplicité des narratologies à laquelle a donné lieu la pluralité sémiotique des récits aboutisse à une narratologie générale est évidemment souhaitable. Cependant, nous en sommes loin. Les frontières du domaine narratologique sont à peine tracées. C'est ce que suggèrent à la fois Genette et Gaudreault en montrant que, jusqu'à présent, qu'il s'agisse de littérature ou de cinéma, on a restreint l'étude du récit à la fiction, négligeant le *factuel*. Du côté méthodologique, les frontières ne sont pas plus fixées. Pourquoi la narratologie devrait-elle se couper de l'apport d'autres disciplines, notamment des théories de la communication ou de la cognition. Que perdrait-elle à se mélanger? (Jost)

Quoi qu'il en soit de ces extensions vers de nouvelles régions ou vers de nouvelles méthodes, les différentes narratologies ont aujourd'hui suffisamment de résultats pour qu'il soit possible (et même nécessaire) de les revisiter pour voir dans quel état elles se trouvent. Qu'en est-il, par exemple, du narrateur en voix off dans le film? N'est-ce pas là un cas typique où les chercheurs croient travailler sur le même objet, alors que, en fait, leurs choix épistémologiques les opposent fondamentalement? (Châteauvert) Ces états des lieux ne vont pas, c'est normal, sans le constat de travaux à entreprendre pour les rendre plus habitables. Certains pensent que des améliorations sont à chercher dans une combinaison de l'analyse narratologique avec les approches idéologique et thématique (Lintvelt, Roy) ou dans la prise en compte du contexte, plus vaste, de l'univers culturel auquel elle participe (Bal, Vernet); d'autres, empruntant la voie de l'analyse, expérimentent les limites d'une narratologie du romanesque confrontée à l'écriture autobiographique (Belle-Isle) ou d'une narratologie uniquement préoccupée de la recherche de principes constitutifs indépendants du lecteur (Vidal).

D'autres lieux, enfin, sont plutôt à baliser qu'à réparer. Notamment le théâtre, où l'étude du récit dramatique a longtemps occulté celle du spectacle (Helbo); mais aussi la bande dessinée, envisagée la plupart du temps sous l'angle de la narratologie thématique (Lacroix). Ici et là, une narratologie modale est à faire.

Au point où l'on en est, il me semble que l'élaboration conceptuelle y gagnerait à la visite de chacun de ces domaines. Quelques chercheurs auront-ils l'envie (ou la force?) d'entreprendre un tel parcours? S'il s'en trouve, en tout cas, je serais heureux que ce numéro leur serve de guide touristique.

François Jost

FRONTIÈRES DE LA NARRATOLOGIE

RÉCIT FICTIONNEL, RÉCIT FACTUEL *

GÉRARD GENETTE

Constatant que la narratologie s'est essentiellement intéressée jusqu'à présent au seul récit de fiction, Gérard Genette envisage ici l'applicabilité de ses résultats au récit *factuel*. Si le chapitre du «temps» n'impose guère de réflexion, il n'en va pas de même de ceux du «mode» et de la «voix». Ce dernier impose, en particulier, d'examiner les relations entre personnage, narrateur et auteur.

Observing that up until now narratology has been primarily interested only in fictional narratives, Gérard Genette examines in this article the applicability of such concepts to *factual* narratives. If the question of "Time" requires little re-working, the same cannot be said of "Mood" and "Voice". In the case of the latter, in particular, the relation between character, narrator and author must be re-examined.

Si les mots ont un sens (et même s'ils en ont plusieurs), la narratologie – aussi bien sur son versant rhématique, comme étude du discours narratif, que sur son versant thématique, comme analyse des suites d'événements et d'actions relatées par ce discours – devrait s'occuper de toutes les sortes de récits, fictionnels ou non. Or, de toute évidence, les deux branches de la narratologie ont jusqu'ici consacré une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction¹; et ce, non par un simple choix empirique qui ne préjugerait en rien des aspects momentanément et explicitement négligés, mais plutôt comme en vertu d'un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence, ou en modèle de tout récit. Les quelques chercheurs – un Paul Ricoeur, un Hayden White, un Paul Veyne, par exemple – qui se sont intéressés aux figures ou aux intrigues du récit historique l'ont fait du point de vue d'une autre discipline : philosophie de la temporalité, rhétorique, épistémologie; et Jean-François Lyotard, appliquant au récit journalistique de la mort d'un militant² les catégories de *Discours du récit*, cherchait plutôt à effacer les frontières de la fiction. Quels que soient, au stade où nous en sommes, les mérites et les défauts de la narratologie fictionnelle, il est douteux qu'elle nous épargne une étude spécifique du récit factuel³. Il est certain en tout cas qu'elle ne peut indéfiniment se dispenser d'une interrogation sur l'applicabilité de ses résultats, voire de ses méthodes, à un domaine qu'elle n'a jamais vraiment exploré avant

de l'annexer silencieusement, sans examen ni justification.

Disant cela, je bats évidemment ma propre coulpe, ayant jadis intitulé *Discours du récit* une étude manifestement confinée au récit de fiction et récidivé naguère dans *Nouveau discours du récit* malgré une protestation de principe⁴ contre cette pratique trop unilatérale de ce qu'il faut bien appeler une *narratologie restreinte*. Il n'est cependant pas dans mes intentions, ni d'ailleurs dans mes moyens, d'entamer ici l'étude, en quelque sorte symétrique, des caractères propres aux discours du récit factuel : il y faudrait une vaste enquête à travers des pratiques comme l'Histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la *narratio* judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait «l'universel reportage» – ou pour le moins l'analyse systématique de quelque grand texte supposé typique comme les *Confessions* ou *l'Histoire de la Révolution française*⁵. Je voudrais plutôt, à titre provisoire et d'une manière plus théorique ou du moins plus apriorique, examiner les raisons que pourraient avoir le récit factuel et le récit fictionnel⁶ de se comporter différemment à l'égard de l'histoire qu'ils «rapportent», du seul fait que cette histoire est dans un cas (censée être) «véritable», et dans l'autre fictive, c'est-à-dire inventée par celui qui présentement la raconte, ou par quelque autre dont il l'hérite. Je précise «censée être», puisqu'il arrive qu'un historien invente un détail ou arrange une

«intrigue», ou qu'un romancier s'inspire d'un fait divers: ce qui compte ici, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture.

À la pertinence d'une telle tentative s'oppose l'opinion, entre autres, d'un John Searle, pour qui *a priori* «il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique [ni par conséquent narratologique] qui permette d'identifier un texte comme oeuvre de fiction⁷», parce que le récit de fiction est une pure et simple «feintise» ou simulation du récit factuel, où le romancier, par exemple, fait tout bonnement semblant (*pretends*) de raconter une histoire vraie, sans rechercher sérieusement la créance du lecteur, mais sans laisser dans son texte la moindre trace de ce caractère non sérieusement simulé. Mais le moins qu'on puisse dire est que cette opinion n'est pas universellement partagée. Elle se heurte par exemple à celle de Käte Hamburger⁸, qui restreint le champ de la «feintise» (*Fingiertheit*) au seul roman à la première personne, simulation indiscernable de récit autobiographique authentique, et qui relève au contraire, dans la fiction proprement dite (à la troisième personne) des «indices» (*Symptoms*) textuels incontestables de fictionnalité. D'un certain point de vue, l'examen sommaire qui suit vise à départager ces deux thèses. Pour plus de commodité, et peut-être faute de pouvoir en imaginer d'autres, je suivrai ici la procédure testée dans *Discours du récit*, qui envisage successivement les questions d'ordre, de vitesse, de fréquence, de mode et de voix.

ORDRE

J'avais écrit un peu vite en 1972 que le récit folklorique suivait un ordre plus respectueux de la chronologie des événements que celui de la tradition littéraire ouverte par *l'Iliade*, avec début *in medias res* et analepse complétive. J'en ai un peu rabattu d'un côté dans *Nouveau discours du récit*, observant que l'usage des anachronies s'inaugure plutôt dans *l'Odyssée*, et se perpétuera davantage dans le genre romanesque que dans la tradition épique. Entre-temps, dans un très intéressant article que je n'ai découvert qu'après coup⁹, Barbara Herrnstein Smith m'invite à en rabattre de l'autre côté, arguant

non seulement que l'ordre rigoureusement chronologique est aussi *rare* dans les récits folkloriques que dans n'importe quelle tradition littéraire, mais encore qu'il est pratiquement *impossible* pour quelque narrateur que ce soit de le maintenir dans un énoncé d'une longueur autre que minimale. En d'autres termes, de par la nature même du discours, la non-linéarité est plutôt la règle que l'exception dans le récit. Et à coup sûr, pour cette raison même, la «progression» historique est probablement plus près d'être l'inverse de celle que suppose Genette : dans la mesure où un ordre *parfaitement* chronologique pourrait être observé, ce ne serait vraisemblablement que dans des textes extrêmement concertés, «artistiques» et «littéraires».¹⁰

Ce renversement antilessingien est peut-être aussi excessif que l'hypothèse qu'il renverse, et bien entendu mon propos n'était nullement d'établir une «progression» historique en opposant l'anachronie homérique à la supposée linéarité des contes recueillis... par Perrault ou par Grimm! De toute manière, cette confrontation n'oppose encore que deux ou trois genres (conte, épopee-roman) à l'intérieur du champ fictionnel. Mais je retiens de cette critique l'idée qu'aucun narrateur, y compris hors fiction, y compris hors littérature, orale ou écrite, ne peut s'astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie. Si, comme je le suppose, un consensus s'établit facilement sur cette proposition, il en entraîne *a fortiori* un autre sur celle-ci, que rien n'*interdit* au récit factuel l'usage des analepses ou des prolepses. Je m'en tiendrai à cette position de principe, au-delà de laquelle une comparaison plus précise ne peut être qu'affaire de statistiques, qui révéleraient probablement des allures fort diverses selon les époques, les auteurs, les oeuvres singulières, mais aussi selon les *genres* fictionnels et factuels, faisant ainsi de ce point de vue, apparaître moins de parenté entre tous les types fictionnels d'un côté et tous les types factuels de l'autre, qu'entre tel type fictionnel et tel type factuel — je dirai au hasard: entre le roman-Journal et le Journal authentique. Mon «hasard» n'est pas tout à fait innocent, et cet exemple suggère, j'espère, une réserve importante que je préfère... réserver pour plus tard.

Mais l'article de Barbara Herrnstein Smith pose d'une autre manière, plus radicale, la question des différences entre fiction et non-fiction dans leur traitement de la chronologie : l'auteur se demande si et quand la comparaison (effectivement postulée par la narratologie) est possible entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, et elle répond qu'elle l'est seulement lorsque la critique dispose, *en dehors du récit lui-même*, d'une source indépendante d'information sur la succession temporelle des événements «rapportés» — faute de quoi il ne peut que recevoir et enregistrer sans discussion ces événements dans l'ordre où le récit les lui apporte. Selon Herrnstein Smith, cette possibilité n'est présente que dans deux cas: celui d'oeuvres de fiction dérivées d'une oeuvre antérieure, par exemple la dernière version en date de *Cendrillon*, et celui d'oeuvres non fictionnelles, telles que le récit historique. Dans ces *seuls* cas, dit-elle, «il y a quelque sens à dire qu'un récit donné a modifié la succession d'un ensemble donné d'événements ou des événements d'une histoire donnée». Autrement dit, dans ces seuls cas nous disposons ou pouvons disposer d'au moins *deux* récits, dont le premier peut être considéré comme la source du second, et son ordre chronologique comme l'*ordre d'histoire*, donnant la mesure des éventuelles distortions que présente, par rapport à lui, l'*ordre second du récit*. Barbara Herrnstein Smith est tellement persuadée de l'impossibilité d'une autre procédure qu'elle ne craint pas d'ajouter :

De fait, on soupçonne que ces deux types de récit (la relation historique et le conte traditionnel [*twice-told*

tale) forment le paradigme inconscient du narratologue, ce qui explique en retour son besoin de supposer des structures d'intrigue ou des histoires sous-jacentes pour rendre compte des successions temporelles de ces récits bien différents qu'il étudie de plus près, savoir : des œuvres de fiction littéraire.¹¹

Hypothèse toute gratuite, et que ne corrobore nullement l'histoire de la discipline, car les narratologues qui, depuis Propp, ont travaillé sur des récits traditionnels, comme le conte populaire, ne se sont guère souciés de leur allure chronologique (ni, plus généralement, de leur *forme* narrative), et réciproquement les spécialistes de narratologie formelle, depuis Lubbock et Forster, n'ont guère donné de signes d'intérêt (si ce n'est fort «inconscient»!) pour ce type de récits fictionnels, et encore moins, comme je nous le reprochais à l'instant, pour le récit historique.

Mais surtout, la critique d'Herrnstein Smith (les narratologues parlent d'anachronies à propos de textes de fiction originale où la comparaison entre l'ordre du récit et l'ordre de l'histoire est par définition impossible) oublie ou néglige un fait essentiel, que je rappelle dans *Nouveau discours du récit*¹², et que souligne Nelson Goodman pour défendre son propre usage de la notion (sinon du terme) d'anachronie. Ce fait, c'est que la plupart des analepses et des prolepses, en fiction originale et ailleurs, sont soit *explicités*, c'est-à-dire signalées comme telles par le texte lui-même au moyen de diverses marques verbales («La comtesse ne survécut que fort peu de temps à Fabrice, qu'elle adorait, et qui ne passa qu'une année dans sa Chartreuse»), soit *implicités* mais évidentes de par notre connaissance «du processus causal en général» (Chapitre *n*: la comtesse meurt de chagrin; Chapitre *n+1*: Fabrice meurt dans sa Chartreuse¹³). Dans les deux cas, insiste Goodman, «la distorsion n'est pas par rapport à un ordre des événements absolu et indépendant de toutes les versions, mais par rapport à ce que cette version elle-même *dit* être l'ordre des événements»¹⁴. Et lorsque par exception le texte (comme chez Robbe-Grillet, par exemple) ne déclare ni directement (par indication verbale) ni indirectement (par occasion d'inférence) quel est l'ordre des événements, le narratologue ne peut évidemment que noter, sans autre hypothèse, le caractère «achronique» du récit et s'incliner devant sa disposition¹⁵. On ne peut donc opposer le récit factuel, où l'ordre des événements serait donné par d'autres sources, au récit fictionnel, où il serait par principe inconnaissable et où les anachronies seraient par conséquent indécidables : sauf réticences exceptionnelles, les anachronies du récit de fiction sont tout simplement déclarées ou suggérées par le récit lui-même – tout comme, d'ailleurs, celles du récit factuel. En d'autres termes, et pour marquer à la fois un point d'accord et un point de désaccord avec Barbara Herrnstein Smith, récit fictionnel et récit factuel ne se distinguent massivement ni par leur usage des anachronies, ni par la manière dont ils les signalent¹⁶.

VITESSE

J'étendrais volontiers au chapitre de la vitesse narrative le principe posé par Herrnstein Smith à propos de l'ordre : aucun récit, fictionnel ou non, littéraire ou non, oral ou écrit, n'a le pouvoir ni donc l'obligation de s'imposer une vitesse rigoureusement synchronique à celle de son histoire. Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l'on observe, à doses très variables, dans le récit de fiction, sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme là par la loi de l'efficacité et de l'économie et par le sentiment qu'a le narrateur de l'importance relative des moments et des épisodes. Ici encore, donc, aucune différenciation *a priori* entre les deux types. Toutefois, Käte Hamburger range à juste titre au nombre des indices de fictionnalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement, et de descriptions étendues¹⁷. Rien de tout cela n'est à proprement parler impossible ou interdit (par qui?) au récit historique, mais la présence de tels procédés excède quelque peu sa vraisemblance («Comment le savez-vous?»), et par là (j'y reviendrai) communique au lecteur une impression – justifiée – de «fictionnalisation».

FRÉQUENCE

Le recours au récit itératif, qui est *stricto sensu* un fait de fréquence, est de manière plus large un moyen d'accélération du récit : accélération par syllepse identificatrice des événements posés comme relativement semblables («Tous les dimanches...»). À ce titre, il va de soi que le récit factuel n'a aucune raison de s'en priver davantage que le récit de fiction, et un genre factuel comme la biographie – dont l'autobiographie – en fait un usage qui a été relevé par les spécialistes¹⁸. La relation entre singulatif et itératif, très variable selon les récits de fiction, ne présente donc *a priori* aucune différence marquante lorsqu'on passe du type fictionnel à l'autre. À moins de considérer, comme le suggère Philippe Lejeune, le recours massif à l'itératif chez Proust, et particulièrement dans *Combray*, comme une marque d'imitation des allures caractéristiques de l'autobiographie, c'est-à-dire comme un emprunt du type fictionnel au type factuel – ou peut-être, plus précisément, d'un type fictionnel (le roman pseudo-autobiographique) à un type factuel (l'autobiographie authentique). Mais cette hypothèse, fort plausible, nous ramène à un fait d'échange entre les deux types dont je préfère encore une fois différer la considération.

MODE

C'est tout naturellement au chapitre du mode que se concentrent la plupart des indices textuels caractéristiques, selon Käte Hamburger, de la fiction narrative, puisque tous ces «symptômes» renvoient à un même

trait spécifique, qui est l'accès direct à la subjectivité des personnages. Cette relation, incidemment, lève le paradoxe d'une poétique qui renoue avec la tradition aristotélicienne (définition de la littérature, pour l'essentiel, par le trait thématique de fictionnalité), mais par le biais d'une définition apparemment formaliste de la fiction : les traits du récit fictionnel sont bien d'ordre morphologique, mais ces traits ne sont que des *effets*, dont la cause est le caractère fictionnel du récit, c'est-à-dire le caractère imaginaire des personnages qui en constituent le «*je-Origine*». Si seule la fiction narrative nous donne un accès direct à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas par le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif (ou *traité comme fictif*, s'il s'agit d'un personnage historique comme le Napoléon de *Guerre et Paix*), dont l'auteur *imagine* les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter : on ne devine à coup sûr que ce que l'on *invente*. D'où la présence de ces «indices» que sont les verbes de sentiment et de pensée attribués, sans obligation de justification («Qu'en savez-vous?»), à des «tiers»; le monologue intérieur; et, le plus caractéristique et le plus efficace de tous, car il imprègne à la limite la totalité du discours, qu'il réfère insidieusement à la conscience du personnage, le *style indirect libre*, qui explique entre autres la coexistence des temps du passé et des déictiques temporels ou spatiaux, dans des phrases comme «M. *** parcourait pour la dernière fois le port européen, car *demain* son bateau *partait* pour l'Amérique».

Comme on l'a souvent remarqué, cette description du récit de fiction hypostasie un type particulier, le roman du XIX^e et du XX^e siècle, où le recours systématique à ces procédés contribue à focaliser sur un petit nombre de personnages, voire un seul, un récit d'où le narrateur, *a fortiori* l'auteur, selon le vœu d'un Flaubert, semble s'absenter complètement. Même si l'on peut disputer à l'infini de leur degré de présence dans les récits non fictionnels, voire non littéraires, ces tournures subjectivisantes sont incontestablement plus naturelles au récit de fiction, et nous pouvons bien les tenir, fût-ce avec quelques nuances, pour des traits distinctifs de la différence entre les deux types. Mais (contrairement à Käte Hamburger, qui n'en souffle mot) j'en dirais autant de l'attitude narrative inverse, que j'ai jadis baptisée *focalisation externe*, et qui consiste à s'abstenir de *toute* incursion dans la subjectivité des personnages, pour ne rapporter que leurs faits et gestes, vus de l'extérieur sans aucun effort d'explication. De Hemingway à Robbe-Grillet, ce genre de récit «objectif» me semble aussi typiquement fictionnel que le précédent, et ces deux formes symétriques de focalisation caractérisent ensemble le récit de fiction comme opposé à l'attitude ordinaire du récit factuel, qui ne s'interdit *a priori* aucune explication psychologique, mais doit justifier chacune d'elle par une indication de source («Nous savons par le *Mémorial de Sainte-Hélène* que Napoléon croyait que Koutouzov...»), ou l'atténuer et, précisément, la *modaliser* par une prudente marque

d'incertitude et de supposition («Napoléon croyait *sans doute* que Koutouzov...»), là où le romancier, fictionnalisant son personnage, peut se permettre un préremptoire : «Napoléon croyait que Koutouzov...»

Je n'oublie pas que les deux types de focalisation sont caractéristiques de formes relativement récentes du récit de fiction, et que les formes classiques — épiques ou romanesques — relèvent plutôt d'un mode non focalisé, ou à «focalisation zéro», où le récit ne semble privilégier aucun «point de vue», et s'introduit tour à tour à volonté dans la pensée de tous ses personnages. Mais une telle attitude, généralement qualifiée d'«omnisciente», n'est pas moins dérogatoire que les deux autres à l'obligation de véridicité du récit factuel : ne rapporter que ce que l'on sait, mais tout ce que l'on sait de pertinent, et dire comment on le sait. Plutôt davantage, en toute logique, puisqu'il y a, quantitativement, plus d'in vraisemblance à connaître les pensées de tous que d'un seul (mais il suffit de tout inventer). Retenons donc que le mode est bien en principe (je dis : en principe) un révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit, et donc un lieu de divergence narratologique entre les deux types.

Bien entendu, pour Käte Hamburger, qui exclut du champ fictionnel le roman à la première personne, cette divergence ne peut s'exercer qu'entre deux types de récit impersonnels. Mais Dorrit Cohn a bien montré¹⁹ comment le roman à la première personne pouvait à volonté placer l'accent sur le «*je-narrateur*» ou sur le «*je-héros*» (la fluctuation est manifeste dans la *Recherche du Temps perdu*) et Philippe Lejeune, qui nuance de livre en livre son diagnostic initial d'indiscernabilité, voit aujourd'hui dans cette alternative un indice au moins tendanciel («Il ne s'agit que d'une dominante») de distinction entre l'autobiographie authentique, qui accentue davantage la «voix d'un narrateur» (exemple : «Je suis né à l'extrême fin du XIX^e siècle, le dernier de huit garçons...»), et la fiction pseudo-autobiographique, qui tend à «focaliser sur l'expérience d'un personnage» (exemple : «Le ciel s'était éloigné d'au moins dix mètres. Je restais assise, pas pressée...»)²⁰. C'est là, et fort légitimement, étendre au récit personnel ce typique critère de fictionnalité qu'est la focalisation interne.

VOIX

Les caractères de la voix narrative se ramènent pour l'essentiel à des distinctions de temps, de «personne» et de niveau. Il ne me semble pas que la situation temporelle de l'acte narratif soit *priori* différente en fiction et ailleurs : le récit factuel connaît aussi bien la narration ultérieure (c'est ici aussi la plus fréquente), antérieure (récit prophétique ou prévisionnel), simultanée (reportage), mais aussi intercalée, par exemple dans le journal intime. La distinction de «personne», c'est-à-dire l'opposition entre récit hétérodiégétique et homodiégétique, partage aussi bien le récit factuel (Histoire/Mémoires)

que le récit fictionnel. La distinction de niveau est sans doute ici la plus pertinente, car le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel d'un recours trop massif aux narrations du second degré: on imagine mal un historien ou un mémorialiste laissant à l'un de ses «personnages» le soin d'assumer une part importante de son récit, et l'on sait depuis Thucydide quels problèmes pose au premier la transmission d'un discours un peu étendu. La présence du récit méta-diégétique est donc un indice assez plausible de fictionnalité — même si son absence n'indique rien.

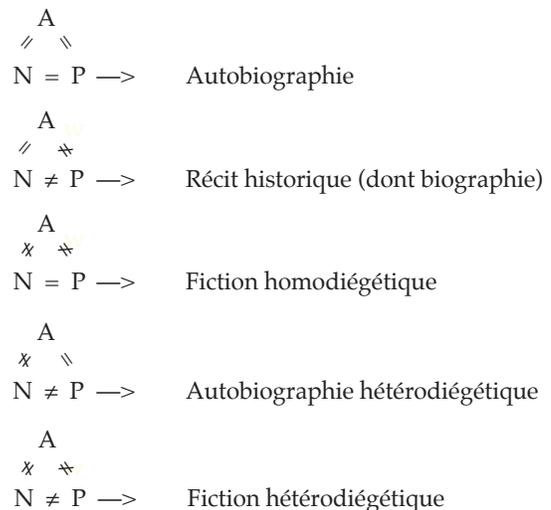
Je ne suis pas sûr de rester dans les limites du champ proprement narratologique en évoquant, au titre des questions de voix («Qui parle?»), le sujet toujours épineux des rapports entre narrateur et auteur. Philippe Lejeune a bien montré que l'autobiographie canonique se caractérise par l'identité *auteur = narrateur = personnage*, réservant au cas particulier de l'autobiographie «à la troisième personne» la formule *auteur = personnage ≠ narrateur*²¹.

Il est assez tentant d'exploiter davantage les possibilités ouvertes par cette relation triangulaire. La dissociation *du personnage et du narrateur* (N≠P) définit évidemment (et même tautologiquement), en fiction et ailleurs, le régime (narratif) hétérodiégétique, comme leur identité (N=P) le régime homodiégétique. La dissociation *de l'auteur et du personnage* (A≠P) définit le régime (thématique) de l'allobiographie, fictionnelle (hétérodiégétique comme dans *Tom Jones* ou homodiégétique comme dans *Gil Blas*) ou factuelle (généralement hétérodiégétique, comme en Histoire ou en biographie, car ici le régime homodiégétique supposerait que l'auteur attribue le récit à son «personnage», comme Yourcenar à Hadrien, ce qui induit inévitablement — j'y reviens — un effet de fiction), de la même façon leur identité (A=P) définit celui de l'autobiographie (homo- ou hétérodiégétique). Reste à considérer la relation *entre l'auteur et le narrateur*. Il me semble que leur identité rigoureuse (A=N), pour autant qu'on puisse l'établir, définit le récit factuel, celui où, dans les termes de Searle, l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent n'accorde aucune autonomie à un quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation (A≠N) définit la fiction, c'est-à-dire un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité²²; ici encore, la relation me semble tautologique: dire, comme Searle, que l'auteur (par exemple Balzac) ne répond pas sérieusement des assertions de son récit (par exemple, l'existence d'Eugène Rastignac), ou dire que nous devons les rapporter à une fonction ou instance implicite distincte de lui (le narrateur du *Père Goriot*), c'est dire la même chose de deux manières différentes, entre lesquelles seul le principe d'économie nous fait choisir selon les nécessités du moment.

Il suit de cette formule que l'«autobiographie à la troisième personne» devrait plutôt être rapprochée de la

fiction que du récit factuel, surtout si l'on admet avec Barbara Herrnstein Smith que la fictionnalité se définit autant (ou plus) par la fictivité de la narration que par celle de l'histoire²³. Mais on voit bien ici les inconvénients méthodologiques de la notion de «personne», qui amène à ranger dans la même classe, sur un critère étroitement grammatical, l'*Autobiographie d'Alice Toklas* et les *Commentaires* de César ou l'*Éducation d'Henry Adams*. Le narrateur du *De Bello Gallico* est une fonction si transparente et si vide qu'il serait sans doute plus juste de dire que ce récit est assumé par César parlant conventionnellement (figurément) de lui-même à la troisième personne — et donc qu'il s'agit là d'un récit homodiégétique et factuel du type A=N=P. Dans *Toklas* au contraire, la narratrice est aussi manifestement distincte de l'auteur que dans *Hadrien*, puisqu'elle porte un nom distinct, et qu'il s'agit d'une personne dont l'existence historique est confirmée. Et comme, dans son récit, la vie de Gertrude Stein et la sienne sont inévitablement mêlées, on peut aussi bien dire que le titre est (fictionnellement) véridique, et qu'il s'agit bien là, non pas d'une biographie de Stein fictivement prêtée par celle-ci à Toklas, mais plus simplement (!) d'une autobiographie de Toklas écrite par Stein²⁴; ce qui ramène pour l'essentiel son cas narratologique à celui des *Mémoires d'Hadrien*. Resterait à trouver un cas vraiment pur d'autobiographie hétérodiégétique où un auteur attribuerait le récit de sa vie à un biographe non témoin, et, pour plus de sûreté, postérieur de quelques siècles. Il me semble que Borges, toujours secourable dans les hypothèses tératologiques, a rédigé dans cet esprit un article le concernant d'une prétendue encyclopédie à venir²⁵. Même sans erreurs ou inventions factuelles, et par le seul fait d'une dissociation bien établie entre auteur et narrateur (quoique anonyme), un tel texte relève clairement du récit de fiction.

Pour fixer les idées, je figurerai cet éventail de choix par une série de schémas triangulaires; pour des raisons qui tiennent sans doute aux axiomes «Si A = B et B = C, alors A = C», et «Si A = B et A ≠ C, alors B ≠ C», je ne trouve que cinq figures logiquement cohérentes :



L'intérêt (relatif) de cette batterie de schémas pour le sujet qui nous occupe tient à la double formule $A = N \rightarrow$ *récit factuel*, $A \neq N \rightarrow$ *récit fictionnel*²⁶, et ce, quelle que soit la teneur (véridique ou non) du récit, ou, si l'on préfère, quel que soit le caractère, fictif ou non, de l'histoire. Ainsi, lorsque $A \neq N$, la véridicité éventuelle du récit n'interdit le diagnostic de fictionnalité ni pour $N = P$ (*Mémoires d'Hadrien*), ni pour $N \neq P$: voyez la vie de Napoléon racontée par Goguelat, personnage (fictif) du *Médecin de campagne*. Je reconnais devoir cet exemple aux ressources particulières du récit métadiégétique, mais ce trait ne change rien au fait, et si l'on tient à l'écart, il suffit (!) d'imaginer Balzac (ou votre serviteur, ou n'importe quel faussaire anonyme) attribuant à Chateaubriand (ou à n'importe quel biographe supposé) une biographie rigoureusement fidèle de Louis XIV (ou de n'importe quel personnage historique) : fidèle à mon principe, emprunté à Herrnstein Smith, je soutiens qu'un tel récit serait fictionnel.

L'autre versant de la formule ($A = N \rightarrow$ *récit factuel*) peut sembler plus douteux, car rien n'empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l'auteur par un trait onomastique (Chariton d'Aphrodise en tête de *Chéréas et Callirhoé*, Dante dans la *Divine Comédie*, Borges dans l'*Aleph*) ou biographique (le narrateur de *Tom Jones* évoquant sa défunte Charlotte et son ami Hogarth, celui de *Facino Cane* son domicile de la rue de Lesdiguières) de raconter une histoire manifestement fictionnelle, que ce soit en relation hétérodiégétique (Chariton, Fielding) ou homodiégétique : tous les autres exemples mentionnés, où l'auteur-narrateur est un personnage de l'histoire, simple témoin ou confident (Balzac) ou protagoniste (Dante, Borges). La première variante semble contredire la formule

$$\begin{array}{c} A \\ // \quad * \\ N \neq P \rightarrow \end{array} \quad \textit{récit historique},$$

puisque un narrateur identifié à l'auteur y produit un récit de fiction hétérodiégétique, et la seconde semble contredire la formule

$$\begin{array}{c} A \\ // \quad // \\ N = P \rightarrow \end{array} \quad \textit{autobiographie},$$

puisque un narrateur identifié à l'auteur y produit un récit de fiction homodiégétique, communément baptisé, depuis quelques années, «autofiction». Dans les deux cas, il semble y avoir contradiction entre le caractère fictif de l'histoire et la formule $A = N \rightarrow$ *récit factuel*. Ma réponse est que cette formule ne s'applique pas à ces situations, malgré l'identité onomastique ou biographique de l'auteur et du narrateur. Car ce qui définit l'identité narrative, je le rappelle, n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'État Civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véricité. En ce sens, disons searlien, il est clair que Chariton ou Fielding ne répondent pas plus de la véricité historique des assertions de leur récit que le Balzac du *Père Goriot* ou le Kafka de la *Métamorphose*, et donc qu'ils ne s'iden-

tifient pas avec le narrateur homonyme qui est censé le produire, non plus que je ne m'identifie, comme honnête citoyen, bon père de famille et libre-penseur, à la voix qui, par ma bouche, produit un énoncé ironique ou plaisant du genre «Et moi, je suis le Pape!» Comme l'a montré Oswald Ducrot²⁷, la dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur (fussent-ils juridiquement identiques) propre au récit de fiction est un cas particulier de l'énonciation «polyphonique» caractéristique de tous les énoncés «non sérieux», ou, pour reprendre le terme controversé d'Austin, «parasites». Le Borges auteur, citoyen argentin, Prix Nobel d'honneur, qui signe l'*Aleph*, n'est pas fonctionnellement identique au Borges narrateur et héros de l'*Aleph*²⁸, même s'ils partagent bien des traits biographiques (pas tous), comme le Fielding auteur de *Tom Jones* n'est pas fonctionnellement (énonciativement) le Fielding narrateur, même s'ils ont pour ami le même Hogarth, et pour défunte la même Charlotte. La formule de ces récits est donc bien en fait, dans le second cas,

$$\begin{array}{c} A \\ * \quad * \\ N \neq P \rightarrow \end{array} \quad \textit{fiction hétérodiégétique},$$

et dans le premier,

$$\begin{array}{c} A \\ * \quad * \\ N = P \rightarrow \end{array} \quad \textit{fiction homodiégétique},$$

Pour celui-ci, j'avoue que cette réduction au droit commun rend mal compte du statut paradoxal ou pour mieux dire du pacte délibérément contradictoire propre à l'autofiction («Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée»). On pourrait sans doute, dans ce cas, adapter à la formule de l'autobiographie, $A = N = P$, une prothèse boiteuse où P se dissocierait en une personnalité authentique et un destin fictionnel, mais j'avoue répugner à ce genre de chirurgie, qui suppose qu'on puisse changer de destin sans changer de personnalité²⁹, et plus encore à sauver ainsi une formule qui suggère chez l'auteur une adhésion sérieuse évidemment absente³⁰, comme si Dante croyait être allé dans l'au-delà ou Borges avoir vu l'*Aleph*. Je préférerais de beaucoup adopter ici une formule logiquement contradictoire

$$\begin{array}{c} A \\ * \quad // \\ N = P. \end{array}$$

Contradictoire³¹, certes, mais ni plus ni moins que le terme qu'elle illustre (auto-fiction), et le propos qu'elle assigne : «C'est moi et ce n'est pas moi». Une des leçons de cet état de choses est que le signe d'égalité (=), employé ici d'une manière évidemment métaphorique, n'a pas exactement la même valeur sur les trois côtés du triangle : entre A et P, il constate une identité juridique, au sens de l'État Civil, qui peut par exemple rendre l'auteur responsable des actes de son héros (Jean-Jacques abandonnant les enfants de Rousseau); entre N et P, il désigne une identité linguistique entre sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, marquée par l'emploi de la

première personne du singulier (*je*), sauf éniage de convention (*nous* de majesté ou de modestie, *il* officiel à la César, *tu* d'auto-allocation comme dans le *Zone* d'Appollinaire); entre A et N, il symbolise l'engagement sérieux de l'auteur à l'égard de ses assertions narratives³², et suggère pour nous de manière pressante l'exclusion de N, comme instance inutile : quand A=N, *exit* N, car c'est tout bonnement l'auteur qui raconte. Quel sens y aurait-il à parler du «narrateur» des *Confessions* ou de *l'Histoire de la Révolution française*? Par référence au régime général des signes, on pourrait encore qualifier ces trois relations, respectivement de sémantique (A-P), syntaxique (N-P) et pragmatique (A-N). Seule la dernière concerne la différence entre récits factuels et fictionnels; mais je ne dirais pas qu'il y a là un *indice* de fiction ou de non-fiction, car la relation A-N n'est pas toujours aussi manifeste que la relation N-P, d'évidence grammaticale, ou la relation A-P, d'évidence onomastique³³. Loin d'être toujours un signal manifeste («Moi, Chariton...»), elle s'infère le plus souvent de l'ensemble des (autres) caractères du récit. C'est sans doute la plus insaisissable (d'où querelles entre narratologues), et parfois la plus ambiguë, comme l'est après tout le rapport entre vérité et fiction : qui oserait trancher du statut d'*Aurélia*, ou de *Nadja*?

EMPRUNTS ET ÉCHANGES

J'ai en effet raisonné jusqu'ici, d'une part comme si tous les traits distinctifs entre fictionnalité et factualité étaient d'ordre narratologique, et d'autre part comme si les deux champs étaient séparés par une frontière étanche qui empêcherait tout échange et toute imitation réciproque. Il convient, pour finir, de relativiser ces deux hypothèses de méthode.

Les «indices» de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise, et dont l'indication générique *roman*, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres. Ensuite, parce que certains de ses indices textuels sont, par exemple, d'ordre thématique (un énoncé invraisemblable comme «Le chêne un jour dit au roseau...» ne peut-être que fictionnel), ou stylistique : le discours indirect libre, que je compte parmi les traits narratifs, est souvent considéré comme un fait de style. Les noms de personnages ont parfois, à l'instar du théâtre classique, valeur de signes romanesques. Certains incipits traditionnels («*Il était une fois*», «*Once upon a time*», ou, selon la formule des conteurs majoritains citée par Jakobson : «*Aixo era y non era*»³⁴) fonctionnent comme des marques génériques, et je ne suis pas sûr que les ouvertures dites «étiques»³⁵ du roman moderne («La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide») ne constituent pas des

signaux aussi efficaces, voire plus efficaces : plus émancipés³⁶, à coup sûr, dans leur recours à la présupposition d'existence, par leur exhibition d'une familiarité, et donc d'une «transparence», des personnages, que les débuts «émiques» du conte ou du roman classique. Mais ici, nous ne sommes sans doute pas très loin de l'indice narratologique de la focalisation interne.

La principale réserve tient à l'interaction des régimes fictionnel et factuel du récit. Käte Hamburger a montré de manière convaincante le caractère «feint» du roman à la première personne, qui procède largement par emprunt ou simulation des allures narratives du récit autobiographique authentique, en narration rétrospective (Mémoires) ou intercalée (Journal, correspondance). Cette observation ne suffit sans doute pas, comme le veut Hamburger, à exclure ce type de roman du champ de la fiction, car une telle exclusion devrait, par contagion, s'étendre à toutes les formes de *«mimésis formelle»*³⁷. Or, dans une large mesure, le récit de fiction hétérodiégétique est une mimésis de formes factuelles comme l'Histoire, la chronique, le reportage, simulation où les marques de fictionnalité ne sont que des licences facultatives dont il peut fort bien se priver, comme le fait de manière très spectaculaire le *Marbot* de Wolfgang Hildesheimer³⁸, biographie fictive d'un écrivain imaginaire, qui feint de s'imposer toutes les contraintes (et toutes les ruses) de l'historiographie la plus «véridique». Et réciproquement, les procédés de «fictionnalisation» qu'énumère Käte Hamburger se sont, depuis quelques décennies, répandus dans certaines formes de récit factuel comme le reportage ou l'enquête journalistique (ce qu'on a appelé aux États-Unis le «New Journalism»), et autres genres dérivés comme le «Non-fiction Novel». Voici par exemple le début d'un article paru dans le *New Yorker* du 4 avril 1988 à propos de la vente aux enchères des *Iris* de Van Gogh :

John Whiney Payson, le propriétaire des *Iris* de van Gogh, n'avait pas vu le tableau depuis quelque temps. Il ne s'attendait pas à l'effet qu'il allait lui faire quand il l'aurait de nouveau en face de lui, dans les bureaux new-yorkais de Sotheby, l'automne dernier, quelques instants avant la conférence de presse qui avait été convoquée pour annoncer sa mise en vente. Payson, un homme à l'allure cordiale et enjouée, approchant la cinquantaine, avec des cheveux roux et une barbe soignée...

Inutile, je suppose, d'insister sur la manière dont ces quelques lignes illustrent les indices hamburgeriens de la fictionnalité.

Ces échanges réciproques nous amènent donc à atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction. Si l'on s'en tient à des formes pures, indemnes de toute contamination, qui n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien, les différences les plus nettes semblent affecter

essentiellement les allures modales les plus étroitement liées à l'opposition entre le savoir relatif, indirect et partiel de l'historien, et l'omniscience élastique dont jouit par définition celui qui invente ce qu'il raconte. Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure, ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute «mise en intrigue» et de tout procédé romanesque, que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance, et qu'il pourrait bien y avoir davantage de différences narratologiques, par exemple (comme le montre Hamburger) entre un conte et un roman-Journal qu'entre celui-ci et un Journal authentique, ou (comme ne l'admet pas Hamburger) entre un roman classique et un roman moderne qu'entre celui-ci et un reportage un peu déluré. Ou, pour le dire autrement : que Searle a raison en principe (contre Hamburger) de poser que toute fiction, et pas seulement le roman à la première personne³⁹, est une simulation non-sérieuse d'assertions de non-fiction, ou comme dit Hamburger, d'énoncés de réalité; et que Hamburger a raison en fait (contre Searle) de trouver dans la fiction [surtout moderne] des indices [facultatifs] de fictionnalité⁴⁰ — mais tort de croire, ou de suggérer, qu'ils sont obligatoires et constants, et si exclusifs que la non-fiction ne puisse les lui emprunter. Ce qu'elle répondrait sans doute, c'est qu'en les empruntant la non-fiction se fictionnalise, et qu'en les abandonnant la fiction se défictionnalise. Mais c'est précisément ce dont je veux marquer la possibilité, légitime ou non, et c'est la preuve que les genres peuvent fort bien changer de normes — des normes qu'après tout (si l'on me passe un vocabulaire aussi anthropomorphique) nul ne leur a imposées qu'eux-mêmes, et que le respect d'une vraisemblance ou d'une «légitimité» éminemment variables, et typiquement historiques⁴¹.

Cette conclusion toute provisoire en forme de jugement de Salomon n'invalide cependant pas notre problématique : quelle que soit la réponse, la question méritait d'être posée. Elle doit encore moins décourager l'enquête empirique, car même — ou surtout — si les formes narratives traversent allègrement la frontière entre fiction et non-fiction, il n'en est pas moins — ou plutôt il n'en est que *plus* urgent, pour la narratologie, de suivre leur exemple⁴².

* Cet article a d'abord paru dans *Poetics Today*, sous le titre «Fictional Narrative, Factual Narrative», revue qui nous a autorisé à en publier la version française. Il constitue le troisième chapitre de *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

1. Le constat a déjà été dressé par Paul Ricoeur, *Temps et Récit II*, Seuil, 1984, p. 13. Une illustration frappante de cet état de choses est fournie par deux textes de

- Roland Barthes à peu près contemporains : «Introduction à l'analyse structurale des récits» (1966), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, et «Le discours de l'Histoire», *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984. Le premier, malgré son titre très général, n'envisage que des récits de fiction, et le second, malgré une antithèse initiale entre «récit historique» et «récit fictif», néglige complètement les aspects narratifs du discours historique, rejetés *in fine* comme une déviance propre au XIX^e siècle (Augustin Thierry), et dévalorisés au nom des principes anti-«événementiels» de l'école française - qui depuis...
2. «Petite économie libidinale d'un dispositif narratif» (1973), in *Des Dispositifs pulsionnels*, Bourgois, 1980.
 3. J'emploierai ici faute de mieux cet adjectif qui n'est pas sans reproche (car la fiction aussi consiste en enchaînements de *faits*) pour éviter le recours systématiques aux locutions négatives (*non-fiction*, *non fictionnel*) qui reflètent et perpétuent le privilège que je souhaite précisément questionner.
 4. P. 11.
 5. Sur ce dernier texte, voir Ann Rigney, «Du récit historique», *Poétique* 75, sept. 1988. Dans la voie ouverte par Hayden White, l'auteur s'intéresse moins aux procédés narratifs qu'aux moyens de «production du sens» dans un récit défini comme essentiellement (et authentiquement) rétrospectif, et donc constamment attiré par l'anticipation. Au titre des études particulières ou génériques, il faut aussi mentionner les observations de Philippe Lejeune sur «l'ordre du récit dans *les Mots* de Sartre» (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975), et celles de Daniel Madelénat sur les choix de mode, d'ordre et de tempo en biographie : *La Biographie*, Paris, PUF, 1983, p. 149-158.
 6. Pour des raisons évidentes, je laisserai ici de côté les formes non narratives (par exemple, dramatiques), voire non verbales (par exemple, en cinéma muet) de la fiction; les non verbales sont non littéraires par définition, c'est-à-dire par choix du médium; en revanche, parmi les formes de la fiction narrative, la distinction entre écrites et orales me paraît ici non pertinente, et celle entre littéraires (canoniques) et non littéraires (populaires, familières, etc.) trop douteuse pour être prise en considération.
 7. «Le statut logique du discours de la fiction» (1975), in *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982, p. 109.
 8. *Logique des genres littéraires* (1957), Paris, Seuil, 1987. Pour une comparaison entre les thèses de cet ouvrage et les postulats méthodologiques de la narratologie, voir Jean-Marie Schaeffer, «Fiction, feinte et narration», *Critique*, juin 1987. Sans ce prononcer comme Searle sur la fiction en général, Philippe Lejeune, comme Käte Hamburger, n'observe en 1971 «aucune différence» entre autobiographie et roman autobiographique «si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte» (*L'autobiographie en France*, Paris, Colin, p. 24). Les différences qu'il introduit en 1972 (*Le Pacte autobiographique*, sp. p. 26), et que nous allons retrouver, sont d'ordre paratextuel, et donc non proprement narratologique.
 9. «Narrative Versions, Narrative Theories», *Critical Inquiry*, Autumn 1980, p. 213-236. Cette critique vise à la fois les travaux de narratologie «classique», dont celui de Seymour Chatman et le mien, et l'étude de

- Nelson Goodman, «Twisted Tales», *Critical Inquiry*, *ibid.*, p. 103-119. Une réponse de Goodman («The Telling and the Told») et une de Chatman ont paru dans la même revue, Summer 1981, p. 799-809.
10. P. 227.
 11. P. 228.
 12. P. 17.
 13. Je substitue à ceux de Goodman ces exemples dont seul le second, bien sûr, est imaginaire. L' *Histoire de la Révolution française* en présente (au moins) un dont la lisibilité ne doit rien au caractère factuel et contrôlable du récit historique, dans le récit de la journée du 14 juillet 1789. Michelet raconte d'abord une réunion à l'Hôtel de Ville autour du prévôt des marchands; la réunion est interrompue par l'arrivée d'un cortège annonçant la prise de la Bastille et brandissant ses clés. Puis l'auteur enchaîne : «La Bastille ne fut pas prise, il faut le dire, elle se livra...» Suit le récit, en analepse, de la chute de la prison.
 14. P. 799.
 15. *Figures III*, p. 115. Il m'était d'ailleurs déjà arrivé, dans *Figures I* (Paris, Seuil, 1966, p. 77) de nier, contre Bruce Morrisette, la possibilité de «rétablir» la chronologie des récits de Robbe-Grillet.
 16. Plus généralement, j'ai quelque peine à percevoir la portée de la critique adressée par Herrstein Smith à ce qu'elle appelle le «dualisme» de la narratologie. La formule, d'allure intentionnellement pragmatique, qu'elle contre-propose, «actes verbaux consistant en ce que quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre que quelque chose est arrivé» (p. 232) ne me semble nullement incompatible avec les postulats de la narratologie, et je la reçois plutôt comme une parfaite évidence. Le système de *Discours du récit* (Histoire, Récit, Narration) n'est d'ailleurs manifestement pas dualiste, mais bien trinitaire, et je ne sache pas qu'il ait rencontré d'objections chez mes confrères narratologues. Je perçois bien qu'Herrstein Smith, quant à elle, milite en faveur d'une position *moniste*, mais je ne la trouve guère illustrée par la formule ci-dessus.
 17. Dialoguée ou non, la scène est un facteur de ralentissement, et la description de pause narrative, à moins qu'elle ne soit rapportée à l'activité perceptive d'un personnage, ce qui vaut également, selon Hamburger, pour un indice fictionnel.
 18. Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 114.
 19. *Transparent Minds*, Princeton U.P., 1978, II^e partie. Trad. française : *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
 20. «Le pacte autobiographique (bis)» (1981), in *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
 21. *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, et *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980. Mais la forme proposée ici est de ma seule responsabilité.
 22. En tant, bien sûr, que ce récit se présente comme la description véridique d'un état de fait. Un récit qui dénoncerait à chaque phrase sa fictionnalité par une tournure du genre «Imaginons que...», ou par l'emploi du conditionnel, comme les enfants qui jouent à la marchande, ou par quelque autre procédé qui existe peut-être dans certaines langues, serait d'une énonciation parfaitement «sérieuse», et relèverait de la formule $A = N$. Certains romans médiévaux présentent un fort ambigu : «Le conte dit que...», qu'on peut lire soit comme l'esquisse d'un alibi hypertextuel («Je rapporte un récit que je n'ai pas inventé»), soit comme un désaveu plaisamment hypocrite : «Ce n'est pas moi qui le dis, c'est mon récit» — comme on dit aujourd'hui : «C'est pas moi, c'est ma tête».
 23. «La fictivité essentielle des romans n'est pas à chercher dans l'irréalité des personnages, des objets et des événements mentionnés, mais dans l'irréalité de la mention elle-même. En d'autres termes, dans un roman ou dans un conte, c'est l'acte de rapporter des événements, l'acte de décrire des personnes et de se référer à des lieux, qui est fictif». (*On the Margins of Discourse*, The University of Chicago Press, 1978, p. 29).
 24. Cf. Lejeune, *Je est un autre*, 1980, p. 53 sq.
 25. «Epilogo», *Obras Completas*, Emece, 1974, p. 1143. Le procédé, dont ce n'est sans doute pas la première illustration, a été plus récemment utilisé par quelques participants de Jérôme Garcin, *Le Dictionnaire, Littérature française contemporaine*, François Bourin, 1989, recueil d'auto-nécrologies préventives.
 26. «Dans un roman l'auteur est différent du narrateur [...] Pourquoi l'auteur n'est-il pas le narrateur? Parce que l'auteur *invente* et que le narrateur raconte ce qui *est arrivé* [...] L'auteur invente le narrateur et le style du récit qui est celui du narrateur» (Sartre, *L'Idiot de la famille*, III, Paris, Gallimard, 1988, p. 773-774. Bien entendu, l'idée d'une dissociation (pour moi, purement fonctionnelle) de l'auteur et du narrateur n'aurait pas l'agrément de Käte Hamburger, pour qui *Ich-Origo* du personnage évince nécessairement toute présence d'un narrateur. Cette relation d'incompatibilité me semble procéder d'une conception très rigidement monologique de l'énonciation, qu'infirmes à merveille *ladual voice* du discours indirect libre.
 27. «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», *Le Dire et le dit*, ch. VIII, Paris, Minuit, 1984.
 28. Ou de *l'Autre*, ou du *Zahir*; sur ces effets d'autofiction borgésienne, voir Jean-Pierre Mourey, «Borges chez Borges», *Poétique* 63, septembre 1985; à ces récits dont le narrateur nommé «Borges» est le protagoniste, on peut ajouter (au moins) *la Forme de l'épée*, où «Borges» est confident du héros, et *l'Homme au coin du mur rose*, où il se révèle *in fine* l'auditeur destinataire d'une narration orale. Sur l'autofiction en général, voir Vincent Colonna, *l'Autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse EHESS, 1989.
 29. *D'identité*, oui, grâce au fonctionnement du (pro)nom comme désignateur rigide : «Si j'avais été le fils de Rothschild...»
 30. Je parle ici des vraies autofictions, dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la *Divine comédie*, et non des fausses autofictions, qui ne sont «-fictions» que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses. De celles-ci, le paratexte d'origine est évidemment autofictionnel, mais patience : le propre du paratexte est d'évoluer, et l'Histoire littéraire veille au grain.
 31. Les deux autres formules contradictoires,

// ✱	et	// ∅
$N = P$		$N \neq P$

- me semblent réellement impossibles, parce qu'on ne peut pas proposer *sérieusement* (A = N) un contrat incohérent.
32. Cet engagement ne garantit évidemment pas la véracité du texte, car l'auteur-narrateur d'un récit factuel peut au moins se tromper, et en général il ne s'en prive pas. Il peut aussi mentir, et ce cas met quelque peu à l'épreuve la solidité de notre formule. Disons provisoirement qu'ici, la relation est *censée* être A = N, ou qu'elle est A = N pour le lecteur crédule et A ≠ N pour l'auteur malhonnête (et pour le lecteur perspicace, car le mensonge n'est pas toujours *félicitous*), et léguons ce problème à une pragmatique du mensonge qui, à ma connaissance, nous fait encore défaut.
 33. Ces deux évidences ne sont certes pas elle-mêmes toujours garanties : les enallages de personne, comme toute figure, sont affaire d'interprétation, et le nom du héros peut être tu (cas innombrables), ou douteux («Marcel», dans la *Recherche*).
 34. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 239.
 35. Voir *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 46-48.
 36. C'est déjà l'opinion de Strawson («De l'acte de référence», 1950, in *Études de logique et de linguistique*, Paris, Seuil, 1977, p. 22-23), qui opposait à la fictionalité «non sophisticated» du conte populaire, celle, plus évoluée, du roman moderne, qui se dispense de *poser* l'existence de ses objets et se contente de la présupposer, ce qui est à la fois plus discret, et plus efficace, car le présupposé est soustrait à la discussion, et non négociable. Monroe Beardsley (*Aesthetics*, Harcourt, 1958, p. 414) illustre cette opposition par deux incipits imaginaires, le naïf «Once upon a time the US had a Prime Minister who was very fat», et le sophistiqué «The Prime Minister of the US said good morning to his secretaries, etc.» La présupposition d'existence se lit aussi bien dans l'exemple cher aux philosophes analytiques : «Sherlock Holmes habitait 221B Baker street», dont la régression au type naïf passerait par une réécriture à la Russell : «Il était une fois un homme et un seul nommé Sherlock Holmes...» On peut encore dire que le type naïf (émique) pose ses objets, et que le type étique les impose à coup de prédicats : quelqu'un qui habite 221B Baker street ne peut manquer d'exister.
 37. J'emprunte évidemment ce terme à Michal Glowinski, «Sur le roman à la première personne», (1977)*Poétique* 72, nov. 1987. Mais Glowinski, comme Hamburger, réserve cette notion au régime homodiégétique.
 38. *Marbot : Eine Biographie*, Suhrkamp, 1981; trad. française : *Sir Andrew Marbot*, Lattès, 1984.
 39. Searle estime toutefois que le roman à la première personne a une plus forte teneur en «feintise», puisque l'auteur «ne se borne pas à feindre de faire des assertions, mais il feint d'être [par exemple] John Watson [...] C'est-à-dire que, dans les narrations en première personne, l'auteur feint souvent d'être quelqu'un d'autre en train de faire des assertions» *art. cit.*, p. 112).
 40. Il me semble par exemple qu'on en trouve de fort caractéristiques dans l'exemple de fiction emprunté par Searle à Iris Murdoch : «Encore dix jours glorieux sans chevaux! Ainsi pensait le lieutenant en second Andrew Chase-White, récemment affecté au distingué régiment du Cheval-du-roi-Edouard, tandis qu'il musardait agréablement dans un jardin des faubourgs de Dublin, par un dimanche après-midi ensoleillé d'avril dix-neuf cent seize». Käte Hamburger elle-même n'aurait guère pu trouver mieux.
 41. Dans «Fictional versus Historical Lives : Borderlines and Borderline Cases», *Journal for Narrative Technique*, Spring 1989, Dorrit Cohn, fidèle à une position qu'elle qualifie elle-même de «séparatiste», considère quelques-uns de ces incidents de frontière pour en minimiser l'importance en ces termes : «Loin d'effacer la frontière entre biographie et fiction, [ils] ne font que la rendre plus sensible». L'observation est juste *hic et nunc*, mais il faudrait attendre quelques décennies pour savoir ce qu'il en adviendra à long terme. Les premières occurrences de style indirect libre, les premiers récits en monologue intérieur, les premières quasi-fictions du «New Journalism», etc. ont pu surprendre et dérouter; aujourd'hui, à peine si on les remarque. Rien ne s'use plus vite que le sentiment de transgression. Sur le plan narratologique comme sur le plan thématique, les attitudes gradualistes ou, comme dit Thomas Pavel, «intégrationnistes» me semblent plus réalistes que toutes les formes de ségrégation.
 42. Pour une autre approche de la question, cf. Michel Mathieu-Colas, «Récit et vérité», *Poétique* 80, novembre 1989.

POUR UNE NARRATOLOGIE IMPURE

FRANÇOIS JOST

On décèle, chez les narratologues, deux grandes attitudes par rapport au récit : certains cherchent des principes constitutifs, d'autres des principes régulateurs. Or, ces deux méthodes sont loin d'être équivalentes comme le montre l'étude d'un concept, la paralepse. En adoptant la seconde, la narratologie, grâce à l'apport des théories de la cognition et de la communication, peut résoudre d'apparentes difficultés théoriques concernant notamment l'articulation des points de vue visuel et cognitif.

Narratologists have taken two main approaches to narrative. Some have focussed on its constitutive principals, others on its regulatory principals. These approaches are far from equivalent, as can be demonstrated by the analysis of one concept, paralipsis. By adopting the second approach and incorporating concepts from cognitive and communication theory, narratology can resolve such apparent theoretical difficulties as the articulation of visual and cognitive points of view.

Vue du côté littéraire, la multiplication des travaux d'inspiration narratologique sur le cinéma et les arts visuels au cours de la dernière décennie est plus souvent considérée comme une preuve de succès de cette discipline issue du champ romanesque, la narratologie, que comme un apport. Et pourtant, si celle-ci veut être l'étude du récit — et non seulement l'étude du récit littéraire —, il est fort douteux que la juxtaposition des avancées conceptuelles soit préférable à leur intégration au sein d'une théorie générale, surtout s'agissant de catégories forgées métaphoriquement sur le modèle des arts visuels.

C'est en m'appuyant sur ces réflexions que j'ai proposé, il y a quelques années, dans le cadre d'un essai sur le point de vue¹, de faire une narratologie *comparée*, dont le projet ne serait pas de relever des ressemblances entre plusieurs systèmes sémiotiques, comme pourrait le suggérer l'adjectif «comparée», mais plutôt de mieux travailler les concepts en les faisant varier en extension et en compréhension, et en les exportant de leur région d'origine. En effet, cette région d'origine, que je définirai comme le texte *littéraire*, pèse encore sur les développements actuels de la narratologie, non seulement en raison du «littéraire», mais aussi en raison de ce que la notion de «texte» a pu recouvrir dans les années 70. Solidaire d'un schéma euphorique de la communication pour lequel le récepteur décodait plus ou moins ce qu'avait codé un émetteur, l'approche immanente pou-

vait faire l'économie d'une réflexion sur le statut ontologique des concepts. Fallait-il les tenir pour des principes constitutifs du texte ou pour des principes régulateurs de l'activité du destinataire, le lecteur?

Curieusement, c'est dans le champ de la narratologie cinématographique, qui semblait se fonder sur les mêmes bases, que l'absence d'une réflexion sur la communication s'est fait sentir. En effet, malgré l'apparent consensus autour de quelques concepts, il est très vite apparu que la façon dont les théoriciens se situaient par rapport au texte — en amont, en aval ou dedans — aboutissait à des modèles presque irréconciliables, même si les résultats semblaient proches.

En passant un concept, assez peu travaillé, au double crible de la narratologie comparée et d'une analyse communicationnelle, cet article vise à donner quelque pertinence aux propos qui précèdent.

Prenez le cas de la paralepse. Genette définit cette «altération» du point de vue en donnant notamment l'exemple des énoncés comme *le jeune homme ne comprit sa ruine...* ou *il affecta un air anglais...* «qui contrastent avec le très net parti de vision extérieure adopté jusque-là» par *la Peau de chagrin*².

Un détour par le cinéma m'a permis de montrer que la solidarité perceptivo-cognitive sur laquelle se fondait

la conception du point de vue romanesque, et singulièrement la focalisation, n'était nullement attestée à l'intérieur d'un média où le point de vue est pourtant un trait de langage avant d'être une métaphore et que l'on n'y trouverait qu'exceptionnellement l'illustration de cette définition *a priori* de la focalisation interne rigoureuse : «le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur³, principe qui trace implicitement les contours de la paralepse de la *Peau de chagrin*. À l'exception de la *Dame du lac*, où, d'ailleurs on voit à plusieurs reprises le héros, tous les films en focalisation interne montrent le personnage focal. Inutile de préciser de l'extérieur, qui amène des glissements fâcheux. En fait, cet écart entre le vu et le su au cinéma étant la règle, on doit considérer que ce média est par nature paraleptique ou accepter que, dans la représentation narrative de la psychologie humaine, cette dissociation correspond à une certaine logique. Quoi qu'il en soit, avant même d'envisager cette dernière hypothèse, on constate que la différence entre point de vue cognitif et point de vue visuel s'impose. C'est la raison pour laquelle j'ai proposé de scinder ce concept en focalisation et ocularisation.

Le fait que, au cinéma, d'une part certaines positions de caméra renvoient uniquement au dispositif d'énonciation, alors que d'autres valent pour une instance intradiégétique localisable, que d'autre part la question du savoir narratif ne se rabatte pas purement et simplement sur l'ocularisation permet d'éclairer sous un jour différent les exemples dont nous sommes partis. Que l'on pense à la première phrase de la *Peau de chagrin* : «Vers la fin du mois d'octobre dernier un jeune homme entra dans le palais royal en songeant aux dernières fantaisies de ses prédécesseurs», c'est par excès de langage que l'on peut parler de «vision extérieure». À vrai dire il n'y a pas de vision du tout. Pas plus que dans l'exemple de Mieke Bal «Vers dix heures du soir les joueurs de poker donnèrent des signes de lassitude», qui renverrait selon elle à un focalisateur⁴. On voit sans mal que ces énoncés ne contiennent aucune indication sur la position oculaire extérieure supposée : ni d'angle ni de distance ni d'emplacement quelconque. C'est ce que j'appelle une ocularisation zéro. La paralepse véritable ne commence qu'au moment où le récit change de foyer cognitif sans justification (comme lorsque le narrateur homodiégétique de la *Recherche* pénètre dans la tête de Bergotte pour nous livrer ses dernières pensées). Les exemples cités par Genette relèveraient donc de deux types d'explication distincts : alors que la seconde serait à proprement parler une *altération modale*, la première ne serait finalement qu'une conséquence de la narration à la troisième personne et, même, du régime descriptif, qui donnerait à l'énoncé son aspect d'extériorité.

La discordance apparente intériorité/extériorité provoquée par la situation narrative hétérodiégétique/focalisation interne — focalisation interne qui dans ma

conceptualisation est associée à une ocularisation zéro — est un fait de langage; c'est en quelque sorte une paralepse *ontologique* : dès que l'on écrit à la troisième personne, on donne une impression d'extériorité plus grande qu'à la première personne, de même que pour montrer au spectateur un narrateur, il faut bien le montrer de l'extérieur, quelle que soit l'arbitrarité de la position de la caméra.

Je ne pensais pas il y a quelques mois, en projetant cet article sur la situation actuelle de la narratologie, que cette mise au point sur le point de vue, assez bien acceptée par les théoriciens du cinéma, pouvait susciter des réactions relativement vives dans le champ littéraire. L'article de Bal, dans le présent numéro, m'en fournit pourtant la preuve. M'accordant avec elle sur l'importance de ce débat, il me faut donc y revenir encore.

Il y aurait long à dire sur la façon dont elle l'engage, affirmant d'entrée de jeu que la focalisation est ignorée par les études cinématographiques, alors qu'il n'est sans doute pas de questions qui, au cours des dernières années, ait donné lieu à autant d'ouvrages ou d'articles, en Europe comme en Amérique du Nord. Inutile d'entrer dans une discussion serrée puisque Bal qui, de son propre aveu, «ne mâche pas ses mots», réduit mon travail sur la focalisation à deux phrases de conclusion, extraites de mes plus anciens articles sur le sujet, plus prompte à me faire tomber dans un piège que le plus piètre des sémiologues évitait déjà bien avant qu'elle se préoccupe de l'image qu'à rechercher la pertinence de ma distinction voir/savoir.

Venons-en à l'essentiel : le refus de cette distinction pour la raison que voir ne va pas sans savoir. Si l'on doit s'accorder sur cette proposition, il n'est pas légitime en revanche d'en tirer que voir et savoir ne font qu'un : d'une implication, on ne peut déduire la réciprocity de cette implication et, partant, l'identité des propositions impliquées. Passons sur cette erreur de logique et venons-en à la question de fond: peut-on admettre que voir et savoir ne font qu'un?

Intuitivement, c'est évidemment difficile. Théoriquement, ça ne l'est pas moins. On voit mal qui pourrait soutenir une telle affirmation: ni les linguistes, pour qui les verbes de perception ne s'assimilent pas purement et simplement aux évaluatifs, ni les philosophes des sciences qui savent bien que le savoir se construit en partie contre le voir, ni les psychologues cognitivistes qui ont suffisamment montré que ces deux facultés ne relevaient pas du même processus. Dans ce contexte, on aurait envie de formuler une critique à la narratologie : sur quelles bases fonde-t-elle ses concepts? N'est-ce pas trop souvent sur des analyses intuitives et non sur des développements précis issus d'autres disciplines ayant travaillé le même domaine avec rigueur? Ainsi, bien que la narratologie littéraire étudie des phénomènes qui sont communiqués par la langue naturelle,

elle s'est insuffisamment appuyée sur les résultats de la linguistique (comme j'ai essayé de le montrer dans *Œil-caméra*). Comme si la théorie du récit pouvait se faire en autarcie. Ne refait-on pas aujourd'hui la même erreur en poursuivant une réflexion sur le voir et le savoir en se tenant à l'écart de tout apport des théories de la communication et de la cognition? Revenons, pour nous en convaincre, à l'étude de la paralepse.

Si celle-ci se définit d'abord comme un excès d'information par rapport à un parti pris focal adopté, de nombreux récits fourmillent de paralepses que l'on remarque plus ou moins. La fantastique mémoire de M. de Renoncour, «fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments» de des Grieux, lui-même capable de restituer tous les dialogues entendus ou joués par lui, n'est-elle pas une contorsion narrative difficilement acceptable dans cet emboîtement de récits homodiegétiques? Et le flash-back au cinéma: d'où vient que l'on ne soit nullement choqué par la capacité du personnage à se remémorer tous les décors, les bruits, tous les autres personnages, à imiter leur voix? Est-ce que, pour autant, le spectateur ressent ces récits comme des altérations de mode?

Une solution à ce problème consiste à aligner la position du spectateur sur celle du narratologue en supposant que celui-ci comprend le film en suivant une logique «génétique» modelée sur les principes constitutifs de l'objet. Dans cette hypothèse, le narrateur explicite d'un flash-back n'est que le porte-parole d'un méga-narrateur :

Lorsque après avoir laissé la parole à son narrateur délégué pour quelques instants, le méga-narrateur décide, inopinément, car c'est lui n'est-ce pas qui décide, de substituer au discours *verbal* de son délégué la *visualisation* des événements narrés par celui-ci, et de transporter le spectateur dans un autre temps et un autre lieu. Une telle visualisation, et c'est là une hypothèse qui contredit ce que l'on dit généralement sur le sujet, relève, comme j'essaierai de le montrer, du méga-narrateur et non pas du narrateur délégué.⁵

Cette position, qui, on l'aura reconnue, est celle de Gaudreault, vise à expliquer le «dispositif énonciatif du récit filmique». L'emboîtement des instances ainsi conçu, c'est-à-dire selon une méthode que je qualifie, pour ma part, de «descendante»⁶, résout la question de la paralepse par défaut : si le méga-narrateur «décide» de tout, il visualise comme il veut les événements racontés par son porte-parole, le narrateur délégué, et l'idée même d'un excès d'information perd son sens. Dans un tel système, le concept de focalisation n'est plus pertinent :

Ce méga-narrateur filmique [...] est la seule instance à qui l'on peut imputer la responsabilité du

regard ayant pu donner naissance au récit second tel que visualisé, un regard qu'on ne saurait mettre au compte du narrateur délégué [...] quand bien même, tout autant, la focalisation (Genette) ou l'ocularisation (Jost) du récit visualisé semblerait modelée (mais il ne s'agit que d'une illusion) à partir du point de vue de celui-ci.⁷

Si tout est imputé au méga-narrateur et rien aux narrateurs délégués, même sous la forme modeste de «l'illusion», il devient impossible d'expliquer les variations cognitives dont, pourtant, n'importe quel spectateur a l'intuition en voyant des films. C'est donc que la compréhension spectatorielle ne peut nullement se penser comme symétrique du modèle génétique, simple décodage d'un dispositif énonciatif *constitutif* de l'objet. Il est vrai que les images projetées sur l'écran ne sont que des ombres et des lumières, que les personnages du roman ne sont que des êtres de papier, que les personnages de film sont comme des marionnettes animées par un ventriloque : nous savons tous cela. Il n'en reste pas moins que, comme le dit Danto, excepté les cas où le discours qui accompagne l'oeuvre met en avant le processus de production lui-même (ah, les années soixante-dix à Cerisy!), «on ne saurait réduire une oeuvre d'art à son support matériel ni l'identifier à lui car dans ce cas elle serait ce qu'est le simple objet»⁸; l'oeuvre demande à être *interprétée*. En ce sens, la lutte contre l'anthropomorphisme est bien illusoire si elle ne s'accompagne pas d'une explication de la tendance incoercible du spectateur à interpréter l'oeuvre en fonction de ce qu'il est lui-même et en fonction de ce qu'il sait du monde. L'approche cognitiviste nous fournit peut-être quelques instruments pour montrer que cette illusion repose non sur la ressemblance parfaite du profilmique et de notre monde, mais sur la reconnaissance d'un univers cognitif commun.

En termes cognitifs, qu'est-ce que la focalisation interne? C'est, pour celui qui raconte, décider, consciemment ou non, que l'on va faire partager au lecteur ou au spectateur la vie du personnage, comme il est censé l'appréhender ou l'avoir appréhendée (c'est ce sur quoi la dénomination *Erlebendes Ich* met l'accent). Pour que l'on sache *comme* il sait (non pas : ce qu'il sait), on doit *éprouver* comme lui. La focalisation vise à faire partager une *impression*.

Comment est-ce possible?

Écartons d'abord l'hypothèse selon laquelle il suffit que celui qui raconte décide de faire passer telle ou telle information pour qu'elle soit reçue par le destinataire. Une information visuelle n'est pas pertinente pour le spectateur du seul fait qu'elle est *visible* : il faut qu'elle soit aussi plus ou moins *ostensive*. Imaginons un film où l'on voit un détective qui fait une enquête. Il se trouve dans une pièce à la décoration chargée. Au sol, sur la moquette, on pourrait distinguer une trace de

boue (si on s'arrêtait sur l'image). Cette trace n'est pas plus pertinente que le vase chinois qui se trouve sur un guéridon près de la porte, ou que la tapisserie sur le mur de droite, et nous ne la remarquons pas. En revanche, si le personnage (c'est Colombo, vous l'avez bien reconnu) fait quelques pas pour mieux observer cette tache ou qu'il l'évoque en s'adressant à une personne présente dans la pièce (le coupable, je connais la fin du film), si on la raccorde (la tache, pas la personne) par une ocularisation interne secondaire ou, au contraire, si on nous la montre à son insu, en ocularisation zéro, nous comprenons qu'elle est, à la lettre, un *indice* car, dans tous les cas, elle est perçue comme le résultat d'une ostension et qu'«une ostension comporte une garantie tacite de pertinence»⁹. Ces ostensions ne sont pas pourtant au même niveau : le geste ou la réplique de l'acteur souligne la pertinence d'une information visuelle en provoquant une identification à un comportement extracinématographique (s'approcher pour mieux voir), alors que la seconde et la troisième sont plutôt des intentions communicatives opérant au niveau de la narration. Toutefois ces intentions diffèrent :

- le raccord de regard permet d'intégrer la trace de boue à la chaîne des hypothèses qui doivent mener au coupable en nous faisant partager, du moins ponctuellement, l'environnement cognitif du détective¹⁰;
- le plan de la tache en ocularisation zéro met l'accent sur le fait que nous ne partageons pas le même environnement cognitif que le personnage, et que nous n'avons pas une mutualité d'hypothèses (entendues non en un sens policier, mais au sens inférentiel).

Voyons ce que donne un tel raisonnement appliqué au flash-back (que l'on me pardonne de rester ici, par économie de place, au niveau du raisonnement sans entrer dans les détails). Si, comme le démontrent Sperber et Wilson, dont ces considérations s'inspirent, on fait des hypothèses sur les hypothèses qui sont manifestes à l'autre, le rôle du flash-back est de faire partager au spectateur un certain environnement cognitif du personnage. Pas *tout* l'environnement cognitif, mais cette partie qui permet de rendre mutuelles les hypothèses narratives. C'est la raison pour laquelle le flash-back tend beaucoup plus à reconstruire un environnement cognitif pragmatique (au sens étymologique de «relatif à l'action») que l'environnement perceptif (il en va autrement évidemment quand le type de perception du personnage est en lui-même une information, comme dans *Wolfen*, par exemple). Il s'agit d'abord de donner la possibilité au spectateur de connaître l'environnement cognitif du personnage. Ainsi, si on évalue à l'aune de la vraisemblance perceptuelle la visualisation du récit de Bernstein dans *Citizen Kane*, on ne manque pas d'être surpris. Comment peut-on voir d'abord Kane et Leland qui arrivent en fiacre devant *L'inquirer* et entendre leur conversation, alors que le narrateur, Bernstein, n'entre

dans le champ que quelques secondes plus tard, perché sur un tas de meubles grossièrement empilés sur une carriole? En revanche, si l'on comprend cette mise en scène comme une tentative de restitution de l'environnement cognitif de Bernstein, environnement cognitif qui ne se réduit pas à ce qui nous est montré, mais qui est supposé plus large, ce flash-back aurait plutôt pour fonction de nous faire partager les hypothèses qui lui sont manifestes dans un tel contexte. Cette miniparalepse n'est donc pas gênante parce qu'on comprend bien que ce n'est pas la restriction du champ perceptif que l'on veut nous communiquer mais une impression. Ce qui distingue une audio-visualisation d'un récit verbal, c'est que le second peut rendre très manifeste telle ou telle hypothèse (par exemple, *L'arrivée de Kane à L'inquirer est pittoresque*), alors que la première rend plus ou moins manifeste un ensemble d'hypothèses beaucoup plus vagues. Si ce flash-back avait été en ocularisation interne primaire, comme aurait semblé le prescrire le «principe» de la focalisation interne, cet ensemble d'hypothèses aurait été revanche beaucoup plus difficile à constituer. Il n'est que d'observer ce qui se passe au début de *Dark Passage (Les Passagers de la nuit, D. Daves, 1947)*, où un panoramique balaye un paysage pour suivre des motards qui passent sur la route : on partage la perception du personnage, mais l'enjeu de ses actions reste en partie obscure, parce qu'on ne le voit pas et que l'on ne dispose donc d'aucun indice, par exemple vestimentaire, qui nous permettrait d'inférer qu'il vient de s'échapper de prison.

Ce schéma explicatif d'inspiration cognitiviste permet de comprendre pourquoi, d'une part, malgré ce que pourrait laisser supposer l'analyse *a priori* des concepts, la focalisation interne s'accommode fort mal d'une ocularisation interne primaire, pourquoi, d'autre part, ce que j'ai appelé plus haut le statut ontologiquement paraleptique de l'image cinématographique ne gêne pas.

La paralepse ne devient pertinente qu'au moment où le spectateur décèle dans l'écart entre son environnement cognitif et celui du personnage une intention informative de celui qui raconte. Jusqu'à présent la focalisation a été essentiellement pensée comme une égalité ou une inégalité de savoir du narrateur et du personnage. Cette conception était largement solidaire d'une approche immanente du texte, comme le notent R. Hadj-Moussa et M. Lefebvre¹¹. Les deux auteurs me font remarquer, à juste titre, qu'en substituant les focalisations spectatorielle et lectorielle à la focalisation zéro, je romps avec cette logique en mettant au premier poste le savoir du spectateur. C'est tout à fait vrai et je voudrais donner quelque prolongement à cette observation qu'ils exploitent à leur manière, au demeurant de façon très convaincante.

Si l'on s'accorde sur le fait que la focalisation vise à faire partager ou non au spectateur l'environnement

cognitif des personnages, on doit alors admettre que cette visée ne prend pas son origine à l'intérieur du texte (nous ne sommes plus, dieu merci, à la grande époque du ricardolisme où l'on admettait sans tiquer que les textes s'autogénéraient!). Il faut bien une instance réelle ou effective qui communique au spectateur la plus ou moins grande mutualité de l'environnement cognitif. Dans cette optique, le narrateur n'est évidemment qu'une construction de l'auteur (ou du «scripteur», comme on disait pudiquement à une époque) qui choisit dans quelle configuration il va mettre son destinataire¹². De la sorte, s'il est loisible de penser le narrateur, selon la *ratio essendi*, comme un être de papier (Gaudreault) ou de concevoir que l'énonciateur, c'est le texte lui-même (Metz), ces positions ne peuvent aboutir qu'à une aporie du point de vue de la réception spectatorielle car elles n'expliquent pas pourquoi le spectateur ne se contente pas de voir le film de fiction comme une duplication ou une imitation du monde filmé—serait là l'attitude documentariste—mais pourquoi il tente de l'interpréter comme une chose racontée, un récit (je renvoie ici à la fois à Danto et à Sperber/Wilson).

Afin de risquer un début de réponse, on peut se demander comment le spectateur fait la différence entre une paralepse et une simple erreur. Pour qu'il y ait paralepse, il faut que le destinataire soit capable d'assigner à cet excès d'information une visée intentionnelle. L'adaptation cinématographique du *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951) nous fournit un cas particulièrement troublant. Il s'agit d'un passage qui reprend textuellement une phrase du roman. Après la mort de la comtesse, le curé, en quittant le château, croise des visiteurs dans l'escalier :

«J'ai entendu sur mon passage comme un murmure. Il me semble qu'on parlait de moi», dit-il.

Le fait qu'on n'entend, sur le passage du curé, qu'un vague murmure, un bruit de fond plutôt, sans qu'il soit possible de distinguer la moindre parole à son propos, contredit ostensiblement son impression. Pour juger de l'intentionnalité d'une telle contradiction, le spectateur doit chercher, instantanément, une interprétation pertinente, c'est-à-dire en l'occurrence une interprétation qui améliore sa connaissance du monde diégétique: ici, il est clair que, par cet excès d'information, celui qui raconte donne au spectateur les moyens de juger la modalisation du roman et le degré de connaissance du personnage : ce dernier se trompe, on ne parle que de lui. (Dans le roman, la paralepse temporelle consistant à pratiquer une prolepse dans un récit en focalisation interne joue un peu le même rôle.)

Évidemment, une question surgit : que se passe-t-il quand l'excès d'information ne reçoit pas aussitôt une interprétation pertinente? Dans le cas d'une contradiction entre le récit verbal d'un narrateur explicite et de la visualisation, on aura tendance à croire plutôt ce

qui nous est montré que ce qui nous est transmis par la parole non parce que le grand imagier «décide» de tout, mais parce que

les hypothèses issues d'expériences claires sont en général très fortes : les hypothèses fondées sur les dires d'autrui ont une force proportionnelle à la confiance que l'on accorde au locuteur.¹²

Mais il arrive aussi que cette confiance, précisément, varie en fonction de l'idée que nous nous faisons de celui qui raconte : non l'auteur «réel», le scripteur, dont nous avons parlé plus haut, mais l'auteur que nous construisons en tant que destinataire.

— L'auteur implicite?

Pourquoi pas. À condition toutefois de donner à ce concept un contenu différent de ce qu'il recouvre pour l'instant.

Comme on sait, selon W. Booth, l'auteur implicite se définissait comme «un second moi» de l'auteur, auquel nous faisait croire le roman¹³. Pour juger de l'utilité de ce concept, Genette part du postulat que cette image de l'auteur «ne mérite une mention spéciale que si elle est infidèle, c'est-à-dire incorrecte» — la fidélité s'écrivant pour l'occasion sous le signe de l'égalité mathématique — pour conclure enfin qu'«il n'y a pas de place pour une troisième instance qui ne serait ni le narrateur ni l'auteur réel»¹⁴. Si l'on reste à l'intérieur du texte ou du processus «effectif» de sa production, sans doute. Mais si la réception — comme j'espère l'avoir suffisamment montré — ne peut suivre le même chemin, l'auteur impliqué est nécessaire pour expliquer, par exemple, l'interprétation d'un excès de savoir comme la paralepse. Qu'est-ce qui distingue l'erreur de la paralepse? demandai-je. En dernière instance, l'idée que je me fais, en tant que destinataire, de la compétence narrative de l'auteur. Ainsi, si l'on a peu d'estime pour la réflexion cinématographique de Tavernier, on peut penser que la *Mort en direct* (1979) repose sur une erreur généralisée plutôt que sur une paralepse (rappelons que ce film, qui raconte l'histoire d'un homme à qui on a greffé une caméra à la place des yeux et qui devrait être, à la lettre, *unœil-caméra*, met en scène cet homme alors même qu'il est impossible qu'il se voit). Ses admirateurs doivent en juger autrement.

Mais cette confiance que le spectateur accorde à l'auteur, comme cette image qu'il a de lui, ne se limite pas à ce que me permet de construire le texte, comme l'affirment Booth et Rimmon-Kenan à sa suite. Si, ainsi que l'affirme cette dernière, «text makes difficult to decide whether the narrator is reliable or unreliable, and if unreliable — to what extent»¹⁵, c'est que cette décision relève d'une construction de l'auteur impliqué qui, d'une part, excède le texte et qui, d'autre part, dépend en partie du jugement du destinataire.

Qui excède le texte, parce que l'auteur impliqué, loin de s'identifier à l'instance narratologique, méga-narrateur désincarné, pur être de papier, ou à je ne sais quelle essence du «vrai» auteur, se charge de multiples significations construites à partir du paratexte comme des épitextes divers (de la quatrième de couverture en passant par les interviews télévisées de l'auteur) : pour cette raison je préférerais le nommer *l'auteur construit*. Ce serait un peu l'équivalent de ce locuteur λ (= locuteur en tant qu'être du monde, «personne complète») que Ducrot distingue du locuteur L, responsable de l'énonciation considérée uniquement en tant qu'il a cette propriété¹⁶. Comme le locuteur I et le locuteur L, cet auteur construit est toutefois un être de discours à séparer nettement du sujet empirique qu'est l'auteur «réel» (aussi nettement que le sujet parlant du locuteur);

Qui dépend en partie du jugement du destinataire, formé à la fois au travers d'un capital culturel incorporé (Bourdieu), comprenant notamment une connaissance du cinéma, des films et des critiques et d'un acte de réception unique, qui met en jeu aussi bien l'observation que l'attention du destinataire.

Parvenu en ce point, on serait tenté de lancer la réflexion vers la narratologie comparée derechef. Pour aller voir en particulier du côté de ces médias audiovisuels qui ne cessent de nous distiller des récits d'une tout autre nature que celle des romans et des films que nous avons envisagés jusqu'à présent.

Lorsque, manifestement, un plan manque dans une retransmission d'événements d'actualité— ce qui peut se traduire par un «gel» de l'image—, ce peut être pour des raisons diamétralement opposées: incident technique ou censure. Le choix de l'une ou de l'autre de ces solutions dépend en partie de la capacité du destinataire à analyser ce type d'images, en partie aussi de la confiance qu'il accorde à l'émetteur.

Accorder à ce gel de l'image une intention programmée par le communicateur est évidemment lourd de conséquences narratologiques, puisque cela revient à transformer la retransmission en un récit, précisément. Récit manipulé par un autre qui ne dit pas son nom (journaliste, chaîne de télévision, dirigeant politique) et où paralipse est le nom pudique de censure. Les récents événements de Roumanie ont montré comment les mêmes images pouvaient changer de statut très rapidement dans l'esprit du destinataire, en fonction de la confiance plus ou moins grande que l'on accordait à l'auteur construit, toute la difficulté étant de le faire coïncider avec un auteur réel.

L'ensemble des réflexions développées dans cet article garde certes un caractère programmatique, dont je suis bien conscient. C'est qu'il s'agissait, pour moi, moins de fixer les limites d'une discipline que de montrer, au contraire, que rien n'oblige la narratologie à se cantonner à tel ou tel objet ou à telle ou telle méthode. Au contraire. Il faut imaginer une narratologie *impure*.

-
1. F. Jost, *L'Oeil-caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987; 2^e édition revue et augmentée, 1989.
 2. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 213.
 3. *Ibid.*, p. 209.
 4. «Narration et focalisation», *Poétique* no 29, fév. 1977, p. 121.
 5. A. Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 180.
 6. A. Gaudreault et F. Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
 7. *Du littéraire...*, p. 183.
 8. A. Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, p. 170. Même observation du côté de la théorie de la pertinence : «Des signaux codés que l'on emploie dans la communication ostensive, et en particulier des énoncés linguistiques qui, s'ils ne sont pas traités comme des stimuli ostensifs, ne sont que des bruits ou des taches sur des papiers dépourvues de pertinence. Il en va de même des stimuli ostensifs non codés». S. Sperber/D. Wilson, *La Pertinence*, trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 232.
 9. *La Pertinence*, p. 81.
 10. «Un environnement cognitif d'un individu est un ensemble de faits qui sont manifestes», *ibid.*, p. 65; «Un environnement cognitif n'est qu'un ensemble d'hypothèses que l'individu est capable de représenter mentalement et d'accepter comme vraies», p. 75; un environnement cognitif mutuel est «tout environnement cognitif partagé dans lequel est manifeste l'identité des individus qui partagent cet environnement».
 11. R. Hadj-Moussa et M. Lefebvre, «Les savoirs du film; quelques propositions», *Protée* : «Discours : sémantiques et cognitions», vol. 18, no 2, printemps 1990.
 12. *La Pertinence*, p. 122.
 13. W. Booth, «Distance et point de vue», *Poétique* no 4, 1970.
 14. *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 95 s.
 15. S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London and New York, Methuen, 1983, p. 103.
 16. O. Ducrot, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

LE CINÉMATOGRAPHE : UNE MACHINE HISTORIOGRAPHIQUE¹

ANDRÉ GAUDREAU

Le passage entre l'aspect documentaire d'un film et son aspect fictionnel se jouerait au croisement de la problématique qui lie narrativité et fiction. Utilisant les récentes réflexions de Paul Ricoeur sur l'étroite relation entre le récit historique et le récit de fiction, l'auteur étudie le cas d'un film assez singulier puisqu'il s'agit d'une actualité «reconstituée» par anticipation mise en scène par Georges Méliès au début du siècle (*Le Couronnement d'Édouard VII*) qui, malgré ses apparences de récit de fiction, n'en demeure pas moins un récit historique.

Central to the interplay between the documentary and fictional aspects of a film is the problematical relationship between narrativity and fiction. Using recent observations by Paul Ricoeur about the close relationship between historical and fictional narrative, the author analyzes a rather exceptional film, *Le Couronnement d'Édouard VII*, which shows a reality "reconstructed" through anticipation. Directed by Georges Méliès at the beginning of the century, this film remains an historical narrative, despite its appearance as a fictional narrative.

Même si, ces dernières années, la narratologie filmique a fait faire d'importants pas à la narratologie, disons, «générale»², il n'empêche que certains de ses concepts-clés cherchent encore la définition qui leur colle le mieux à la peau. La chose ne devrait pas étonner puisque le récit filmique connaît d'autres complexités que le récit scriptural et puisqu'il s'est retrouvé beaucoup moins souvent que ce dernier sous le bistouri des narratologues. Au chapitre de ces complexités, il en est une qui semble susceptible d'apporter d'essentielles réponses à l'une des questions fondamentales que les chercheurs en cinéma se posent depuis longtemps. Il s'agit de la problématique qui se situe aux points d'intersection de deux couples notionnels dont chacun des termes représente le pôle d'une tension perceptible dans toute oeuvre filmique : récit / non-récit, d'une part, et documentaire / fiction, de l'autre. François Jost a bien montré comment cette problématique proprement narratologique crée une dynamique tout à fait particulière au cinéma³. C'est la deuxième dichotomie qui retiendra ici notre attention⁴, celle qui oppose de façon diamétrale «documentaire» et «fiction». Cette classification dichotomique, qui cache peut-être plus de choses qu'elle n'en révèle, est, on l'a souvent dit, un leurre dont la théorie du cinéma a bien de la difficulté à se débarrasser.

Le noeud de la problématique différentielle inférée par la dichotomie documentaire / fiction réside dans le

caractère éminemment ambigu de l'image filmique sur le plan temporel. En effet, il n'est pas indifférent que l'image filmique puisse être à la fois considérée comme pur présent et comme pur passé. Le présent, c'est, on le sait, l'être-là de la projection, qui est présent justement parce que, comme l'a si bien dit Metz, le cinéma sait conjuguer l'apparence – c'est-à-dire le passé – des formes et la réalité – c'est-à-dire le présent – du mouvement. Et c'est peut-être justement dans la mesure où il suppose la combinaison de la réalité du mouvement (nous sommes ici du côté du documentaire) et l'apparence des formes (nous sommes maintenant du côté de la fiction) que le cinéma est le lieu par excellence de la soi-disant contradiction dichotomique documentaire / fiction.

Ainsi l'image filmique serait-elle, à la fois et toujours-déjà, être-là et avoir-été-là, même si, comme l'écrit Jost, «la prééminence du temps représenté entraîne une prééminence du temps diégétique [notre être-là] sur la temporalité de la production ou de l'enregistrement [notre avoir-été-là]»⁵. Prenons une image filmique simple: la scène finale de *Casablanca*. Pareille image conjuguerait donc être-là et avoir-été-là. L'être-là, c'est, en principe, Rick et Ilsa qui, là devant moi, se disent adieu. L'avoir-été-là, c'est cette dimension de l'image qui me permet par exemple de repérer, sous le costume de Rick, cet acteur hollywoodien qui s'est rendu célèbre dans les années 40 : Humphrey Bogart. C'est en effet vraisemblablement ce passé de l'avoir-été-là qui me ramène,

moi spectateur, à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle le «temps de la formation de l’empreinte»⁶ et qui d’une certaine manière «défictionnalise» l’image.

En effet, c’est ce passé qui ramène le spectateur à l’aspect strictement documentaristant de toute image obtenue par un procédé de duplication, de toute image qui soit pur indice, selon un des sens que Peirce donne au mot. C’est que le passage entre l’aspect documentaire d’un film et son aspect fiction se joue vraisemblablement au croisement de la problématique qui lie narrativité et fiction, comme nous essaierons de le voir dès à présent.

Les plus récentes hypothèses de Paul Ricoeur sur la narrativité et sur la temporalité me seront ici d’un précieux secours. Je tenterai en effet d’appliquer à un court film, fort singulier il est vrai, les réflexions du philosophe français sur l’étroite relation entre les deux catégories de récits que sont le récit historique et le récit

que le film de Méliès, avec quatre-vingt-huit ans de retard, le rend témoin de la véritable cérémonie du couronnement du roi d’Angleterre. Ou, à tout le moins, de la trace que cette cérémonie a laissée sur la bande image. Que nous présente, au juste, un film comme celui-là? Est-ce la trace d’un réel historique, pour reprendre les termes de Ricoeur? Ou bien nous présente-t-il plutôt une sorte d’irréel de fiction?

Pour être en mesure de répondre à la question, il est nécessaire de prendre en considération les conditions de production du film et d’analyser la «nature» de la réalité profilmique dont la trace a imprégné la bande image. Commençons notre recherche par une approche plus ou moins abstraite et théorique. Cela facilitera l’analyse des relations à établir entre film et histoire.

En principe, un véritable documentaire de la cérémonie du couronnement est, comme dirait Ricoeur⁷,



Photographie de plateau du *Couronnement d’Édouard VII* (Méliès, 1902); collection Malthête-Méliès et GRAF (Université Laval).

de fiction. Le film qui me servira à interroger quelques-uns des principes de la réflexion de Ricoeur a été réalisé par Georges Méliès en 1902. Il s’agit du *Couronnement d’Édouard VII* qui est, en un certain sens, un documentaire, et qui relate exactement ce dont son titre fait mention. Il s’agira d’étudier ce film en rapport avec la problématique du récit historique selon Ricoeur, de manière à poser les postulats nécessaires à l’éventuelle identification du film documentaire comme lieu privilégié de l’inscription du récit historique au cinéma.

Le spectateur «ordinaire» de 1990 croit normalement

supposé établir une relation de «représentance» ou de «lieutenance» avec le passé réel décrit dans le film, avec le passé réel reproduit sur la bande image. Un tel film devrait en effet être considéré comme une trace du passé désormais aboli du couronnement. Dans le cas présent toutefois, comme nous l’apprennent les Histoires du cinéma, nous ne sommes pas en présence d’un véritable documentaire de la cérémonie du couronnement. En effet, le «roi» qui a laissé une trace sur la bande image de ce film n’est pas un vrai roi. C’est un acteur que Méliès a engagé pour jouer le rôle d’un roi. En engageant un acteur pour faire son film, Méliès a donc agi de la

même manière que l'aurait fait un cinéaste de fiction. À trois différences près, cependant, trois différences qui ont d'énormes conséquences sur la nature de l'identité narrative du film.

D'une part, l'acteur de Méliès est contemporain du roi qu'il personnifie, ce qui ne serait pas le cas par exemple d'un film dans lequel un acteur personnifierait un roi mort depuis longtemps. Ainsi, par exemple, du *Ludwig* de Visconti. Bien évidemment, Helmut Berger n'est pas du tout contemporain de Louis II de Bavière. Deuxième différence, l'action à laquelle se prête l'acteur de Méliès, dans son imitation du roi Edward, est intervenue historiquement avant, bel et bien, son modèle. Oui, l'acteur jouant le rôle du roi dans le film de Méliès a été couronné avant que le roi ne le soit lui-même... C'est ce qui fait que ce film, au lieu d'être une habituelle «actualité reconstituée» (je veux dire, habituelle pour le cinéma de cette période), est plutôt une «actualité anticipée», ce qui fait de lui un objet assez singulier et l'oppose de manière irréductible au film de Visconti. Il est aussi une troisième différence entre la pratique de Méliès et celle de Visconti. C'est que le premier critère de Visconti pour son choix d'acteur n'était pas du tout, à ce que l'on sache, le fait de sa ressemblance éventuelle avec le roi qu'il était appelé à personnifier. Dans le cas de Méliès, cette ressemblance entre le roi et l'acteur était importante puisque la première destinée du film du couronnement était de jouer le rôle d'un *tenant-lieu* (cf. l'important concept de «lieutenance» proposé par Ricoeur pour la compréhension du récit historique) du véritable documentaire que Méliès ne pouvait pas tourner, en raison principalement des problèmes techniques reliés aux difficultés de tournage dans l'obscurité de l'Abbaye de Westminster. En un mot, et c'est Ricoeur qui revient nous hanter encore une fois, c'est en raison de la non-observabilité de l'événement⁸, pour la caméra, que le producteur Charles Urban, qui avait commandé le film, a dû, pour venir au secours de sa volonté historiographique, demander l'aide du réalisateur français Georges Méliès, pourtant spécialisé en fiction.

Ce qui est le plus remarquable dans toute cette affaire, c'est que, pour faire son film «historique» avant le fait, Méliès a éprouvé une série de difficultés tout à fait similaires à celles que rencontre presque quotidiennement l'historien dans son travail ordinaire de recherche historique. En effet, pour produire son récit «historique» du couronnement, Méliès a fait de manière anticipée ce qu'aurait fait de manière rétrospective un historien expérimenté à qui auraient manqué certains des documents, certaines des traces du passé. Ce qui est, comme on le sait, le lot de tout historien, puisque l'histoire n'a pas à être faite si toutes les traces du passé sont présentes.

Méliès en effet s'est documenté de manière très sérieuse pour préparer son film historique : il est allé sur les lieux, à Londres, pour enregistrer, par croquis et dessins interposés, une série de traces de l'apparence

générale de l'intérieur de *Westminster Abbey*, de manière à être capable de reproduire sur une toile de fond, dans son studio, l'apparence de cette abbaye. En ce qui a trait à l'action même du film, Méliès a, comme il l'a dit lui-même, consulté le grand maître des cérémonies en personne⁹ et s'est référé à divers documents de manière à assurer l'authenticité (ou du moins l'apparence d'authenticité) des nombreux accessoires et détails (comme les uniformes, les robes, les décorations, les couronnes, les diadèmes, les bijoux) qui ont été reproduits avec précision si l'on en croit le témoignage paru dans le *Daily Telegraph* du 20 juin 1902¹⁰. Méliès a donc, bel et bien, travaillé comme un historien. Mais au lieu de demander à ses sources : «Qu'est-ce qui est arrivé et comment cela est-il arrivé?», il leur a plutôt demandé : «Qu'est-ce qui arrivera et comment cela arrivera-t-il?»

Malheureusement, c'est-à-dire malheureusement pour la vérité historique, Méliès ne pouvait avoir accès à une information qui était de la toute première importance pour lui : il y aurait, dans l'histoire du roi, un revers de fortune (une *metabolè* comme dirait Aristote) qui, selon Ricoeur, donne à une intrigue sa tournure dramatique et constitue le seuil de l'événement historique¹¹. Il ne pouvait avoir accès à cette information puisque l'événement du couronnement n'était pas encore survenu au moment où il a fait son film et, donc, les documents qui l'en auraient informé n'existaient pas encore. En effet, alors que la reproduction concoctée par Méliès dans son studio de la banlieue parisienne était déjà prête depuis peu, le roi est tombé malade! Juste avant la cérémonie du couronnement, que l'on fut dans l'obligation de reporter... Et si la reproduction de Méliès était déjà fin prête alors que l'événement qu'elle «rapportait» n'était pas encore survenu, c'est que, comme il se devait pour une «actualité», l'on avait prévu la projeter, en première, le soir même du couronnement qui devait avoir lieu le 26 juin.

En soi, le report du couronnement ne devait avoir que des conséquences mineures : la soi-disant vérité historique en rapport avec le film de Méliès, n'était pas réellement menacée. Le vrai problème, en réalité, c'est que la maladie du roi s'est prolongée. Elle s'est tellement prolongée que l'on a finalement décidé de procéder au couronnement, le 9 août de la même année, malgré cette maladie persistante, ce qui, on le verra plus loin, devait être assez lourd de conséquences au chapitre des rapports entretenus par le film de Méliès avec la vérité historique.

La conséquence générale de cette situation, c'est que, lorsque nous regardons le film du couronnement, nous ne sommes pas en présence d'une trace d'un réel historique mais plutôt d'une sorte d'irréel de fiction. Cela n'empêche pas cependant le film de Méliès de garder à mes yeux son statut de récit historique. En effet, le film de Méliès est tout simplement, comme n'importe quel autre discours historique, une interprétation de la réalité historique. Et la nature discursive du film est encore

plus évidente si l'on prend en considération le fait que Méliès, même si son film est en un seul plan, ne présente pas l'intégralité de la cérémonie (qui aurait paru trop longue au spectateur, surtout à une époque où les films ne duraient en moyenne que quelques minutes). Pour ce faire, Méliès a opéré une sélection radicale des actions de la cérémonie qui auraient le privilège d'une «représentation» filmique.

En fait, Méliès a eu recours à une certaine forme de montage. Mais, au lieu de procéder par ellipses, comme le fait le plus commun des films pluripunctuels (= à plusieurs plans), il a préféré manipuler les actions à tourner, en comprimant la temporalité profilmique de la cérémonie. Ce qui lui permettait de tourner le film en un seul plan¹². Comme le catalogue l'annonce :

Nous n'avons sélectionné pour cette représentation que les portions de la cérémonie qui contenaient de l'action, ce qui a grandement réduit la durée de la performance, et nous les avons fondues en une suite consécutive.¹³

Cela veut dire que des portions de l'action globale qui devait avoir lieu dans la cérémonie réelle ont été coupées dans le scénario.

Nous sommes ainsi bien obligés d'en venir à la conclusion que le film de Méliès fait de toute évidence, en raison de cela même, une importante incursion dans le royaume de la fiction. Ce film est en fait, et sous plusieurs aspects, un très bon exemple de la référence croisée entre la fiction et l'histoire. En effet, l'analyse de Ricoeur s'applique parfaitement à son cas :

[...] la question est justement de montrer de quelle façon, unique en son genre, l'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée "réaliste".

La place en creux de l'imaginaire est marquée par le caractère même de l'avoir-été comme non-observable.¹⁴

Les conséquences historiographiques de l'activité de Méliès sont nombreuses. Ainsi, pour la production du film sur le couronnement, a-t-on, par exemple, utilisé des objets irréels de manière à signifier des objets réels (un garçon de lavoie, c'est-à-dire l'acteur engagé par Méliès, n'est pas un roi). Mais l'utilisation par Méliès de l'irréel a eu une autre conséquence beaucoup plus impressionnante. En ayant recours à l'irréalité d'une cérémonie de couronnement non encore accomplie, le cinéaste prenait en effet des risques. Imaginons un instant que le futur roi soit mort de cette maladie qui avait forcé le report de la cérémonie du couronnement. Si tel avait été le cas, les prétentions plutôt historiographiques de la production auraient complètement cédé le pas à la fiction. La chose n'arriva pas ainsi mais la réalité historique n'en a pas moins résisté à la volonté historiographique d'anticipation d'Urban et de Méliès. En effet, sans toutefois jamais mettre ses jours en danger, la

maladie du futur roi ne lui laissait aucun répit. Tant et si bien que l'on a fini par procéder au couronnement, en dépit de la maladie... Mais, pour tenir compte de la faiblesse et de la fatigue du roi, on a décidé d'écourter la cérémonie en l'élaguant de ses moments les moins nécessaires. Avec le résultat suivant : non seulement manque-t-il au film, en raison des choix opérés par Méliès pour comprimer l'action, des portions de la cérémonie telle qu'elle a eu lieu dans la réalité quelques mois après le tournage, mais encore ce film présente-t-il des portions d'action qui ne sont vraisemblablement jamais survenues, cette fois-ci en raison des choix opérés par le maître des cérémonies. Fiction, fiction, quand tu nous hantes...

Même si le film de Méliès nous met en présence d'un simulacre de couronnement, il est néanmoins un rapport sous lequel il reste possible de l'envisager comme un récit historique. En effet, ce que Méliès a enregistré, ce sont les véritables traces d'un simulacre du couronnement, ce simulacre étant lui-même la trace d'un couronnement réel (réel, même s'il n'avait pas encore eu lieu au moment du tournage). Ce sur quoi je veux insister ici, c'est sur l'apparente coalescence entre ce médium qu'est le cinéma et ce que l'on pourrait appeler l'«historiographicité». Si un récit scriptural de fiction n'a pas, à un premier niveau, à tenir compte des contraintes nombreuses de la réalité, tout récit fictionnel filmique n'est-il pas en effet nécessairement tenu de rendre compte d'une certaine forme de réalité, c'est-à-dire de celle qui s'est présentée à point nommé en face de la caméra, quand bien même cette réalité aurait été déguisée en fiction lorsqu'on l'a enregistrée? Certains des pionniers du cinéma avaient moins d'illusions que nous sur la chose lorsqu'ils ont décidé d'appeler leur appareil cinématographique un «historiographe»¹⁵.

Si, comme Ricoeur le dit, «au sens ontologique, on entend par événement historique ce qui s'est effectivement produit dans le passé»¹⁶, l'appareil cinématographique n'est alors rien d'autre qu'une machine historiographique. La caméra est sans aucun doute une machine à enregistrer des événements passés et un récit filmique est composé de fragments d'événements passés enregistrés, c'est-à-dire les plans. C'est la raison pour laquelle il est impossible d'appliquer *stricto sensu* au récit filmique la règle qu'édicte Ricoeur à propos du récit scriptural : «le temps du récit de fiction est libéré des contraintes qui exigent de le reverser au temps de l'univers»¹⁷. Car, à certains égards, c'est en utilisant des portions de temps historique, de temps véritablement historique, que le cinéma construit son temps de fiction. D'où le caractère historiographique toujours-déjà donné du temps cinématographique. Au contraire des personnages de la fiction scripturale, les personnages de la fiction filmique ne font pas une complète expérience irréelle du temps (Ricoeur) puisque, à l'opposé de la situation qui prévaut dans le cas du récit scriptural de fiction, il n'est pas vrai que pour eux «les marques temporelles de cette expérience n'exigent pas d'être

raccordées à l'unique réseau spatio-temporel constitutif du temps chronologique»¹⁸. L'une des particularités du cinéma, c'est le fait qu'un film constitue toujours l'histoire, le documentaire de sa fiction. Comme l'écrit Alain Lacasse :

[...] en tant qu'enregistrement, le film constitue un réel passé. Filmer, c'est toujours rendre compte de l'histoire et de la fiction *simultanément*. [...] Que le cinéma, de par sa nature même de langage, possède déjà inscrite en lui cette croisée des pouvoirs référentiels de l'histoire et de la fiction, ceci contribue certainement à faire en sorte que le récit filmique participe à la refiguration du temps humain d'une façon particulièrement unique.¹⁹

Cela ne veut pas dire pour autant que l'on ne puisse considérer, à quelques égards, le récit scriptural de fiction comme une sorte de documentaire et, par conséquent, comme une sorte de récit historique. À mon sens, le récit scriptural et le récit filmique de fiction sont deux formes, différentes, de récit historique. Je prends de Ricoeur que le récit scriptural de fiction soit une sorte de documentaire lorsque celui-ci écrit :

Ainsi la dure loi de la création, qui est de *rendre* de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime l'artiste, répond-elle trait pour trait à la dette de l'historien et du lecteur d'histoire à l'égard des morts.²⁰

De la manière dont je lis Ricoeur, je comprends que l'une des raisons pour lesquelles on devrait considérer que la fiction croise la réalité, c'est parce que la fiction est, sous certains aspects, une sorte de documentaire sur cet élément qui existe dans la réalité extra-fictionnelle et qui en fait partie : l'âme de l'auteur de toute fiction. Cette âme étant la seule instance pour laquelle le narré devrait être considéré comme quelque chose qui est rejeté dans le passé, même si celui-ci est fictif (on parle alors de quasi-passé²¹). Le texte de la fiction qui est incarnée dans la voix narrative de l'auteur impliqué, cette instance qui est, selon Ricoeur, un déguisement fictif de l'auteur²², peut ainsi être considéré comme un médiateur entre l'âme de l'auteur et le lecteur.

On doit donc conclure que le cinéma ne fait qu'ajouter un médiateur de plus au processus de mise en fiction. Ainsi la fiction scéniquement ou profilmiquement montée par Méliès en face de la caméra est-elle un premier médiateur entre son âme et le lecteur (dans ce cas-ci, le spectateur) et ainsi le film lui-même est-il un médiateur d'un second degré. En ce sens, ne sommes-nous pas justifiés, dans le cas d'un récit filmique encore plus que dans le cas d'un récit scriptural, de dire de concert avec Ricoeur, qui n'applique ces principes qu'au seul récit scriptural, que :

[...] la fiction est quasi historique, tout autant que l'histoire est quasi fictive. [...] Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les

événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.²³

N'est-il pas vrai en effet qu'au cinéma, les faits irréels qui sont relatés sont des faits deux fois passés pour la voix narrative? Une première fois en rapport avec la manière dont ils ont été imaginés par l'auteur-en-tant-que-scénariste et une autre fois de la manière dont ils ont été mis en scène par l'auteur-en-tant-que-metteur-en-scène (ou, pour reprendre des termes que j'ai déjà proposés, par l'auteur-en-tant-que-monstrateur-profil-mique)²⁴?

1. Cet article a été écrit à partir du texte d'une communication en anglais au colloque *Meanings in Texts and Action : The Questions of Paul Ricoeur* qui s'est tenu en mars 1990 à Iowa City, University of Iowa (à paraître en anglais dans les actes du colloque, début 1991). Les résultats de la présente recherche ont aussi fait l'objet d'une communication, en français, dans le cadre du 58^e Congrès de l'A. C. F. A. S. qui s'est tenu à Québec, Université Laval, en mai 1990.
2. Du moins est-ce là l'avis de l'auteur de cet article, avis qu'il partage avec le responsable de ce numéro de *Pro-tée*. Voir André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, notamment p. 145-146.
3. Voir son article «Mon tout est une fiction...» *La Licorne*, no 17, Université de Poitiers, 1990.
4. J'ai déjà proposé certaines hypothèses concernant la première dichotomie dans *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval, 1988. Principalement aux chapitres 2 et 3.
5. François Jost, *article cité*, p. 44.
6. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
7. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, volume III, «Le temps raconté», Paris, Seuil, 1985, p. 149. Toutes les références à Ricoeur notées en abrégé renvoient à l'un des volumes de cet ouvrage (volume I en 1983 et volume II – «La configuration dans le récit de fiction» – en 1984).
8. Ricoeur, III, p. 266.
9. Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, tome II, Tournai, Casterman, p. 460.
10. *Ibid.*, p. 456.
11. Ricoeur, I, p. 313: «L'événement en histoire correspond à ce qu'Aristote appelait *changement de fortune – métabolé* – dans sa théorie formelle de la mise en intrigue. Un événement, encore une fois, c'est ce qui non seulement contribue au déroulement d'une intrigue, mais donne à celui-ci la forme dramatique d'un changement de fortune».
12. Ou, du moins, en un seul plan apparent. Voir, à ce sujet, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, p. 130, note 32.

13. Reproduit en anglais dans *Histoire comparée du cinéma*, p. 455. Ma traduction.
14. Ricoeur, III, p. 266.
15. C'est le cas, entre autres, du Français Henry de Grandsaignes d'Hauterives, un exploitant itinérant de cinéma venu montrer des films au Canada et aux États-Unis au début du siècle avec son «Historiographe». Voir Germain Lacasse (avec la collaboration de Serge Duigou), *L'Historiographe (Les débuts du spectacle cinématographique au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise, Collection «Les Dossiers de la Cinémathèque», no 15, 1985.
16. Ricoeur, I, p. 138-139.
17. Ricoeur, III, p. 185.
18. *Loc. cit.*
19. Alain Lacasse, *Temps et récit. Essai d'application de la thèse de Paul Ricoeur au film Huit et demi de Federico Fellini*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1988, p. 89.
20. Ricoeur, III, p. 260.
21. Ricoeur, III, p. 276.
22. *Loc. cit.* : «L'idée que le récit ait affaire à quelque chose comme un passé fictif me paraît plus féconde [que l'idée voulant que le passé ne soit, dans un récit, qu'une pure marque d'entrée en récit]. Si le récit appelle une attitude de détachement, n'est-ce pas parce que le temps passé du récit est un quasi-passé temporel? [...] les événements racontés dans un récit de fiction sont des faits passés pour la *voix narrative* que nous pouvons tenir ici pour identique à l'auteur impliqué, c'est-à-dire à un déguisement fictif de l'auteur réel. Une *voix* parle qui raconte ce qui, *pour elle*, a eu lieu. Entrer en lecture, c'est inclure dans le pacte entre le lecteur et l'auteur la croyance que les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix ».
23. Ricoeur, III, p. 277.
24. *Du Littéraire au filmique. Système du récit.*

DES NARRATOLOGIES REVISITÉES

CONFUSIONS ET DISSENSIONS

autour du narrateur en voix off

JEAN CHÂTEAUVERT

Le narrateur en voix off a donné lieu à divers types d'approches plus ou moins fidèles à la manière dont la narratologie littéraire a abordé la question de la narration. Après les avoir examinées, J. Châteauvert montre que le choix de telle ou telle option théorique a des conséquences radicales sur la façon dont on conduit l'analyse du récit filmique.

The voice off narrator has been studied within several types of frameworks more or less in keeping with the way narratology has approached the question of narration in literary texts. After examining these frameworks, the author shows that the choice of a particular theoretical option has important consequences for the analysis of cinematic narrative.

La théorie du cinéma ne pouvait manquer d'étudier le narrateur en voix off¹ : sous l'impulsion de la narratologie littéraire, il était des plus tentants d'examiner ce qui se présentait d'emblée comme le cousin germain du narrateur romanesque. Le passage allait tellement de soi qu'on n'a pas hésité à transférer d'un domaine à l'autre les concepts, les idées, voire tout le modèle théorique, étant bien convaincu de la légitimité de la démarche. Au fil des années, au gré des modes intellectuelles et théoriques, sont apparues des dissensions théoriques, des problèmes spécifiques au matériel filmique. Les travaux sur le narrateur en voix off ont en contrecoup permis de relativiser certains concepts, de questionner les lieux communs de la narratologie littéraire. Mais il est un point qui semble avoir échappé à la théorie du cinéma : les analyses du narrateur en voix off ne se sont pas contentées d'être les laboratoires de mise au point des concepts de la narratologie, elles ont littéralement déplacé la problématique par rapport aux analyses littéraires. D'un type d'analyse à l'autre, ce n'est pas seulement l'objet d'étude qui change mais la théorie elle-même : du littéraire au filmique la narratologie est devenue autre. Pour s'en convaincre, on relira ici quelques études du narrateur en voix off de manière à en dégager différentes conceptions théoriques : on verra que des concepts aussi fondamentaux que le narrateur et la focalisation donnent lieu aux interprétations les plus diverses lorsqu'ils sont appliqués à l'objet film. Plus encore, on essaiera de dégager les implications

méthodologiques et conceptuelles de ces différentes études. Sans trop anticiper sur mes conclusions, on verra que l'analyse des analyses oblige à revoir les points de passage entre le domaine littéraire et cinématographique.

La conception traditionnelle du narrateur littéraire, qui distinguait peu, voire pas du tout, l'auteur du narrateur, n'est sans doute pas étrangère aux premières conceptions du narrateur en voix off comme celle développée par Albert Laffay. Chez ce dernier, il y a le postulat d'une parfaite adéquation entre le narrateur en voix off et l'entité qui énonce l'ensemble du texte filmique. C'est ainsi que Laffay établit que «tout film s'ordonne autour d'un foyer linguistique virtuel qui se situe en dehors de l'écran»² et conçoit le narrateur en voix off comme l'explicitation du grand imagier sous forme de discours verbal qui donne sens, rythme et durée au récit en image³. Dans cette théorie, on remarque le postulat d'une homologie entre l'entité responsable de l'instance⁴ fondamentale et le narrateur qui raconte en voix off :

Le style [...] aura été le révélateur chimique d'une présence virtuelle cachée derrière tous les films, celle d'une sorte de maître de cérémonie, le grand imagier [...] un personnage fictif et invisible [...] qui derrière notre dos tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention [...] nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire.⁵

Suivant cette conception, la voix off constitue un canal privilégié par lequel s'exprime le narrateur fondamental. En d'autres termes, ce narrateur n'est pas l'auteur d'un récit enchâssé mais bien un canal d'expression de l'instance narrative. Par conséquent, l'étude du narrateur en voix off ne peut que recouvrir l'étude du procès narratif de l'ensemble du film : le narrateur en voix off et celui qui narre l'ensemble du récit filmique correspondent à différentes facettes d'une même entité. Ainsi conçu, le narrateur en voix off justifie pleinement son appellation puisqu'il est celui-là même qui assume la narration de l'ensemble du texte filmique.

À cette première position, la narratologie cinématographique, mue par les études littéraires, a répliqué par un modèle narratologique fortement opposé. On a reproché au premier modèle de confondre les niveaux d'énonciation et on a ainsi postulé que le narrateur en voix off ne pouvait qu'être enchâssé de par le fait qu'il s'exprime avec la voix dans un média qui convoque plusieurs matériaux énonciatifs tels l'image mouvante, la musique, les bruits, etc. Cette position a créé un véritable consensus depuis le succès de la narratologie littéraire chez les théoriciens de la seconde génération mais a donné lieu dans son interprétation à trois tendances qui impliquent non seulement des analyses très différentes mais, qui plus est, des définitions conceptuelles des plus diverses. Je distinguerai pour ma part ces trois tendances, qui varient depuis une définition théorique forte jusqu'à une conception du narrateur comme procédé de focalisation en passant par un modèle fonctionnel, comme des différences de «consistance conceptuelle» : tantôt on suit à la lettre les définitions de la théorie littéraire, notamment celles de Gérard Genette et celles de Mieke Bal⁶, lorsqu'on les applique au cinéma, tantôt on se préoccupe davantage d'en suivre l'esprit et on n'hésite pas à adapter les outils conceptuels à la spécificité du matériel filmique. Aussi, quoiqu'il s'agisse d'écarts qui s'ordonnent comme une variation dans l'extension des concepts, de la lettre à l'esprit, ces différentes positions donnent lieu à des implications théoriques de première importance qui méritent attention.

Les travaux d'André Gaudreault participent de ce qu'on conviendra d'appeler la tendance forte. Gaudreault se fonde sur le postulat que la structure narrative est inéluctable parce que fondée sur l'énonciation :

Il faut donc d'une part imputer la responsabilité première de tout le contenu du récit à cette instance implicite que l'on conviendra d'appeler, dorénavant, le «*narrateur fondamental*» et d'autre part décréter que tout récit, même celui qui semble n'être le fait que de *narrateurs délégués* [...] reste sous la responsabilité de cette instance première⁷.

Dans ce modèle, «le récit verbal qu'émettent ces narrateurs verbaux est bien la seule strate narrative dont ils sont narratologiquement responsables»⁸. La relation qui s'établit entre le narrateur fondamental et le narrateur

verbal est une relation d'enchâssement liée à leur matériel énonciatif respectif.

Dans ce modèle, le narrateur, tant fondamental que délégué, justifie pleinement son appellation puisqu'il assume une fonction narrative, c'est-à-dire qu'il raconte un événement, soit une transformation. Dans la mesure où cette relation entre le narrateur fondamental et le narrateur délégué reproduit la relation entre les niveaux énonciatifs littéraires, leur interaction peut être explicitée dans les mêmes termes que ceux utilisés pour décrire les relations entre les récits verbaux d'une oeuvre scripturale. David Allan Black adopte précisément ce mouvement lorsqu'il analyse les récits entre les différents narrateurs en termes de niveaux de diégèse; il distingue en premier lieu le contenu diégétique du récit premier du contenu métadiégétique du récit second (verbal) et formalise la transvisualisation, c'est-à-dire le passage d'un récit verbal à une séquence «illustrant» le contenu de ce récit, comme un récit pseudo-diégétique on raconte à un niveau diégétique ce qui est manifestement métadiégétique⁹. Pour mon propos, il convient de remarquer que chez les théoriciens du premier groupe, les deux instances verbales et audiovisuelles donnent lieu à deux narrateurs qui se distinguent non pas par leur fonction (tous deux assumant une fonction narrative) mais par leur relation d'enchâssement énonciatif. Si cette relation d'enchâssement est généralement démentie par la relation d'attribution du récit audio-visuel au narrateur verbal, le film le présentant comme la source de la séquence transvisualisée, voire de l'ensemble du récit filmique, on ne saurait cependant confondre cet effet rhétorique avec l'enchâssement énonciatif qui impose une structure imparable.

François Jost développe une théorie qui participe de ce premier groupe en ce qu'il considère le narrateur en voix off comme sujet d'un discours narratif, mais problématise sa fonction dans l'économie narrative comme un «opérateur de modalisation»¹⁰ du récit filmique : le statut d'une séquence transvisualisée peut être déterminé par le discours de la voix off qui attribue un statut particulier à un segment du récit. Par exemple, la séquence illustrant un rêve ou un fantasme peut, dans certains cas, être identifiée comme un rêve, une image mentale, un souvenir, etc., parce que le discours de la voix off la situe comme telle. En ce sens, la responsabilité du narrateur en voix off excéderait son rôle énonciatif qui le place comme sujet de son discours verbal enchâssé, pour lui attribuer une fonction dans la narration fondamentale qui le subsume¹¹. Cette double position du narrateur en voix off, à la fois entité enchâssée et instrument d'une narration qui l'excède en tant que modalisateur de séquences audio-visuelles, ouvre sur le second groupe de théoriciens que j'appellerai la tendance «fonctionnelle».

Chez les théoriciens de la tendance «fonctionnelle», le narrateur en voix off se présente comme un relais à

certaines fonctions du narrateur fondamental. Le narrateur verbal demeure en position subalterne sur le plan énonciatif, hormis qu'ici son discours n'est plus analysé comme un récit enchâssé, mais bien comme composante de la narration de l'ensemble du film : certaines fonctions de la narration lui sont, de façon partielle ou complète, à claire-voie ou de façon continue, déléguées. Les travaux de Brian Henderson s'inscrivent de plain-pied dans cette orientation¹². Il décrit le narrateur en voix off comme un pantin qui, quoiqu'enchâssé, est néanmoins investi de fonctions qui relèvent du procès narratif de l'ensemble du film. À proprement parler, ce narrateur en voix off n'a pas de crédibilité sur le plan narratif sinon qu'il évoque le narrateur romanesque: la parenté entre les deux types de narrateurs verbaux permettrait au premier de bénéficier de la crédibilité présumée du second. Mais cette autorité serait en fait usurpée dans le champ cinématographique tant en raison de la position de subordination énonciative qu'en raison de sa fonction dans l'économie narrative du film: le narrateur en voix off serait le lieutenant de certaines fonctions d'une narration qui l'enchâsse. Cela revient à dire que ce narrateur est indispensable à la narration filmique qui ne saurait être complète sans l'aide de cet adjuvant verbal.

Sarah Kozloff défend une position qui n'est pas sans offrir quelques similarités avec celle d'Henderson. Si elle évacue *a priori* le concept de narrateur fondamental qu'elle estime superfétatoire dans une théorie narratologique¹³, elle rejoint la position d'Henderson en ce qu'elle considère la voix off comme «l'un des nombreux éléments, incluant la musique, les effets sonores, le montage [...] avec lesquels on raconte un film»¹⁴. Dans cette formulation, on remarque encore une fois que le narrateur en voix off n'est pas considéré comme source d'un récit relatant une relation de transformation, mais bien comme dépositaire de certaines fonctions de la narration : dans l'économie narrative, il tient lieu de canal par où circulent certaines informations qui participent du récit filmique. En ce sens, le narrateur en voix off assume des fonctions d'une narration qui l'excède et le subsume.

On voit ici se dessiner un narrateur en voix off passablement différent du précédent. La définition du narrateur dans un modèle fonctionnel n'est pas d'être sujet énonciatif d'un discours relatant une transformation, mais plutôt d'être le lieutenant de certaines fonctions narratives du récit filmique. Quoiqu'enchâssé, le discours du narrateur en voix off livre des informations qui s'intègrent dans une narration de l'ensemble du récit filmique. Dans cette acception, on voit bien que le terme «narrateur» ne correspond pas à la position de sujet d'énonciation de la narration, mais au fait d'être dépositaire de certaines fonctions de la narration. Ainsi le discours verbal en voix off peut-il ne pas être au sens strict un discours narratif, c'est-à-dire décrire une relation de transformation, tout en étant considéré comme

l'oeuvre d'un narrateur dans la mesure où il participe d'un procès narratif.

On ne s'étonne donc pas de trouver chez Kozloff une problématisation de la fonction du narrateur en voix off dans l'économie narrative : le narrateur n'étant plus sujet d'un discours narratif, on ne pouvait qu'interroger les conséquences d'une délégation partielle de la narration à un narrateur enchâssé. La réponse de Kozloff ne laisse pas d'être séduisante et ouvre sur ce qu'on appellera ici les théories de la troisième génération: «la narration en voix off ajoute un certain point de vue ou même détermine une orientation à un film»¹⁵. Chez les théoriciens de la troisième génération, le rôle de la voix off est analysé comme un procédé de subjectivisation du récit filmique : on introduit dans un récit un sujet, le narrateur, qui agit comme une conscience qui filtre les événements. La conception «américaine» de la narration comme un procès sans sujet ne pouvait du reste qu'amener cette analyse du narrateur en voix off: du fait que le narrateur est une option dans le procès narratif, sa fonction dans le récit peut, pour ne pas dire doit, être questionnée sur un mode paradigmatique: qu'est-ce qui différencie un récit qui affiche un narrateur de celui qui n'en affiche pas? Qu'induit la présence de cet instance superfétatoire?

Les travaux d'Eric Smodin développent précisément cette problématique du narrateur en voix off :

Une voix off fait plus qu'affecter notre compréhension des événements [...]. La voix off nous apporte explicitement une disposition d'esprit (*attitude*) face aux événements de l'histoire.¹⁶ D'une façon générale, une voix off donne le sentiment que l'on «voit» les événements «à travers les yeux du narrateur».¹⁷

On voit d'emblée que cette théorisation du narrateur en voix off ne pose pas le problème de son statut de narrateur, par exemple la relation de transformation à l'intérieur de son discours, mais celui de son rôle dans le récit. Therese Pasquale-Maguire va encore plus loin en formalisant la voix off comme un procédé de subjectivisation du récit filmique qui donne lieu à ce qu'elle nomme le *Mindscreen*¹⁸ : «une façon de rendre l'intériorité ou la subjectivité dans un film à l'instar de la caméra subjective ou du point de vue»¹⁹.

À bien y regarder, cette position n'est pas totalement nouvelle ni spécifique à la narratologie américaine. Jean-Pierre Chartier avançait en 1947 que la voix off introduisait une subjectivité dans le film et instaurait une conscience comme point de vue et intermédiaire face aux événements²⁰. Plus récemment, Jean Collet parlait de «paroles focalisantes»²¹ pour décrire le rôle de la voix off dans la narration filmique.

On voit que la problématique du narrateur en voix off développée par les théoriciens du troisième groupe

ne correspond plus à l'analyse du narrateur sur le modèle de son homonyme littéraire mais à l'analyse des procédés de subjectivisation du récit, soit à ce que la narratologie littéraire a nommé la focalisation :

Par focalisation j'entends bien une restriction du «champ», c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* [...] l'instrument de cette éventuelle sélection est un *foyer situé*, c'est-à-dire une sorte de goulot de l'information qui ne laisse passer que ce qu'autorise la situation.²²

Dans cette définition, on ne peut que reconnaître le narrateur en voix off des théoriciens de la troisième génération dont la fonction est précisément d'être un filtre qui livre certaines informations et en exclut d'autres; vélléité de la narration, il tient lieu de foyer rhétorique depuis lequel les événements de l'histoire sont perçus. En ce sens, la différence entre un film avec une voix off et un film sans voix off serait d'être un récit focalisé par le verbe, c'est-à-dire un récit adoptant la position cognitive d'un personnage.

À travers ces diverses conceptions du narrateur, se dessinent aussi des analyses fort différentes de son rôle dans l'économie narrative. La définition du narrateur défendue par les théoriciens du premier groupe correspond à celle de la théorie littéraire puisque, chez les uns comme chez les autres, le narrateur est sujet énonciatif d'un véritable discours narratif. Si les théoriciens de la ligne dure n'hésitent pas à questionner la crédibilité qu'on peut accorder à un narrateur enchâssé, ils ne le considèrent pas moins légitime dans son activité narrative : son discours constitue en lui-même un récit autonome.

Le second groupe de théoriciens, qu'on a appelé les fonctionnels, reconnaît au narrateur en voix off des fonctions qui, sans constituer un récit autonome, participent à la narration de l'ensemble du récit filmique. Le narrateur n'est pas sujet d'un discours narratif, mais un relais par où circulent certaines informations de la narration qui le subsume. Dans cette acception, le narrateur en voix off se révèle passablement différent du narrateur littéraire : tandis qu'à ce dernier incombe l'ensemble des fonctions narratives, le premier se contente d'une fraction, plus ou moins importante suivant le film. Le point fondamental dans cette définition tient en ce que le narrateur n'est pas sujet d'un discours narratif, il ne raconte pas une relation de transformation; le narrateur est le lieutenant de la narration qui le subsume et sert de relais à certaines fonctions du procès narratif. Les théoriciens de la troisième génération accentuent cette coupure avec la théorie littéraire et réduisent le narrateur à un rôle purement rhétorique : le statut de narrateur ne serait qu'une relation d'attribution du récit par la mise en scène d'indices rhétoriques. Dès lors, le narrateur ne peut plus être considéré comme un sujet énonçant un discours narratif, mais comme sujet mis en scène auquel

on attribue une pseudo-responsabilité. La conséquence de cette conception est bien entendu de devoir questionner son rôle dans l'économie narrative, notamment ses capacités à focaliser le récit.

On a pu voir, au cours de ce trop rapide survol de quelques théories du narrateur en voix off, se profiler différentes définitions du narrateur. Là où la littérature adoptait une définition unitaire, la théorie du cinéma confond trois définitions sous un même vocable. Un narratologue comparatiste pourrait somme toute répondre à cette confusion terminologique par une nécessaire redéfinition du vocabulaire théorique de la littérature et préconiser l'adoption de définitions universelles et transposables. Cette avenue m'apparaît cependant fortement compromise : la narratologie, celle qu'on étudie ici, analyse l'expression narrative et non pas la narrativité comme le fait par exemple l'école greimassienne. Cette narratologie de l'expression ne peut faire l'économie des caractéristiques spécifiques de l'objet qu'elle analyse et doit prendre en compte la spécificité du film dans la définition des concepts qu'elle lui applique. Il n'est que de voir l'imbroglio conceptuel que soulève le concept de narrateur, lorsqu'on l'applique à l'analyse du narrateur en voix off : on oscille entre un sujet responsable d'un discours narratif et une relation d'attribution rhétorique en passant par un rôle de relais à certaines fonctions de la narration. L'application du concept «narrateur» au cinéma ne s'impose donc pas de façon univoque et exige des choix théoriques importants.

Ce survol a révélé un second point qui m'apparaît encore plus fondamental : suivant qu'on adopte telle ou telle définition du narrateur, on ne poursuivra pas le même type d'analyse. On a pu ainsi remarquer que le narrateur conçu comme sujet d'une relation d'attribution rhétorique ouvrait la porte à une analyse de sa présence en termes de focalisation du récit, tandis qu'une définition du narrateur comme sujet d'un discours narratif donnait lieu à une analyse en termes de niveau par rapport à la diégèse. Cela revient à dire que l'adoption d'une définition implique des choix épistémologiques fondamentaux : la définition du narrateur dicte la façon dont on conduit l'analyse du récit filmique.

Plus encore, l'analyse du narrateur comme modalité de focalisation du récit filmique ne se posait pas dans la théorie littéraire, qui distingue les deux dimensions de la focalisation et de la narration comme l'aspect et la voix du récit, soit deux dimensions qui auraient plutôt tendance à fonctionner de façon parallèle. S'il fallait chercher une articulation entre les deux, la focalisation ne pourrait qu'être subsumée par la narration puisqu'elle se produit à l'intérieur du récit d'un narrateur. Or on voit que le film en voix off peut être analysé suivant une structure diamétralement opposée dans laquelle le narrateur devient un procédé de focalisation. En passant d'un objet à l'autre, ce n'est donc pas seulement la définition des concepts de narrateur et de focalisation qui font problème, mais toute la structure théorique qui se

voit soudainement perturbée pour ne pas dire totalement renversée.

Je n'ai pas de réponse théorique aux problèmes soulevés ici, les hypothèses de réponse que je pourrais avancer ici exigeraient à elles seules un article complet. On peut penser par exemple à formaliser le narrateur romanesque comme sujet rhétorique induisant un mode de focalisation du récit et reformuler la théorie de la focalisation littéraire en termes de modalités pouvant s'actualiser sous la forme d'un narrateur et sous la forme de points de vue cognitifs, visuels, etc. Je me contenterai pour l'heure de souligner que la narratologie du cinéma ne doit pas craindre de rompre avec sa mère littéraire lorsque l'objet film soulève des questions qui lui sont propres. L'aller et retour entre les deux narratologies ne doit pas consister en une importation de réponses toutes faites mais bien en questions: à l'instar de la théorie du roman, le cinéma doit questionner ce qu'est un narrateur, ce qu'est la focalisation, l'enchâssement des niveaux énonciatifs, et ainsi de suite. Les ponts entre les domaines littéraire et cinématographique ne doivent donc pas être des transferts terminologiques qui conduisent à tenir l'homonymie pour de la synonymie, mais bien des questions qui fondent l'analyse. Il se peut qu'on parvienne un jour à établir un vocabulaire commun pour les deux champs d'application, mais il me semble que cette étape ne pourra venir que dans un deuxième temps, après que l'on aura étudié la spécificité du matériel cinématographique. Aussi, face à une narratologie comparée qui cherche à expliquer la narration sous toutes ses formes, on peut penser qu'il faut commencer par comprendre le mode de fonctionnement du film en se servant des questions soulevées par la narratologie littéraire, laissant au cinéma le soin d'apporter ses propres réponses. La narratologie cinématographique a tout à gagner à fonctionner de concert avec la théorie littéraire, mais encore faut-il poser les points de passage au bon endroit.

1. On emploiera ici le terme «off» pour désigner la position hors diégèse du narrateur verbal qu'on désigne tantôt sous le vocable «off», tantôt sous le terme «over». Si on devait approfondir la relation du verbe et de l'image, il y aurait lieu de distinguer la catégorie «over» de la catégorie «off» — après avoir travaillé ces problèmes, je puis dire que cette distinction nécessiterait à elle seule quelques articles —; on utilisera ici un seul terme dans le but d'alléger le vocabulaire théorique.
2. A. Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson et cie, 1964, p. 80.
3. *Ibid.*, p. 81-82.
4. Petite précision terminologique. Le terme "instance", tel que l'emploie Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972,

p. 226), désigne un procès, la narration, et non pas le sujet, le narrateur. Ce sens du terme "instance" vient de ce que Genette s'est ouvertement inspiré des travaux de Benveniste chez qui le terme a toujours correspondu à un processus. Voir *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1966 et 1974. Sans faire preuve d'un rigorisme théorique excessif, je crois important de respecter ce sens et d'éviter le dérapage sémantique hélas très fréquent, qui consiste à confondre l'acteur et le procès sous ce terme.

5. *Ibid.*, p. 81-82.
6. M. Bal, *Narratologie*, Utrecht, Hes Publishers, 1984.
7. A. Gaudreault, *Du Littéraire au filmique : Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 88.
8. *Ibid.*, p. 269.
9. D. A. Black, «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema», *Wide Angle*, vol. 8, no 3-4, 1986, p. 23.
10. F. Jost, «Propositions pour une narratologie comparée», *Mana*, «Texte et médialité», no 7, 1987, p. 261.
11. En fait il faudrait ajouter que, chez Jost, la voix off s'articule aussi avec la focalisation dans la mesure où elle peut figurer comme procédé d'instauration de l'ocularisation et de l'auricularisation secondaires. Cf. *L'Œil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2^e édition revue et augmentée, 1989.
12. B. Henderson, «Tense, Mood and Voice in Film», *Film Quarterly*, vol. 36, no 4, 1983.
13. Kozloff appartient au courant anglo-saxon qui consiste à dire que la narration dans un film est une utilisation particulière des matériaux énonciatifs qui ne réfère à aucune entité théorique sinon au réalisateur. Dans cette théorie, le "narrateur" ne peut qu'être un personnage diégétique sujet d'un discours verbal. Le plus célèbre défenseur de cette position théorique est sans conteste D. Bordwell. Cf. *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Il me semble que la recherche narratologique gagnerait à ce que, de part et d'autre, les chercheurs se donnent davantage la peine de lire les travaux de leur vis-à-vis: la réflexion ne peut qu'y gagner.
14. *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 44.
15. *Ibid.*, p. 13.
16. «The Image and the Voice in the Film with Spoken Narration», *Quarterly Review of Film Studies*, no 8, 1983, p. 79.
17. *Ibid.*, p. 113.
18. Le terme "Mindscreen" est emprunté à B. Kewin chez qui il désigne un champ visuel (ou parfois sonore) qui se présente comme le produit d'un esprit : «Il s'agit d'encoder une image de façon telle qu'elle donne l'impression d'être perçue ou générée par une conscience» (*Mindscreen : Bergman, Godard and First Person Film*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. xi).
19. *Narrative Voices and Past Tenses in Novel and Film : Proust's «À la Recherche du temps perdu»*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University Microfilms International, 1982, p. 123 .
20. Voir «Les films à la première personne sonore», *Revue du cinéma*, no 4, 1947, p. 35.
21. *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976, p. 102-103.
22. G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 49.

UNE APPROCHE TYPOLOGIQUE :

le discours transgressif dans les *Fous de Bassan* d'Anne Hébert¹

JAAP LINTVELT

La narratologie peut se combiner à l'analyse thématique, idéologique et pragmatique. L'approche qui en résulte est appliquée ici aux *Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Après une présentation sommaire d'une méthode d'analyse typologique, l'auteur analyse le dédoublement narratif et psychologique, les transgressions narratives et la perspective narrative multiple. À différents points de vue, le discours des *Fous de Bassan* apparaît transgressif.

Narratology can be combined with thematic, ideological and pragmatic methods of analysis. This approach is applied to *Les Fous de Bassan* by Anne Hébert. After a rapid presentation of one method of typological analysis, the author examines narrative and psychological overlapping, narrative code transgressions and multiple perspectives. *Les Fous de Bassan* can be seen to be transgressive at various discursive levels.

La narratologie a élaboré, ces dernières décennies, des concepts théoriques suffisamment affinés pour servir de concepts opératoires dans l'analyse pratique de textes narratifs, ainsi que d'autres champs culturels, tels que le film et la peinture².

Forme et signification sont solidaires³. Par conséquent, la technique narrative, faisant partie intégrante de l'ensemble du texte, revêt des significations reliées à d'autres aspects de l'oeuvre, révélés par d'autres méthodes d'analyse. Ainsi l'analyse narratologique peut se combiner à d'autres approches, telles que l'étude thématique⁴ et idéologique⁵. S'inscrivant dans une situation de communication⁶, la narration exerce une force illocutoire pragmatique⁷, influençant par ses effets narratifs la réception que le lecteur fait du texte dans son acte de lecture.

Je me propose d'illustrer cette approche narratologique par une analyse du discours transgressif des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Après un résumé succinct de ma typologie narrative, j'analyserai le dédoublement psychologique et narratif (analyse narrative et thématique), les transgressions narratives (et leurs effets sur la lecture) et la perspective narrative multiple (narration-réception, thématique et idéologie).

1. TYPOLOGIE NARRATIVE

La technique narrative influe sur la lecture, car les types narratifs sont déduits du centre d'orientation du lecteur (indiqué par le signe + dans le tableau). On peut distinguer trois types narratifs dans la narration hétérodiégétique. Si le lecteur est guidé dans sa lecture par

Types narratifs dans la narration hétérodiégétique

Type narratif \ Centre d'orientation	Narrateur (auctor)	Acteur (actor)
Auctorial	+	—
Actorial	—	+
Neutre	—	—

le narrateur, il s'agit du type narratif auctorial (Genette focalisation zéro par un narrateur omniscient; cf. le roman balzacien), alors qu'il est question du type narratif actoriel, si un des acteurs fonctionne comme centre d'orientation (Genette : focalisation interne; cf. Emma dans *Madame Bovary* de Flaubert). Le type narratif est neutre, s'il n'y a aucun centre d'orientation individualisé, de telle sorte que l'action semble enregistrée objectivement par une instance, désignée métaphoriquement par la caméra (Genette, focalisation externe; cf. M. Duras, *Moderato Cantabile*).

Dans la narration homodiégétique, il n'y a que deux centres d'orientation, le personnage-narrateur et ce même personnage en tant qu'acteur, correspondant aux types narratifs auctorial et actoriel. Comme ma typologie est basée sur le centre d'orientation du lecteur, je ne distingue pas un type narratif neutre, comme Genette⁹. Bien qu'un personnage, tel que Meursault dans *l'Étranger*, puisse adopter une technique narrative «objective», l'enregistrement n'en est pas moins orienté soit par le personnage-narrateur, soit par le personnage-acteur.

Types narratifs dans la narration homodiégétique

Type narratif \ Centre d'orientation	Personnage-narrateur (auctor)	Personnage-acteur (actor)
Auctorial	+	—
Actoriel	—	+

Les types narratifs sont caractérisés par des traits distinctifs¹⁰. Comme la narration dans les *Fous de Bassan* est homodiégétique, je me limite à cette forme narrative de base, pour signaler les principales caractéristiques des types narratifs auctorial et actoriel (voir le tableau ci-dessous.)

Alors que j'envisage le narrateur hétérodiégétique auctorial comme une instance, dotée parfois de capacités suprahumaines telles que l'omniscience et l'omniprésence, j'ai une conception anthropomorphique du personnage-narrateur/acteur de la narration homo-

NARRATION HOMODIÉGÉTIQUE

Critère narratif	Type narratif	Auctorial	Actoriel
Plan perceptif-psychique	Perspective narrative	personnage-narrateur	personnage-acteur
	Profondeur de la perspective narrative	non-omniscience : - extrospection - introspection du personnage-narrateur	non-omniscience : - extrospection - introspection du personnage-acteur
Plan temporel	Ordre	- retours en arrière - anticipations certaines jusqu'au moment de la narration	- retours en arrière - anticipations incertaines
Plan spatial	Position	personnage-narrateur	personnage-acteur
	Mobilité	non-omniprésence	non-omniprésence
Plan verbal	Commentaires par le personnage-narrateur	oui	non

diégétique. Tout en convenant que les possibilités linguistiques de l'oeuvre littéraire ne sont pas limitées par la vraisemblance psychologique¹¹, j'ai défini la narration homodiégétique par des critères anthropomorphiques, non dans la perspective d'une critique normative, mais afin de pouvoir repérer et interpréter les transgressions narratives¹², qui abondent justement dans les *Fous de Bassan*¹³, comme nous le verrons dans l'analyse narrative de ce roman.

2. LE DÉDOUBLEMENT PSYCHOLOGIQUE ET NARRATIF

Le pasteur Nicolas Jones est déchiré entre son protestantisme puritain et sa sexualité réprimée. Comme narrateur en 1982, il vit dans la culpabilité, hanté par l'été 1936, qui est marqué par la convoitise de ses nièces Nora et Olivia Atkins, ainsi que par le suicide de sa femme Irène. Il essaie de se distancier de son passé, en se dédoublant, pour «chasser l'homme ancien»(39). Ses problèmes d'identité sont exprimés alors par un emploi spécifique de la technique narrative¹⁴, car aux moments cruciaux de son histoire, il passe de la narration homodiégétique traditionnelle, assumée à la première personne, à une forme particulière de la narration homodiégétique, en utilisant la troisième personne pour présenter son «moi» ancien comme un «lui» étranger. Le dédoublement psychologique est donc rendu par le dédoublement narratif. C'est ainsi que le personnage se décrit lui-même lors du *barn dance* comme «Nicolas Jones», dansant «avec les petites Atkins», «oubliant son poids et la gravité de sa charge»(46). Il se réfère de nouveau à lui-même à la troisième personne, lorsqu'il raconte comment il a échoué comme «mari» et «pasteur», resté passif au moment même où Irène s'est suicidée :

Son mari le pasteur ne s'est pas retourné dans son sommeil, n'a pas remarqué la place vide dans le grand lit. Ce n'est qu'au petit matin qu'il l'a découverte et tenue, une dernière fois, dans ses bras, avec précaution comme quelqu'un qui porte une longue statue disloquée. (49)

Il essaie alors d'échapper à son passé, en reniant son implication personnelle dans le drame :

Non, non, je ne connais pas cet homme ni cette femme. Cette scène est déplacée dans le temps, fragment d'une autre vie perdue, finie avec ma jeunesse morte. (49)

Mais il n'arrive pas à fuir les obsessions du passé :

Faire le noir. Lâcher la nuit visqueuse dans toute la maison. M'en emplir les yeux et les oreilles. Ne plus voir, ne plus entendre. Le passé qui cogne contre mes tempes. (49)

Il tente de refouler le passé de 1936 pour ne plus «entendre à nouveau le prêche du révérend Nicolas Jones qui roucoule et s'enchant à mesure de l'écho de sa propre

voix» (29). Il constate en 1982 que «la voix de Nicolas Jones a perdu son velours», qu'elle est «cassée» et «essoufflée» (54). Marquant son aliénation personnelle, il déclare à propos de lui-même : «*Cet homme* est vieux, grotesque, trop gros, ouvre et referme la bouche comme s'il tétait» (34), recherchant toujours «l'amour fou» (25) ressenti pour sa mère Felicity Jones et transféré plus tard sur ses nièces, adorées par sa mère.

Stevens Brown, souffrant lui aussi de problèmes d'identité, voudrait «être quelqu'un d'autre» (79), se «dédoubler» (85), pour échapper ainsi au «diable d'homme» (106) avec qui il doit vivre.

Le phénomène de dédoublement se produit également chez Olivia de la Haute Mer, qui raconte comme fantôme, l'été funeste de 1936. Elle passe de la première personne à la troisième pour raconter qu'elle était en train de repasser, pendant que Stevens la regardait à travers le moustiquaire de la cuisine. Le dédoublement semble résulter alors de son ambivalence envers Stevens, car d'un côté elle désire connaître l'amour pour devenir une «femme à part entière» (216), mais de l'autre elle se méfie de lui, selon le conseil des mères et des grand-mères (215,217, 220). D'abord elle se dédouble: «Je suis elle et elle est moi» (215); ensuite elle fait alterner la troisième personne (celle d'Olivia fascinée par Stevens) et la première personne (celle d'Olivia entendant la mise en garde féminine) :

Elle l'a tout de suite reconnu dans la porte. Sa taille d'homme. Sa voix d'homme. Après cinq ans d'absence. Bien qu'elle fasse semblant de ne pas le reconnaître. Se raccroche le plus longtemps possible aux mouvements précis du fer sur le linge humide, une cohorte de femmes dans l'ombre et le vent la priant de continuer à repasser comme si de rien n'était. (215)

Ensuite, elle passe à la première personne :

Je les entends qui disent: Ne lève pas la tête de ton repassage, tant que ce mauvais garçon sera là dans la porte. (215)

Finalement elle reprend la troisième personne :

Elle l'a regardé en plein visage. Elle a été regardée par lui en plein visage. Mon Dieu il ne fallait pas disent-elles toutes dans l'ombre et le vent, les mères et les grand-mères alertées. (215)

Ainsi que le fera Stevens (241), elle tente de se dissocier, en adoptant la troisième personne pour parler de sa promenade avec Stevens et Nora, le soir du meurtre :

J'ai beau me répéter qu'il est neuf heures trente, à la grande horloge de Maureen, et qu'il n'est encore rien arrivé, le soir du 31 août, je vois distinctement deux filles qui marchent sur la route dans la nuit blanche de la lune. Un garçon les attend au bord de la route, posté comme une sentinelle. Bientôt filles et garçon ne feront plus qu'une seule ombre compacte, noire, sur le sol clair. (224)

Mais la distanciation échoue, de sorte qu'elle s'exclame enfin à la première personne :

Que *je* lève seulement la tête et *je* verrai son visage, la dureté de ses os ruisselants de lune. Ses lèvres se retroussent sur ses dents en un sourire étrange. Mon Dieu, vais-*je* mourir à nouveau? (224)

L'effet émotif de l'action dramatique est donc rehaussé par une technique narrative particulièrement expressive, combinant l'emploi innovateur de la narration homodiégétique à la troisième personne à celui de la première personne.

3. TRANSGRESSIONS NARRATIVES

Le récit d'Olivia de la Haute Mer est «sans date», car elle parle après sa mort, comme une sorte de revenante, dans un temps mythique extra-temporel, pour hanter «Griffin Creek afin que renaisse l'été 1936» (221). Elle dispose par conséquent d'une double perspective narrative, celle du personnage-acteur (type actoriel), et celle, rétrospective, du personnage-narrateur (auctorial). Augmentant la tension narrative, elle peut anticiper implicitement sur l'issue fatale de son histoire : «Rien n'est encore arrivé et je suis vivante» (201; cf. 202, 204, 224).

Cependant, la technique narrative des *Fous de Bassan* transgresse parfois aussi les normes traditionnelles, en dépassant le savoir limité des personnages.

Anticipations certaines, ultérieures au moment de la narration

Alors que, selon des critères anthropomorphiques, un personnage n'est point doté d'omniscience, Stevens et Nora semblent parfois donner des anticipations certaines sur le futur déroulement tragique des événements, ultérieur au moment de la narration.

Lorsque Stevens raconte dans sa lettre du 23 juillet 1936 qu'il souhaiterait pouvoir adopter une nouvelle identité pour recommencer sa vie à zéro, il déclare «Ne pas laisser la suite de mon histoire à Griffin Creek se dérouler jusqu'au bout. Fuir avant que ...» (80). Ainsi il donne l'impression d'anticiper sur l'issue fatale (suggérée par les points de suspension), sans pourtant la dévoiler explicitement, ce qui provoque un effet de suspense dans la lecture¹⁵. Le 2 août 1936, il paraît déjà résumer les effets néfastes que son bref séjour à Griffin Creek aura après le 31 août : «Le très court espace d'un été. Moins que trois mois pour semer, croître et moissonner. Moins que trois mois pour devenir homme et femme, vivre et mourir» (88). Nora semble manifester également sa préscience¹⁶, en révélant d'avance les malheurs provoqués par Stevens, après son arrivée au village :

Stevens debout, inondé de lumière, l'ombre noire de son chapeau sur ses yeux, vient de faire son apparition dans l'encadrement de la porte. À partir de là tout va aller très vite à Griffin Creek. Mon oncle Nicolas, ma tante Irène, Stevens, Perceval, Olivia et moi seront tous emportés par le mouvement de notre propre sang, lâché dans la campagne, au grand galop de la vie et de la mort. (121)

Présages tragiques, ces anticipations contribuent à créer une atmosphère dramatique.

Introspection d'autrui

Chez Anne Hébert l'introspection n'est pas toujours limitée à la vie intérieure du personnage même. Transgressant la profondeur de la perspective narrative dans la narration homodiégétique, plusieurs personnages croient pouvoir révéler les pensées intimes d'autrui.

Lorsque Nicolas Jones raconte comment il épie, en même temps que Perceval, Nora et Olivia prenant un bain matinal avec Felicity Jones, il se distancie de nouveau par l'emploi de la troisième personne :

Le révérend n'a jamais été seul ici, même lorsqu'il croyait pouvoir regarder en paix les petites-filles préférées de Felicity Jones s'ébattant avec leur grand-mère, dans l'eau glacée, au petit matin. Perceval est déjà là, caché dans les joncs, tout près du *pasteur*, respirant fort, les yeux écarquillés, fixés sur la mer, au bord des larmes. (38)

Faisant sienne la perception d'un autre, Nicolas Jones semble adopter ensuite la perspective narrative de Perceval pour fournir une description (39), dans laquelle l'évocation des fous de Bassan est combinée à des allusions à la sexualité et à la violence¹⁷. Finalement, il semble «projeter ses propres désirs incestueux des jeunes filles sur Perceval qui partage ces sentiments»¹⁸ : «Désirant toucher de ses mains pataudes ses cousines ruisselantes et craignant d'être puni pour cela, Perceval pleure tout à fait» (39). Ce qui semble être présenté comme une pensée intime de Perceval sur Nora et Olivia (cf. p. 31 «Un seul animal fabuleux, pense-t-il») pourrait donc être en réalité une projection de Nicolas Jones. Il en est de même, lorsqu'il se croit critiqué par les pensées intérieures de Felicity Jones et de Nora sur ses effets de voix, destinés à impressionner Nora pendant son prêche (29-30). Il leur attribue peut-être son autocritique personnelle. Ainsi l'oeuvre d'Anne Hébert montre toujours son ouverture à plusieurs interprétations, car si les incursions de Nicolas Jones dans les pensées d'autrui peuvent être envisagées comme des transgressions narratives, on peut les considérer tout aussi bien comme des projections¹⁹. Finalement, cette immixtion narrative peut être rattachée à la thématique du roman, puisqu'elle est typique de la vie collective dans le milieu clos de

Griffin Creek²⁰ :

Trop près les uns des autres. Ces gens-là ne sont jamais seuls. S'entendent respirer. Ne peuvent bouger le petit doigt sans que le voisin le sache. Leurs pensées les plus secrètes sont saisies à la source, très vite ne leur appartiennent plus, n'ont pas le temps de devenir parole. (30-31)

4. LA PERSPECTIVE NARRATIVE VARIABLE

Anne Hébert a cherché longtemps la forme narrative la plus adéquate pour son roman²¹. Elle a commencé par une version à la troisième personne, qu'elle a abandonnée parce qu'elle ressentait «trop de distance» envers ses personnages. Puis elle a pensé à «tout faire voir par Perceval, ce personnage voué à une éternelle enfance, à une éternelle innocence : c'était impossible». Finalement, elle a eu «l'idée de faire voir les mêmes événements, les mêmes aventures par chacun des différents personnages» et c'est alors qu'elle a pu écrire le roman «avec une certaine jubilation, dans un véritable bonheur».

La focalisation multiple²², la perspective narrative variable et polyscopique²³ remplit effectivement un rôle essentiel dans la fascination exercée par ce roman, car le lecteur est incité à pratiquer une lecture active, en comparant les différentes versions successives, toujours racontées à partir d'une forte subjectivité. L'analyse narrative peut se combiner alors à l'analyse idéologique, féministe²⁴, car la perspective narrative variable permet d'analyser la vision masculine et féminine de l'amour et d'examiner quelle est la vision que les personnages ont d'autrui.

Je ne partage donc pas l'hypothèse de Marilyn Randall sur l'univocité et l'unité de vision, qui pourraient s'expliquer par la supposition que le roman entier résulterait de l'écriture de Stevens, le «seul scripteur mis en scène dans le texte»²⁵. Bien que son hypothèse montre à nouveau la «polyinterprétabilité» de l'oeuvre d'Anne Hébert, je pense que la vision masculine de Stevens diffère trop fondamentalement de la vision féminine de Nora et Olivia pour l'estimer capable d'une reconstruction de leurs pensées intimes.

Il est vrai que Stevens, qui s'attribue le don de «vivre par procuration» (64), a bien deviné le désir de Nora (90-91,127)²⁶, mais son machisme, jouissant de sa domination sexuelle, s'oppose essentiellement à la vision de Nora, qui a le courage de braver son milieu religieux oppressif dans une adaptation personnelle du récit biblique de la Genèse (116), pour réaliser l'égalité masculine et féminine, à laquelle elle aspire également au plan sexuel :

C'est lui le chasseur et moi je tremble et je supplie quoique j'enrage d'être ainsi tremblante et suppliante en silence devant lui alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes,

égales entre elles, dans l'égalité de leur désir. (127)

Il est vrai aussi que Stevens a bien discerné le désir d'Olivia, «déchirée» entre «sa peur» et «son attirance» de lui (80), mais c'est à tort qu'il attribue cette ambivalence à l'hypocrisie (82)²⁷. Comme nous l'avons vu plus tôt, Olivia désire connaître l'amour (216) – ce qui est exprimé aussi par son souhait de le regarder et d'être regardée par lui (215,220)²⁸ –, mais, d'autre part, elle ressent envers lui une profonde méfiance, inspirée par la lignée féminine. Stevens ne tolère ni le droit à la sexualité, revendiqué par Nora, ni la réticence, manifestée par Olivia. Toutes les deux s'opposent à la domination masculine de Stevens, qui finit par les réduire au silence par le meurtre²⁹.

Le discours d'Anne Hébert est donc transgressif à différents points de vue. D'abord il mélange les trois codes distingués par Janet Paterson³⁰ : le réel (localisation géographique, arrière-plan historique), l'onirique (souvenirs, fantasmes) et l'irréel (Olivia comme revenante). Anne Hébert rompt ainsi avec l'esthétique réaliste qui caractérisait le roman canadien-français antérieur (Gabrielle Roy, Roger Lemelin), et exige par conséquent un nouveau mode de lecture³¹. La technique narrative stimule, par la perspective narrative multiple, une lecture active, qui peut être désorientée par l'innovation de la narration homodiégétique à la troisième personne ainsi que par les transgressions narratives. Finalement, l'idéologie, rattachée à la technique narrative, montre la volonté féminine de se libérer de la domination des hommes, qui abusent de la religion³² pour soumettre la femme : «Au nom de Dieu et de la loi de l'Église qui sait remettre les femmes à leur place» (88). Ce refus de l'égalité des sexes provoque aussi l'échec de la vie des hommes, car Nicolas Jones est obsédé par «le passé qui cogne contre [ses] tempes»(49), et Stevens est assailli par les «cris assourdissants» des fous de Bassan qui «s'aignuisent le bec contre [son] crâne» (230). L'analyse narrative peut ainsi se combiner à une analyse pragmatique, thématique et idéologique.

1. Version élaborée d'une communication présentée au Congrès de l'Association des littératures canadiennes et québécoises, Sociétés savantes, Université de Victoria, mai 1990.
2. Cf. «Le point de vue fait signe», *Protée*, vol. 16, no 1-2, 1988; Jost, 1987; Gaudreault, 1988.
3. Cf. Rousset, 1962, p. x; Lintvelt, 1989 (1981), p. 181-184.
4. Rousset, 1962; Rousset, 1973.
5. Bal, 1986.
6. Chatman, 1980, p. 147-151; Lanser, 1981, p. 108-148; Lintvelt, 1989 (1981), p. 13-33; Rimmon-Kenan, 1983, p. 86-89; Van den Heuvel, 1985, p. 88-95.
7. Whitfield, 1987.

8. Genette, 1972, p. 206-207.
9. Genette, 1983, p. 82-89.
10. Lintvelt, 1989 (1981), p. 101-109.
11. Genette, 1983, p. 82-89; Whitfield, 1987, p. 21.
12. Lintvelt, 1989 (1981), p. 185.
13. Les pages indiquées entre parenthèses renvoient aux *Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, collection «Points».
14. Bishop, 1984, p. 116-117.
15. *Ibid.*, p. 117; Gould, 1986, p. 925; Slott, 1987, p. 299.
16. Randall, 1989, p. 78-79.
17. Paterson, 1985, p. 167.
18. Slott, 1987, p. 300.
19. L' introspection d' autrui n' est pas limitée à Nicolas Jones. Cf. Stevens: 63-64 (grand-père), 65-68 (Maureen), 74 (Nora), 76-80, 96-97 (Olivia). Nora : 118 (Nicolas Jones). Olivia : 201-202 (Maureen), 213 (Stevens).
20. Ewing, 1985, p. 105-106.
21. Royer, 1985, p. 19.
22. Genette, 1972, p. 207.
23. Lintvelt, 1989 (1981), p. 81.
24. Bishop, 1984; Gould, 1986; Slott, 1986; Slott, 1987; ainsi que la critique (que je ne partage pas) de ces articles dans Randall, 1989. Smart, 1988, p. 254-264. Cf. Slott, 1989-1990, pour une comparaison entre le roman et le film d' Yves Simoneau.
25. Randall, 1989, p. 77.
26. *Ibid.*, p. 69.
27. Bishop, 1984, p. 120.
28. Franco, 1984, p. 138-139; Sirois, 1988, p. 464.
29. Gould, 1986, p. 928.
30. Paterson, 1985, p. 159-160.
31. *Ibid.*, p. 97-98.
32. Sirois, 1988.

Références bibliographiques

Texte

HÉBERT, A. [1982] : *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, collection «Points», 1982.

Études théoriques

- BAL, M. [1986] : *Femmes imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*, Utrecht, HES Publishers, Paris, Nizet.
- CHATMAN, S. [1980] : *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Londres, Cornell University Press.
- GAUDREAU, A. [1988] : *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- GENETTE, G. [1972] : *Figures III*, Paris, Seuil.
[1983] : *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.

- JOST, F. [1987] : *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- LANSER, S. S. [1981] : *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- LINTVELT, J. [1989] : *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*. *Théorie et analyse*, Paris, Corti (1^e édition 1981).
- Protée*, «Le point de vue fait signe», vol. 16, no 1-2, 1988.
- RIMMON-KENAN, S. [1983] : *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, New York, Methuen.
- ROUSSET, J. [1962] : *Forme et signification*, Paris, Corti.
[1973] : *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti.
- VANDEN HEUVEL, P. [1985] : *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti.
- WHITFIELD, A. [1987] : *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

Études sur l'oeuvre d'Anne Hébert

- BISHOP, N. B. [1984] : «Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan* d' Anne Hébert», *Voix et images*, IX, 2, 113-129.
- EWING, R. , «Griffin Creek. The English World of Anne Hébert», *Canadian Literature*, 105, 1985, 100-110.
- FRANCOLI, Y. [1984] : «Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des bessons fous», *Études littéraires*, vol. 17, no 1, 131-142.
- GOULD, K. [1986] : «Absence and Meaning in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *The French Review*, LIX, 6, 921-930.
- PATERSON, J. M. [1985] : *Anne Hébert : Architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- RANDALL, M. [1989] : «Les énigmes des *Fous de Bassan*: féminisme, narration et clôture», *Voix et images*, 43, 66-82.
- ROYER, J. [1985] : «La passion d'écriture», dans J. Royer, *Écrivains contemporains. Entretiens 3 : 1980-1983*, Montréal, L'Hexagone, 18-22.
- SIROIS, A. [1988] : «Anne Hébert et la Bible», *Voix et images*, XIII, 3, 459-472.
- SLOTT, K. [1986] : «Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, 4, 158-169.
[1987] : «Repression, Obsession, and Re-emergence in Hébert's *Les Fous de Bassan*», *American Review of Canadian Studies*, XVII, 3, 297-307.
- SLOTT, K. [1989-1990] : «From Agent of Destruction to Object of Desire : the Cinematic Transformation of Stevens Brown in *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, 9, 17-28.
- SMART, P. [1988] : *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique.

LE RÉCIT COMME AGENT INFORMATEUR DU SUJET

Lecture de l'*Étranger* d'Albert Camus

FERNAND ROY

L'idée d'un sujet sémiotique construit cognitivement par le biais d'une dialectique textuelle est ici mise en oeuvre dans le but de produire une lecture de l'*Étranger*, qui ne reposerait pas sur une vision anthropomorphe du sujet de l'écriture. Au-delà des lectures sémiotique de J.-C. Coquet et sociocritique de P. V. Zima, l'auteur propose de voir dans l'existentialisme camusien une projection sur le monde de la dialectique constitutive du sujet sémiotique.

In this article, the concept of a semiotic subject constructed cognitively through a dialectical textual process is used to generate a reading of *L'Étranger* which is not based on an anthropomorphological conception of the writing subject. Going beyond J.-C. Coquet's semiotic reading and P. V. Zima's sociocritical reading of this text, the author suggests that Camus' form of existentialism can be seen as the projection onto the world of the dialectical process constitutive of the semiotic subject.

J'entends assez bien que tout discours – et, partant, tout récit – fait partie d'un vaste ensemble dialogique entre des collectivités dont les intérêts ne convergent pas toujours; mais le fait que les différents groupes sociaux articulent dialogiquement leurs intérêts en racontant leur réalité de façon différente ne saurait, à mon avis, constituer une base opératoire pour rendre compte des effets de sens que génèrent, à ma connaissance, tous les récits, indépendamment de l'origine sociale de ceux qui les produisent.

Actuellement les hypothèses ne manquent pas, qui tentent de prendre acte de la dénonciation du monologisme auquel confine l'idée d'un sujet individuel et unifié de l'énonciation. Je n'en convoquerai ici que trois, parmi celles qui conçoivent le discours comme le lieu de la construction, entre autres cognitive, du sujet de l'énonciation sémiotique. (1) Dans «Simulacres en construction»¹, Éric Landowski a proposé que l'énonciation ne saurait être rien de plus mais rien de moins non plus que l'acte par lequel le sujet fait être le sens. Corrélativement, ajoutait Landowski, l'énoncé réalisé et manifesté apparaîtra, dans la même perspective, comme l'objet dont le sens fait être le sujet. (2) Animé de préoccupations plus spécifiquement littéraires, Denis Bertrand est arrivé à une conclusion comparable, au terme de son étude de l'espace dans *Germinal*². Je cite un passage de sa conclusion :

le discours manifesté ne se contente pas de «renvoyer» à une instance d'énonciation; il fait bien davantage que d'en désigner seulement la place: il en forme «en creux» certains contours; il en dessine, à partir des sélections opérées et des traces manifestes de leur agencement, ce qu'on pourrait appeler la disposition cognitive particulière. Le sujet pragmatique de l'énonciation [...] ne peut plus être seulement envisagé comme l'instance *ab quo* du discours qu'il énonce, mais comme l'instance *ad quem* que, dans les réseaux de sa trame, le texte, petit à petit, construit. (p. 177)

L'idée d'une dialectique d'un sujet sémiotique construit cognitivement par le biais d'un texte mis en oeuvre permet d'entrevoir l'intégration du principe dialogique à la dynamique cognitive textuelle. (3) Dans le *Savoir partagé*³, cherchant à établir des différences entre le savoir et la signification, Jacques Fontanille a pu avancer que les parcours et les calculs cognitifs énoncés dans le discours empruntaient «fréquemment les voies mêmes de la génération de la signification» (p. 206-7).

Mon but ici est d'interroger un objet littéraire donné, l'*Étranger* d'Albert Camus, jusqu'à en faire ce que Fontanille a appelé un actant informateur quand il a étudié, entre autres, la fonction cognitive du clocher de Martinville dans la *Recherche*. L'intérêt attendu est double : d'une part objectiver – autant que faire se peut! – ce que

la sémiotique actuelle doit implicitement à l'existentialisme camusien; et, d'autre part, contribuer, ce faisant, à renouveler l'analyse systémique des récits.

Chemin faisant, j'en conviens volontiers, je m'éloignerai de façon assez radicale de la narratologie telle que pensée depuis *Figures III*⁴. À mon sens, en effet, il n'est plus pensable, dans une perspective d'analyse sémiotique, d'entériner sans la critiquer la définition inaugurale du «Discours du récit» selon laquelle un récit est un développement donné à une forme verbale. Non pas tant qu'il conviendrait, en soi, de proposer une définition plus formelle – encore qu'il y aurait lieu d'évaluer sérieusement les conséquences de l'analogie posée par Genette entre «verbe» et «récit» : quelque part, cette analogie entre une catégorie grammaticale et un texte relègue un peu rapidement du côté du «descriptif» tout ce qui dans le langage n'est pas «verbe» («narratif»), soit au bas mot plus de la moitié de tout récit. Le problème est cependant plus fondamental encore : l'analogie retenue par Genette n'a jamais été interrogée ouvertement⁵ parce qu'elle repose sur la notion d'histoire telle que nous l'a transmise le XIX^e siècle, depuis l'époque du romantisme.

Je m'explique rapidement au sujet du qualificatif de «romantique» que je viens de lier à la notion d'histoire, de récit. Il me paraît évident que ce sont les écrivains romantiques, dont, entre autres, Alfred de Vigny dans sa préface de *Cinq-Mars*, qui ont lié le fait de raconter des histoires à la nature du génie humain, par le biais de la «manière» historique :

Je n'ai point dessein de défendre [le] système de composition plus historique, convaincu que le germe de la grandeur d'une oeuvre est dans l'ensemble des idées et des sentiments de l'homme [...] Le choix de telle époque nécessitera cette MANIÈRE, telle autre la devra repousser; ce sont là des secrets du travail de la pensée qu'il n'importe point de faire connaître.

[...]

[...]dans notre coeur plein de trouble [...] deux besoins qui semblent opposés, mais qui se confondent, à mon sens, dans une source commune l'un est l'amour du VRAI, l'autre l'amour du FABULEUX. Le jour où l'homme a raconté sa vie à l'homme, l'Histoire est née.

[...]

L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR.⁶

On peut, rétroactivement, prêter au projet narratologique de Genette un effet décapant : décider d'analyser les histoires à partir de catégories grammaticales, hors contexte, c'était bien évidemment rejeter implicitement le volet romantique de la pensée des idéologues de 68. Par contre, on ne peut manquer de remarquer que la linguistique saussurienne des années soixante n'arrivait pas vraiment à concevoir le discours comme une activité largement cognitive. La narratologie

genettienne, par définition, ne peut arriver à prendre en compte la notion de «sujet» comme produit. En cela, elle peut encourir les mêmes reproches que ceux qui sont adressés dans les lignes qui suivent à la sémiotique des années soixante-dix : au lieu de voir dans un récit le lieu de la construction d'un sujet, elle a plutôt tendance, en dernière instance, à y lire l'expression de héros particuliers, problématiques de toute éternité, ou presque.

Le choix de l'*Étranger* d'Albert Camus me paraît facilement compréhensible : il s'agit à la fois d'un récit problématique aux yeux d'une analyse narratologique et sémiotique traditionnelle et d'un roman récemment étudié en sociocritique.

Il y a bientôt vingt ans, Jean-Claude Coquet⁷ décelait en Meursault un personnage incapable de choisir un programme narratif particulier, une sorte d'actant sans subjectivité, un personnage qui vit le «temps du désir sans objet». Ce roman, on le sait aussi, met d'évidence en opposition dialogique, dans deux parties très clairement marquées, l'indifférence devenue légendaire de Meursault et l'humanisme chrétien du juge d'instruction et du système judiciaire. Plus récemment, Pierre V. Zima a produit en ce sens une lecture sociocritique de l'*Étranger*, lecture où il a proposé une analyse textuelle centrée sur le principe de la nécessité d'une mise en contexte socio-linguistique. À cette fin, il a fait intervenir la notion de «sociolecte», au sens de répertoire lexical codifié, structuré selon les lois d'une pertinence collective particulière⁸; en l'occurrence, il a proposé que, dans l'*Étranger*, Camus a mis en scène la collusion entre l'indifférence du marché et l'idéologie qui caractérise le sociolecte humaniste-chrétien, idéologie qui recouvrirait la réification d'un voile mythique, à savoir une opposition entre nature et culture. J'annonce tout de suite que le fait de réduire l'indifférence du personnage Meursault à l'indifférence du marché, sans autre forme de procès, me paraît un peu rapide et, pour aller à l'essentiel, assez peu défendable textuellement.

Dans un premier temps, revenons un peu au contexte intellectuel dans lequel Camus a écrit; partons de la *Nausée*. Le titre d'abord proposé était «la Contingence»; Sartre avait dans un premier temps conservé comme titre le sujet de l'essai qu'il avait commencé à écrire; il a par la suite accepté la proposition de modification de son éditeur. Certaines des pages du journal de Roquentin concernent la différence entre la vie et le fait de raconter la vie. Une analyse plus élaborée mènerait à comprendre que ces pages sont capitales dans l'économie d'ensemble du journal du narrateur. J'en cite un extrait :

Voici ce que j'ai pensé : pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. C'est ce qui dupe les gens : un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers

elles; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. [...] quand on raconte sa vie, tout change; seulement c'est un changement que personne ne remarque : la preuve c'est qu'on parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement. [...] Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé.⁹

Bien actuelles en ce qu'elles pourraient alimenter le discours des pragmaticiens, ces réflexions sur la nécessité de lire avant de commencer à raconter sont à situer, je pense, en deçà de l'existentialisme sartrien même, c'est-à-dire plutôt du côté de ce que fut, par exemple, *Idéologie allemande* dans l'élaboration de la pensée de Marx, ou encore *l'Interprétation des rêves* dans celle de Freud. En effet, il me semble utile de le répéter, Sartre n'avait pas lui non plus, en 1930, réussi à penser la portée cognitive inhérente à toute activité langagière.

L'*Étranger* pose, d'entrée de jeu, une problématique comparable. Je rappelle le premier paragraphe du roman :

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: «Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.» Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.¹⁰

Le «Cela ne veut rien dire» est repris de nombreuses fois dans la suite du roman. Entre autres, quand Marie demande à Meursault de lui dire s'il l'aime, celui-ci lui répond que cela ne veut rien dire, mais qu'il ne l'aime sans doute pas; et, notamment, quand il s'agit pour Meursault de commenter rétroactivement le fait qu'il a tiré à plusieurs reprises sur un homme, le «cela ne veut rien dire» revient à signifier que, malgré les apparences, cela ne veut ni dire qu'il haïssait l'Arabe en cause, ni même qu'il avait prémédité son acte. Mais le premier «Cela ne veut rien dire», celui du premier paragraphe, est utilisé dans un contexte plus gratuit, en apparence un peu anodin. Il amène simplement le lecteur à distinguer le temps de lecture du télégramme, et le temps du fait rapporté par ce télégramme : le «demain» du télégramme ne doit pas être confondu avec le «aujourd'hui» du temps de sa lecture par «je», pour la bonne raison que le «je» ne sait pas combien de temps le télégramme a mis avant de lui parvenir.

Une fois un principe verbalisé, reste à l'appliquer. Comment, donc, analyser l'opposition constitutive du roman, l'opposition entre la première partie qui raconte que Meursault commet un meurtre et la seconde où il est question de l'interprétation qui en est faite lors du procès. La première partie va de l'enterrement de la mère au meurtre de l'Arabe. Mine de rien, Meursault en voit de toutes les couleurs : à l'occasion de l'enterrement de sa mère, en entrant dans l'église sombre après

une longue marche sous un soleil de plomb, il entend une infirmière lui dire qu'il y a risque d'un refroidissement qui pourrait être fatal; puis, quelques jours plus tard, il tire sur un Arabe, en butte, encore une fois, aux deux mêmes éléments naturels.

Fort des commentaires de Coquet au sujet de l'absence de programme narratif manifeste chez Meursault, on pourrait penser que la nature est, dans cette première partie, le destinataire de Meursault. Mais, comme le meurtre réalise, en un sens et d'une façon imprévue, la menace du «chaud/froid» dite par l'infirmière, il me paraîtrait tout aussi possible de prétendre, dans une optique plus strictement textuelle cette fois, que le meurtre est une actualisation de la parole d'abord prêtée à l'infirmière au moment de l'arrivée à l'église. À remarquer également que le manipulateur humain de Meursault est sans doute son ami Raymond qui lui fait écrire une lettre, pour arriver à se venger d'une femme qui lui aurait manqué, lettre qui conduira Meursault jusqu'au meurtre. Toujours est-il qu'indifférent à tout, autant au rôle que lui fait tenir Raymond qu'à l'avis de l'infirmière, Meursault se trouve—à la fin de la première partie—à avoir causé un premier malentendu en écrivant une lettre-piège et à avoir commis un meurtre, après un second malentendu entre lui et l'Arabe —accablé par le soleil, il a fait un pas pour se rapprocher instinctivement de la source, mouvement dans lequel l'Arabe a lu une provocation.

Si on donne le moindrement la chance au coureur, on est obligé de penser, dans un premier temps, que l'indifférence prêtée à Meursault va jusqu'à impliquer que son meurtre ne veut rien dire. Et, dans cette optique, on ne peut défendre bien longtemps que le personnage est manipulé par la seule nature: la stratégie d'écriture mise en oeuvre oblige plutôt à remarquer que Meursault est dans la première partie du roman à l'origine de deux malentendus explicites; le premier fait qu'une femme est battue par un autre, le second fait qu'un homme est tué par Meursault. Celui-ci prend conscience, soudainement, que son coup de feu rompt un équilibre, alors que jusque-là il semblait indifférent à tout, y compris au fait qu'une femme soit battue; mais cela n'implique pas que la nature soit son destinataire. Bien au contraire, le meurtre est, textuellement, le moment où, paradoxalement, Meursault acquiert la compétence de dépasser sa tendance à l'indifférence : auparavant, il était normal qu'il soit indifférent, étant donné qu'en soi les choses n'ont pas de sens, qu'en soi la nature peut être défavorable parfois (le soleil) ou favorable d'autres fois (la mer). Cette compétence, il importe de le retenir, est acquise suite à l'épisode où l'ami manipulateur qui a demandé la lettre lui remet le revolver qui servira lors du meurtre. Un des effets étonnants de ce meurtre est qu'il abolit celui qui lit mal les signes qui lui viennent des autres : Meursault n'avait pas fait un pas en avant pour provoquer l'Arabe, mais dans l'espoir quasi-instinctif que ce pas, le rapprochant de la source près de

laquelle se trouvait l'Arabe, lui permettrait d'échapper au soleil.

La seconde partie du roman, celle de l'instruction et du procès de Meursault, est manifestement écrite en réaction contre le sociolecte humaniste-chrétien, dont le représentant est le juge d'instruction. Cette fois, du début à la fin est repris le refus de Meursault de croire en Dieu : il se mérite d'abord, au cours de l'instruction de son procès, le surnom d'Antéchrist; et finalement, une fois condamné à mort, il fait une sainte colère au prêtre qui le harcèle en lui serinant qu'il a momentanément un cœur aveugle et que cela explique son refus de Dieu. Ce qui tient lieu d'élément enclencheur dans cette seconde partie est pourtant un autre écrit. En effet, vers la fin de son instruction, Meursault trouve sous son matelas un bout de journal qui raconte un fait divers—fait exploité parallèlement par Camus dans sa pièce le *Malentendu*. Meursault lit et relit ce fait divers : revenant chez lui après une longue absence, un fils est tué par sa mère et sa soeur — le fils avait gardé l'incognito, par jeu — et les femmes l'ont tué pour le voler. Meursault en tire la conclusion qu'il ne faut jamais jouer. Ce qu'il avait pourtant déjà fait en piégant une femme par une lettre dans la première partie.

Les chapitres du procès actualisent, une seconde fois, un malentendu, cette fois celui du fait divers déjà lu. Meursault est ainsi condamné à mort parce qu'il n'a pas pleuré lors de l'enterrement de sa mère. Alors que dans la première partie, le personnage causait, gratuitement, sans raison véritable, un malentendu qui faisait battre une femme par un homme, puis tuait celui qui avait mal compris son geste; dans la seconde, le personnage est d'abord lecteur d'un fait divers qui raconte un malentendu, où, inversement, un homme est tué par une femme, puis il est condamné à mort parce que ses concitoyens lisent mal son geste. Il ne fait pas de doute qu'il y a, au plan de l'anecdote, remise en question du parti pris humaniste-chrétien entendu comme définissant en fonction d'un absolu divin ce qui est bien et ce qui est mal. Mais l'enjeu textuel immédiat est tout de même la dialectique instaurée entre les deux parties du roman, entre deux pratiques de l'écrit, celle de la production d'une lettre dans une atmosphère d'indifférence et celle de la réception d'un fait divers, à un moment où il n'est plus acceptable de jouer. Ainsi, sur le plan de l'isotopie fondatrice, celle de l'écriture, de la première à la seconde partie, un malentendu est objectivé, pris comme preuve de ce que le temps de lecture ne doit pas être rabattu sur celui des événements, un peu comme c'était le cas dans le premier paragraphe au sujet du libellé du télégramme. Comment, en somme, ne pas prendre les mots pour les choses? Est-ce seulement la bonne question?

Parallèlement, sur le plan des événements racontés, se répondent le meurtre et la condamnation à mort. Mais, à la toute dernière page, Meursault n'est pas encore mort... *l'Étranger* en est, au contraire, né, en

attendant, de ce que l'indifférent s'est reconnu comme mortel — et non pas éternel, comme le veut le sociolecte humaniste-chrétien.

Ce qui fait sens, ce serait en somme la mise en opposition syntagmatique des deux parties, la seconde devenant dialectiquement, une fois la première réinterprétée, révélatrice de la signification que constitue l'ensemble. Meursault reconnaît finalement que même si cela ne veut rien dire d'autre, son meurtre mérite une punition radicale, du simple fait qu'il contrevient à la loi de la vie même.

Cela ne veut pas dire qu'il n'est pas utile de caractériser idéologiquement le sociolecte existentialiste dans sa version camusienne. Le texte de Camus propose un système de représentation — entendez un vision du monde — qui repose sur un rapport imaginaire, anthropomorphe, aux conditions matérielles d'existence du langage. Dans l'univers camusien, on le sait, l'absurdité résulte non pas de l'absence de sens du monde, mais bien de la contradiction qu'il y a entre cette absence de sens et le besoin de rationalité qui caractérise l'intelligence humaine. Si je me fie à la lecture que je viens de proposer de *l'Étranger*, ce système de représentation reposerait sur la méconnaissance de ce que le principe de contradiction — entre les deux plans du signe, à mettre en oeuvre pour désigner — n'a pas à être projeté sur la condition humaine, mais, plus humblement, à être lu comme condition du langage. Condition qui se traduit par la mise en oeuvre d'une distinction artificielle mais significative cognitivement du plan du signe, ici le meurtre, comme écriture, et du plan de l'interprétant, ici le procès, comme lecture; division d'où résulte la possibilité de nommer, étant donné que la dialectique qui rend la désignation possible ne peut en soi rien faire d'autre.

En somme, ce que Camus dénonçait dans *l'Étranger*, c'est moins le sociolecte humaniste-chrétien que la croyance que ce sociolecte véhicule, croyance qui confine à ne pas être conscient que l'espoir de connaître l'Histoire est sans doute une projection sur le monde du processus cognitif de mise en mémoire.

-
1. E. Landowski, «Simulacres en construction», dans *Langages*, no 70, 1983.
 2. D. Bertrand, *L'Espace et le sens*, Paris, Hatès-Benjamins, 1985.
 3. J. Fontanille, *Le Savoir partagé*, Paris, Hatès-Benjamins, 1987.

4. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
5. Il y a bien sûr eu Renée Balibar qui, dans ses *Français fictifs*, paru chez Hachette en 1974, a ouvertement attaqué les analyses de Raymonde Debray-Genette; mais, durant les années soixante-dix, les «bourgeois» aussi acceptaient à leur façon, sans sourciller, la notion d'Histoire, ce n'était donc pas sur ce terrain-là que les «tenants du matérialisme historique» les attaquaient, mais bien plutôt sur des questions dites «idéologiques».
6. A. de Vigny, «Réflexions sur la vérité dans l'art», dans *Anthologie des préfaces de romans du XIX^e siècle*, Paris, Julliard, 1964, p. 92-94.
7. J.-C. Coquet, «Problèmes de l'analyse structurale du récit *L'Étranger*, d'Albert Camus», dans *Langue française*, no 3, p. 61-72.
8. P. V. Zima a écrit à deux reprises sur le texte de Camus: dans *L'Indifférence romanesque*, publié chez le Sycomore en 1982 et dans son *Manuel de sociocritique*, paru chez Picard en 1985. Je me réfère ici explicitement à la page 134 de ce dernier livre, qui constitue un complément à la première lecture proposée par Zima.
9. J.-P. Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard (Folio), p. 64-65.
10. A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard (Folio), p. 9.

UNE OU DEUX CHOSES...

MIEKE BAL

Après avoir passé en revue les différentes tendances de la narratologie littéraire, l'auteure préconise une ouverture de celle-ci au monde culturel dans son ensemble. Prenant trois tableaux comme fil conducteur, elle étudie la narrativité visuelle, la focalisation et leurs relations avec l'idéologie.

After reviewing different tendencies in literary narratology, the author suggests the need to extend the latter to include general cultural questions. Using three paintings as a corpus, she analyzes visual narrativity and focalization and their relationship to ideology.

Peut-être faudrait-il chercher à édifier quelque chose de l'ordre d'une épistémologie affective qui se donnerait pour objet d'étude l'usage que nous faisons de nos théories dans le travail quotidien et les rapports compliqués, largement irrationnels, que nous entretenons avec cet objet mental particulier qu'est la théorie.

J. Hochmann¹

UNE OU DEUX CHOSES À DIRE sur l'état présent de la narratologie

Voyons un peu. Qu'ai-je vu, ces dernières années, sur la scène où je me trouve de temps à autre² Un narratologue qui, visiblement troublé par la portée critique de certains concepts narratologiques, s'efforce de redistinguer ce qui avait été enfin compris comme intégré (l'apport idéologique et affectif à la perception), semble constituer un cas tel que Hochmann les décrit dans sa comparaison entre le trompe-l'oeil et la théorie³. Un autre qui se contente, pour répondre à ses critiques, de répéter avec des italiques d'impatience la confusion dont on l'avait accusé⁴. Un troisième qui se limite à proposer un seul terme différent pour couvrir un concept laissé en place, sans se soucier de la futilité de l'entreprise⁵. Un autre qui se réfugie dans la foi pour échapper au positi-

visme structuraliste⁶. D'autres encore qui s'obstinent à confondre les catégories et les questions, et poursuivent un intentionnalisme d'antan sous couvert de jargon à la mode⁷. Les narratologues les plus malins se sont détournés de la narratologie pour s'engager dans des voies plus larges et pour creuser des problématiques plus pertinentes. D'où vient ce bilan décourageant?

Tout d'abord il convient d'insister sur le fait que, tout comme dans la vraie vie, la reconnaissance de la mort imminente de cette discipline risque d'être sa seule chance de survie. Question fondamentale, inspirée par la citation en exergue : est-ce que la narratologie est oeuvre de trompe-l'oeil, d'autant plus pernicieuse que ce trait passe inaperçu? Plutôt qu'objet traditionnel, fétiche aveuglant qu'on caresse pour l'illusion qu'il procure – la fonction alternative du trompe-l'oeil également accessible (puisque tout est dans l'oeil de l'observateur, du sujet théorisant) –, producteur de puissance mentale parce qu'il permet de cacher *provisoirement* la «relation d'inconnu» (Rosolato)?

Ensuite, il peut être utile d'explorer brièvement un terrain légèrement décalé par rapport à l'objet traditionnel de la narratologie. Que nous apporte, par exemple, une perspective narratologique sur une peinture? Pourquoi insister sur le temps, donc, de la narrativité, dans les *Ambassadeurs* de Holbein le Jeune (1497-1543), aujourd'hui dans la National Gallery à Londres

et objet chéri de Jacques Lacan, justement par sa qualité de trompe-l'oeil menant (à) la mort? Car la question posée par Hochmann est celle du gain, du surplus de connaissance et de compréhension qui se nourrit de l'affectif; à nous, sujets de théorisation, de reconnaître, d'accepter, d'exploiter la source affective de nos poursuites cognitives. La reconnaissance de la mort peut parfois être vitale. Avant d'amorcer l'exploration de la narratologie par ce biais, cherchons à comprendre, d'abord, les causes plus banales – non moins pertinentes – du malaise.

Depuis dix ans, les études littéraires ont déplacé leurs centres d'intérêt, à tel point que la narratologie semble aujourd'hui «dépassée»⁸. Les grammaires du texte ont cessé de paraître, les modèles structuralistes rigoureux ne sont plus guère appliqués (la notion d'application elle-même est devenue suspecte), et les débats sur les distinctions raffinées propagées jadis sont tièdes, sinon éteints. Le symptôme le plus grave du malaise est à mon avis le clivage insurmontable entre deux partis. D'un côté, les études d'orientation sociale et idéologique, dont le féminisme qui a eu un succès des plus percutants, ne se soucient guère d'utiliser des instruments d'analyse fiables et donc convaincants. De l'autre, les études qui s'obstinent à croire en un certain formalisme, mais qui n'ont pas eu le bon sens de relier cette préoccupation aux questions plutôt sociales. On peut reprocher aux deux partis une indifférence vis-à-vis de l'autre, arrogance et manque d'historicité qui est de mauvaise augure; ou alors, en évitant le moralisme facile, on peut se demander pourquoi, par quel manque de confiance en soi, on ne profite pas plus des possibilités d'enrichissement et d'approfondissement offertes par l'autre?

Les choix, ces jours-ci, semblent se réduire à trois possibilités : régression vers des positions antérieures; application pure et simple; et rejet. Toutes trois sont problématiques : la régression fait preuve d'une impuissance intellectuelle au progrès; l'application comprend l'adoption irrationnelle de théories défectueuses, en plus d'une conception instrumentaliste des théories; le rejet, tout motivé qu'il est par un changement d'orientation, implique un défi de l'importance des *questions* – plutôt que des réponses – que pose la narratologie, voire l'incompréhension de ces questions⁹.

La priorité donnée aux questions plutôt historiques et sociales – notamment mais pas exclusivement féministes – n'implique pas la nécessité de négliger, ou de mépriser, les questions de structure et de forme narratives; dans mon cas, par exemple, j'ai eu de plus en plus tendance à m'intéresser à un modèle d'analyse solide et raffiné au service de ces questions plus vitales pour une critique de la culture. Mais je vois très peu d'autres chercheurs s'engager dans cette tentative d'intégration. Dans ce contexte, se dire «narratologue» appelle l'apologie, le déni ou la justification, et cette situation malaisée peut

bien être pour quelque chose dans la faiblesse et la tiédeur actuelles de la discipline. L'apologie, qui affirmerait qu'après tout il y a tellement de littérature narrative, ne relève aucun défi, car il ne s'agit pas de cerner un corpus quasi infini, mais d'étudier la pertinence de la narrativité – la structure narrative, si l'on veut – pour la production du sens. Le déni, qui relèverait qu'on s'est engagé dans d'autres directions depuis, est basé sur une mauvaise foi intellectuelle qui refuse le gain de la dialectique dans l'évolution de la connaissance. Car ces «autres directions», notamment la critique idéologique, requièrent une base épistémologique pour laquelle on peut puiser dans les réflexions développées antérieurement – à moins de considérer comme futile ce qu'on a déjà fait, ce qui serait en soi un signe de futilité. En somme, la justification semble l'attitude la plus réaliste. Je pense qu'elle est de mise. La mienne consiste à examiner la pertinence de la réflexion narratologique pour ces «autres directions» : autres domaines, comme l'anthropologie, l'art visuel, la psychanalyse, et autres questions, comme celle du contexte historique, qui consiste lui-même le plus souvent en documents d'ordre narratif, et celle idéologique, de représentation stéréotypique, de manipulation, d'oppression et de colonisation¹⁰.

UNE OU DEUX CHOSES NÉCESSAIRES POUR Y REMÉDIER

La solution n'étant ni dans la régression, ce retour sur place qui cause la stagnation, ni dans la fuite, cette course en avant où l'on ne peut s'empêcher de tomber dans les mêmes problèmes, que doit donc être la narratologie aujourd'hui? À mon avis – et qu'il me soit permis de le dire ainsi en guise d'entrée en matière – une narratologie qui se veut vivante et capable de faire face aux nouveaux défis, de contribuer aux recherches d'actualité, et d'abandonner son indifférence vis-à-vis de la seule question intellectuelle qui prenne la littérature au sérieux, c'est-à-dire, la question sociale, ne saurait se limiter à l'étude de structures. Elle se doit d'examiner, plutôt que les structures et procédés narratifs dans les textes classés narratifs en tant que tels, plusieurs choses en parallèle.

Premièrement, elle s'intéressera à l'*effet* de la narrativité, où que celle-ci se présente. Dans l'analyse de cet effet, il n'est pas possible de distinguer le cognitif de l'affectif, car justement, à cause de sa forme affirmative et de son effet perlocutif qui est de poser et d'entretenir le désir de savoir, l'effet primaire de la narrativité est d'oblitérer la conscience de cette distinction. L'exemple de Holbein est éclairant à cet égard : le coup d'oeil sur la mort que la peinture offre au clin d'oeil rapide est un effet narratif; effet qui ne saurait se produire à moins que le spectateur agisse, bouge, fasse quelque chose au tableau: le narratise, quitte à s'y intégrer. La narrativité est un effet – sur le lecteur – ou elle n'est pas.

Deuxièmement, elle se doit d'être *historique* : d'exa-

miner ces effets narratifs dans des situations socio-linguistiques spécifiques. Dans la mesure où la narratologie pourvoit le chercheur d'un instrument d'analyse généralisable, une réflexion constante sur les limites de la pertinence et de l'amplitude d'occurrence d'une constellation spécifique est de rigueur. Les *Ambassadeurs* dérive son effet, sa force de frappe, d'une situation historique où le capitalisme débutant suscite l'angoisse devant l'abondance si bien analysée par Schama (1987), d'une situation sociale où le pouvoir politique était intimement lié au pouvoir scientifique (d'où les attributs scientifiques de ces ambassadeurs); son effet aujourd'hui est possible dans la mesure où nous sommes héritiers de cette histoire, et il y a lieu de nous interroger sur les conséquences de cet héritage.

Troisièmement, elle sera soucieuse d'évaluer à tout instant, non pas seulement la solidité épistémologique de ses catégories, mais aussi et surtout la pertinence de celles-ci, c'est-à-dire, le *gain*, le surplus d'information qu'elles sont capables de procurer. Pour la peinture de Holbein, mobiliser la narratologie apporte le gain substantiel de rendre compte de l'effet de l'oeuvre comme, justement, effet idéologique autant que psychologique qui ne saurait avoir lieu sans narrativité. Comme l'a si bien dit J.-L. Graber, le tableau manque de profondeur — cet emblème de l'art visuel depuis la Renaissance — mais il n'en est que plus dramatique. Dans son analyse du tableau, Graber distingue trois «actes»; dans une perspective narratologique, ceux-ci constituent l'histoire (la *fabula*) de l'oeuvre en tant qu'objet dynamique. *D'abord* le spectateur entre dans la salle où se trouve le tableau, il/elle le regarde, puis quitte la salle en jetant sur le tableau un dernier regard oblique qui produit un choc. Plutôt qu'un seul acte, ceci décrit déjà un épisode. Il est à noter que le personnage principal de cet épisode est le spectateur. *Ensuite* un renversement de figure et de fond déplace le regard dramatiquement : les deux personnages s'évanouissent et à leur place surgit la tête de mort. Condition : un certain type de regard, oblique, furtif, à partir d'un point précis. Autrement dit le spectateur participe à part entière à l'histoire. Surtout, la focalisation spécifique *cause* l'émergence de l'événement où un élément de l'image joue le rôle principal c'est elle qui appelle le déroulement d'un temps, la vie, de la tête de mort. *Finalement*, un dénouement surprenant nous attend, et nul le décrit aussi pertinemment que Graber lui-même :

Si le spectateur ébranlé par cette macabre découverte revient devant le tableau, pris par un autre regard, il verra la tenture s'écarter légèrement pour laisser apparaître [...] un crucifix d'argent vu de profil. Dès lors, la tenture devient voile, rideau de théâtre, cachant quelque mystère. (1988 : 96)

On peut opposer à cette brève analyse que ce tableau s'insère simplement dans un genre historiquement spécifique dont il exploite les significations traditionnelles.

Cependant, se contenter de classer ce tableau parmi les *vanités* serait acte de refus du gain, car cela, on le sait déjà; il s'agit d'aller au-delà du connu — expédition effrayante mais gratifiante — pour se rendre compte que le tableau fait plus que *représenter* l'idée de la mort; par le choc qu'il produit, par son impact, il préfigure l'expérience de la mort. Il fait d'une leçon morale un récit captivant (littéralement : le spectateur/lecteur fait partie de l'histoire, ne saurait s'y soustraire). Et qui sait? d'autres *vanités* qu'on connaîtra mieux après s'être abandonné à aller au-delà d'elles avec cette oeuvre-ci, semblable et différente, pourraient gagner une dimension auparavant invisible¹¹.

Cette brève rencontre avec un tableau a déjà établi l'urgence d'une narratologie, et *a fortiori*, d'un concept de focalisation, centrée sur le *sujet*. Car à moins de mettre en place le réseau subjectal de ce jeu de regards, on reste les mains vides devant les questions pressantes d'ordre social et idéologique : comment se constitue la représentation idéologique — concernant ici le rapport pouvoir/science/mort — et comment arrive-t-elle à s'insinuer avec une telle efficacité? Sans réflexion sur le sujet de la focalisation, on ne saurait rendre compte de la position du spectateur et de la nature même du regard dont il est investi¹².



HOLBEIN Le Jeune, LES AMBASSEURS,
National Gallery, Londres

Finalement, tout ceci n'est possible que si la recherche narratologique est, selon les critères de la science critique à la Franckfort, auto-réflexive¹³. La réflexion sur le caractère narratif de ce regard oblique insistant, responsable de l'effet du tableau, amènera le/la narratologue à se rendre compte d'une ou deux choses : sa façon de regarder, pour commencer, et ensuite son implication dans cette histoire macabre; sa position par rapport au pouvoir que procure la science (dont la narra-

tologue examinant ce tableau est justement occupée), et ce que l'intrusion de la mort est venue dire à ce propos. Quant à moi, l'expérience-Holbein m'a fait reconsidérer, encore une fois, le rapport entre focalisation et visualité que je développerai ci-dessous. Car ce n'est qu'en gardant l'oeil sur soi qu'on peut éviter le piège de l'objectivisme falsifiant, du positivisme statique, de l'universalisme trompeur. L'oeil sur soi détrompe le trompe-l'oeil, ou, plutôt, lui permet de se détourner du fétiche pour se poser sur l'objet transitionnel (Hochmann).

UNE OU DEUX CHOSES?

À propos de trompe-l'oeil : c'est le lieu par excellence où la question de la représentation se pose – question-clé de la narratologie comme de toute critique de la culture. Est-ce une chose ou deux? Produit ou procès, ou les deux? Considérer la représentation comme un produit, ou pire, comme une donnée, c'est s'aveugler facilement sur le statut artificiel, culturel des textes/oeuvres. Réfléchir, par contre, sur le procès de la représentation aiguise la conscience des effets latéraux, manipulatifs; d'où l'importance d'une narratologie critique pour les études culturelles. La même question se pose à propos de la focalisation, concept que je considère comme central et toujours mal compris. Pour moi, le concept rend compte de la structure subjective, du réseau subjectal de toute narration – verbale ou visuelle, statique ou mouvante. Plutôt que de continuer le débat sur la délimitation précise du concept, débat dont l'intérêt est bien épuisé à mon avis, je voudrais proposer quelques réflexions qui sont susceptibles d'approfondir la pertinence du concept.

Dans les études de cinéma – et, *a fortiori*, de l'art visuel –, la focalisation est tantôt ignorée, tantôt portée à prendre un sens exclusivement spatial¹⁴. La dernière limitation semble strictement inutile; il n'est nullement besoin d'un concept nouveau pour la distribution spatiale du champ visuel; la bonne vieille notion de perspective sert justement à cela. Mais ce qui est plus important, une telle restriction enlève au concept exactement tout ce qu'il contenait de nouveau – le gain épistémologique – par rapport aux concepts qu'il remplace. Car «vision», dans le sens courant – qui, ici, est plus riche que toute interprétation technique –, implique deux aspects que j'aimerais garder jalousement réunis sous le concept de focalisation: l'aspect temporel et l'aspect idéologique. On ne saurait mieux exprimer le problème que ne le fait (probablement malgré lui) François Jost qui, après avoir tenté de limiter la focalisation à la distribution du savoir, ne saurait s'empêcher de finir un article sur :

Par ce jeu entre le dit et le montré, le cinéma met le spectateur dans une position très particulière par rapport au savoir narratif : déchiré entre ce qu'on lui apprend (par la voix) et ce qu'il découvre (de ses propres yeux), ne

suit-il pas, à nouveau, le parcours initiatique de l'enfant qu'il a été?

(1983 : 209)

et l'autre sur : «Il n'est donc d'autre chemin que celui qui nous mène sans cesse du voir au savoir, dans un aller-retour presque instantané» (1984 : 31).

Dans le premier de ces deux articles, Jost semble tomber dans le piège du clivage artificiel et idéologiquement suspect entre parole – le discours de maître de l'autre/autorité, puissant et médiat, par rapport auquel l'être humain ne saurait être qu'un enfant – et image, lieu de perception immédiate mais lieu subjectif, authentique, innocent, vrai¹⁵. Cependant il termine le deuxième sur l'avis contraire : là, voir et savoir ne sont plus séparables, et la raison en est un effet-temps : comme le clin d'oeil qui produit l'histoire des *Ambassadeurs*, l'impossibilité de séparer vision et savoir est un effet de la quasi-simultanéité – mais qui, justement, ne l'est pas – de deux aspects de la même action. Voir ne va pas sans savoir : ces deux choses n'en font qu'une.

D'une part, donc, voir et savoir ne font qu'un parce que l'action de voir implique nécessairement le temps qu'il faut pour aller d'un aspect de l'acte à l'autre: perception de la chose représentée – l'illusion trompe-l'oeil – alterne avec savoir – de la représentation – en très peu de temps, en un clin d'oeil, mais hors de la simultanéité. Comme le fameux exemple de Wittgenstein, on ne saurait voir le lapin et le canard à la fois. Mais on oublie trop souvent l'autre leçon de ce canard : qu'il faut un effort pour voir l'un ou l'autre; que l'on ne saurait *pas voir* l'un, puis l'autre; que l'aveuglement même est illusoire; que l'acte de voir devient pénible, gênant et prenant du temps, dès qu'on s'est laissé imposer ce choix dit libre; que, comme disait Lacan, la boîte de sardines vous regarde à son tour, voire, avant que vous ne la regardiez – elle regarde pour vous, vous dicte le regard qu'il faut, le seul regard possible¹⁶. Le mal qu'on a à méconnaître ce qu'on a déjà vu est la preuve, si besoin était, que regarder et son résultat – voir – sont enchâssés dans le domaine des pressions sociales produites par le conflit des idéologies. Toute tentative de séparer en théorie ce qui est si intimement et nécessairement lié relève dès lors de l'illusion : de l'effet trompe-l'oeil fétichisant¹⁷.

Voir suppose donc une triple intégration qui est la cause de sa position centrale dans la narrativité. Ce n'est pas seulement une intégration d'aspects physiques et psychiques, subjectifs et idéologiques, ce n'est pas seulement l'action par excellence qu'*narrativise* le procès de représentation dans la mesure où elle ne se restreint pas à un «champ»; c'est encore l'intégration du statique, du donné, du récurrent, de ce qui existe déjà, avec le nouveau, l'événement instantané toujours différent de ce qui était déjà arrivé; et dans ce sens aussi, voir constitue peut-être l'essence même de la narrativité. En

autre, voir déclenche le dispositif pulsionnel dans lequel sujet et objet sont soudés ensemble, et où leurs rôles respectifs sont réversibles : la question «qui regarde?» est en même temps la question «regarde qui?»¹⁸

L'OEIL TROMPÉ

Dès lors, le rapport traditionnellement hiérarchique entre le verbal et le visuel s'effondre. Je propose d'explorer ce problème à propos de trois tableaux, également «descriptifs» et à première vue peu narratifs. La grande majorité des tentatives pour rendre compte d'une narrativité visuelle sont basées sur la logique de l'illustration¹⁹. La tradition visuelle y est pour quelque chose, avec ses obsessions des récits classiques et bibliques; toutefois, une image «à propos» de tel récit n'en est nullement une reproduction, ni même une interprétation; profitant du déjà-connu du récit, l'image détourne celui-ci pour en faire carrément autre chose, sous un prétexte²⁰ innocent. Comme le disait J.L. Chrétien : «La vérité de l'image comme telle est de n'être pas ce dont elle est l'image»²¹. Ici encore, c'est par le biais d'une narratologie critique centrée autour de la focalisation et du sujet de celle-ci qu'on peut rendre compte de ce détournement.

Louis Marin²², maître de la narratologie visuelle, présente un cas pertinent de cette vérité négative de l'image : *Le Voile de Véronique* de Philippe de Champaigne (1602-74) à Caen. Trompe-l'oeil par excellence, ce voile qui n'en est pas un est représenté comme enchâssé dans un cadre de bois («peint et feint»; Marin (1988b : 91)) pour mieux souligner le caractère fugitif du voile; et Marin d'insister : «éléments ... d'un cadre à partir desquels le voile ou la toile flotte librement». Le cadre représenté insiste sur la différence intérieure²³ : *autant le cadre représente la solidité, autant le voile qu'il sous-tend représente le mouvement*. Marin qualifie ce procédé de «comble de lamimésis, mais négatif» (91). Je veux bien; mais comment se fait-il que Marin, dans sa tentative même de rendre compte de l'effet trompe-l'oeil, se laisse tromper? Car le voile a beau flotter, son flottement, dans un deuxième temps, signifie par négation, produisant ainsi une deuxième différence intérieure : le voile flottant ne met que mieux en relief *la rigidité du visage du Christ!* Et c'est lui, narrativement parlant, qui vous regarde, avec ses yeux tristes, désabusés. Si vous n'êtes pas capables de le voir, ce visage (semble-t-il «dire» par son regard qui vous retourne votre regard), la vérité est effectivement pure négation. Pourtant, il insiste assez : le visage est fixe, rigide, solide, et ne saurait donc être «sur» le voile; la chevelure, qui aurait pu flotter quand même, participe de cette rigidité, et le bas de la forme, constitué par les deux côtés de la chevelure et le coeur formé par la barbe, effectuent une coupure dont la netteté accentue la différence intérieure : celle entre représentation (du voile : produit) et représentation (le flottement absent: procès).

Ce tableau illustre-t-il un récit? Dans un sens, oui; mais si mal. Comme illustration de l'impression miraculeusement parfaite du visage du Christ sur le voile de Véronique, il dénie plutôt cette perfection, en attirant l'attention sur le décalage malaisé entre voile et visage. Du récit du malheur du personnage, il détourne l'attention; ce Christ-ci est triste, mais pour une raison différente, par la méconnaissance dont sa représentation fait l'objet; c'est la deuxième négation. Troisièmement, le tableau n'est pas narratif selon la logique de l'illustration; il serait plutôt descriptif. Visage statique, déjà mort – ni séquence, ni concentration d'événements, ni interaction entre personnages. Mais c'est en le prenant comme tel que Marin ne le voit pas. Pour voir, il faut assumer les trois intégrations mentionnées plus haut, dont la dernière, celle entre sujet et objet, est immédiatement pertinente ici.

Deuxième cas, encore emprunté à Marin : *La Tête de Méduse* de Michelangelo Merisi de Caravaggio, dit Le Caravage (1573-1610), aujourd'hui aux offices de Florence. Opposé presque terme à terme au *Voile*, ce tableau représentant, plutôt que la sainte victime, le prototype idéologique qu'est la femme dangereuse/monstre, n'offre justement pas le retour du regard. Rassurez-vous : cette tête, dont le seul regard est censé pétrifier (tuer) le spectateur, est sans pouvoir parce que sans regard. Que cette tête soit sans doute un auto-portrait ne fait qu'ajouter une dimension au caractère étrangement rassurant et triste de ce tableau. Qu'est-ce qui peut bien effrayer cette figure qui ne peut s'effrayer des serpents ornant sa tête qu'elle ne saurait voir? Selon le pré-texte, Persée avait médusé la Méduse par l'effet miroitant de son propre bouclier. Voici déjà, donc, une histoire, indispensable à l'interprétation de cette Méduse/bouclier. Une histoire qui prend du temps – et qui se dissout au contact du regard. Car l'autoportrait présuppose le miroir – et fait changer la figure, et donc le monstre, de sexe²⁴ – mais le regard insistant sur son propre détournement n'est pas miroité. Toutefois, le portrait reste un faire-face, étrangement rassurant parce que Méduse perd son altérité dans l'échange partiel avec le spectateur. La remarque de Marin porte juste :

Le portrait de face dédouble et anime visuellement, figurativement, la corrélation de subjectivité, pour parler comme Benveniste : discret conflit de forces, mais sans vainqueur ni vaincu. Le modèle est «je» et «tu» et son spectateur «tu» et «je». (1988 : 86)

C'est dans la mesure où le spectateur se trouve rassuré par ce regard détourné qu'il se trouve impliqué dans l'affaire par l'identification stimulée par le mouvement transsexuel. Confus par ce changement qui complique la projection idéologique, on se fait sensible à l'effroi, non pas provoqué mais subi par Méduse. À l'instar du Christ, c'est le regard qui instaure la narrativité en adoptant le spectateur comme personnage diégétique. Mais à l'encontre du Christ qui insistait par son regard sur le

fait qu'on le voyait mal, Méduse regarde ailleurs pour vous amener à regarder avec elle – à chercher l'effroi évusif. Le Christ critiquait le mauvais spectateur; Méduse, sur le mode exhortatif plutôt qu'impératif, encourage la recherche de la source de l'effroi, où se trouverait, aussi, la source de l'idéologème.



CARRAVAGIO, TÊTE DE MÉDUSE (détail),
Offices de Florence

Troisième exemple, pour finir : le *Bellona* de 1633 de Rembrandt (1605-1669), au Metropolitan Museum of Art à New York. Encore une Méduse, détournée pour de bon, figée sur le bouclier. Mais, par un retour du refoulé, la figure centrale, déesse de la guerre, doit sans doute être identifiée à la Méduse dont elle porte l'emblème. Retour d'un deuxième refoulé, superposé et compliquant cet état de fait, Bellona n'a l'air ni effrayante, ni effrayée; simplement, infiniment triste. Sans être un autoportrait à part entière, comme le tableau du Caravage, le soi du peintre est déguisé, retournant comme troisième refoulé dans la pose, dont l'artiste s'était servi pour un autoportrait antérieur²⁵. Transsexualité encore, également déguisée mais cette fois dédoublée: la figure dérivative et dérisoire de la Méduse sur le bouclier tenu latéralement a l'air bien plus masculin que féminin. Cette figure est encore effrayée plutôt qu'effrayante – serait-ce à cause de son état d'enfermement dans une double mimésis, tenu à l'écart par la déesse?

Pour le spectateur, la focalisation se rapproche un peu du récit à part entière dans la mesure où il y a déjà deux personnages plutôt qu'un seul, rapprochement qui

n'est bloqué que par le statut enchâssé de la Méduse, pétrifiée elle-même plutôt que pétrifiante. Situation qui incite à repenser l'enchâssement comme structure narrative habituelle : le narrateur raconte que X raconte que..., quelle liberté pour un sujet narrant enchâssé? Dans le cas présent, est-ce la mimésis qui pétrifie? qui



REMBRANDT, BELLONA (1633),
Metropolitan Museum of Art de New York

réduit la figure à l'état impuissant de produit? Plutôt que femme fatale, la Méduse est-elle la femme réduite à l'impuissance par celui qui l'érige en monstre? Les questions se multiplient, et moins il est aisé d'y répondre, plus le tableau en devient narratif. Il en devient auto-réflexif aussi : proposant l'histoire de soi – de la narrativité qui s'instaure dès que ces questions s'intègrent dans l'expérience visuelle, impliquant le sujet-spectateur dans son jeu d'identifications – la réflexion, qui s'impose, sur les conséquences d'une conception statique de la mimésis (représentation-produit) comme réellement pétrifiante, est contagieuse: elle va de pair avec une réflexion sur les conséquences d'une conception statique des sexes (femme-produit). Esthétique et idéologique, tout comme «voir» et «savoir», ne font qu'un.

POUR EN FINIR AVEC L'HISTOIRE DE L'OEIL

J'ai profité de l'occasion pour jouer un peu avec la narrativité visuelle. À propos de ces tableaux, tous trois à peine narratifs selon l'illustratisme, j'ai voulu démon-

trer le gain à tirer d'une approche narratologique dans la perspective esquissée plus haut. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'en soi, ces oeuvres sont plus narratives qu'on le penserait; là n'est pas la question. Au contraire, ce serait, encore, pétrifier les oeuvres. La narratologie est une approche susceptible d'être efficace pour n'importe quelle oeuvre de représentation. Elle donne à penser— et à voir.

En effet, au cours des dix dernières années, je me suis intéressée de plus en plus à ce que «voir» a à voir avec la force d'impact sociale de la représentation. Je ne suis pas seule à avoir eu cet intérêt; d'où, je pense, l'investissement de la part de narratologues et (autres) sémioticiens, surtout les femmes qui ont une approche féministe, dans l'art visuel et le cinéma²⁶. Et à chaque fois, tant qu'on ne rend pas compte de la narrativité dans l'oeuvre — comme procès, y compris celui du lecteur/spectateur —, l'oeuvre se pétrifie, pour se réduire à une thèse, aussi triste qu'une peau de chagrin. Si, après tout ceci, d'aucuns s'obstinent, soit à refuser la distinction entre «parler» et «voir»²⁷, soit à prendre au sérieux la subjectivité textuelle, force m'est de m'y résigner. Mais tant qu'on assume ces distinctions, il est impossible de s'en tenir à une conception simplement perceptuelle de la vision, en limitant la focalisation soit à l'espace, soit à l'information. Le prix à payer pour une telle restriction de champ formaliste est de rater le coche du mouvement, réjouissant en soi, vers un intérêt croissant pour la fonction sociale du récit (au sens large). En d'autres termes, du mouvement, indispensable, vers une narratologie responsable, pertinente, et qui a l'oeil ouvert sur le monde culturel dans son ensemble. Un bon clin d'oeil change tout; même les controverses anciennes.

1. Hochmann (1988 : 120). Dans cet article percutant, l'auteur propose d'étudier la façon dont nous nous adonnons aux théories qui sont ainsi fétichisées. Faisant face au caractère nécessairement trompeur de ces théories réifiées et déifiées, nous pourrions, au contraire, profiter de la stimulation mentale qui émanerait de tels objets: «Acceptée au contraire comme une illusion provisoire, un suspens du regard qui contient en lui-même les conditions de son anéantissement, elle peut féconder l'activité mentale, remplir les blancs d'une couleur de transition, susceptible d'être gommée et tout de suite recouverte» (120).
2. Ce qui suit constitue mon évaluation personnelle, évidemment partielle et partielle, de l'état présent. Il me semble, pourtant, que ces échantillons ne sont pas sans pertinence. Pour la clarté de l'exposé, je ne mâche pas mes mots; que cela me soit pardonné.
3. Je me réfère ici à l'article de Chatman (1986). Chatman utilise l'ironie lourde : «Knowledge is not the same thing as «sight». It does not trap us into literally swallowing the metaphor of a narrator peering mysteriously, as through some magical picture-frame, at a story transpiring before him» (203). Évidemment, la distorsion de la thèse de l'autre est un argument bien pauvre. Il utilise aussi des arguments faux, par exemple, lorsqu'il généralise à tort un argument spécifique (195). Mais surtout, ses arguments sont impli-

citement fondés sur un réalisme inavoué : le narrateur ne saurait «entrer» dans le monde diégétique. Évidemment, et on n'a pas besoin de l'ironie chatmanienne pour s'en rendre compte. L'auteur prend d'abord à la lettre les termes inévitablement métaphoriques des autres, pour ensuite y substituer les siens, dont le titre de l'article dit assez l'éclectisme confus. Tout ceci cache mal la passion, de l'ordre critiqué par Hochmann : la pulsion affective qui résiste la possibilité d'une critique antipositiviste de la perception.

4. Genette (1983 : 50). J'ai repris la discussion avec Genette, en essayant de la situer à un niveau plus pertinent qu'à celui du simple formalisme, dans un livre largement écrit et publié, au Québec (1986 : 65-70). Je remercie ici mes amis québécois, collègues et étudiants, en particulier Georges Leroux et Walter Moser, qui ont tellement contribué à l'enrichissement de mes travaux.
5. Vitoux (1982) propose le terme de focalisation déléguée / non-déléguée. À part le manque de pertinence, j'ai peu à redire devant cet article modeste et gentil; sauf que, parfois, l'auteur exagère les positions de l'autre pour ensuite s'opposer à ces prétentions (366).
6. Chamberlain (1990). Se basant sur les théories de Ricoeur, mais sans les avoir digérées, l'auteur trouve la solution au dilemme de la non-pertinence du formalisme dans la projection sur les lecteurs de «a community founded on a shared tradition and bound together by a common purpose» (130) sans être embarrassé par l'idéologie élitiste et l'exclusion qu'une telle vue du «groupe» implique; il se sert symptomatiquement du pronom masculin universel. L'auteur ignore les développements critiques des dix dernières années en Amérique du Nord, largement consacrés à la critique de cette vue universaliste-humaniste, précisément. Dans cette perspective, la phrase suivante peut être lue ironiquement : «In the never-ending search for answers, the essential role played by narrative perspective may offer insight into the process of *man becoming humanity* through literature» (76; italiques MB). Si le but de la littérature et de son analyse est d'élever l'homme (masculin) en humanité (universelle), il est temps de nous occuper un peu de la manipulation narrative au moyen de laquelle cette illusion est créée : écouter Hochmann, en d'autres mots.
7. Les travaux de Susan Lanser constituent l'exemple le plus navrant de cette tendance. Voir son article de 1988, auquel j'ai répondu dans l'introduction de *On Story-Telling* (1991); je ne reprendrai pas l'argumentation ici. Se basant sur la théorie des actes du langage, mais ici mal assimilée, cet auteur continue la projection, inaugurée par Wayne Booth (1961), de l'idéologie et de l'interprétation du lecteur sur une intention (forcément imaginée) de l'auteur, que ce soit sous l'image de "l'auteur implicite" (Booth) ou de "l'inférence" (Lanser).
8. Je mets ce mot entre guillemets de protestation, tant je tiens en horreur cette notion anti-historique. Mais il traduit bien le sentiment de beaucoup de gens vis-à-vis de toute tentative de fonder les observations tant soit peu sur des phénomènes textuels.
9. Voir mon compte rendu dans *Poetics Today* (1986) de Brooks (1984), Stanzel (1984) et Genette (1984). Dans cet article j'affirme que Stanzel a simplement ignoré le défi que lui posait le structuralisme; que Genette s'est engagé dedans, mais a fini par abandonner la partie; et que Brooks l'a évité, en le dépassant sans jamais s'y engager. Aucun des trois n'a vraiment répondu aux questions posées par la narratologie structuraliste, et ce au détriment de leurs propres théories.
10. J'ai esquissé dans un autre contexte d'état présent (1990) la pertinence de la narratologie «ailleurs», en anthropo-

- logie, épistémologie et art visuel; quant aux problèmes historiques et idéologiques, je réfère le lecteur à l'introduction d'un volume d'articles réunis que j'ai publié aux États-Unis (1991a).
11. Ainsi Norman Bryson (1990) utilise des concepts narratologiques avec un succès des plus extraordinaires pour revitaliser un genre aussi vétuste que la nature morte, dont les *vanités* constituent un sous-genre.
 12. C'est ce que ni Genette, ni Jost quand il le suit (1984 : 11) n'ont compris. Voici un cas de clivage mentionné plus haut; je suis persuadée que c'est par indifférence vis-à-vis de la question de l'idéologie que ces deux narratologues tiennent à rester enfermés dans une notion vague et toute-puissante du «texte» responsable de tout. Pour une critique de cette projection du sens sur le texte, voir «stories of Reading» dans Culler 1983; l'analyse de Culler est poussée plus loin par Van Alphen (1990), qui propose carrément de distinguer plusieurs «moments de signification».
 13. Voir notamment Jürgen Habermas (1968). Dans *Femmes imaginaires* (1986 : 61-65 et 248-269), j'ai analysé les rapports possibles entre une narratologie à dessein critique et la théorie de Habermas d'une part, la psychanalyse d'autre part.
 14. Jost (1984 : 15; voir aussi 1983) fait remarquer que, pour Genette, la focalisation couvre deux choses différentes — visuelle et informationnelle — mais en limitant le concept à la distribution de l'information, il garde intacte la confusion entre *sources* d'information.
 15. J'ai développé une critique poussée de ce clivage dans mon livre *Reading «Rembrandt»* (1991b).
 16. La meilleure explication de la théorie du regard de Lacan et de ses implications idéologiques est l'article de Silverman (1989). Voir aussi Bryson (1983; 1988).
 17. D'où la futilité de la tentative de Chatman (1986) de distinguer les catégories que couvre le concept de focalisation. Ses quatre concepts sont en fait deux paires dont la synonymie est oblitérée par l'ordre dans lequel l'auteur les présente : «filter» et «slant» sont tous deux des formes de conscience; en outre, «filter» tâche en vain de procurer une nuance de «vision pure», tandis que «slant» essaie de minimiser l'importance de l'idéologie (car c'est à cela que cette notion revient). «Center» et «interest-focus» sont strictement synonymes. Comme je l'ai déjà suggéré, la tentative de distinction même, sa charge affective, est plus intéressante que le résultat.
 18. Tout ceci, convenons-en, n'est devenu théorisable qu'après la distinction décisive de Genette entre «qui parle?» et «qui voit?». Malgré mes désaccords de fond avec la voie qu'a pris Genette ensuite, je tiens à reconfrimer mes dettes. C'est parce qu'il a séparé «parler» et «voir» qu'il est devenu nécessaire de réfléchir davantage au contenu de ces deux termes. Et c'est par ce biais seulement que j'ai pu opérer l'intégration à l'intérieur de «voir» des aspects «techniques» et idéologiques (et théoriser l'enchâssement de la focalisation *dans* la narration). Grâce à ce mouvement, il a été possible ensuite d'affiner les catégories de l'analyse visuelle, où «perspective» est le terme qui avait besoin d'être distingué de la focalisation. Voir les chapitres 3 et 4 de mon *Reading «Rembrandt»*.
 19. Ainsi Kibédi Varga, dans une exploration poussée du rapport entre les deux médias, formule ainsi la question déterminante : «de savoir si la perspective envisagée dans les chapitres précédents pour les textes devient valable pour les images également; autrement dit, les images fonctionnent-elles comme des discours et des récits?» (1989 : 93). Toutefois, la hiérarchie se déconstruit elle-même. Car, de fait, ce qu'examine Varga en conséquence est moins la pertinence des catégories narratologiques pour les images visuelles — la hiérarchie explicite et qui relève presque de l'iconophobie — que la représentation visuelle d'objets préalablement représentés (dans un récit pré-existant). Du coup, le maître-discours narratif disparaît, grâce à l'effet trompe-l'oeil, derrière son produit. Voir aussi Steiner (1988).
 20. L'usage du terme «pré-texte» que j'emprunte à Van Alphen (1990) doit tenir courant le double sens de texte antérieur (appelé «source» mais plutôt partenaire ou opposant) auquel le nouveau texte ou l'image réagit, et de prétexte, excuse, qui permet de faire passer des sens étrangers au texte antérieur mais dont on projette la présence sur celui-ci, si l'on ne les ignore pas carrément dans le texte ultérieur. Voir à ce sujet Genette (1986).
 21. Chrétien (1984); cité par A. Beetchen (1988).
 22. Les ouvrages de Marin sur la narratologie de l'image sont désormais classiques (1983; 1988a). Ils sont basés sur une théorie des actes du langage. J'ai formulé ailleurs (1991b) mes objections contre les confusions qui résultent d'un usage trop général du concept peircéen d'iconocité (aussi dans Bryson et Bal : 1991) ainsi que d'une confusion du sujet et du destinataire; autrement dit, d'une équation trop facile entre «parler» et «voir».
 23. Le terme «the difference within» vient de Barbara Johnson (1987).
 24. Serait-ce là la raison pour laquelle Marin utilise le pronom masculin pour se référer à la figure de la Méduse : «Ainsi s'institue, mais instablement, un double positionnement de Méduse et de moi entre «je» et «tu», entre «je-tu» et «il» (1988 : 86)?
 25. Voir les remarques percutantes à ce propos dans le livre de Schwartz (1985).
 26. Je dois me contenter de mentionner ici les travaux brillants de Silverman. Pour ne donner qu'un exemple: en se mettant à l'écoute d'aspects narratifs dans la théorie du sémiotique et du symbolique de Kristeva, Silverman a pu mener une critique absolument percutante de cette dernière (1988).
 27. Comme Chatman (1986). Quitte, bien évidemment, à confondre à la suite de cette confusion, sujet et destinataire de la «parole» ou de l'énonciation, comme le fait Marin dans son analyse des bergers d'Arcadie (1988).

Références bibliographiques

- ALPHEN, E. Van [1990] : «The Complicity of the Reader», *V/S Versus*, 52, 3, 121-132..
- BAL, M. [1986a] : *Femmes imaginaires : l'ancien testament au risque d'une narratologie critique*, Montréal, HMH, Paris, Nizet;
- [1986b] : «Tell-Tale Theories», *Poetics Today*, vol. 7, no 3, 555-564;
- [1990] : «The Point of Narratology», *Poetics Today*;
- [1991a] : «On Story-Telling : Essays in Narratology, Sonoma, CA, Polebridge Press;
- [1991b] : *Reading «Rembrandt : Beyond the Word-Image Opposition*, New York/Cambridge, Cambridge University Press.
- BEETSCHEN, A. [1988] : «Détournement par l'évidence», dans R. Court (e.a.), *L'Effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas/Dunod, 24-42.
- BROOKS, P. [1984] : *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf.
- BRYSON, N. [1983] : *Vision and Painting : the Logic of the Gaze*, London, McMillan;
- [1988] : «The Gaze in the Expanded Field», dans H. Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, no 2, Seattle, Bay Press, 87-114.

- [1990] : *Looking at the Overlooked : Four Essays on Still-Life Painting*, Cambridge, UK/Cambridge: MA, Reaktion Press/Harvard University Press.
- BRYSON, N. et BAL [1991] : «Semiotics and Visual Art», *The Art Bulletin*, (à paraître).
- CHATMAN, S. [1986] : «Characters and Narrators : Filter, Center, Slant, and Interest-Focus», *Poetics Today*, vol. 7, no 2, 189-204.
- CHRÉTIEN, J.L. [1984] : «Les prestiges pris à revers», *Le Temps de la Réflexion*, no 5, 51-80.
- CULLER, J. [1983] : *On Deconstruction : Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca/NY, Cornell University Press.
- GENETTE, G. [1983] : *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil; [1986] : *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GRABER, J.-L. [1988] : «Autour de l'anamorphose», dans R. Court (e.a.), *L'Effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas/Dunod, 93-106.
- HABERMAS, J. [1968] : *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HOCHMANN, J. [1988] : «Rêverie sur les rapports du trompe-l'oeil et de l'illusion, du fétiche et de l'objet transitionnel», dans R. Court (e.a.), *L'Effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas/Dunod, 107-122.
- JOHNSON, B. [1987] : *A World of Difference*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- JOST, F. [1983] : «Narration(s) : en deça et au-delà», *Communications*, no 38, 192-212; [1984] : «Focalisations cinématographiques : de la théorie à l'analyse textuelle», *Fabula*, no 4, 9-31.
- LACAN, J. [1973] : «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse», *Le Séminaire de Jacques Lacan XI*, Paris, Seuil.
- LANSER, S. [1988] : «(Feminist) Criticism in the Garden : Inferring Genesis 2-3», *Semeia*, no 41, 67-84.
- MARIN, L. [1983] : «The Iconic Text and the Theory of Enunciation : Luca Signorelli at Loreto (Circa 1479-1484)», *New Literary History*, vol. XIV, no 3, 253-96; [1988a] : «Towards a Theory of Reading in the Visual Arts : Poussin's *The Arcadian Shepherds*», dans N. Bryson (éd.), *Calligram*, New York/Cambridge, Cambridge University Press, 63-90; [1988b] : «Le trompe-l'oeil, un comble de la peinture», dans R. Court (e.a.), *L'Effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Bordas/Dunod, 75-92.
- SCHAMA, S. [1987] : *The Embarrassment of Riches : An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, Alfred A. Knopf.
- SCHWARTZ, G. [1985] : *Rembrandt : His Life, His Paintings*, Harmondsworth, Penguin.
- SILVERMAN, K. [1983] : *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press; [1988] : *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press; [1989] : «Fassbinder and Lacan : a Reconsideration of Gaze, Look, and Image», *Camera Obscura*, no 19, 54-84.
- STANZEL, F. K. [1984] : *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STEINER, W. [1988] : *Pictures of Romance : Form Against Context in Painting and Literature*, Chicago, University of Chicago Press.
- VARGA, A. [1989] : *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga.
- VITOUX, P. [1982] : «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, no 51, 1982, 359-368.

DISCOURS DE LA FICTION

MARC VERNET

Au-delà des notions très empiristes de la théorie littéraire sur le cinéma (souvent réduit à la caméra enregistreuse) et au-delà des notions idéalistes de la théorie cinématographique sur le réalisme, la narratologie peut maintenant se tourner vers l'étude du langage cinématographique narratif, la fonction des fictions et la forme du contenu (discours de la fiction) qu'elles mettent en jeu.

Going beyond both the very empirical notions of literary theory about film (often reduced to the camera) and the idealistic approach of cinematic theory to realism, narratology can now examine cinematic narrative language, the role of narrative fictions and the various forms (fictional discourses) they activate.

La narratologie cinématographique a deux grands maîtres et deux éclaireurs : Émile Benveniste et Gérard Genette, André Gaudreault et François Jost. Benveniste pour l'énonciation¹, Genette pour la focalisation², Gaudreault pour la monstration³ et Jost pour l'ocularisation⁴. Leurs travaux tournent tous autour d'une double question : quand et comment peut-on attribuer le discours à l'énonciateur, quand et comment au personnage ? Les débats se sont donc centrés d'une part sur la notion d'auteur, d'autre part sur celle de point de vue. Depuis Wayne Booth et son célèbre auteur implicite (ou impliqué)⁵, c'est-à-dire depuis la rupture avec la critique traditionnelle et sa conception autobiographique et stylistique de l'auteur, les travaux ne manquent pas pour trouver un nom théorique viable à l'instance qui devrait remplacer le vieil auteur. Auteur, grand imagier⁶, instance narratrice, méga-narrateur... On sait la position de Genette, qui affirme qu'entre le narrateur et l'auteur, il n'est nul besoin de produire des instances intermédiaires. Cette position n'est à mon sens tenable qu'à condition de préciser que l'auteur en question n'est pas celui de la critique classique, mais celui des études structurales qui ne peuvent fonder leur analyse que sur le texte et sur les constructions qu'à partir de lui établit le lecteur ou le spectateur. Danger des mots que l'on ne prend pas la peine de redéfinir selon sa méthode. Autrement dit, l'auteur de Genette ne peut être que l'auteur impliqué de Booth, étant entendu qu'en bonne logique structurale, il n'y en pas d'autre puisqu'il est impossible de remon-

ter du texte à la situation réelle d'énonciation. Il est vrai que le débat a encore été obscurci par deux choses convergentes : tout d'abord un alignement des travaux de Benveniste, qui portaient sur l'usage de la langue dans l'échange quotidien de conversation, sur le récit narratif, alors que comme le montre assez brutalement Käte Hamburger⁷, les déictiques de la fiction ont la même forme mais pas du tout la même fonction que ceux de l'échange verbal réel⁸. Ensuite (mais c'est la suite de la même conception), si la question de ce foyer qu'on ne pouvait plus appeler l'auteur a fait produire tant d'écrits, c'est que l'on en restait à une autre idée de Benveniste selon laquelle l'histoire donnait au lecteur l'impression de se raconter toute seule. Si l'on ajoute à cela la fameuse transparence cinématographique, on aboutit rapidement à une conception du spectateur pris dans l'illusion et donc incapable de saisir ou de supporter la présence d'un producteur du récit. Le terrain serait peut-être éclairci si l'on acceptait de penser le spectateur (et son frère le lecteur) comme disposant d'un savoir minimal, qui lui permet de goûter en même temps l'histoire et le discours, la fiction et le récit. Il est alors à même de référer des techniques narratives, perçues comme telles, à une instance imaginaire, qu'elle soit personnalisée ou non. Par la même occasion, la narratologie cinématographique a fait l'impasse sur deux éléments. Le premier est que tout texte, toute écriture implique la volonté de produire un discours et de se faire un nom, de produire chez le lecteur-spectateur une reconnaissance (au double sens de

gratitude et d'identification). Qu'Hitchcock ait eu l'ambition de devenir un producteur indépendant n'est pas étranger au fait qu'il se soit représenté dans ses films: ce n'est pas la seule explication, mais ce n'est pas la seule qu'on doive écarter. Le second élément victime d'un *black-out* est, pour le cinéma, l'acteur, instance d'énonciation tellement visible à l'image que personne ne semble y avoir pensé, alors que pour la production et pour le public, c'est généralement à lui que le texte est référé, plutôt qu'au metteur en scène.

La question du point de vue a produit des avancées intéressantes, mais je tiens également qu'elle a engendré de nombreux handicaps pour la théorie. En premier lieu à cause de sa polysémie, pourtant relevée très tôt par Seymour Chatman⁹, qui la fait osciller entre le vu et le su (alors qu'au cinéma vu et su se confondent ou du moins s'articulent : voir, comme le dit la langue, c'est comprendre). Empruntée à la critique littéraire d'abord, reconduite par Genette sous la forme de la focalisation dont il reconnaîtra ensuite dans *Nouveau Discours du récit* qu'elle est encore trop dépendante d'une idéologie visualiste, la notion de point de vue charrie avec elle le poids de ses origines qui plongent dans l'esthétique réaliste¹⁰. La métaphore qui va de la construction langagière chargée d'exprimer la subjectivité à la caméra, en passant par le point de vue et l'oeil, a fait longtemps assimiler le point de vue et la position de la caméra dans l'espace (ou affirmer qu'au cinéma, il y avait forcément point de vue puisqu'il fallait bien que la caméra soit située quelque part). On n'en est heureusement plus là, notamment grâce au travail de François Jost qui a commencé à montrer que la notion littéraire se fondait sur une conception par trop naïve de la caméra et partant du cinéma. Mais du côté du cinéma, l'archéologie de la notion reste à faire, qui devrait montrer combien elle s'enracine dans le réalisme le plus daté. La critique puis la théorie littéraires avaient cru pouvoir emprunter une métaphore cinématographique (il faudrait dire «camératique»), puis la théorie narratologique a cru pouvoir réintroduire la notion métaphorisée dans son propre champ. Dans le chassé-croisé, c'est la focalisation genettienne (au sens de «modalités de conduite du récit») qui est passée au second plan, au bénéfice de l'examen de morceaux «subjectifs» de films. Une tentative récente de traverser le *no man's land* séparant cinéma et littérature¹¹ montre combien le terrain est miné de vieilleries, à telle enseigne qu'on doit se réfugier d'urgence dans des notions comme celle de «structure immanente de la subjectivité» pour ne pas rester pris dans les barbelés d'un comparatisme pressé d'être dogmatique. Il est vrai qu'en la matière, la narratologie aura été victime d'une de ses maladies infantiles qui consistait à partir de notions apparemment toutes prêtes pour tenter d'en construire un système universel et anhistorique. Il me semble qu'on a parfois mis la charrue avant les boeufs, je veux dire le système avant les exemples et les analyses, de sorte qu'on a cherché confirmation et variation du système dans les films avant de faire la carte géographique des phénomènes au

cinéma. La description morphologique d'un Edward Branigan¹² a sans doute plus de valeur théorique et de portée scientifique que l'affirmation péremptoire qu'on est le meilleur toutes catégories, parce qu'on dispose d'une typologie miracle, à cinq branches et tous terrains. Réfléchir sur les comparaisons proposées par un Chatman, un Uspensky¹³, un Stanzel¹⁴ ou une Hamburger (pour ne citer que ceux-là) aurait permis de ne pas commettre d'autres erreurs que celles dont on les taxait un peu vite. La narratologie se redéploiera quand elle acceptera non pas de se lancer nécessairement dans l'épistémologie, mais plus modestement dans l'archéologie et l'inventaire des outils proposés par les uns et par les autres, en acceptant de sortir enfin du pré carré de la francophonie.

Cet inventaire archéologique pourrait, sans remonter très loin, mettre plus largement en circulation deux acquis d'importance. D'abord les thèses de Branigan sur un «point de vue métaphorique», c'est-à-dire qui ne passe pas par l'emplacement de la caméra aligné sur celui du personnage «comme dans la réalité» ou par quelques situations «en trou de serrure», mais par un ensemble de signes cinématographiques où sont réunis des données diégétiques mémorisées, des éléments de la représentation iconique et des éléments sonores. Branigan nous fait ainsi percevoir que le cinéma a développé des moyens spécifiques, hors de toute observance d'un réalisme spatial, pour représenter la part d'un personnage dans l'organisation d'une image ou d'une scène, mais aussi pour représenter parfois son absence à l'image¹⁵. Le deuxième acquis d'importance s'inscrit dans le fil des études de Branigan : alors qu'il avait dissocié point de vue et emplacement de caméra, Elena Dagrada a montré comment ce que la tradition nommait caméra subjective n'avait pas grand-chose à voir avec la subjectivité, puisque l'important dans ces cas-là relève plus de la focalisation, de la conduite du récit (la focalisation est une économie narrative), et donc du jeu avec le spectateur¹⁶. C'est sans doute ici que la narratologie rejoindra la pragmatique, comme cela est déjà le cas pour les travaux de Francesco Casetti¹⁷ et de Roger Odin¹⁸, pour l'étude de l'interaction entre le film et le spectateur. Cela implique à nouveau plusieurs choses. Tout d'abord que la narratologie traite des types de textes, et non la narrativité *urbi et orbi*. Notre théorie sera d'autant plus fructueuse qu'elle s'occupera de périodes historiques précises sans chercher trop vite à étendre en amont ou en aval ses découvertes locales. Il faudra donc que la narratologie accepte de se marier de temps en temps avec l'histoire du cinéma, étant clairement entendu que celle-ci reste largement à faire et qu'on ne saurait se reposer sur des périodisations ou des caractérisations traditionnelles et la plupart du temps inadéquates. Je tiens que la narratologie peut aider à la constitution de l'histoire du cinéma, dès lors qu'elle deviendrait une histoire des formes narratives¹⁹. Mais parler du spectateur n'est pas seulement tenter de lui faire réintégrer sa place de citoyen, mais de le concevoir d'une part comme un sujet (par exemple,

clivage, fétichisme et voyeurisme, tels que les travaux psychanalytiques les ont mis en lumière), d'autre part comme un cinéphile (connaissance du langage cinématographique pour les jeux de l'intertextualité et pour les jeux signifiants), et enfin comme un dépositaire d'un état idéologique (valeurs mises en jeu par l'ordre double du récit et de la fiction). Dès lors la focalisation n'a plus seulement à voir avec une économie domestique de gestion de l'information, mais avec ce que Ricoeur appelle la «mise-en-intrigue»²⁰, c'est-à-dire ce qui fait la tension entre les événements racontés et qui appelle une résolution. Pour dire cela encore autrement, reprenant des termes chers à Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva et Frank Kermode, Ricoeur affirme que tout récit a pour ambition, et le lecteur-spectateur pour but, une synthèse de l'hétérogène, une réduction des discordances vers une concordance, voire même une harmonie, au sens musical du terme, conquise sur une première absence d'accord. Or si cette absence première d'accord peut s'étudier sur l'axe du temps (flashback, ellipses et -lepses de diverses sortes), elle peut aussi s'entendre au niveau de la forme du contenu, des valeurs contradictoires mises en présence sur un point que le discours idéologique ne sait pas résoudre ou éviter d'envisager. Ce traitement imaginaire (dans les fictions) des contradictions symboliques (dans l'idéologie) qu'impose le réel (dans la vie) est ce qu'on pourrait appeler le discours de la fiction. Non pas son message final, non pas sa morale ou sa fin, mais le traitement, le maniement de valeurs culturelles et sociales à travers le double déroulement du récit et de la fiction. Ce traitement ne passe pas seulement par le sémantisme (le symbolique), il passe aussi nécessairement et d'abord par des formes, des cooccurrences iconiques et sonores que l'analyste doit pouvoir repérer dans le film (le signifiant). Mais il faut alors déplacer le terrain d'étude pour laisser jouer la part qui, dans l'image (puisque c'est pour l'instant elle la plus étudiée), relève à la fois de l'abstraction et du symbolique²¹. Admettre que les images, les plans ne sont pas simplement des reflets d'une réalité ou d'une diégèse, mais des constructions mises en ordre par un niveau abstrait et symbolique, qui leur donnent leur cohérence et donc offrent au spectateur la possibilité de les organiser et de les comprendre²². L'image de film narratif ne permet un accès à la fiction qu'à travers le filtre du symbolique, en particulier par l'usage de ce que Pierre Francastel appelait les «objets figuratifs»²³, c'est-à-dire des représentations qui ne renvoyaient pas à un objet du monde naturel, mais à une valeur d'un univers culturel : les chevaux de Paolo Uccello n'évoquent pas la plus belle conquête de l'homme, mais les chevaux de bois qui, dans les processions, représentaient la puissance et la gloire d'une nouvelle caste, celle des chevaliers. Aussi la narratologie pourrait-elle avec profit se tourner d'une part vers l'iconologie, mais aussi (parce que c'est la même chose) vers les textes fondateurs qui ont mis en forme une mentalité nationale, qui ont configuré une culture. Elle éviterait ainsi l'écueil qui peut l'attendre la multiplication infinie des typologies, de leurs

repentirs (au sens pictural du terme) et de leurs contre-propositions locales.

1. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1 et 2*, Paris, Éditions Gallimard, 1966 et 1974.
2. Gérard Genette, *Figures III* et *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, Paris 1972 et 1983.
3. André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.
4. François Jost, *L'Oeil-caméra, Entre le film et le roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987 (2^e éd. 1989).
5. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961 et 1983.
6. Expression reprise d'Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Éditions Masson, 1964.
7. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, d'abord paru en allemand en 1957 et 1977.
8. Voir Michel Marie et Marc Vernet, «Entretien avec Christian Metz», *Iris* n° 10 : «Christian Metz et la théorie du cinéma», Paris, Iris-Méridiens Klincksieck, 1990.
9. Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978. Voir aussi Jacques Aumont, «Le Point de vue», *Communications* n° 38, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
10. Sur ce point, voir l'article de François Van Rossum-Guyon, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4, Paris, Seuil, 1970.
11. Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Éditions Hachette, 1989.
12. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Cinema and Subjectivity in Classical Film*, Éditions Mouton, 1984.
13. Boris Uspenski, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, University of California Press, 1973.
14. Frank K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, 1985, d'abord paru en allemand en 1979.
15. Voir aussi Marc Vernet, «D'un Oeil peu regardant», *La Licorne* n° 17, Université de Poitiers, 1990 — texte d'abord paru en hollandais dans *Versus* 1987/3 —, «L'En-deçà», *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.
16. Elena Dagrada, «The Diegetic Look. Pragmatics of the POV Shot», *Iris* n° 7 : «Cinéma et narration 1», Paris, 1986.
17. Francesco Casetti, *D'un Regard l'autre. Le film et son spectateur*, Presses universitaires de Lyon, 1990. Trad. franç. de *Dentro lo sguardo*, Bompiani, 1986.
18. Voir notamment, Roger Odin, «Du Spectateur fic-

- tionnalisant au nouveau spectateur», *Iris* n° 8 : «Cinéma et narration 2», Paris, 1988.
19. Voir en particulier l'orientation du travail de Jens Toft présenté dans «Pour une Théorie sémiotique de l'histoire du cinéma», *Iris* n° 10, *op. cit.*
 20. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984 et 1985.
 21. Sur ces points, voir notamment Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1990.
 22. Sur la construction du récit en termes de logique et d'hypothèses faites par le lecteur, voir Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, en particulier pour sa théorie des premières impressions.
 23. Pierre Francastel, *La Figure et le lieu*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE :

une stratégie textuelle embarrassante pour la narratologie

FRANCINE BELLE-ISLE

Une narratologie qui persiste à privilégier les stratégies de parole aux dépens des visées du regard semble incapable de rendre compte du projet de narration du récit autobiographique. Il s'agit donc ici d'infléchir certains paramètres théoriques, de manière à éclairer l'écriture autobiographique autrement que dans ses avenues de surface.

A narratology which persists in giving precedence to verbal strategies at the expense of visual intentions appears unable to account for the narrative project underlying the autobiographical text. In this article, certain theoretical parameters are reworked in order to provide an understanding of autobiographical writing based on more than its surface structures.

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature : et cet homme, ce sera moi.

J.-J. Rousseau, *Les Confessions*

La vie d'un homme est son image.

André Gide, *Journal*

Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a le goût de se contempler [...].

Michel Leiris, *L'Âge d'homme*

Il était une fois une reine... Il était une fois... la narratologie. Ainsi commencent toutes les histoires; celles destinées aux enfants, bien sûr, mais aussi celles plus sérieuses des adultes avertis que sont les spécialistes du texte littéraire. La formule entraîne évidemment son poids d'évidente autorité. On comprendra donc tout de suite qu'il ne s'agit nullement ici de contester la présence décisive de la démarche narratologique, encore moins de remettre en question ses incontestables performances de lecture, mais bien plutôt de reconsidérer, sous l'éclairage d'un type de récit spécifique, certains *motifs* du tissu théorique, parmi ceux encore trop lâches pour imposer leur efficacité. Autrement dit et plus précisément: devant la «situation

narrative» — au sens de Stanzel et de Cohn — que reproduit nécessairement le texte autobiographique, comment et selon quels paramètres convient-il de réévaluer la conjonction de la parole et du regard dans la mise en forme du récit et, en conséquence, les effets de sens et de pouvoir que cette dynamique combinatoire risque de créer dans la relation entre le narrateur et le narrataire du récit?

Le moins qu'on puisse dire — et cela ne change rien au fait qu'on l'ait dit avec beaucoup d'intelligence —, c'est que dans l'espace de la narration le *point de vue fait signe*¹. Dans cet appel à la reconnaissance, aussi et surtout, il se pose comme support de représentation et assise du sens. Il nous semble que ce clignotement du point de vue, ce battement qu'il ne cesse d'exercer avec et contre le corps vocal, le déporte bien au-delà de la conception genettienne qui en fait un simple *mode* narratif, une façon polymorphe de *moduler* la voix du texte. Comprendre la focalisation uniquement comme une *qualité*, même la plus riche, du discours narratif (ce qu'elle est aussi, bien entendu), c'est tôt ou tard finir par conclure que la fonction d'un récit, c'est de raconter une histoire, et point à la ligne. Se trouve alors radicalement barrée toute la dimension spéculaire et spécularisée de *l'avisée* narrative, de ce qu'il faudrait peut-être appelé ici le *projet* de narration, et non simplement son programme... Cela ne va pas sans conséquence très lourde. Qu'advient-il, en effet, de tous les *récits de perception*², ceux qui mani-

festement acceptent de freiner leur volonté de «réalisme», de reduplication des choses par les mots, pour voir ce que l'écriture peut représenter sans l'obsession de la facticité? Devenus «les parents pauvres des théories du récit»³, eux aussi persistent à clignoter pour que soit pris en charge le *signe* de leur(s) différence(s).

Le récit autobiographique est, prioritairement, un récit de perception. Par excellence parole de la subjectivité, et parfois jusqu'à l'enfermement du sujet dans les murs de son auto-conscience, l'écriture autobiographique semble pourtant se détacher sur un fond d'extrême liberté : narration évidemment autodiégétique (mais dans des modalités que la position lacanienne sur l'Ich-Ideal et l'Ideal-Ich discuterait) qui marque le triomphe du niveau pseudo-diégétique, celui qui tient lieu de «double» quand s'absente l'extradiégétique, l'autobiographie a, en apparence, tous les pouvoirs de contrôle nécessaires à la pleine énonciation de son *histoire* de vie. D'autant que cette histoire est réelle et non fictive (du moins est-ce là l'implicite garantie que sous-tend le *pacte autobiographique*), et que donc il ne s'agit plus tant d'imaginer pour raconter que de raconter pour témoigner de l'authentique. C'est précisément dans ce virage vers un matérialisme factuel que viennent presque toujours achopper les définitions du texte autobiographique, y compris celle de Philippe Lejeune signalant au départ le caractère *retrospectif* de ce type de récit⁴. Fallacieuse évidence que cette antériorité de l'histoire sur la narration autobiographique, qui brouille la perspective critique en favorisant indûment l'événementiel!

Même localisé aux limites d'un temps perdu et retrouvé, le passé *héroïque* est toujours plus ou moins conjuqué au présent de l'instance narrative, ce qui lui confère presque à coup sûr et paradoxalement une valeur analeptique de parfaite exemplarité, et cela en dépit du fait que l'anecdote soit bien source et cause dans *l'histoire de la personnalité* :

En remontant de cette sorte aux premières traces de mon être sensible, je trouve des éléments qui, semblant quelquefois incompatibles, n'ont pas laissé de s'unir pour produire avec force un effet uniforme et simple, et j'en trouve d'autres qui, les mêmes en apparence, ont formé par le concours de certaines circonstances de si différentes combinaisons qu'on n'imagineroit jamais qu'ils eussent entre eux aucun rapport. Qui croiroit, par exemple, qu'un des ressorts les plus vigoureux de mon âme fut trempé dans la même source d'où la luxure et la mollesse ont coulé dans mon sang? Sans quitter le sujet dont je viens de parler, on va en voir sortir une impression bien différente.

J'étudiois un jour seul ma leçon dans la chambre contigue à la cuisine. La servante avoit mis sécher à la plaque les peignes de Mlle Lambercier [...].⁵

Une longue fréquentation des autobiographes nous a amenée à voir combien cette mise en scène structurelle

est profondément récurrente dans l'organisation de leur récit de vie, combien chez Jean-Jacques Rousseau en particulier elle tend à s'inscrire comme un véritable tic d'écriture. Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, qui devraient se méfier plus que d'autres d'une situation narrative pouvant entraîner des effets de déterminisme *historique*, y ont abusivement recours, jusqu'à l'ébranlement de la vraisemblance discursive, comme si l'autobiographie ne pouvait pas échapper à sa vocation *testimonial*, au risque de voir s'y perdre une possible liberté d'existence. L'*Âge d'homme* de Michel Leiris, tout entier écrit dans la volonté d'éviter ce dess(e)in de la narration autobiographique, et acceptant d'en repousser la tentation par les frustrations de la focalisation externe, essaie magnifiquement de relever le défi de son auteur quand celui-ci reprend la question au champ même du rêve rousseauiste :

Car dire la vérité, rien que la vérité, n'est pas tout: encore faut-il l'aborder carrément et la dire sans artifices tels que grands airs destinés à en imposer, trémolos ou sanglots dans la voix, ainsi que fioritures, dorures, qui n'auraient d'autre résultat que de la déguiser plus ou moins [...].⁶

Et pourtant, malgré sa réussite d'un récit au «regard aveugle», Leiris avoue en corps de texte de secrètes velléités de stratégie, même si, du même coup, il se trouve à en dénoncer la prétention devant les ruses de l'écriture

Me voici loin de ce que je me proposais de raconter en abordant l'avant-dernière partie d'un chapitre consacré à ce qui, parmi les événements de ma vie, se rattache pour moi au thème de l'«homme blessé». À mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je vois devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'une sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique.⁷

Que le sens à donner aux «choses de la vie» puisse se dérober aux intentions explicatives de l'instance narrative, cela est rafraîchissant de voir un autobiographe y consentir enfin, mais un cas d'exception n'invalide pas la règle en usage.

Ce qui apparaît dans le récit autobiographique, ce ne sont pas les faits bruts de l'existence d'un sujet, mais la vision qu'il en a dans l'instant de sa narration. C'est le regard qui est premier ici, cet «appétit de l'oeil» dit Lacan, qui dessine les tracés du *dire* selon les exigences d'un *donné-à-voir* politiquement pressenti comme *exposition* satisfaisante de soi. Très vite la situation narrative qui s'installe alors doit être revue et corrigée : il ne peut plus s'agir d'abord et simplement de dire l'événementiel, sans s'empêcher aussi forcément de le voir; il s'agit avant tout de forcer l'histoire à dire aussi ce que,

d'abord et de toute façon, il y a à voir. Dans ce jeu textuel où le regard l'emporte sur la voix, où l'image prévaut sur le fait, il devient un peu court de s'en tenir aux lieux acquis d'une focalisation *modale*, dépendante obligatoirement d'une narration investie de toute-puissance, tenue en laisse aussi bien dans ses délégations autorisées que dans ses assignations à résidence⁸... De comprendre que le narrateur autobiographique «en sait presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et que donc la focalisation sur le héros est [...] une restriction de champ»⁹ artificielle et de l'ordre de la complaisance, de déclarer qu'en conséquence «la seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros»¹⁰, cela relève plus de l'évidence logique que d'un énoncé appelant la démonstration, en même temps que l'affirmation pointe clairement toute l'équivoque de la perspective genettienne : doit-on vraiment ramener l'affaire à une pure question d'*information*, alors qu'il faudrait peut-être reconnaître dans cette supériorité de connaissance la volonté très simple d'imposer une vision, représentée dans le procès narratif comme parfaitement crédible? L'identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage constitue, en effet, une sorte de gage implicite de bonne foi, l'assurance que le récit porte une parole de vérité et que, d'une manière ou d'une autre, il rejoint toujours la ligne de l'aveu ou de la confiance. Ce caractère *intimiste* de l'autobiographie, qui profile naturellement le narrateur comme le récepteur de l'authentique, suppose toute une série de feintes narratives destinées à protéger et à renforcer la confiance, voire la crédulité du lecteur.

Presque toujours directement interpellé comme *entendant* élu et privilégié, le lecteur de l'autobiographie ne peut, sans trahir la foi mise en sa bonne oreille, s'écarter de la parfaite réceptivité exigée de lui comme narrataire d'une parole qui le fait dépositaire d'un secret tenu pour essentiel. À propos de l'affaire Marion, Jean-Jacques Rousseau souligne la valeur exceptionnelle de sa *confession* et place du coup son lecteur en situation d'insigne honneur, mais aussi d'extrême vulnérabilité :

Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne me l'a jamais fait faire à personne, pas même à Mad^e de Warens. Tout ce que j'ai pu faire a été d'avouer que j'avois à me reprocher une action atroce, mais jamais je n'ai dit en quoi elle consistait. Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions!¹¹

On pourrait croire qu'il s'agit là d'une habile manoeuvre pour aiguïser la curiosité du lecteur en regard d'une monstruosité innommable, et donc pour marquer dans

le récit l'importance d'un événementiel extraordinaire, si seulement ces lignes précédaient l'aveu et préparaient à l'énoncé historique, mais elles suivent la confiance, comme pour conférer en après-coup à l'anecdote, somme toute assez banale, un poids de signification dont le lecteur est tenu de prendre charge dans la seule garantie que lui en donne le savoir mémoriel de l'instance narrative. La complicité spéculaire entre locuteur et locutaire, à laquelle aucune autobiographie ne saurait renoncer, ne peut donc s'établir que dans le partage d'une *vision* des faits biographiques, qui les choisit et les organise en matériau narratif, un peu comme se fabrique une mosaïque, ici existentielle, morceaux épars d'une vie finalement disposés en *image-synthèse*, sorte de *métaphore structurelle* au sens de Ricardou quand il pointe la construction et le fonctionnement d'un texte, pour aboutir à la reconnaissance de ce qu'il nomme «le fantastique de l'écriture»¹².

Retenues comme traces mnésiques d'élection, des images parmi d'autres émergent au champ narratif, visions déjà mises en mots-valises, imaginaire toujours aussi symbolique, parole embryonnaire désireuse de devenir récit. Dans l'arbitraire du projet de représentation de soi que sous-tend toute tentative d'écriture autobiographique, un événementiel prioritairement investi impose despotiquement sa pertinence :

Je vois la servante ou le valet agissant dans la chambre, une hirondelle entrant par la fenêtre, une mouche se poser sur ma main, tandis que je récitais ma leçon : *je vois* tout l'arrangement de la chambre où nous étions; le cabinet de M. Lambercier à main droite, une estampe représentant tous les papes, un baromètre, un grand calendrier; des framboisiers qui, d'un jardin fort élevé dans lequel la maison s'enfonçoit sur le derrière, venoient ombrager la fenêtre, et passaient quelquefois jusqu'en dedans. Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela; mais j'ai besoin, moi, de le lui dire. Que n'osé-je *lui raconter* de même toutes les petites anecdotes de cet heureux âge, qui me font encore tressaillir d'aise quand je me les rappelle. Cinq ou six surtout... composons. Je vous fais grace des cinq, mais j'en veux une, une seule; pourvu qu'on me la laisse *conter* le plus longuement qu'il me sera possible, pour prolonger mon plaisir.

Si je ne cherchois que le vôtre, je pourrais choisir celle du derrière de Mlle Lambercier, qui, par une malheureuse cullebutte au bas du pré, fut étalé tout en plein devant le Roi de Sardaigne à son passage : mais celle du noyer de la terrasse est plus amusante pour moi qui fus acteur, au lieu que je ne fus que spectateur de la cullebutte, et j'avoue que je ne trouvai pas le moindre mot pour rire à un accident qui, bien que comique en lui-même, m'allarmoit pour une personne que j'aimois comme une mère, et peut être plus.

O vous, lecteurs curieux de *la grande histoire du noyer de la terrasse*, écoutez-en l'horrible tragédie,

et vous abstenez de frémir, si vous pouvez.

Il y avoit hors la porte de la Cour une terrasse [...]»³

La citation est longue, mais pas une ligne ne saurait être ici biffée quand il faut comprendre comment s'orchestre la mise en scène narrative, comment celle-ci est originellement posée comme dépendante absolument des exigences de la vision/visée autobiographique. Ce que Rousseau prend la peine de rappeler à son lecteur, c'est qu'en dehors des inévitables manipulations dont il sera l'objet, il est d'entrée de jeu assujéti à une incontournable stratégie narcissique par laquelle doit obligatoirement passer l'exposition narrativisée du sujet pour que soit respectée l'image de soi nécessaire à la démarche d'une écriture de séduction. Ce n'est pas simplement le changement d'une narration hétérodiégétique en récit autodiégétique qui est voulu ici, ce qui aurait pu se faire à propos d'un événementiel définitivement retenu mais raconté dans une focalisation objectale différente, mais bien plutôt une histoire *autre* parce que déjà prédéterminée narrativement, dans l'implicite de sa représentation condensée, comme parcours nettement plus rentable pour l'économie spéculaire du sujet.

Tout se passe comme si Rousseau, en évoquant la possibilité du récit de la «cullebutte», dont d'ailleurs il se permet même d'esquisser en raccourci l'éventuel schéma narratif, en signalait du même coup la réalisation comme *impossible* en regard de l'image narcissique à reproduire dans le scénario d'écriture, image ici retenue comme seul fondement du désir de raconter. Quant au désir du lecteur d'entendre ce qui doit être dit, il est carrément mobilisé au nom d'une soumission complice, le faisant réflexion du «désir de l'autre», dans une véritable résorption de son propre plaisir égoïste, présumé ignorant des attentes du projet autobiographique. *Devenu* — c'est-à-dire amené là par acquiescement de complaisance — «curieux de la grande histoire du noyer», le lecteur des *Confessions* accepte dès lors de cautionner la valeur choc de cette narration de choix et conforte sans plus de résistance une échappée scénique dont il assume à l'avance toutes les retombées de pouvoir. Comment d'ailleurs pourrait-il refuser de superposer son regard de lecteur au regard resté avide de Rousseau et rappelant l'image d'enfance, la retrouvant intacte au fond de son oeil, sinon dans la volonté gratuite de se boucher la vue devant une représentation toujours *vivante*, et donc sentie comme du *réel* authentique¹⁴? Invité à voir maintenant ce que le narrateur voit encore et depuis longtemps, le narrataire ne peut que vouloir écouter la mise en histoire de cette représentation dont les plis et replis sont déjà structurellement en place avant même que de s'organiser en récit efficace. C'est ainsi que loin d'être le but du texte autobiographique, l'exposé anecdotique n'est d'abord que le moyen pris par le narrateur pour faire voir à son narrataire, lui faire oculariser — entrer dans son oeil — ce que lui sait devoir être vu parce qu'il le voit encore et déjà, dans l'imminence de sa narration.

Habitée à se valider au contact des récits de fiction où l'événementiel — même s'il est volontairement occulté comme dans le nouveau roman — hante les avenues de l'écriture, l'approche narratologique privilégiée d'emblée le procès d'énonciation qu'elle sépare nettement du procès de focalisation, dont elle fait un adjuvant de prestige mais qu'elle relègue quand même au rang de qualité modale d'une narration prévalente. Si l'on réussit à mettre entre parenthèses certaines réticences idéologiques à ainsi fixer une fois pour toutes la hiérarchie des registres de la parole et du regard — la pensée structuraliste de Lacan s'y refuse —, cela ne pose pas trop de problèmes pratiques. Certes, mais seulement jusqu'à ce que passe et résiste plus fortement le récit autobiographique, incapable dans ses ambitions de *description* narcissique¹⁵ de se plier facilement aux caprices d'une voix détachée de toute vision-assise, vision dont aucun autobiographe n'arrive à faire le deuil.

1. *Protée*, «Le Point de vue fait signe», vol. 16, no 1-2, hiver-printemps 1988.
2. P. Ouellet, «Peinture aveugle: le problème de la «perspective» dans un texte narratif», *Protée*, «Le Point de vue fait signe», *op. cit.*, p. 53-65.
3. *Ibid.*, p. 54.
4. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, coll. «Poétique», p. 14.
5. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1959, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 18.
6. M. Leiris, «De la littérature considéré comme une tauro-machie», *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, coll. «Folio», p. 19.
7. *Ibid.*, p. 128.
8. P. Vitoux, «le Jeu de la focalisation», *Poétique*, Paris, Seuil, vol. 51, septembre 1982, p. 359-368.
Dans un texte qui reste fondamental pour la micro-analyse des déplacements dans le procès de focalisation, Vitoux reconsidère le concept d'omniscience narrative et en fait la conséquence directe d'un pacte d'alliance entre la parole et le regard. Quand ce pacte se brise, quand le regard déserte la parole, celle-ci commence à s'inquiéter, à rôder autour d'un événementiel subitement rendu à son opacité, jusqu'à devenir *parole aveugle/aveuglée* impuissante à témoigner de la réalité. Et si Vitoux continue alors de parler de «focalisation *déleguée*», c'est qu'il refuse, lui aussi, de priver la narration d'une capacité souveraine de vision, comprise comme un droit acquis et tout juste *distrainé* momentanément de son port d'attache...
9. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. «Poétique», p. 210-211.
10. *Ibid.*, 214.
11. J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 86.
12. J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, coll. «Tel Quel», p. 136.
13. J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 21-22.
14. R. Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 123-124.
15. G. Genette, *op. cit.*, note 1, p. 128-129. Malgré les précautions que Genette prend vis-à-vis de la description dont il marque la valeur *diégétique*, il reste que sa narratologie ne lui fait une place effective que comme *pause* dans le récit, c'est-à-dire présence-en-creux aux limites de l'absence.

MUSIQUE DU RÉCIT

Approches de la description chez Raymond Chandler (*The Big Sleep*)*

JEAN-PIERRE VIDAL

Cet article se propose, à partir d'une remarque de Genette sur le peu d'usage littéraire de la «variation interne», de montrer que le lieu d'une telle variation peut, en littérature, être la description, envisagée comme fictionnalisation de la fonction déictique à l'oeuvre en toute écriture.

Using as a starting point Genette's observation that literature makes relatively little use of "internal variation", this article intends to show that description, far from being exclusively decorative or motivated by diegetic construction, can also be the very "topos" of such a variation, provided it is considered as a fictionalization of the deictic function at work in every text.

Quiconque est assez fou pour écrire encore des romans aujourd'hui doit, s'il veut assurer leur protection, les écrire de telle manière qu'on ne puisse pas les adapter, autrement dit qu'on ne puisse pas les raconter.

Milan Kundera, *L'Immortalité*, p. 286

Mais on ne décrit que ce qu'on ne voit pas.

Robert Pinget, *Du Nerf*, p. 11

Ils veulent des histoires, ne comprenant pas qu'elles les mènent à la mort.

Ibid., p. 17

On me pardonnera peut-être la provocation de ces exergues, surtout coiffant un texte où il sera quelque peu question d'un romancier auquel le cinéma rendit assez bien justice, Faulkner aidant, au moins pour *The Big Sleep*, on me les pardonnera au nom du propos que je me donne et qu'ils illustrent dans leur diversité. Je tenterai en effet, dans cet article, de montrer que la description romanesque représente, loin d'être ornement, non pas même une illustration «symbolique» de tel ou tel aspect ou attitude de tel ou tel personnage (c'est l'alternative généralement proposée), mais le rythme même par quoi l'écriture produit du récit et le produit comme «irracontable». Ainsi présentée cette position reprend en partie celle de Proust, qui louait Flaubert d'avoir débarrassé les moyens narratifs «du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire». Et il ajoutait : «Le premier, il les

met en musique». Cette formule des *Chroniques*, il est d'autant plus troublant qu'elle soit citée par Gérard Genette¹ que celui-ci, une vingtaine d'années plus tard, écrira que

la littérature, ou du moins le récit en prose, a toujours exploité beaucoup plus timidement que les autres arts, et particulièrement que la musique, les ressources de la variation interne, et ce fut sans doute un appauvrissement.²

Tout va dépendre, évidemment, de ce qu'on voudra bien entendre par «variation interne». Genette, quant à lui, ne semble désigner alors que «les capacités de répétition ou d'"interférence" d'un récit»³. Pour reprendre son vocabulaire, c'est au niveau plutôt de la «narration» que je m'efforcerai de montrer la variation à l'oeuvre et dans une telle perspective, bien sûr, quoique encore un peu timide, surtout par rapport à la musique qui n'est, elle, pratiquement que variation, l'exploitation qu'en fait la littérature apparaîtra sans doute nettement plus intensive.

Mais si je m'efforce ci-après de suivre la variation interne au niveau de la «narration» genettienne, c'est-à-dire au niveau de l'acte où se manifeste l'écriture et se produit, par elle, «du» récit, pourquoi dès lors parler de musique du «récit»?

La désignation ici, d'une part vise le genre-roman,

nouvelle, conte, tout ce qui fait suffisamment appel à cette dimension pour qu'on ait pu fort couramment l'y réduire —, d'autre part fait signe, dans l'ouverture ainsi maintenue de l'espace métonymique qu'activait le passage du sens restreint au sens plus général, d'une solution de continuité, figure par quoi, quant à moi, je désigne les transformations successives du même, transformations que d'autres, en fait la plupart des théoriciens, sauf peut-être ceux vraiment frottés de Peirce, assignent à des «niveaux» divers.

Il ne s'agit pas, entendons-nous bien, de vouloir convaincre que la logique des niveaux est aberrante. Il n'est pas question, par exemple, d'invoquer ici le déni lacanien du métalangage et de récuser le modèle saussuro-hjelmslevien du signe, encore que cela puisse entrer dans les projets à long terme de ma recherche. Il s'agit plutôt de reconnaître explicitement que les analyses qui vont suivre ne prennent sens qu'à partir d'une conception de la littérature «comme solution de continuité» dont je demanderai ici l'illustration au personnage d'Epstein, le romancier de *l'Atlas occidental* de Daniele Del Giudice, romancier ici occupé à expliquer au jeune physicien Brahé⁵ ce que lui, Epstein, devrait pouvoir montrer pour lui faire comprendre ce qu'écrire des romans veut dire :

Oui, j'aimerais parler pour ma part d'un sentiment et de la façon de le produire comme vous parlez de l'anneau d'une trentaine de kilomètres. Est-ce que je pourrai jamais vous inviter un jour à visiter des temps verbaux, des joints pour encadrer les phrases en sorte qu'elles se tiennent l'une contre l'autre, comme sous l'effet d'une contrepoussée? Est-ce que je pourrai jamais vous faire voir un jour le point exact où s'engendrent une image, un geste, le dénouement d'une histoire, la trame d'un sentiment, en vous montrant la différence entre le produit et ce qui le produit? Est-ce que je pourrai vous dire : une histoire est faite d'événements, un événement est fait de phrases, une phrase de mots, un mot de lettres? Et la lettre, est-elle irréductible? Est-ce le «dernier» stade? Non, derrière la lettre il y a une énergie, une tension, qui n'est pas encore forme, mais qui n'est déjà plus sentiment; et qui sait quelle puissance il faudrait pour déconnecter ce sentiment du mot qui le rend visible, de la pensée qui le pense instantanément, et comprendre le mystère par lequel les lettres se disposent d'une manière et non d'une autre, et qu'on arrive à dire «Vous me plaisez», et le miracle par lequel ceci correspond à quelque chose.⁶

Le miracle par lequel l'énergie — le souffle dirait Derrida — qui pose et déplace la lettre, se trouve une manière qui «correspond à quelque chose», c'est ce que j'assigne à la fonction déictique, pour moi fondatrice de toute écriture. Encore faut-il préciser que le «miracle» dès lors n'est que l'effacement de la solution de continuité que, pût-elle en remonter les étapes, comme devrait s'en donner mission la critique telle que je l'entends, la

lecture attentive ne pourrait manquer de reconnaître sur son propre parcours.

Autrement dit, de la lettre à l'histoire, tout n'est que transformation en solution de continuité, et la variation interne qui apparenterait l'art littéraire à la musique, c'est pour moi dans ces changements, non pas de niveau mais de nature, du signe dans son déploiement, de loin en loin quasi-illimité, qu'elle se situe au coeur de la littérature.

Écrire des romans qu'on ne puisse pas raconter n'est peut-être plus, dans une telle optique, l'exclusive préoccupation de qui ne veut pas se faire transcrire, se faire «médiatiser». Elle est peut-être, et depuis fort longtemps, celle d'auteurs pour qui le texte n'est pas un substitut d'autres «moyens» de production sémiotique, d'auteurs suffisamment nombreux pour que la sempiternelle précaution que prend Genette dans chacun de ses ouvrages de les dire exceptionnels commence à ressembler à une pirouette stratégique.

Et certes il apparaît un peu trop, ces temps-ci, que la subordination à peu près totale de l'écriture au récit, l'exception manifestant alors fétichisme du tracé, narcissisme du traceur, facilité enjoliveuse ou avantgardisme méprisant, est le credo d'une narratologie qui confond, comme les médias triomphants de l'ère post-moderne nous enjoignent sans cesse de le faire, évidemment à leur profit, art et communication.

Il est patent, en effet, et reconnu explicitement par Mieke Bal notamment⁷, que le modèle qui sous-tend à peu près toute la narratologie reste celui de la communication. Précisons tout de suite : le *vieux* modèle, celui de Shannon et Weaver, linéaire, unidirectionnel, à trois instances elles-mêmes dédoublées, et supposant un degré zéro à partir duquel on construit le message par ajouts et redondances. Les modèles qui émanent de ce qu'on a appelé la «Nouvelle Communication»⁸ pourtant plus pertinents, ne serait-ce que dans la mesure où ils formalisent une interaction entre la «source» ou l'émetteur et le récepteur (le texte est bien le lieu d'une interaction, *mutatis mutandis*, semblable, entre écriture et lecture), dans la mesure donc où ils restent résolument dynamiques et ne parlent plus vraiment en termes de pure transmission, ces modèles, peut-être utiles à une narratologie qui ne penserait plus en termes de codage, ne sont jamais considérés.

Quel que soit le modèle utilisé, il reste que le fantasme de science qui sert à la narratologie de modèle est l'ingénierie positiviste du XIX^e siècle et que le romancier du narratologie semble n'avoir d'autre visée que de transmettre au mieux le message à son «destinataire».

Mais la condition même de l'art n'est-elle pas que celui qui le reçoit doive, pour vivre l'expérience (et non, à proprement parler, recevoir le «message») que cela représente, s'oublier dans l'objet ou l'activité proposés au point de ne pas savoir qui il est, au point même d'ou-

blier qu'il est homme? Ne doit-il pas pouvoir postuler, fantasmer si l'on veut, que sa conscience, sa vie présente ne sont que des émanations transitoires de l'objet qui ainsi le fait? «La variété des choses est en réalité ce qui me construit», écrivait Francis Ponge⁹. Véritable piège formé par l'espace du réel, la «chaîne signifiante» de Lacan, qui répond en partie à cette diversité des choses, produit le sujet comme son effet dans une épiphanie qui évoque, pour moi, la lecture littéraire et, de façon générale, toute forme d'expérience artistique. Ou encore, comme l'écrit Blanchot :

L'erreur est de croire que le langage soit un instrument dont l'homme dispose pour agir ou pour se manifester dans le monde; le langage, en réalité, dispose de l'homme en ce qu'il lui garantit l'existence du monde et son existence dans le monde.¹⁰

Dans le champ conceptuel délimité par ces trois noms entre autres, la description est toujours arpentage de l'espace littéraire, non pas traversée vers la véracité avérée d'un dire ou l'efficacité symbolique d'une illustration. La description est le lieu d'émergence de la monstration par quoi la conscience se dit au monde par le langage, le langage qui se représente en présentant son dehors, le langage, toujours «plus pensant et plus ouvrant que nous» (Heidegger)¹¹.

L'ouverture au monde ressortit, pour moi, à cette solution de continuité que j'identifiais plus haut et cette «disposition» (au sens de Blanchot dans le texte cité) produit l'intermittence, l'inscription effaçante, qui, de la lettre au mot, à la phrase, au texte entier, et aux «fictions» que localement cet effacement traçant produit, pose la littérature comme un papillotement du sens.

Le reproche majeur qu'ainsi, pour ma part, je ferais, d'un tel point de vue, à la narratologie, c'est qu'elle assoit ses constructions conceptuelles sur la certitude de permanences émanant du texte. L'obsession de l'attribution maniaque d'un regard ou d'un ton à tel ou tel, la hantise d'un discernement forcené des responsables fictifs, personnages ou entités, de quelque nature qu'elles soient, marquent la narratologie d'un sceau plutôt verbalisateur. Devenue en effet la grande argousine des récits, elle cherche toujours un coupable de telle ou telle occurrence énonciative, un coupable qui, paradoxalement, soit aussi en même temps une loi, une loi ontologique : l'identité. Rien, pour elle, n'aura jamais eu lieu que le lieu du racontage, excepté, peut-être, une constellation d'hominidés à suivre à la trace littérale, pour déterminer qui fait quoi, dans la diégèse, pourquoi et comment. Et surtout pour faire, en fin de compte, que l'existence de la diégèse finisse par avérer le texte.

Or, si non seulement l'histoire, mais le récit et même la narration n'étaient que l'effet secondaire de l'effervescence génétique du texte? Si le personnage n'était qu'une construction transitoire dont il appartient à la lecture d'accepter, comme son lot aveugle, d'avoir à activer

les virtualités en arrêtant ainsi le texte, en le réalisant, immobile enfin, hors de lui-même dès lors, tout entier, en ce golem fantasmé, à la fois suscité et éteint? Si la lecture était cette étrange réactivation de signes fossilisés, disposés en autant de propositions sémiotiques en attente d'un dynamisme qui d'abord les accepte, à nouveau les réalise, mais autres nécessairement, puis en fasse germiner quelque fantoche de rêve?

Peut-être est-ce là, dans cette patiente reconstitution du mouvement, qui à la lettre s'attache avant d'elle s'ébranler vers d'incernables figures, le programme que l'on pourrait assigner à une autre narratologie. Une narratologie des transformations sémiotiques disposées en solution de continuité. Une narratologie qui saurait se garder de l'anthropomorphisme que représente, malgré tout, la façon dont Mieke Bal interprète, par exemple, les variations dans la description de certains lieux de *Madame Bovary* comme le résultat d'une différence de focalisation entre Emma et le «narrateur-focalisateur», différence symbolique de «la volonté de l'héroïne de voir les lieux différemment»¹². Car s'il demeure parfaitement acceptable qu'une description porte la trace d'un regard assimilé à une figure de fiction, acceptable encore qu'une autre ressortisse à une instance anonyme qui n'est pas un personnage, ces deux attributions ne doivent cependant pas faire oublier, y compris dans leur éventuelle dialectique, qu'elles sont toujours secondes, tributaires d'une fiction de regard que seul fait naître, en ses variations irréductibles, ce qui du texte est d'abord musique, c'est-à-dire avec Mallarmé, musique «en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout»¹³. Ou, avec Derrida, espacement, différance.

Il est temps maintenant de s'intéresser à cet espacement tel que l'incipit de *The Big Sleep* en fait exemplairement l'épreuve.

Mais avant de s'y attacher, on ne saurait éviter quelques remarques liminaires sur ce type particulier de récit qu'Uri Eisensweig qualifie, à juste titre et pour diverses raisons auxquelles on renverra le lecteur, d'«impossible»¹⁴.

Si l'on définit, non sans quelque malice, avouons-le, le roman policier comme un récit qui, en tant que genre et quelle que soit la liberté souveraine de l'écriture qui décide d'y déposer un texte, naît de la tension entre deux pôles descriptifs, la description explicite (ou implicite) du lieu de départ — crime et ses composantes, devant finir par se trouver une coïncidence parfaite dans la description du lieu d'arrivée— la reconstitution qu'est toujours la solution de l'énigme, comme une image enfin nette, non-tremblée— on s'aperçoit vite que se trouve représenté ainsi le modèle inverse de celui avec lequel la narratologie est habituée à travailler. Loin d'y être, en effet, explicative ou ornementale, la description y est fondatrice. On pourrait presque aller jusqu'à dire que la description, en ce sens, se cherche une figure de fic-

tion qui la puisse prendre en charge, le coupable quant à la diégèse, le détective quant à la narration. Et c'est lorsque la focalisation-détective sera parvenue à coïncider avec la focalisation-coupable qu'en fait elle recrée, au point qu'on peut dire qu'elle s'invente ainsi un «autre»¹⁵, c'est lorsque une description finale sera parvenue à annuler fictivement une description initiale dont elle n'est, en fait, narrativement, qu'une variation, c'est lorsque le texte aura ainsi mis en scène explicitement la fable qui représente le sens comme une substitution, c'est en un mot lorsque le simulacre aura joué à plein qu'une fin, toujours dérisoire, viendra refermer provisoirement le cadre où le crime et sa solution se présentent tous deux comme une scène immobile. Une scène immobile où il aura fallu faire entrer quelqu'un, commodité ponctuelle. D'où, d'ailleurs, la force habituelle de ces incipit policiers où tout concourt à créer l'illusion d'un présent absolu, nécessairement ramené à celui de l'écriture et celui de la lecture ainsi conjoints dans l'achronie du simulacre.

Le récit lui-même n'est alors plus que ce suspens que la narratologie accuse la description d'être.

Or précisément Chandler, comme Flaubert, fut accusé mainte et mainte fois d'enliser son récit dans les descriptions, «au détriment de l'action, qu'il oublie ça et là, pour la rattraper plus loin, vaille que vaille» (Boileau-Narcejac)¹⁶. Les mêmes auteurs ajouteront, renforçant encore le parallèle avec Flaubert : «On sent ici le plaisir d'écrire pour écrire»¹⁷.

Or précisément Marlowe, présenté dans ce roman pour la première fois, est lui-même une figure emblématique de la variation, en ce triple sens qu'il est, dans l'oeuvre de Chandler, le dernier d'une série de détectives qui en sont l'ébauche, que diégétiquement, au moins dans *The Big Sleep*, sa méthode consiste essentiellement, véritable bouc émissaire, à prendre la place de la victime, forçant ainsi l'assassin à se dévoiler par le piège d'une reconstitution sauvage et enfin que, paratextuellement, sa matérialisation répond à une polymorphie que l'on dirait constitutive, comme en fait foi ce passage significatif d'un des textes «théoriques» de Chandler :

But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man [...] He must be the best man in his world and a good enough man for every world.¹⁸

LE STADE DU MIROIR DE PHILLIP MARLOWE : naissance d'un personnage

The Big Sleep assoit la stratégie descriptive qui présente le personnage en même temps que le décor initial sur la dialectique de l'approximatif et du tout à fait, du

flou du paysage et de la netteté de l'image, comme une mise en scène éthique : ce qui paraît au premier coup d'oeil la représentation de l'intangibilité du devoir dans l'incertitude du décor :

It was about eleven o'clock in the morning, mid October, with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them. I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it. I was everything the well-dressed private detective ought to be. I was calling on four million dollars.¹⁹

De «It was about» à «I was everything», l'heure, la date et la température approximatives, celle-ci d'autant plus que l'énonciation conjoint les extrêmes (le soleil est présent, effacée seulement sa brillance, en même temps que la pluie, mais annoncée, quant à elle, seulement d'une apparence, comme une menace qui permet ainsi à la séquence de balayer tous les temps, du soleil passé à la pluie future : la météorologie est d'emblée un spectacle, que la phrase parcourt en une manière de prétérition, comme une série de propositions, autant dire *ouverture*, au sens musical, du texte) conduisent, telle une solidification, un précipité, à cette figure humaine qu'elles convoquent dans sa netteté explicitement travaillée, comme un simulacre qui se révèle tel par une autre prétérition : «shaved and sober» soulignant l'accidentel que «neat» et «clean» pouvaient encore cacher dans leur possible permanence.

Dans la théâtralité paradoxale (parce qu'atténuée, implicite) de cette ouverture, le héros sort du décor. Il est l'homme des circonstances. Celles-ci sont d'abord réduites à une spatialité sur laquelle le temps (chronologique et climatique) vacille, comme une incertitude qui est aussi une ébauche, une tentation d'écriture, avant que la présence humaine, négativement évoquée, comme nous allons le voir, ne vienne donner à ces circonstances une raison, une connotation causale. Mais ce qui importe à la lecture, c'est que le personnage est *là* avant de se dire *là pour*. Encore ce «pour» reste-t-il caché dans l'appât d'un «à cause» : «calling on *four million dollars*». La fortune cache ici l'employeur en même temps que ses raisons de recourir au détective, Marlowe a rendez-vous avec l'abstraction d'un chiffre. Autant dire qu'il reste seul, seul avec son décor, le décor qui semble l'avoir suscité, seul avec lui-même (il est aussi construit comme un décor, nous le verrons), seul avec une image *fondatrice* : «I was everything the well-dressed private detective ought to be».

Bien évidemment, si l'on peut ici sans quelque abus parler de «stade du miroir» et évoquer Lacan, c'est seulement en autant que le regard imaginaire et captif du lecteur ordonne toute la scène et «voit» Marlowe naître en tant qu'individu de fiction dans une stratégie spatiale

qui n'est perceptible que parce que ce lecteur *voit ainsi lui-même en tant que tel*. Le lecteur naît de sa lecture comme Marlowe naît du texte et le texte est un miroir dont le tain est l'écriture. La lecture, regard piégé par la lettre dont les glissements incessants font éclore et se solidifier, mais transitoires, des images.

Dans cette optique, le personnage, loin d'être la clé explicative de cet activisme du regard, l'identité que le regard attribué telle une signature avère, que Mieke Bal voit encore, quand bien même pour l'opposer à celui du «focalisateur», dans la vue de Rouen qui se révèle dès lors portée par Emma, dans cette optique, dis-je, le personnage n'est que le produit provisoire et relativement peu différencié du *regard du lecteur se percevant lui-même comme regard*, regard convoqué par l'épars des signes, regard sommé de sémiotiser.

Dans cette mélodie *inarrêtable* de l'écriture coulée dans la portée du texte, le personnage n'est qu'un point d'orgue, une cadence éparse, illimitée, où le lecteur improvise, s'inscrit, projette son activisme sémiotique, quand il ne se projette pas lui-même!

Mais revenons à notre incipit. J'ai dit que la présence humaine était négativement évoquée dès la présentation «théâtrale» que fait de lui-même le narrateur homodiégétique. C'est que cette description architecturale (j'y reviendrai) représente, dans son inutilité emphatique, le pacte par lequel le *texte donne à lire*, un étymon incipital en quelque sorte. En effet, l'étonnant : «I was neat, clean, shaved and sober, *and I didn't care who knew it*» semble ironiser sur la présence du lecteur, seul, par définition, à savoir, du moins ici, que Marlowe est comme il se dit. Ce décidément curieux personnage se soucie donc du témoin comme de sa première chemise bleu sombre. Il y a là, me semble-t-il, une autre forme de prétérition dont le positif, cette fois, serait à chercher du côté de ces ironiques «tels que vous me voyez, lecteur» qui parsèment implicitement, et parfois explicitement, *Tristram Shandy*, entre autres.

C'est en effet, comme chez Sterne, l'artificialité de la présence et du personnage et du lecteur qui se trouve ici désignée, l'artificialité de *toute présence au texte*. Rien n'aura eu lieu. Le simulacre efface la présence même qu'il capture. Et si la littérature, comme tout art, était, en ce sens, l'expérience faite du néant, d'un néant ainsi surmonté parce que devenu inutile dès lors qu'il a été une fois au moins, là, dans le simulacre, *éprouvé, vécu*? Une chose en tout cas m'apparaît, quant à moi, indéniable : l'épreuve de cette néantisation passe par la foi accordée au simulacre, non pas comme redoublement vite traversé en direction de notre réel, mais, au contraire, en tant qu'objet autre qui, du même coup, suspend et ainsi, dans le présent absolu de l'expérience esthétique, *annule* ce réel dont pourtant, bien sûr, il s'est donné lieu. Il s'ensuit que toute réduction du simulacre aux contours de notre monde, dans une mimésis impé-

rieuse (personnages, diégèse, focalisation, bref tous les cadres de la narratologie), banalise et détruit par le fait même l'expérience esthétique qu'elle prétendait saisir.

On ne manquera pas sans doute ici d'objecter que déclarer nuls et non avenues les contours projectifs que, telle une portée et des barres de mesure sur (ou sous; en tout cas, hors de son cours) la fluidité d'une mélodie, la narratologie appose au texte, c'est se condamner à nier la possibilité même de toute fiction, de toute histoire, de toute diégèse même, en fin de compte de tout «monde possible». L'absurdité d'une telle attitude se traduirait dans la contradiction même des termes. Aussi bien ne s'agit-il pas de cela.

Il s'agit plutôt, quant à moi, d'insister sur le simulacre second, et déjà, en ce sens même, critique, que représente l'univers de la mimésis. Or il me semble que la narratologie, tout entière à ce choix attachée, perd résolument la dimension esthétique, fondamentale il va de soi, de l'objet-lieu dit texte, dans la mesure où cette dimension esthétique trouve son fondement dans la deixis, c'est-à-dire ce geste de l'esprit qui, *avant même* de reproduire, vise à *se produire en prenant place*, «pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être» (Mallarmé). Désigner, nommer, compter, c'est ainsi se décliner, décliner son identité. Que cela soit ou non ressemblant, à quelque chose qui s'appellerait le monde, à quelqu'un qui s'appellerait moi, n'a point trop d'importance, puisque de toute façon on n'en saurait tout à fait sortir. Avant cela, la question posée pourrait se formuler plutôt ainsi: miroir, miroir, dis-moi où est «je». Et la réponse : «je» est dans la multiplicité des reflets qui le cherchent. «La variété des choses est en réalité ce qui me construit» écrivait Francis Ponge.

C'est ainsi que le «I didn't care who knew it» de Marlowe ne peut atteindre le lecteur que dans la mesure où celui-ci est le tiers absolu, c'est-à-dire le voyeur, celui dont toute saisie (du monde, du corps, de l'autre) suppose la prise à témoin. C'est parce que ce témoin extradiégétique prête l'impulsion de son déchiffrement littéral à la foi qu'il accorde à Marlowe que celui-ci peut se prétendre seul, sur la scène de la lecture et, littéralement, «se foutre du monde» en envoyant promener le «qui que ce soit d'autre» qui viendrait masquer la relation fondamentale ici posée entre le «personnage» et son «lecteur», tous deux fictions du texte.

Restent «les choses», dans leur diversité constructive, les choses, ces lettres dont l'on décolle bien vite mais en se laissant guider par elles, les choses, aussi ce paysage qui, dans la fiction même, mime la lettre, dans la mesure où le décor de la mimésis est le produit de l'avancée déictique, dans la mesure où tracer un signe, quand bien même sans support, c'est fonder le monde dont on est fait, dont on est fait présent, comme on répond à l'appel.

Les choses de la mimésis, ce sont ici, nous l'avons vu, un décor de collines avant la pluie et un «je» réduit, ainsi «mannequin», à une armature où se posent des vêtements, en forme, comme nous l'avons dit, d'architecture, au sens fort, c'est-à-dire: ce qui s'enlève de terre. Des «foothills» en effet, vers «eleven o' clock» aux «black brogues» d'où sortent des «black wool socks with dark blue clocks» de Marlowe, c'est, dans le redoublement insistant de la lettre, le parcours qui va d'un plan d'ensemble à un très gros plan, du ciel aux pieds, de l'horloge aux grisottes («clocks») des chaussettes, du décor au personnage comme résultante des lignes de fuite spatiales, lesquelles, bien sûr se dessinent visiblement de lettres traçantes. C'est le parcours de l'entrée en scène du personnage, à partir du fond, comme surgissant du mur de scène.

L'harmonie exagérée des couleurs qu'il porte, du «powder-blue» au «dark blue», liées de noir, ainsi que dans un vitrail, dirait-on, le pose comme une image de mode d'autant plus perceptible comme telle que l'insistance sur la propreté et surtout la sobriété — détail révélateur, parce que de trop—en accentue l'artificialité et le montre tout aussi «composé» dans le simultané, dans sa ponctualité d'apparition, que l'était le décor dans sa variabilité suspendue. Le jeu des sonorités qui répercutent très scrupuleusement celles du décor de collines rend, en outre, perceptible l'ambiguïté de la formule «a look of hard wet rain», comme une inscription en filigrane du «dur» dans le paysage, et fait affleurer à la surface du texte des termes qu'ici le contexte cachait, des termes qui tracent quelques-unes des premières lettres du mythe policier: «hard» (comme dans «hard-boiled», littéralement «bouilli bien dur», qualificatif habituel du roman noir américain), «powder», «dark», «black», «(b)rogue», plus loin «stained».

Le personnage est un costume et une image, autant dire une surface et un mythe, c'est-à-dire une forme. Il a rendez-vous avec cette abstraction, ce concentré de société qu'est l'argent. Or, plus tard, quand Marlowe quittera le général Sternwood et qu'il laissera son regard errer sur les collines, depuis la porte que le domestique vient alors de refermer sur lui (je reviendrai sur cette porte d'une importance capitale), nous pourrions lire :

Beyond the fence the hill sloped for several miles. On this lower level faint and far off I could just barely see some of the old wooden derricks of the oilfield from which the Sternwoods had made their money. [...] The Sternwoods, having moved up the hill, could no longer smell the stale sump water of the oil, but they could still look out of their front windows and see what had made them rich. If they wanted to. I didn't suppose they would want to. (p. 18)

Ce morceau d'écriture représente une remarquable variation à partir du premier paragraphe du texte que nous avons analysé. En effet, il inverse le regard de

Marlowe, et sa position dans la diégèse. Marlowe est maintenant un lecteur (et pour cause: il vient d'être engagé) qui attribue aux Sternwoods l'indifférence quant au spectacle de leur ascension sociale que Marlowe éprouvait, quant à lui, pour quiconque aurait pu le voir, lui, ainsi tiré à quatre épingles, en quête d'une respectabilité provisoire et de façade.

Et ce qu'il regarde, avec l'ascension des Sternwoods, leur passé lointain, c'est son propre passé, immédiat, ou comment il est monté ainsi grapiller quelques dollars aux quatre millions avec lesquels il avait rendez-vous. Il y avait alors «a look of hard wet rain in the clearness of the foothills», il y a maintenant, implicitement «down the hills»: «the stale sump water» des puits de pétrole. L'orage qui menaçait (le film de Hawks n'oublie pas cette omniprésence de la pluie) au ciel, c'est en fait l'eau croupie qui accompagne métonymiquement et même métaleptiquement l'argent et, dans cette odeur nauséabonde que les Sternwoods, qui ont «monté», ne peuvent plus sentir, Marlowe voit inscrite sa route vers le dévoilement des turpitudes des filles du Général.

En fait, ce que les dimensions de cet article ne laissent pas le loisir de montrer mais qui représente l'architecture même de *The Big Sleep*, c'est l'extraordinaire spatialisation du récit. J'entends par là non seulement que le cheminement diégétique de Marlowe trace un labyrinthe circulaire — le texte y insiste: cinq jours plus tard, il revient au même endroit démasquer le coupable, dans la confusion temporelle de tout labyrinthe: «The whole estate looked *as though it had been made about ten minutes before*. I rang the bell. *It was five days since I had rung it for the first time. It felt like a year*» (p. 195) — mais que chacune des inscriptions d'un personnage dans un lieu de la fiction s'effectue de telle façon qu'une série de variations survenant visiblement dans la description du décor, d'une part renvoie à un autre décor ou au même dans un autre temps, d'autre part capture ce personnage comme s'il n'était qu'un avatar du lieu. Comme *Salammbô*, à cet égard, *The Big Sleep* est le récit des aventures de la description. Et loin qu'il s'agisse là d'une inadvertance, le texte souligne ce parti pris esthétique par un perpétuel traitement «en à-plat» des fictions visuelles qu'il institue, comme si la narration n'était faite que du glissement successif d'autant de «lames» descriptives, celles-ci finissant par coïncider avec le paragraphe dont elles deviendraient presque, à la limite, une simple émanation dans l'imaginaire. Et l'ouverture, le dédoublement, la répercussion interne qui adviennent à l'espace de l'univers diégétique représentent sans doute l'analogie la moins forcée que le texte puisse trouver de lui-même et de ses incessants déboitements *à tous les niveaux*.

Revenons, pour conclure, aux premières pages du roman où se trouve particulièrement mis en évidence ce jeu sur les surfaces dont la narration fait à la fois son moteur et sa représentation.

Le deuxième paragraphe s'ordonne d'une remontée fictive du mouvement descriptif, inverse donc du premier paragraphe, une remontée qui donne un corps de logis aux quatre millions de dollars, une façade aussi «éléphantesque» que cette somme et tout en haut une manière de vitrail où viendra tôt se projeter Marlowe en chevalier servant :

The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the visor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting any-where. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying. (p. 1)

Point n'est sans doute besoin d'insister sur le caractère emblématique et programmatique de cette description : non seulement toute l'intrigue s'y donne en raccourci mais, mieux, une scène précise s'y amorce qui y assoiera ses variations propres : celle du chapitre 7 où Marlowe découvrira, dans un décor nippon-chinois (les éléphants indiens ont fait du chemin), près d'un bureau («with carved *gargoyles* at the corners», p. 31. Discret rappel du médiéval chevalier), et sur un piédestal, une autre femme nue, Carmen, «a pair of long jade earrings», p. 32, lui tenant alors autant lieu de vêtement («She wasn't wearing *anything else*») que maintenant à la damoiselle ses cheveux («...*any clothes on but*...»). Un genre de totem (en fait un appareil-photo) servira alors à «attacher» Carmen, cette fois au sens figuré, dans les images compromettantes qui la fixeront. Notons qu'alors Marlowe, toujours galant, effacera le corps par la qualité, le qualificatif : «As a naked girl she was not there in that room at all. She was just a dope. To me she was always just a dope»(p. 32). Même façon de dire que dans le rendez-vous avec les quatre millions de dollars qui cachaient justement le père de la donzelle et d'autant plus qu'ici aussi il y a «rendez-vous», ce que souligne le «to me», rendez-vous en effet que ce «dope» («rancart» est un autre sens du mot) avec cette «dope» (droguée).

On voit par ailleurs, dans ce rapprochement entre les deux séquences descriptives, que Marlowe est celui qui projette : l'absence ici de la fille nue, sa présence à lui, en aide au chevalier, dans le vitrail où il rentrerait volontiers *s'il habitait la maison* («if I lived in the house»). On ne saurait sans doute représenter plus clairement ce qu'est le personnage, ce qu'est *tout* personnage : une intrusion fictive dans le décor que produit un espace d'écriture. Le personnage est le conditionnel et non la condition du texte. Il occupe l'espace du «mettons», du «si vous voulez», que prenait déjà l'éclatant «Call me

Ishmaël» qui ouvre *Moby Dick*. Et dès lors *The Big Sleep* inverse ici, du livre que l'on ouvre à la maison où le personnage va rentrer, le mouvement qui, dans *The Fall of the House of Usher*, renvoyait de la maison au livre déjà ouvert.

Continuons donc de suivre le processus par quoi le personnage entre dans l'espace de la fiction comme le lecteur dans celui de la lecture.

Après s'être projeté sur un verre peint où un chevalier veut être aussi «sociable», en relevant la visière de son casque (et ainsi se montrant comme contenu, inclusion), que lui l'a été en étant propre, bien habillé et sobre, Marlowe va s'introduire, *par le regard*, un regard auquel *le verre* livre passage, dans l'espace répercuté comme un jeu d'échecs où l'attend sa mission :

There were French doors at the back of the hall, beyond them a wide sweep of emerald grass to a white garage, in front of which a slim dark young chauffeur in shiny black leggings was dusting a maroon Packard convertible. Beyond the garage were some decorative trees trimmed as carefully as poodle dogs. Beyond them a large green house with a domed roof. Then more trees and beyond everything the solid, uneven, comfortable line of the foothills. (p. 1-2)

Comme on le voit, nous sommes revenus au point de départ du texte, avec l'évocation de ces collines «beyond everything», de ces collines devenues «confortables» comme si on les habitait maintenant. Mais ce qui est surtout remarquable ici, c'est la répercussion horizontale, en ligne de fuite, d'un espace fictif gigogne fait de la duplication du même : l'alternance de végétal et d'architecture reproduite trois fois, du hall dont seules les «French doors at the back» avec leur verre implicite permettent à ce qui dès lors s'identifie comme un regard de franchir le seuil, au garage devant lequel, dans un noir et blanc quasi-photographique, un chauffeur «dark» et «black» comme les vêtements de Marlowe, ancillairement dépoussière, comme le fera Marlowe, comme il l'aurait fait du verre au chevalier, pour en arriver à cette serre (architecture de verre qui enserre une végétation, comme les portes à la française laissaient voir, au contraire une large fuite – «sweep» – d'herbe) où l'attend, Minotaure au centre du labyrinthe, le général et ses orchidées emblématiques, leur chair «too much like the flesh of men», leur parfum qui a «the rotten sweetness of a prostitute» (p. 7), comme autant de vénéneuses Carmen.

Suivra alors la description du hall de *l'intérieur*, avec un autre tableau qui transcrit, dans la guerre du Mexique et la famille du général, le militaire médiéval du fronton où Marlowe s'était volontiers projeté. Marlowe fixe ici son regard sur celui du personnage représenté et le piège du spéculaire se referme alors sur lui...et sur nous «I was still staring at the hot black eyes when a door

opened far back under the stairs. It wasn't the butler coming back. It was a girl»(p. 2).

Ce que son regard suspendu à une représentation lui renvoie, c'est la vision *latérale* d'une porte d'où sort, comme serait descendue du verre peint la damoiselle, Carmen. Carmen qui prend la place du valet *qu'jamais le texte n'a encore mentionné* mais dont le lecteur doit comprendre, prenant ainsi conscience rétrospectivement, comme il se doit, de la paralipse ainsi mise en scène, que c'est lui qui a ouvert la porte du hall à Marlowe, cette porte que le mouvement descriptif assignable au «narrateur-focalisateur» (pour reprendre l'expression de Mieke Bal) avait rendue inutile, cette porte dont, maintenant que le mouvement descriptif a été *rétrospectivement* attribué au regard de Marlowe ainsi entré *le temps* que la narration escamotait d'une description la fiction de cette entrée, l'ouverture est concédée au valet... qui n'est présent que par *prétérition*! La question qui se pose est donc : «qui a ouvert la porte?» Je répondrai quant à moi, pour commencer de finir, sur une pirouette que je m'efforce de rendre la plus sérieuse possible cependant : «The butler *almost* did it». Les connaisseurs apprécieront!

Concluons, dès lors, avec l'abrupte ambiguïté d'un suspens qui fait violence. Ce qu'il fallait démontrer que le texte, du moins quand on ne le prend pas de trop haut, quand on n'accorde point une foi un peu trop carbonnière aux histoires ni aux récits, déploie toujours de l'espace, comme une inscription paradoxale de la musique qu'est son intermittence de signe.

Et voilà donc pourquoi votre dévoué soussigné n'est pas narratologue. Du moins pas de la sorte qui, à son regard profane et donc certes grossier, semble occuper, exclusive, souveraine et un rien impérialiste même, les tréteaux de la critique universitaire.

Seules les choses n'ont pas de fin, c'est pourquoi leur description est toujours moins banale qu'un récit. C'est pourquoi leur description n'est toujours qu'une variation sans thème. Et que cette variable sans invariant a pour nom écriture.

* *La recherche dont ce texte représente un des états a été subventionnée par le fonds F.C.A.R.*

1. «Silences de Flaubert», in *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1966, p. 238
2. *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1983, p. 20
3. *Loc. cit.*
4. Je prends bien soin, ici, de distinguer la *manifestation* de l'écriture, seule perceptible à la lecture, de sa production, non assignable à un lieu ni une ponctualité,

encore que la lecture non seulement puisse mais même doive, pour se mettre en action, «fabuler» cette production, comme j'espère le montrer. Quant au récit, ce qui m'intéresse, c'est *ce qui le produit*, localement, *sa production en tant qu'émergence progressive*, non l'unification que peut en faire une lecture, critique ou non. Pour occuper toutes les cases de mon modèle, je dirai que c'est cette unification que j'appellerais «manifestation» du récit.

Quant à l'emploi de l'article partitif, en ce qui a trait au récit, il veut insister sur le fait que, pour moi, le récit est également un élément qui entre en jeu dans toute manifestation sémiotique, la plus infime soit-elle, pour peu, cependant, qu'elle soit de nature verbale. Mais il y entre en tant qu'*effet* et non moteur. Le récit est, à mon sens, l'effervescence, la fièvre du faire scriptural. Je m'efforcerai, dans une recherche ultérieure, de dépasser cette façon métaphorique de désigner une réalité théorique qui n'entre pas vraiment dans les cadres de cet article.

5. Il ne s'appelle évidemment pas Brahé pour rien. Comme son homonyme l'astronome danois au XVI^es., il représente la fine pointe de la science de son temps.
6. Daniele Del Giudice, *Atlas occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 158.
7. Cf. *Narratologie*, Utrecht, H&S Publishers, 1983, 199 p.
8. Cf. à ce sujet : *La Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, trad. D. Bansard et all., Paris, Éditions du Seuil, 1981, 372 p. Par exemple, ceci de Ray Birdwhistell: «Un individu ne communique pas, il prend part à une communication ou il en devient un élément. Il peut bouger, faire du bruit..., mais il ne communique pas. En d'autres termes, il n'est pas l'auteur de la communication, il y participe. La communication en tant que système ne doit donc pas être conçue sur le modèle élémentaire de l'action et de la réaction, si complexe soit son énoncé. En tant que système, on doit la saisir au niveau d'un échange». (p. 75)
9. «My creative method», in *Méthodes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Idées», 1961, p. 12.
10. «Mallarmé et l'art du roman», in *Faux pas*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 191.
11. *Héraclite*, (en collaboration avec Eugen Fink), Paris, Éditions Gallimard, coll. «Classiques de la philosophie», 1969, p. 176.
12. *Op. cit.*, note 7, p. 101.
13. «Variations sur un sujet», in *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 368.
14. *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, 357 p.
15. Uri Eisensweig dit fort justement (*op. cit.*, p. 10) que «le déploiement du roman policier est fondé sur une référence récurrente à l'*altérité*» (souligné dans le texte).
16. *Le Roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je», 2^e édition corrigée 1982, p. 83.
17. *Ibid.*, p. 84.
18. *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine books, 1972, p. 20.
19. New York, Vintage books, 1976, p. 1. Toutes les citations renverront à cette édition.

DE NOUVEAUX LIEUX

LA NARRATOLOGIE THÉÂTRALE ET LA QUESTION DE LA FICTION

ANDRÉ HELBO

Les études théâtrales ont subi, ces vingt dernières années, des réorientations majeures qui posent la question de l'entrecroisement du local et du général. Après avoir abordé ces glissements méthodologiques, l'article montre comment la théâtrologie traite la question de la fiction. Il souligne la coexistence de deux thèses : l'une qui définit une particularité de la fiction théâtrale en termes d'intertextualité et d'organisation des mondes possibles; l'autre (contestant la première lecture des thèses searliennes) qui refuse une opposition spécifique réel *versus* fictionnalité et qui fait émerger la pertinence d'un faire spectaculaire générique censé orienter le langage vers l'observateur.

During the last twenty years, several major shifts have occurred in theatre studies which question the relationship of the specific to the general. After examining these methodological shifts, the author shows how theatre studies have dealt with the question of fiction. There are two concurrent hypotheses. One defines the specificity of dramatic fiction in terms of intertextuality and the organization of possible worlds. The other, opposing the first reading of Searle's theses, rejects the idea of a specifically theatrical opposition between real and fictional and suggests the relevance of a generic spectacular act orienting language towards the spectator.

L'attitude de la sémiotique théâtrale à l'égard de la narratologie n'a cessé d'évoluer à un rythme quasi pop-périen; certaines recherches de la première génération se sont intéressées à la segmentation du texte dramatique, en s'efforçant d'opposer le seul repérage narratologique à des découpages en signes corrélés «décitiques-performatifs inscrits dans le texte comme virtualité scénique» (Serpieri 1978); comme l'écrit celui-ci, pionnier de ces études, «à la différence du récit (diégèse), la mimésis théâtrale ne prend son sens que dans l'acte d'énonciation et le contexte pragmatique»; elle n'est pas une narration à partir d'un point de vue, mais le «processus dynamique d'un croisement d'instances de discours» (p. i-i2).

Les travaux ultérieurs ont intégré cette préoccupation dans une stratégie plus matérialiste de recherche relative à la performance spectaculaire. Le concept crucial de texte spectaculaire (De Marinis 1978, Helbo et al. 1987), entendu comme organisation de manifestations théâtrales dans leurs aspects de systèmes signifiants verbaux et non verbaux, permet d'englober l'ensemble sémiotique de la représentation *in praesentia*. Cette réorientation est riche de perspectives : à la faveur de nouvelles questions sémio-pragmatiques, dans le prolongement d'ouvertures par les sémiotiques locales de recherches globales (le développement des travaux sur la réception et plus spécialement sur l'actant observateur témoin de pareille interaction), le recours à la narratologie s'opère sous d'autres formes; tentant de

cerner plus finement le *distinguo* entre le récit scriptural et le récit théâtral, la narratologie permet une approche spécifique des instances «d'ostension», elle saisit par un modèle de plus en plus puissant certaines catégories négligées, dont celle que nous avons qualifiée de collectif d'énonciation (1983) et que Gaudreault par exemple (1988 : 91) situe dans le processus de monstration :

[...] par récit scénique il faudra entendre exclusivement «récit communiqué par le truchement d'une prestation de personnages en acte», excluant prestement la pièce écrite qui, par sa nature essentiellement scripturale, ne relève pas le moins du monde de la monstration (ce qui ne l'empêche pas cependant d'être l'exemple éventuellement le plus achevé du *showing* scriptural) et n'est pas le fait d'un monstreur.

Le théâtre, comme d'autres arts à messages mixtes, peut faire l'objet, selon le mot de Genette, d'une narratologie modale (formes d'expression du narré) ou thématique (histoire racontée et dynamique des actants); la première démarche se doit elle-même d'affronter un double défi, prenant en compte l'événement de la représentation dans sa dimension conjuguée de *performance* et de *fiction*.

L'acte théâtral offert au spectateur constitue un continuum dont la complexité a été suffisamment dé-

crite (Helbo 1987) pour que nous nous contentions d'en rappeler la nature paradoxale :

- à la fois verbo-iconique et plastique;
- à la fois productrice d'énonciation et énoncée;
- à la fois visible-audible et lisible.

Le corps du comédien, par exemple, reflète à la fois un discours du comédien et un discours sur le comédien; il est à la fois «le peintre et sa toile»; sa présence est à la fois opaque, homo-matérielle, sui-référentielle et inscrite dans un protocole de cohérence émotive, attentive, historico-idéologique, référentielle et fictionnelle.

La fonction propre des signes de la représentation est double. Le signe au théâtre est à la fois signe d'autre chose, renvoyant à un quelque chose dans le monde qu'il signifie, et signe pour-soi, élément d'une performance qui est une pratique spectaculaire, signe sans signifié, analogue à un pas de danse, à une séquence musicale.

(Ubersfeld, 1981 : 38)

De la même façon le travail du spectateur constitue un tissu particulièrement riche : regard perceptif et discursif, saisie de la performance sur le seul mode de la logique secondaire (dénégation : je sais bien que cette matérialité plastique n'est pas le réel mais j'y crois quand même) et appréhension de la fiction sur le mode à la fois primaire (adhésion à l'illusion) et secondaire, travail linéaire (réception-construction du récit) et tabulaire (réception-construction de l'image), construction par le spectateur de son propre récit après avoir détruit et transformé en film les préconstruits du «texte de la représentation», etc.

Nous voudrions soulever la question de la spécificité d'une narratologie théâtrale à travers l'étude de la fictionnalité mise en scène; cette problématique, cruciale dans la théâtrologie contemporaine, illustre le rôle fonctionnel de la démarche narratologique qui contribue à revisiter, voire à formuler en termes sémiotiques, des interrogations abordées naguère en lisière de l'esthétique.

LA QUESTION DU GENRE ET LA THÉÂTRALITÉ

La recherche narratologique commence, chronologiquement, par l'interrogation relative à la théâtralité.

Se poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres, et, plus encore, ce qui le distingue des autres arts du spectacle, et tout particulièrement de la danse, de la performance et des arts multimédias [...]. Le projet paraît ambitieux, titanesque, peut-être irréaliste. Il ne s'agira donc ici que de chercher des repères, de poser des jalons pour une réflexion qui demande à être poursuivie. (p. 347)

Ces lignes inaugurales du dossier, que la revue *Poétique* consacre au débat, il faut bien le dire, quelque peu

fatigué aujourd'hui, sur le «langage théâtral», choisissent de régler par la problématique du *genre* la question de la spécificité; il s'agirait de définir «une qualité (au sens kantien du terme)», pour reprendre l'expression de Josette Féral (1988), qui n'hésite pas à emprunter à Gouhier l'espoir d'une réponse esthétique; c'est à juste titre qu'on rapprochera pareille référence du concept de littérarité; les conséquences méthodologiques sont comparables : la vocation consiste à définir en extension et en compréhension une classe dont les paramètres prêtent à discussion; on sait aussi que si «l'un des intérêts les plus manifestes de l'étude des genres réside précisément dans le fait qu'elle oblige à examiner le développement interne de la littérature» (Wellek et Warren, 1971 : 33), la réduction corrélatrice du phénomène théâtral à la seule catégorie dramatique, qui depuis *l'Esthétique* hégélienne oppose sa spécificité à l'épique et au lyrique, est loin de faire l'unanimité.

Pour la sémiologie, la théâtralité entendue de la sorte constitue par définition un mauvais sujet dans toute la polysémie de l'expression : alors que les efforts récents de la sémiologie du spectacle vont dans le sens d'une approche globalisante, il nous est proposé d'admettre une précompréhension de l'objet théâtre, un déjà-là culturel non problématique qui opposerait, de manière irrédentiste, un état ponctuel de l'histoire des arts du spectacle à d'autres traditions; considérant comme réglée par avance la construction de l'objet-théâtre ou le parcours du sens, pareille démarche néglige l'avertissement d'A. J. Greimas (1972 : 7) : «Il [le discours poétique] est indifférent, en principe, au langage dans lequel il se produit».

Plutôt que de s'en tenir à la catégorie du genre ou à celle des langages de manifestation, la sémiologie s'efforcera de prendre en compte le type particulier de fictionnalité lié au phénomène théâtral et de l'opposer à la fictionnalité du récit scriptural. Elle rejoint en cela la narratologie.

LA FICTIONNALITÉ DU / AU THÉÂTRE

C'est à Searle (1975) que l'on doit la description du statut logique de toute fiction narrative: se plaçant d'emblée au niveau du texte (plutôt qu'à celui de la proposition ou de l'énoncé), Searle associe la fictionnalité à l'intention de l'auteur; il oppose ainsi l'acceptation des règles exécutoires de l'acte de parole (assertion) à la simulation de cette acceptation (fiction).

Umberto Eco pose un *distinguo* similaire en prenant pour critère l'univers de référence du récepteur : il oppose ainsi le narratif «naturel» (le texte présente un univers factuel, intégrable dans l'univers socio-matériel du récepteur) et le narratif «artificiel» (le texte présente un univers fictif, non intégrable dans l'univers socio-matériel du récepteur).

La partition fictionnalité *versus* non-fictionnalité permet de caractériser, comme l'a montré Genette (1977), un mode d'énonciation plutôt qu'un genre : ainsi la marque du mode lyrique, caractérisée par une oscillation entre le naturel (le sentiment authentique, le réel émotif) et l'artificiel (la feinte, la fiction dramatique), n'appartiendrait pas au genre mais pourrait affecter, par exemple, un moment du récit dramatique. La colère de Médée chez Corneille énonce théâtralement un discours appartenant au genre lyrique. À tout instant, dans des conditions précises, le passage à un autre mode énonciatif serait possible, quel que soit le genre littéraire; l'idée même d'une fictionnalité générique mérite donc discussion.

Le problème que pose l'hypothèse searlienne concerne le type de fiction propre au théâtre et la nature du fonctionnement de ce dernier. Si les lignes qui précèdent mettent en évidence l'aspect intertextuel de la fictionnalité (rapport entre les univers de référence co-présents tant chez l'énonciateur que chez l'énonciataire), la complexité du phénomène théâtral nous oblige à distinguer non seulement l'axe confrontant univers du spectateur (son encyclopédie, son idéologie, son idiosyncrasie, ses interprétants) *versus* univers du texte dramatique, mais aussi la perspective opposant univers du texte dramatique *versus* celui de la représentation (la contradiction des mondes possibles); du fait de cette double mise en regard, la fiction théâtrale revêtirait un caractère organisateur, une fonction d'accessibilité, de «concrétisation» : assumant des interconnexions, réglant une circularité, la fiction théâtrale se situerait au carrefour de l'énoncé linguistique, des conventions spectaculaires plus ou moins référentielles et des mondes possibles.

En d'autres termes encore, la spécificité de la représentation théâtrale résiderait dans son double contexte, dans la connexion d'éléments de catégories différentes relevant à la fois du raconté et du socio-matériel. Produire une représentation théâtrale revient à créer un univers fictif, mais aussi intégrateur et pluriel.

LA NON-FICTIONNALITÉ DU SPECTACLE

Les thèses searliennes ne sont pas complètement éclairantes quant au statut d'une fictionnalité théâtrale; certains ont remarqué l'insistance de Searle non sur l'absence de référence au réel, mais sur un type de simulation de la référence («pretends to refer»); l'essentiel dès lors ne résiderait pas dans l'opposition entre la fiction et le réel, mais dans le faire semblant, dans le discours portant sur une autre mise en place du réel, et faisant émerger le cadre de la référence; s'est ouvert de la sorte un nouveau champ d'investigation qui considère l'acte théâtral comme pratique discursive «réelle» mais codée, articulée autrement. L'opposition réel *versus* fiction se trouverait dépassée au profit de l'analyse d'un

autre faire (dit spectaculaire) et qui consisterait dans la construction d'une compétence d'interprétation; le déplacement des recherches se ferait vers l'étude de l'inscription (dans le discours) de la compétence modale de l'énonciataire (dont la stratégie de savoir ou d'action serait ainsi fixée). C'est dans ce champ qu'il convient de situer les réflexions de Fontanille sur l'observateur; cet actant, thématizable sous l'aspect d'un rôle cognitif, légitime en quelque sorte le discours spectaculaire: non marqué (sans explicitation dans l'énoncé), syncrétique (associé à d'autres actants), il confère au comportement observé un caractère de spectacle *in essentia*. L'énonciation prise en compte par l'observateur se trouve transformée par le seul regard qui la capte; ancré à la fois dans la ressemblance au modèle et dans sa différence spécifique, le faire semblant apparaît comme un corrélat de l'actant observateur; la fonction spectaculaire ayant pour caractéristique d'orienter le langage vers l'observateur, de faire percevoir comme «spectaculaire» une situation doublement interprétable par l'allocutaire et l'observateur. Double distribution et structuration de sens que l'allocutaire et l'observateur interpréteront selon le cas comme «fictionnelle» ou «réelle».

Les deux thèses qui viennent d'être évoquées soulignent, parmi d'autres, le glissement méthodologique qui nourrit l'évolution de la recherche.

Le débat, confrontant à l'origine mimésis et diégèse, puis fiction et performance, se trouve déplacé en direction de deux pôles nouveaux, le théâtral *versus* le spectaculaire.

À la question de savoir si la narratologie a encore un avenir dans le domaine des études théâtrales, les lignes qui précèdent ont montré que la réponse ne peut être que positive; la complexité et la richesse du phénomène théâtral, sa dimension éphémère, le caractère pluriel des instances d'énonciation et le contrat particulièrement labile entre scène et spectateur frappent de caducité une narratologie limitée à l'étude du récit dramatique, démarche longtemps privilégiée pour de mauvaises raisons liées à la tradition historique de l'Occident; en revanche, conçue comme une manière de poser la question modale, la narratologie se révèle d'une incomparable pertinence et conserve encore un vaste territoire à défricher.

Références bibliographiques

- DE MARINIS, M. [1978] : «Lo spettacolo come testo», *VS* 21, Bologne, 68 et sq.
 FERAL, J. [1988] : «La théâtralité», *Poétique* 75, Paris, Seuil.
 GAUDREAU, A. [1988] : *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
 GENETTE, G. [1977] : «Genres, types, modes», *Poétique* 32, Paris, Seuil, 389-422.

- GREIMAS, A. J. [1972] : *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
- HELBO, A. [1983] : *Les Mots et les gestes*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- [1987] : *Theory of Performing Arts*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins.
- HELBO et al. [1986] : *Théâtre. Modes d'approche*, Paris-Bruxelles, Labor-Méridiens-Klincksieck.
- SEARLE, J. [1975] : «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History* 6, 319-332.
- SERPIERI, A. [1978] : «Propositions théoriques de découpage du texte théâtral», *Degrés* 13, Bruxelles, i-i2.
- UBERSFELD, A. [1981] : *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- WELLEK, R. et A. WARREN [1971] : *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil.

LES LIEUX DE LA BANDE DESSINÉE

trois planches exemplaires d'Andreas Martens

YVES LACROIX

La lecture de trois planches d'Andreas Martens permet d'illustrer d'abord les acquis de la *narratologie thématique* pour l'étude de la bande dessinée, ensuite les lieux éventuels d'une *narratologie modale* de ce médium caractérisé par un état *sériel*. Si la narratologie trouve encore son profit à l'étude de la bande dessinée, c'est dans l'exploration d'une rhétorique conséquente non seulement de la *juxtaposition* des vignettes, qui est le propre de leur réalité spatiale, mais aussi de leur *simultanéité* sur la planche, qui est leur condition temporelle.

A reading of three comic strips by Andrea Martens demonstrates the usefulness of *thematic narratology* for the study of comics and the possibility of a *modal narratology* for this kind of *serial* medium. If the study of comics can contribute to narratology, it is through the development of a rhetoric which can take into account at once the *juxtaposition* in space and the *simultaneity* in time characteristic of comic strip images.

La bande dessinée est le lieu dont nous tenterons de faire état, et, pour ce faire, nous commencerons par la distinction proposée par Gérard Genette entre une *narratologie thématique* et une *narratologie modale*, des catégories qu'André Gaudreault et François Jost reprennent en introduction de leur *Récit cinématographique* et posent en équivalence de ce que Gaudreault avait nommé de son côté « *narratologie du contenu* » et « *narratologie de l'expression* »¹.

Si tant est qu'une *narratologie thématique* « [...] s'occupe plutôt de l'histoire racontée, des actions et rôles des personnages, des relations entre les "actants", etc. » (Gaudreault et Jost), et surtout qu'elle le fasse indépendamment de l'expression qui les génère, il ne semble pas que l'étude de la bande dessinée soit mieux disposée que celle d'autres modes d'expression à en relancer les travaux. Et si elle le faisait, pour la meilleure lecture d'un texte singulier, le profit resterait mince pour la connaissance du médium.

Ainsi, quand Pierre Fresnault-Deruelle applique à la *Marque jaune* de Jacobs les premières propositions de Claude Bremond², il valide autant si non plus la théorie de ce dernier qu'il n'expose l'expression de l'oeuvre analysée. La fixité et la fragmentation franche des vignettes d'une bande dessinée aident peut-être à la précision et à la clarté de l'épreuve, mais la connaissance qui en résulte n'ajoute pas plus à la bande dessinée en généri-

ral qu'à d'autres modes d'expression. Il en est de même de Benoît Peeters qui recourt librement à la méthodologie et à certaines notions qu'a validées Roland Barthes par sa lecture de *Sarrasine*, pour fragmenter en «lexies» les *Bijoux de la Castafiore*, afin d'y mieux repérer des «actions», bien sûr, mais aussi des «énigmes» et des «chaînes»³. Il en est de même encore des travaux «greimassiens» de Jean-Luc Nicks et Jean-Louis Tilleul sur l'ensemble des aventures d'Astérix et sur un récit court d'Enki Bilal⁴. Pour ne nommer que ceux-là.

Les récits, quels qu'ils soient, gagneront toujours de la clarté à une exposition de leurs séquences événementielles. Ainsi, convient-il particulièrement d'emprunter à Bremond les notions d'«état initial», de «processus de modification» et d'«état terminal»⁵, pour rendre compte d'un récit de bande dessinée dont le mode narratif consiste à montrer les stations successives d'un processus de transformation. Toutes les élisions et toutes les ambivalences sont permises et souhaitées, mais il existe des auteurs, et surtout pas des moindres, qui s'appliquent parfois à réitérer dans leur narration les articulations même de leur narré. Parmi ceux-là Andreas, dont nous proposons une première planche à l'examen, l'incipit de *Cyrrus*⁶.

Il s'agit d'une séquence complète, bien que sa conclusion soit incertaine, dont l'extension tient tout entière dans les huit vignettes proposées. La première occupe



plus du quart de la planche, et, si on considère que les deux dernières en reprennent la composition, il apparaît que ce triple énoncé iconique occupe plus de la moitié de la planche. C'est dire son importance.

Dans le coin droit supérieur de la première vignette (état initial), un homme est installé dans un fauteuil et lit son journal. Il est inscrit dans une oblique, formée par les bords d'une table décadrée dans le coin gauche inférieur. De part et d'autre du meuble, deux chaises vides se font face.

Dans les vignettes 7 et 8, le champ est semblable à celui de la première, mais leur composition en diffère (état terminal) : l'homme est maintenant sur la chaise qui était vide devant lui, cette fois rapprochée de la table, et une femme occupe la chaise décadrée au bas de la vignette. Les deux personnages se font face, ils ont une main posée sur le labyrinthe.

Entre ces deux unités A (vignette 1) et B (v. 7-8), cinq images verticales déploient – par des cadrages plus resserrés et des compositions variées – la séquence événementielle qui fait passer l'énoncé d'un état à l'autre : l'homme ouvre une porte (v. 2-3), il accueille une femme qui prétend être sa mère (v. 4-5), il l'invite à s'asseoir en face de lui (v. 6).

De toute évidence, c'est pour indexer le motif du labyrinthe qu'Andreas procède à une telle répétition⁷. Mais les exemples ne manquent pas chez lui de fragmentations du récit qui exposent, bien que de façons plus discrètes, les articulations de leur séquence. Et nous examinerons plus bas la prétendue simplicité du présent objet.

Il importe pour l'instant de déclarer que la recherche est à peine amorcée d'une *narratologie modale* de la bande dessinée, si tant est qu'une telle discipline «s'occupe d'abord et avant tout des formes d'expression par le biais desquelles l'on raconte»⁸.

Déjà au début des années 70, Pierre Fresnault-Deruelle décrivait la planche fragmentée comme une «entité autonome de fabulation». Il en examinait le principe formel fondamental, qu'est la simultanéité des images, lequel principe permet de casser la chaîne des causalités et des conséquences⁹. Dans un article désormais célèbre, Michel Rio décrivait à cette époque les complémentarités obligées par le découpage formel de la planche¹⁰.

Mieux appliquée cependant à des approches ha-giographiques et psychanalytiques, presque obsédée par Hergé et son oeuvre, dont la monumentalité et le consentement universel servent d'alibi, la recherche universitaire n'a pas exploité la tabularité de la bande dessinée, si ce n'est, ces dernières années, pour sa pictorialité¹¹.

Les origines de la bande dessinée ne profitent pas d'une ambiguïté semblable à celle du cinéma et sa fonction narrative n'a jamais été discutée, pas même par Thierry Groensteen, qui inventoriait en 1988 ce qu'il appelait «les six fonctions distributives» d'un regroupement d'images, toutes paradigmatiques sauf une, celle-là narrative et fondatrice de la bande dessinée¹². Du moins doit-on reconnaître à Groensteen d'avoir rappelé que la «suite» et la «série» constituent en bande dessinée un substrat structural que le récit «croise», «gère» et «dissémine dans un tissu narratif plus ou moins dense et opaque qu'elles contribuent à rythmer»¹³. Guy Gauthier en avait fait la démonstration, en 1976, dans un exercice malheureusement trop peu remarqué¹⁴.

Ainsi que le rappelait récemment Catherine Saouter, les premiers théoriciens de la BD autant que les dessinateurs se sont préoccupés surtout du cinématisme, de la faculté paradoxale des images fixes de représenter le mouvement et la continuité temporelle¹⁵. On commence à peine à examiner avec un peu de précision, en deçà de sa fonction narrative, l'*être-là* de la bande dessinée, son immobilité fondamentale, la simultanéité et le pannotisme obligés de ses unités, autrement dit son état *sériel*.

Nous l'illustrerons d'une nouvelle planche d'Andreas, la cinquième de *Lumière d'étoile*¹⁶, un récit avec la narration duquel, après avoir procédé pendant plusieurs années à des montages extrêmement fragmentés, le dessinateur adopte l'écriture minimale qui caractérise ses derniers récits.

Les vignettes sont distribuées régulièrement sur la planche, vingt fois la même image, vingt fois le même champ, le même cadrage, le même format. La composition répétitive est à peine modulée par la présence/absence et l'importance quantitative du récitatif contre le cadre supérieur et par la présence/absence et la position d'un arthropode près du cadre inférieur.

Introspectif, le récitatif est partagé entre dix-sept vignettes. Cette continuité verbale articule la série visuelle et lui injecte ce que Groensteen considère comme un supplément narratif : après un premier prédicat de l'image (« Rien ! », v. 1), une analepse externe (v. 3-9) raconte l'épisode immédiatement antérieur, lequel est raccordé au premier récit par un énoncé complémentaire du prédicat initial («... et il n'y a [rien] », v. 9.). Le monologue intérieur exprime ensuite les réactions du personnage à la menace du scorpion. Ces trois périodes sont ponctuées par trois vignettes semblables, libres de tout énoncé verbal, pour une hypostase de l'image primordiale.

La narration visuelle est minimale. Elle tient dans les paradigmes différemment distribués des trois emplacements et des cinq poses du scorpion. La monstration pléthorique du sujet menacé importe moins que



la double prédication de son *immobilité* et de sa *durée*. C'est bien de cela qu'est faite l'énonciation de la bande dessinée.

Comment la série d'images peut-elle accéder au récit? La question de Groensteen manque toujours de réponses précises. La plus élémentaire pourrait être celle de cette planche : c'est la décision d'identifier la juxtaposition ordonnée des images avec la succession temporelle des scènes montrées qui investit la série d'un destin narratif. Et c'est le récitatif ici qui indexe le programme.

Ce principe structurel, Andreas l'a repris dans son dernier récit policier, pour l'invention d'un texte étrange sur le double, le même et le répétitif — le semblable —, dont les figures principales sont la permutation et la substitution¹⁷.

Si la narratologie trouve encore son profit à l'étude de la bande dessinée, c'est dans l'exploration d'une rhétorique conséquente non seulement de la *juxtaposition* des vignettes, qui est le propre de leur réalité spatiale, mais aussi de leur *simultanéité* sur la planche, qui est leur condition temporelle. Les figures narratives diffèrent alors de leurs équivalentes filmiques. En dépit des apparences et de tout ce qu'on a prétendu, une fois quitté le cadre strict de la vignette, les énonciations des deux médias ont peu de parenté, sinon celle dont rendrait compte une narratologie thématique¹⁸.

Par contre, la description des stratégies d'ocularisation des planches 5 et 6 du *Trou d'obus* de Jacques Tardi a permis de discuter la résistance de François Jost à introduire, dans sa catégorisation des ocularisations, la mise en place d'un regard autonome qui ne vaudrait pour aucun personnage, et que nous avons proposé de nommer «ocularisation non personnalisée»¹⁹.

Et tout reste à faire dans l'étude de la temporalité dans le récit de bande dessinée. S'il est permis d'écrire que «diachronie (succession) et synchronie (simultanéité) sont [...] intimement liées au cinéma...»²⁰, il est encore plus justifié de l'affirmer pour un médium dont le principe est la monstration panoptique d'une succession. Non seulement toutes les figures d'alternance et d'emboîtement sont-elles possibles, mais encore les enchâssements et les recouvrements d'images sont-ils devenus banals pour signifier l'analogie ou la simultanéité. Mais c'est encore la contiguïté des vignettes sur au moins un des quatre côtés de chacune d'elles, qui fonde la dynamique la plus originale de la narration de bande dessinée.

Considérons pour l'illustrer notre troisième planche d'Andreas, la seizième de *Coutoo*²¹, qui présente un modèle de fragmentation qui surprend toujours, mais qui a cessé d'être exceptionnel.

La réalité sérielle des vignettes est ici oblitérée par l'effet de continuité entre les espaces contigus. L'ensemble de la planche est fait d'une seule image fragmentée dont les contiguïtés diégétiques bloquent la narration. L'énonciation iconique de cette planche est surtout descriptive, et c'est encore une fois le récitatif qui énonce la triple fonction narrative de la scène, dans les histoires concomitantes de la victime, du criminel et de l'enquêteur.

Une seule fissure apparaît dans cette latéralisation, celle de la vignette 11, qui introduit dans la planche à la fois un clivage temporel (un état antérieur du mur) et une fonction narrative (une cause dont l'effet est signifié dans la vignette 18).

Le grand imagier s'amuse, il prend son temps. Le champ décrit n'a même pas la profusion de la quatrième planche du même album, constituée elle aussi d'une seule vignette. Le grand imagier gaspille son espace. Peut-être n'a-t-il pas trouvé d'autre expédient pour distribuer un énoncé verbal qui eut été trop long.

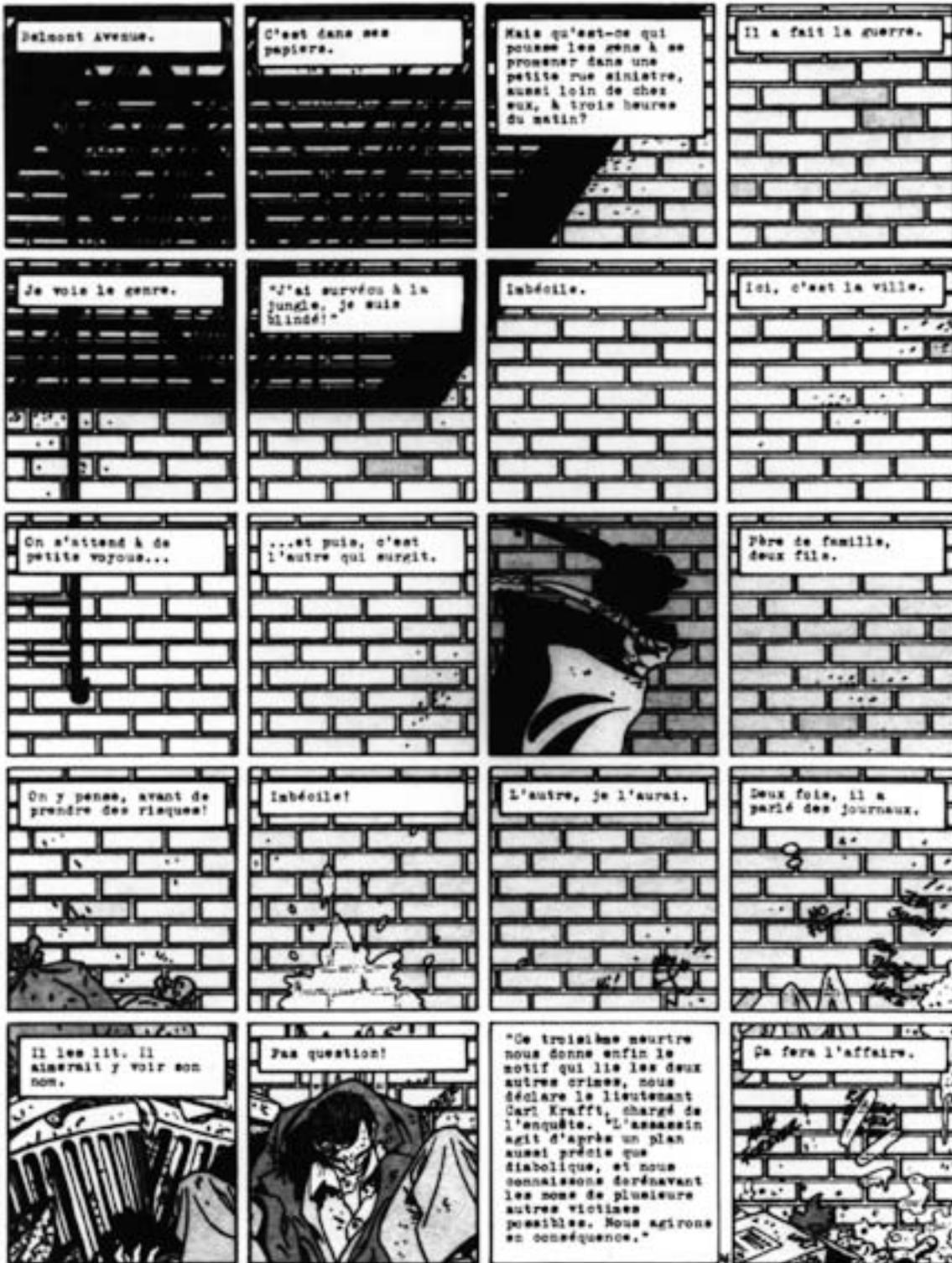
Pourtant, nous sommes ici au cœur de la bande dessinée, quand le déplacement obligé d'un regard investit l'espace d'un destin temporel, celui d'une durée. Sur la surface du mur, l'œil approche progressivement de la scène qu'une vision synchrétique a pourtant livrée dès l'amorce de la lecture : au bas de l'image un homme effondré sous une tache de sang²². La présence ponctuelle de la planche est antérieure à celle de sa fragmentation, son mode est duratif, pendant que se succèdent les vingt états de son articulation.

Nous sommes dans une antériorité du mur, comme si les briques gardaient mémoire des choses achevées, ainsi que le suggère l'ombre portée sur elles du geste criminel, comme la mémoire tracée de la planche, proprement énonciation : ombre portée de l'événement.

Groensteen proposait de nommer «mise en réseau» l'articulation des vignettes sur une planche de bande dessinée, par opposition à une «mise en chaîne» qui caractériserait le montage filmique²³. Ce montage lie les vignettes, non plus seulement dans la succession diachronique du récit, mais dans tous les sens de la synchronie tabulaire. Groensteen l'illustrait lui-même d'une planche de Gotlib et les études commencent à compter qui rendent compte de ces stratégies²⁴.

Le cadre de la vignette fractionne à la fois son champ diégétique et l'espace graphique de la planche, et c'est par la coïncidence spatiale du hors-champ et du hors-cadre des vignettes que la diégèse est parfois «travaillée» par son énonciation. Nous l'avons montré à quelques reprises²⁵, et nous achèverons pour l'instant notre lecture de la première planche de *Cyrrus*.

Sauf dans la vignette 6, où le corps est saisi dans le déséquilibre d'une action, la monstration des mou-



vements y est éliée. Leur narration est plutôt fondée sur la modification des monstrations successives.

Les articulations de la planche

La narration progresse en une discrète pulsion à deux temps, dans une alternance de vignettes plus grandes et plus petites, et une vision syncrétique de la planche révèle que la composition de chacune des plus petites (v. 2, v. 4, v. 6 et v. 8) reprend partiellement celle de la précédente.

L'unité des vignettes 5 et 6 n'a pas la même évidence que les autres, et la composition de la sixième est plutôt fondée sur celle de la première. Leur congruence est cependant réalisée par le regard répété du personnage vers le hors champ droit de chacune des vignettes²⁶, en un alignement horizontal qui est prolongé par la troisième monstration du personnage, dans la vignette 7, où l'horizontalité est rompue par un regard vertical vers l'ultime personnage problématique.

La suite dialogique

En dépit des cadrages baroques des vignettes 3 et 4, l'échange verbal des personnages est maintenu sagement dans le haut des images. Le parti pris est le même dans les deux vignettes suivantes.

Cette sériation des ballons correspond à la séquence causale des répliques, qu'ils affichent et portent, et leur régularité visuelle accentue la congruence des vignettes. Ainsi, la complémentarité des deux invitations («Entrez, madame... / Asseyez-vous!») lie-t-elle les vignettes 5 et 6, en deçà d'une ellipse spatio-temporelle entre leurs champs respectifs.

Ce clivage confirme les autonomies relatives des énonciations iconiques et verbales.

Le thème du passage

1. Les quatre unités linguistiques thématisent la relation problématique des personnages. La visiteuse prétend être la mère de son hôte, ce que semble confirmer ce dernier. Mais la question qui accompagne l'ouverture de la porte, et le point d'interrogation qui ponctue l'identification de la parente, contredisent la familiarité qui devrait caractériser l'événement. Si l'arrivée de la mère provoque une mémoire, dont découle l'invitation à entrer puis à s'attabler, la réalité de cette antécédence manque de certitude. Plutôt que des retrouvailles d'une mère et de son fils, il s'agit d'une opération médiumnique dont les conditions sont décrites et soulignées par la proximité des personnages dans les deux dernières vignettes et la position ritualisée de leurs mains sur la table.

Le labyrinthe est métaphorique et signifie pour les personnages à la fois l'invitation à progresser l'un vers l'autre et la difficulté que représente ce cheminement. La figure est reprise plus simplement par le motif du tapis (v. 7) qui suggère une circulation du fils à la mère autour de la grande table.

2. C'est le coin d'un journal nommé *Post* – c'est-à-dire *Courrier*, ou *Messenger*, ce qui signifie, s'il faut en croire le dictionnaire Robert, «ce qui annonce quelque chose» – qui relie le personnage lecteur à une porte fermée (v. 2), qui est à la fois une ouverture et son voilement. Et si l'ouverture est accomplie par et pour l'homme dans les vignettes 3 et 4, le voilement est maintenu pour le lecteur de la planche. Dans la vignette 4, le ballon, qui indique la présence du personnage hors champ, désigne en même temps la porte entrouverte et le personnage dont elle empêche la vue. La mère ne serait-elle pas à la fois l'objet et le médium d'une quête qui n'est pas encore identifiée ?

La stratégie narrative

S'il convient d'affirmer que cette planche raconte le rêve du personnage, et si la chaîne associative des événements, ainsi que les imprécisions et la scotomisation d'un personnage relèvent d'un fonctionnement onirique, il importe de préciser que notre vision n'est jamais identifiée à celle du rêveur, puisque le personnage est toujours montré.

Une ocularisation non personnalisée est cependant mise en place par la vignette 2, dans le cadre étroit de laquelle le lecteur de la planche voit la porte avec le lecteur-personnage, comme par-dessus son épaule. Cette observation paraît d'autant mieux fondée que le regard du lecteur, dans le hors-champ frontal de la vignette, correspond à la place du miroir dans lequel est reflété le personnage, son double, autre lecteur.

Le miroir constituant la première image surcadrée du récit, dans le coin gauche supérieur de la vignette 1, on peut prétendre que l'énonciation de toute la planche procède de ce double reflet de lecture, à la fois diégétique et discursif.

Cette ambivalence trouve un écho, à droite, dans la confusion des bandes blanches de l'épaisseur de la porte et des espaces intersémiotiques, apparentant le cadre diégétique de la porte et celui, graphique, de la vignette.

Le récit est articulé *comme* le rêve que fait Cyrrus et l'ensemble de l'album procède ainsi, par association, les images s'engendrant les unes les autres... le journal *Post* désignant une porte qui ne peut que dissimuler la présence de quelqu'un qu'elle invite à découvrir...

1. André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 11-12. Citations de *Nouveau discours du récit* (Gérard Genette, 1983) et de *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, (Gaudreault, 1988).
2. Pierre Fresnault-Deruelle, *La Bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette, 1972. Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs», *Communications*, no 8, Paris, Seuil, 1966, p. 60-76.
3. Benoît Peeters, *Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
4. Pierre Massart, Jean-Luc Nicks et Jean-Louis Tilleuil, *La Bande dessinée à l'université... et ailleurs*, travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'université catholique de Louvain - XXXI, section de philologie romane - XI, Louvain-la-Neuve, 1984.
5. Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1873.
6. Andreas, Andreas Martens, *Cyrrus*, Paris, Les humanoides associés, 1984, p. 3. La réédition de 1987 n'est pas foliotée.
7. La reproduction ne permet pas de distinguer, dans l'ensemble de la planche monochrome, la triple tache jaune du motif labyrinthique sur la table.
8. Gaudreault et Jost, *op. cit.*, p. 12.
9. Pierre Fresnault-Deruelle, «Une unité commerciale de narration : la page de bande dessinée», un texte d'abord publié dans *La Nouvelle Critique* en mai 1971, repris dans *Récits et discours par la bande*, Paris, Hachette, 1977, p. 41-52.
10. Michel Rio, «Cadre, plan, lecture», dans *Communications: la bande dessinée et son discours*, no 24, Paris, Seuil, 1976, p. 94-107.
11. En particulier aux *Cahiers de la bande dessinée*, avec Pierre Sterkx et Thierry Groensteen, alors que la revue était dirigée par ce dernier, de février-mars 1984 à décembre 1988.
12. Thierry Groensteen, «La narration comme supplément, archéologie des fondations infra-narratives de la bande dessinée», dans *Bande dessinée, récit et modernité*, collectif sous la direction de Thierry Groensteen, Paris, Futuropolis, 1988, p. 45-67.
13. *Ibid.*, p. 66-67.
14. Guy Gauthier, *La Bande dessinée : picturale ou scripturale (à propos des Peanuts)*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Université de Paris VII, 1976, p. 74-189. Un fragment a été repris sous le titre «Les Peanuts : un graphisme idiomatique», (*Communications*, no 24, Paris, Seuil, 1976, p. 108-139). Un exercice particulièrement éloquent est fait sur la représentation des yeux de Linus dans *Les Codes de la bande dessinée*, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, Paris, s. d.).
15. Catherine Saouter, *La Bande dessinée québécoise (1979-1984) : éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1990.
16. Andreas, *Lumière d'étoile*, planche 5, dans *Lumière d'étoile*, Bruxelles/Paris, Lombard, coll. «Histoires et légendes», série Rork, no 2, 1988, p. 15.
17. Andreas, *Coutoo*, Paris, Delcourt, 1989, 46 planches.
18. *Ibid.*, p. 49.
19. Jacques Tardi, *Le Trou d'obus*, Epinal, Imagerie Pellerin, 1983, p. 68. Voir Yves Lacroix, «Le Trou d'obus : remise en signe d'une vieille histoire», *Mieux vaut Tardi*, sous la direction de Jacques Samson, Montréal, Analogon, 1989, p. 43-56. Référence est faite à François Jost *L'Oeil-caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987; 2^e édition revue et augmentée en 1989. Dans *Le Récit cinématographique*, Gaudreault et Jost semblent admettre le cas d'une «*ocularisation spectatorielle*» (p. 141) qui serait l'équivalent de notre «*ocularisation non personnalisée*». Le contexte cependant et la référence qui est faite à l'*Oeil-caméra* permettent de croire qu'il s'agit plutôt d'un lapsus et qu'il faudrait lire «*focalisation spectatorielle*».
- En effet, dans l'*Oeil-caméra*, Jost semblait d'abord admettre que, pour certaines mises en place d'un regard non diégétique, «on pourrait presque parler d'*ocularisation spectatorielle*» (1989 : p. 28-29). Mais le moment venu d'en discuter, il considérait plutôt ces effets de regard comme des stratégies cognitives, d'une «*focalisation spectatorielle*» distincte de la focalisation zéro (p. 76-77), ce qui ne manque pas de cohérence, mais ne nous convient toujours pas.
20. Gaudreault et Jost, *op. cit.*, p. 114.
21. *Ibid.*, p. 18.
22. Dans la succession canonique des premiers récitatifs, le référé des connecteurs diaphoriques («ses papiers» [v. 2] et «Il a fait la guerre» [v. 4]) n'a pas encore été précisé, alors qu'il est inscrit au bas de l'image synchrétique.
23. Thierry Groensteen, «Du 7^e au 9^e art : l'inventaire des singularités», *Cinémaction : Cinéma et bande dessinée*, Paris, été 1990, p. 26.
24. Catherine Saouter et Philippe Sohet, «L'espace du temps: temps du récit et temps de lecture dans la BD», *Degrés*, no 59, Bruxelles, automne 1989, p. e1-e18. Jacques Samson, «Le champ tardien», *Mieux vaut Tardi*, p. 25-41.
25. Yves Lacroix, «La case d'à côté», *Actes, Premier colloque de bande dessinée de Montréal* (Montréal, Analogon, 1986, p. 175-187) et «Une écriture panoptique», *Bande dessinée, récit et modernité* (Paris, Futuropolis, 1988, p. 139-156).
26. Cette congruence est renforcée par la coïncidence, sur leur marge mitoyenne, d'une ligne horizontale correspondant aux bordures inférieures du panneau mural (v. 5) et du manteau de la cheminée (v. 6).

ARTICLES DIVERS

LECTURE ET QUÊTE DE SENS

CHRISTIAN VANDENDORPE

S'appuyant sur la théorie de la compréhension développée par les psychologues cognitivistes Bransford et Nitsch, l'auteur apporte divers arguments militant en faveur de celle-ci, d'un point de vue linguistique et sémiotique. Il ne prétend pas pour autant que le processus de la lecture puisse s'inscrire dans un modèle binaire aboutissant à une macrostructure étagée à la van Dijk. Tout comme le signifié est constamment modulé par le signifiant, le sens ne peut se décanter des effets qui s'attachent à sa production. Plutôt qu'une lecture axée sur le seul signifié ou, au contraire, sur le signifiant, l'auteur suggère la prise en compte des effets de sens, réactualisant ainsi la conception du symbole selon Ogden et Richards, l'effet visé étant indissociable de l'expression d'un sens, quel qu'il soit.

The author of this text explores various linguistic and semiotic arguments which support the theory of understanding developed by cognitive psychologists Bransford and Nitch. This does not mean that the reading process can be adequately described within a binary model formulated in terms of a multi-layered macrostructure, such as proposed by Van Dijk. Just as the signified is constantly modulated by the signifier, meaning cannot be separated from the effects associated with its production. Rather than a model of reading based only on the signified or the signifier, the author proposes to take into account effects of meaning ("effets de sens"), thereby showing the relevance of Ogden and Richards' conception of the symbol, the intended effect being indissociable from the expression of a meaning, whatever it may be.

La nature avait prodigué ses dons sans mesure à mon père et avait déposé en lui la semence d'une critique des mots aussi profondément que celle de toute autre science; sortant donc son canif, il rechercha si, en grattant certaines lettres, il ne pouvait pas découvrir à cette phrase un sens plus profond.

Laurence Sterne,
Vie et opinions de Tristram Shandy, III, ch. 37

Qu'est-ce que le sens? Désignant, selon l'expression, «la chose du monde la mieux partagée», ce terme est hautement polysémique, comme pour décourager d'emblée, par la fluidité de ses acceptions, l'état de la définition. La réflexion sur le langage a déjà montré l'intérêt de ces concepts flous, qui sont d'ailleurs toujours les plus importants, et dont l'indétermination permet à chacun de se les approprier afin d'en faire un usage adapté à ses propres besoins et à sa compréhension du monde¹. En ce qui concerne le mot sens, cette indétermination est presque érigée en absolu chez Greimas et Courtés, pour qui ce concept est «indéfinissable» (p. 348).

Si l'on examine ce terme dans sa seule référence au domaine du langage (pour éviter d'avoir à envisager ici des questions trop vastes, telles «le sens de la vie»), on constate que le sens est souvent vu comme un donné en soi, qui préexisterait à la saisie qu'on peut en faire : on cherche «le sens d'un texte», «telle phrase a un sens plus

profond qu'on ne l'aurait pensé», etc. Normalement implicite et tenu pour présent, toile de fond préalable à toute activité discursive, il forme l'horizon sur lequel s'échafaudent nos jugements. Son importance est le plus souvent perçue en négatif, par rapport à son absence. C'est alors l'interjection spontanée de «ça n'a pas de sens» chez qui lit un texte qu'il ne comprend pas, ou son corollaire «là, ça a du sens» quand, par une opération sur la matérialité du texte, ou sur ses propres filtres d'interprétation, le lecteur réussit à restaurer les conditions de viabilité du sens. On est tellement habitué à ériger son propre contexte d'intellection en référent universel que l'on en arrive à croire que le sens est une valeur objective, dont la réalité serait mystérieusement incorporée dans les textes. Même Greimas et Courtés n'échappent pas à cette tentation objectivante quand ils affirment que «la compréhension peut être identifiée à la définition du concept, assimilé lui-même à la dénomination» (p. 56). Cette façon de réduire un processus mental à un simple contenu lexical est sans doute une forme extrême de ce que l'on doit bien appeler la crainte du *psychologisme*, ce dernier terme qualifiant une pratique réprouvée dont on espère que la seule mention suffira à dissuader que l'on s'en approche. Pour Bakhtine, au contraire, «le sens n'est pas soluble dans le concept» (p. 382). En effet, le sens n'a d'existence qu'à l'intérieur de l'esprit qui comprend: il tire sa réalité de notre vie même. Il est, en dernière analyse, la projection pseudo-objective de la confiance que nous avons dans notre capacité à comprendre. Loin

d'être un donné, même cognitif, le sens est le produit de notre activité de compréhension ou d'expression : il n'existe que dans le processus même qui lui donne vie.

Il faut donc aborder la question du sens, chez un individu en train de lire, par l'activité cognitive qui le crée, ce que l'on tentera de faire sans pour autant éliminer le texte, support et fondement de la lecture.

LA COMPRÉHENSION : L'HYPOTHÈSE DU BINARISME

Qu'est-ce que comprendre alors? Sans chercher à faire original, on peut cependant vouloir dépasser la définition circulaire des dictionnaires. Selon l'étymologie latine de ce mot, comprendre c'est «prendre ensemble». Au cœur de la notion de compréhension, gît l'idée qu'il faut au moins deux données ou deux ensembles de données pour que puisse s'accomplir l'acte de comprendre. Cette conception se retrouve sous une forme un peu plus sophistiquée chez les psychologues cognitivistes Bransford et Nitsch, qui conçoivent la compréhension comme un couplage réussi non pas entre deux données de même niveau, mais entre «une situation cognitivo-perceptuelle et une donnée», le contexte situationnel étant le point focal premier des activités de compréhension : «*Understanding involves grasping the significance of an input for the situation at hand*» (p. 86).

En accord avec ce modèle, on supposera donc que la compréhension s'effectue à l'aide d'un *contexte d'intellection et d'une donnée prédicative* qui s'y accouple². Prenons un exemple. Si nous voyons écrit sur un mur le mot «chat», nous disposerons bien d'une donnée, mais non d'un contexte d'intellection. Certes, le mot *chat* nous est connu, mais, d'entrée de jeu, celui-ci fait problème. Faut-il le considérer comme un thème ou un prédicat appliqué à un autre thème? Si on le prend pour un prédicat, on se demandera à quel contexte il s'applique : réponse à une question, déclaration d'une préférence animalière, cri de ralliement d'une bande de jeunes... Si on le considère comme un thème, ce mot activera et «instanciera» tout un réseau de connaissances, d'images, d'événements qui y sont rattachés : ce faisant, on ne pourra pas dire que l'on comprend quoi que ce soit, mais tout au plus que l'on rêve, que l'on évoque des souvenirs venant de notre expérience des chats, mais aussi de lectures, de films, de bandes dessinées... Pour pouvoir entraîner une formation de sens stabilisée, il faudra que le mot soit contextualisé, comme par exemple : «le chat dort sur le paillason». Cette phrase comporte un sujet, qui active la base de connaissances relative au chat, et un prédicat, qui a pour effet de regrouper tout un réseau de connaissances événementielles et de les décanter afin de permettre un couplage avec la base de connaissances.

On retrouve les composantes de ce processus de compréhension dans l'opération inverse qu'est l'expression.

Il est observable au niveau élémentaire dans les opérations de production de sens chez l'enfant qui apprend à parler. Celui-ci, on le sait, passe par une étape de phrases monorhèmes, du genre «jouer» ou «bobo» (Séchehaye). Ces phrases fonctionnent comme des prédicats qui, au lieu de dépendre d'un contexte défini par les phrases antérieures, s'appuient sur le contexte situationnel. On a d'ailleurs observé que le jeune enfant rapporte automatiquement à la situation extérieure un prédicat donné et qu'il est incapable, avant longtemps, de considérer comme pur énoncé langagier une proposition du type «Il pleut ou il ne pleut pas», mais cherche à en éprouver la validité en référant aux conditions météorologiques ambiantes (Bransford et Nitsch). Au fur et à mesure qu'il s'individualise et se conçoit comme distinct du contexte, l'enfant apprendra à ne pas prendre celui-ci pour acquis, mais à l'inscrire dans sa phrase sous la forme du thème : il énoncera alors des «phrases complètes», comportant leur propre contexte d'intellection, et qui seront compréhensibles pour un public de plus en plus éloigné de la situation immédiate d'énonciation.

Cette conception de la phrase comme une structure informationnelle formée, à la base, d'un thème et d'un rhème (appelé aussi prédicat ou propos) relève en linguistique d'une «perspective fonctionnelle» qui a été développée par l'École de Prague et qui prend de plus en plus d'importance aujourd'hui (Combettes; Thérien; Adam; Slakta).

Une telle représentation du fonctionnement linguistique est cohérente avec l'image que l'on peut se faire de ce qu'est la compréhension à partir de l'analyse du dessin humoristique (Vandendorpe, 1989a) ou du mot d'esprit. Depuis les études très éclairantes de Greimas et de Morin, on sait que celui-ci consiste à «instancier» un contexte donné dans l'esprit d'un interlocuteur, pour ensuite déjouer les suites attendues et forcer la prise en considération d'une autre isotopie. On en citera comme exemple l'histoire de cet écrivain à qui l'on demandait s'il utilisait un traitement de texte «Pourquoi? se serait exclamé Gaston Miron, mes textes ne sont pas malades!». Le rire jaillit ici chez l'auditeur comme réponse à une mise en échec de ses procédures automatiques de compréhension, sorte de ressort compensatoire par lequel le sujet se libère de la tension engendrée par son incapacité première à effectuer correctement une opération mécanique d'adéquation entre la question et la réponse.

Une autre indication de ce fonctionnement essentiellement binaire du langage me semble résider dans la résistance particulière qu'offrent à la compréhension des phrases construites sous la forme d'un chiasme propositionnel. Ce procédé consiste à inverser en position prédicative les termes du syntagme déjà donné en position sujet, sur le modèle de «Le A de B est en fait le B de A». Lacan, chez qui le recours à un langage abstrus relevait d'un choix explicitement revendiqué, en a pro-

bablement lancé la mode avec des phrases du genre: «Si j'ai dit que l'inconscient est le discours de l'Autre avec un grand A, c'est pour indiquer l'au-delà où se noue la reconnaissance du désir au désir de la reconnaissance» (p. 284)³. On a ici, typiquement, une reprise sous forme inversée des constituants d'un même syntagme, le génitif venant en position de sujet et le sujet en position de génitif. Si l'on admet, avec Benveniste, que «la fonction du génitif se définit comme résultant de la transposition d'un syntagme verbal en syntagme nominal» (p. 148), on reconnaîtra dans chacun de ces syntagmes la présence d'un thème et d'un rhème. D'après notre modèle explicatif de la compréhension, le problème de lisibilité d'une telle formule vient du fait que son organisation force le lecteur à considérer *en même temps* le thème₁ (désir) à travers son rhème₁ (reconnaissance) et le thème₂ (reconnaissance) à travers son rhème₂ (désir), pour ensuite envisager sous une forme unifiée le résultat de ces deux opérations. L'interprétation du sujet par son prédicat devant être confrontée à l'interprétation du même prédicat en position de sujet, cette structure entraîne le lecteur dans une boucle à récursivité virtuellement infinie : *le désir de la reconnaissance du désir de la...* Compte tenu des brusques changements de contexte impliqués —comme dans le jeu de mots— et de la conservation des mêmes signifiants, ce type d'énoncé oppose une résistance particulière à la compréhension, du moins jusqu'à ce que le lecteur se soit doté des mécanismes compensatoires qui lui permettront d'y faire face et d'en saisir la profondeur ou l'insignifiance, selon les cas.

Ce procédé de brouillage de la compréhension a pour effet de renforcer le pouvoir du locuteur par le crédit intellectuel que l'on tend spontanément à accorder à l'auteur d'un discours obscur. Très répandu dans les années 70, il a été dénoncé vertement pour la violence qu'il fait à la fonction communicative du langage :

Jeux de mots qui servent de pensée. Il suffit d'intervertir l'ordre des facteurs, ce qui fut une épidémie. La recherche du sens c'est le sens de la recherche, etc. Vous pouvez paraître profond avec n'importe quelle banalité. (Ellul : 182)

Mais en donnant à penser au lecteur naïf, ce chiasme propositionnel est souvent approprié pour des titres, à la fois par son économie lexicale et par la profondeur apparemment inépuisable des discussions qu'il annonce. Dans la *Trouble-fête*, Bernard Andrès épingle le procédé comme typique du jargon universitaire, susceptible d'entraîner considération et subventions, et s'en moque doucement, par narrateur interposé :

Elle [cette idée] eût à coup sûr séduit mon suspect qui se piquait de sémiotique, à en juger par son essai inachevé sur «*L'analyse du discours de transmission et de la transmission des discours*». Sûrement un des pensums imposés au prof par l'institution pour justifier, fût-ce au stade du projet, émoluments et subventions de recherche. (p. 100)

Procédant du couplage d'une donnée prédicative avec une base thématique, selon l'hypothèse énoncée ci-dessus, la compréhension se traduit, au plan cognitif, par un lien plus ou moins fort et stable entre deux bases de connaissances, deux schémas, jusque-là plus ou moins indépendants. L'opération de compréhension, en engendrant ces processus de sémosis et de réorganisation de nos structures mentales, permet au cerveau de fonctionner, ce qui entraîne, en cas de réussite, un effet de gratification plus ou moins perceptible, comme dans l'exercice normal d'une fonction physique. Cet effet est absent, cependant, quand le lien entre les deux schémas est déjà très solidement établi et que l'esprit sollicité se trouve en face d'une évidence, d'un cliché. Au lieu de découvrir la relation neuve, annoncée par le discours de l'autre, il ne fait alors que reconnaître une donnée existante et solidement établie, ce qui peut engendrer une sensation de déception, d'attente frustrée.

COMPRÉHENSION ET LECTURE

Appliquée à la lecture d'un texte, cette modélisation de l'opération de compréhension suppose un processus étagé, au moyen duquel une phrase est d'abord comprise dans son fonctionnement interne (thème-rhème), puis mise en relation prédicative avec le contexte fourni par la phrase précédente et avec le paragraphe où elle s'inscrit, ce dernier étant à son tour confronté au paragraphe précédent et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'ensemble du texte soit mis en relation avec le titre. À chacune de ces étapes, la compréhension consiste à produire un résultat unifié, soit à reconnaître le rhème comme partie intégrante et légitime des caractéristiques du thème. Cette opération exige évidemment le recours du lecteur à son encyclopédie personnelle, à ses schémas (Eco). La compréhension commence dès que ceux-ci nous permettent de valider les liens établis par le texte. Comprendre, c'est donc toujours parcourir un sentier déjà frayé, ou en reconnaître l'existence, du moins à ce niveau subliminal que constitue l'organisation automatique de notre savoir sous forme de schémas (voir notamment Schank : 129; Vandendorpe, 1989b : 77).

Cette opération de compréhension ne produit aucune difficulté si les réseaux de contact entre thèmes et rhèmes existent déjà dans l'esprit du lecteur et constituent pour lui une même isotopie; elle peut, au contraire, susciter de fortes résistances si ceux-ci sont très éloignés l'un de l'autre et appartiennent à des paradigmes différents ou contradictoires. Comme l'a noté Rivarol : «Quand deux idées sont irréconciliables, on ne les rapproche point sans qu'il en résulte une secousse agréable ou terrible à l'imagination». Et l'on sait le parti que les surréalistes ont tiré de ce «choc des idées» qu'ils ont érigé en principe de création.

Les relations que le lecteur établit entre les différentes propositions du texte afin d'en établir la cohérence

sont des relations de disjonction ou de conjonction et, à un niveau plus subtil, elles englobent la cause, la conséquence, l'opposition, l'explication, la concession, etc. Loin de former une structure régulière, la représentation d'un texte pourra présenter des excroissances par endroits, certains embranchements recevant des développements étendus, alors que d'autres seront elliptiques. La trame ne sera pas non plus linéaire, tout texte étant susceptible de présenter des retours en arrière.

Une fois effectué ce cycle de traitements, pour lequel il aura eu recours, selon la théorie de van Dijk, à des règles de généralisation, de suppression, d'intégration et de construction, le lecteur disposera, pour le texte lu, d'une macrostructure étagée.

Il ne s'ensuit pas pour autant que la compréhension d'un texte soit terminée dès lors qu'il a été résumé, avec les processus de concaténation et de hiérarchisation que cela suppose. Une telle conception de la lecture serait en effet réductrice tant au point de vue du fonctionnement cognitif qu'à celui du texte et du discours. On peut en effet rejoindre Roland Barthes quand il réfutait anticipativement ce modèle en déclarant que «tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière» (1970 : 18).

D'abord, le sens d'un texte est souvent loin d'être stabilisé après une première lecture. Tel élément, passé d'abord inaperçu, peut jeter un éclairage nouveau sur le texte et en modifier complètement le sens. Ainsi, par exemple, la lecture d'un texte informatif va prendre un sens tout différent si l'on découvre après coup que le texte en question fait partie d'un publi-reportage ou que l'auteur a obtenu des avantages cachés pour sa prose. La compréhension d'un texte est donc toujours susceptible d'être remise au creuset de l'interprétation et rejouée dans son articulation avec une donnée nouvelle, qu'il s'agisse d'indications sur l'organisation interne du matériau, sur l'horizon d'attente ou, encore, sur l'auteur et ses orientations politiques ou autres, toutes connaissances qui vont enrichir et modifier le contexte d'intellection du lecteur⁴. C'est ce qui fait l'intérêt d'une grille de lecture, qu'elle soit structuraliste, marxiste, féministe, psychanalytique ou autre. En fonctionnant comme un filtre qui polarise les éléments du texte d'une façon particulière, toute grille idéologique en permet une lecture neuve, génératrice de nouveaux effets de sens. Et le dernier sens trouvé paraît souvent aussi le plus vrai, voire LE vrai sens, parce que le plus profondément caché – mythe de la profondeur oblige – comme l'avait déjà fort bien perçu Laurence Sterne, cité en épigraphe.

Par ailleurs, un texte parfaitement clair, énonçant des évidences, pourra susciter chez un lecteur comme André Breton le soupçon que l'auteur veut le «faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs» (p. 17). Ce dernier type de compréhension va bien au-delà du contenu

purement conceptuel du texte et implique la prise en compte des dimensions pragmatiques. Il suppose une interrogation sur les stratégies que le texte met en œuvre et sur l'effet ultime que celles-ci ont pour but de produire sur le lecteur.

Cette distinction entre le sens et l'effet, et la façon dont le premier peut être détourné par le second, renvoie au double contenu du symbole qui, selon Ogden et Richards, «vise à susciter en nous un acte de référence et une attitude qui soient plus ou moins similaires à l'acte et à l'attitude du locuteur» (p. 11). Il ne suffit pas de comprendre ce qui est dit, mais encore et surtout de reconnaître l'esprit dans lequel cela est dit, sous peine de ressembler à ce personnage de Proust, le docteur Cottard, qui «ne savait jamais de façon certaine de quel ton il devait répondre à quelqu'un, si son interlocuteur voulait rire ou était sérieux» (I, p. 200).

Ainsi, le sens est constamment modulé, et à la limite rejoué, par la prise en considération des effets qui y sont associés de par les jeux de style et de connotations à l'œuvre dans le langage. Et ces jeux ne sont pas des ornements qui seraient du ressort exclusif de la littérature. Car il est évident que même le langage qui se donne pour le plus parfaitement dénotatif, le plus axé sur les idées et le contenu, tel le discours scientifique, prend bien soin de s'accréditer auprès du lecteur en mettant en scène sa propre scientificité à l'aide de divers procédés, comme l'emploi d'un vocabulaire savant, le recours abondant à la nominalisation et divers degrés de complexité syntaxique. De même, le discours argumentatif repose sur une tradition rhétorique qui fait une grande place aux formules lapidaires, aux jeux de répétition, de gradation, de contraste... Toute opération de construction du sens qui ignorerait ces phénomènes risquerait de passer à côté de l'essentiel.

À titre d'exemple, on évoquera ici le cas des relatifs, qui constituent une des ressources privilégiées de complexification de l'expression. En distendant les rapports entre le thème et le rhème, l'enchâssement de plusieurs relatifs oblige en effet à une gymnastique mentale qui peut devenir très onéreuse pour l'interlocuteur. Alexandre Dumas, qui était bien conscient des jeux de pouvoir que permet cet usage, en donne une bonne démonstration lors du récit de la rencontre de Villefort avec le comte de Monte-Cristo, à un moment où le premier ignore qu'il a en face de lui l'homme qu'il avait condamné injustement au bain vingt ans auparavant. À Villefort qui vient de le remercier d'avoir sauvé la vie de sa femme, Monte-Cristo, qui est en train d'ourdir contre lui une vengeance implacable et secrète, rétorque :

«Monsieur», répliqua le comte à son tour avec une froideur glaciale, «je suis fort heureux d'avoir pu conserver un fils à sa mère, car on dit que le sentiment de la maternité est le plus saint de tous, et ce bonheur qui m'arrive vous dispensait, mon-

sieur, de remplir un devoir dont l'exécution m'honore sans doute, car je sais que monsieur de Villefort ne prodigue pas la faveur qu'il me fait, mais qui, si précieuse qu'elle soit cependant, ne vaut pas pour moi la satisfaction intérieure.»

(p. 611)

Ce passage tranche sur l'ensemble de l'oeuvre dont la syntaxe n'offre par ailleurs guère de résistance à la compréhension. L'objet est évidemment de faire sentir ici le pouvoir supérieur dont dispose Monte-Cristo sur son adversaire.

Tout comme Dumas utilise les incises pour augmenter la distance entre le relatif et le verbe auquel il se rapporte, Jacques Lacan enchâssera volontiers des relatives l'une dans l'autre, et ce, même lorsque le contexte énonciatif paraît normalement peu approprié à des effets d'obscurcissement du sens :

Je fonde — aussi seul que je l'ai toujours été dans ma relation à la cause analytique — l'École française de psychanalyse, dont j'assurerai, pour les quatre ans à venir dont rien dans le présent ne m'interdit de répondre, personnellement la direction.

(cité dans Marini : 136)

Il ne fait pas de doute que, dans ces exemples, le lecteur doit tenir compte du coup de force langagier que représente l'imposition de structures volontairement complexes, dont la justification ne réside pas dans les nuances intrinsèques des idées exprimées, mais dans la volonté de faire sentir à un interlocuteur l'insuffisance de ses propres procédés de compréhension. Poussées un cran plus haut, ces acrobaties syntaxiques débouchent sur l'absurde, où le jeu langagier a pour effet de convaincre le lecteur de renoncer à comprendre, le faisant ainsi retourner à ce que Barthes a nommé l'état «adamique [...] du premier homme d'avant le sens» (1964 : 269), et qui est peut-être tout simplement celui de la petite enfance alors qu'on était plongé dans un océan de langage auquel on n'entendait rien. Dans son exploration systématique des procédés aporétiques, Ionesco n'a pas oublié l'enchâssement, qu'il a porté à son comble, alors même que le recours à la structure du récit, forme archétypale s'il en est, pouvait faire espérer au lecteur qu'il y trouverait un fil d'Ariane :

Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père maternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré... (p. 61)

NIVEAUX DE COMPRÉHENSION

Une telle représentation de l'opération de compréhension force à admettre, avec Jean-Pierre Béland, l'impossibilité d'établir une hiérarchie de «niveaux de

compréhension». Il est bien évident cependant que le lecteur le plus développé sera celui qui est le plus habile à remettre en jeu sa compréhension d'une phrase, d'un paragraphe ou de tout un texte, en la faisant entrer en relation avec un contexte nouveau, parfois très éloigné, et en posant aussi la question de l'intentionnalité du texte, des effets qu'il vise à susciter. En corollaire, la compréhension ne saurait consister à livrer un produit constant, qui présenterait les mêmes caractéristiques d'un individu à l'autre. En fait, s'il existe une «bonne» compréhension d'un texte donné, dans un groupe de lecteurs socio-culturellement homogène, ce ne peut être qu'à titre statistique. À cet égard, on peut dire avec Jacques Leenhardt qu'il n'y a pas de «mauvais lecteurs».

Cela ne signifie pas qu'il faille abandonner la notion de compréhension au profit de celle de *depré-compréhension*, car ce dernier concept aurait pour effet de disqualifier la compréhension qu'un individu peut avoir d'un texte et de reporter la «vraie» compréhension dans un absolu inaccessible, à la révélation duquel on ne pourrait que se préparer indéfiniment. Une telle conception paraît surtout appropriée à l'intérieur d'une pratique religieuse fondée sur la méditation et la lecture inlassable de textes sacrés (voir, par exemple, l'usage qu'en fait Dagron).

En revanche, le recours à la notion de *dinterprétation* est intéressant parce que ce terme laisse beaucoup plus de latitude aux stratégies du sujet; en tant que tel, il ne met pas en cause son aptitude globale à comprendre en cas d'un échec à faire du sens avec un texte donné. Mais il ne faudrait pas pour autant le substituer systématiquement à la notion de compréhension, comme le fait Béland, par exemple, en affirmant que «toute lecture est interprétation» (p. 108). Comprendre, en effet, me semble renvoyer à l'établissement automatique de relations, alors qu'interpréter consiste à convoquer consciemment une grille spécifique pour faire face à un échec des processus automatiques de compréhension ou pour tester le rendement d'un modèle choisi délibérément. Compte tenu, d'une part, de la dimension communicative du langage, et, d'autre part, de la nette supériorité, en rapidité et en efficacité, du traitement automatisé, la mise en place de mécanismes de compréhension restera toujours l'objectif ultime d'un apprentissage, même si le sujet devra aussi pouvoir rendre compte, sur demande, des filtres qu'il a utilisés «par défaut» pour effectuer son opération de compréhension.

Par ailleurs, si le sens semble omniprésent parce qu'inscrit dans le réseau même du langage, il ne forme pas une entité constante, qui circulerait comme l'oxygène pour donner vie aux signes—auquel cas l'absurde serait impossible. Il ressemble plutôt à un chèque en blanc, qui peut valoir cher pour les uns et être sans valeur pour les autres, selon le crédit qui vous est accordé. Sans oublier les effets tirés sur une banque inconnue, dont on se demande s'ils ont cours réel ou ne sont que du toc. Tout dépend de la nouveauté et de la solidité des liens que

tel ou tel texte nous amènera à créer dans notre univers cognitif : certains formeront la base unificatrice d'un grand nombre de nos pensées, alors que d'autres seront oubliés à peine lus.

TRANSPARENCE OU OPACITÉ DU LANGAGE

Cela nous éloigne d'une conception positiviste et univoque d'un langage qui transporterait avec lui des unités de sens constantes, et nous invite à interroger les rapports que le langage entretient avec le sens à l'aide des termes métaphoriques de plus en plus répandus de transparence et d'opacité.

Le langage est transparent lorsqu'il n'oppose guère de résistance à la circulation des idées, au fonctionnement du sens : c'est la situation commune où, après avoir lu un texte, on garde un assez bon souvenir de son thème mais non des mots utilisés—ou, chez un individu polyglotte, de la langue employée. Le langage semble alors fonctionner comme un milieu limpide, invisible, permettant le libre jeu de nos schémas et de nos représentations intérieures. À l'autre extrême, on trouve le langage opaque, qui ne fait pas surgir de signifiés, mais oppose aux efforts de compréhension la texture de ses sonorités qui emplissent alors tout l'espace mental. C'est le langage d'un Claude Gauvreau, par exemple, qui a poussé cette opacité au maximum, le texte étant réduit à un pur jeu de signifiants. Selon Lars Gustafsson, cette perception du langage sous sa face exclusivement opaque serait caractéristique de la schizophrénie (p. 6).

L'opacité ne se limite pas au langage poétique, même si elle en constitue une dimension privilégiée. Bien des textes, dans le domaine de la persuasion publicitaire ou politique, jouent à la fois sur le signifié et sur le signifiant, empruntant à la matérialité du langage les procédés qui renforceront leur pôle idéal ou le connoteront subtilement, parfois même à l'insu de leur auteur.

Savoir lire, c'est donc aussi savoir reconnaître ces marques, repérer les jeux de tension et de renvois réciproques entre les pôles idéal et matériel. On est loin ici d'une conception de la lecture basée sur le schéma de la communication ou sur la seule activation d'une base de connaissances.

Certes, développer une telle attitude à l'égard du texte n'a rien de facile, et on a pu dire que «la parfaite lisibilité du sens entraîne l'illisibilité des fonctionnements qui le produisent» et inversement (Calle-Gruber). Placé devant un extrait de la *Lettre disparue*, de Perec, le lecteur non prévenu risque de ne pas voir que l'absence de la lettre «e» est la règle qui conditionne la production de tout ce texte : ici, le signifiant n'est plus un accessoire qu'on manipule de façon à renforcer les effets de sens du signifié, mais constitue, sous l'apparent fonctionnement du sens, la condition même du texte, sa justi-

fication ultime et donc son sens. De même, depuis qu'on a pu lire les aveux de Raymond Roussel sur ses procédés d'écriture (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*), le lecteur ne peut qu'emboîter le pas à Ghislain Bourque dans la recherche de clés, par jeux phoniques, sous les noms propres des récits rousselliens.

On voit ici que l'on ne saurait établir une césure radicale dans l'opération de lecture, selon qu'elle s'exercerait sur le plan du signifié ou sur celui du signifiant, comme si la première était légitime et l'autre confinée au sous-monde du calembour. La distinction entre ce qui relève spécifiquement de chacun de ces plans n'est d'ailleurs pas aussi nette qu'il y paraît et l'on peut se demander avec Jonathan Culler quelles sont «parmi les caractéristiques identifiables d'une séquence linguistique, celles qui appartiennent au signifiant et celles qui relèvent du signifié : si les *patterns* ou les relations sont de l'ordre du signifié ou du signifiant» (p. 224; ma traduction). Si, dans l'expression, ces deux plans ne fonctionnent pas indépendamment l'un de l'autre, on peut s'attendre à ce qu'il en aille de même dans l'activité de lecture.

Matériau disposé en attente de sens (Pingaud), le texte est susceptible de pointer tantôt vers la face opaque, tantôt vers la face cristalline du langage. Le lecteur entraîné est celui qui peut effectuer un va-et-vient entre ces deux pôles, à l'affût des signifiés produits ainsi que des jeux phoniques et des échos de textes antérieurs dans le texte actuel, tout en mettant ces deux plans en relation avec les effets qu'ils suscitent, lesquels sont souvent indissociables du sens produit. Plutôt que d'établir une dichotomie entre «sémiotique du signifié» et «sémiotique du signifiant» (voir notamment Hamon, 1981: 105), il faudrait peut-être parler d'une *sémiotique des effets de sens*, reconnaissant ainsi que le sens est bien, comme le voulait Hjelmslev, le «matériau» premier de toute sémiotique (Greimas et Courtés : 348), mais qu'il est modulé, modelé, coloré, par les effets qui en accompagnent la production.

1. Voir notamment René Dubos, *Choisir d'être humain*, Paris, Denoël, 1974.
2. Pour une exploration un peu plus détaillée des rapports entre contexte et compréhension, on se reportera à mon article «Contexte et compréhension. Effets de vague chez Le Clézio», à paraître dans *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. XI, 1991.
3. D'autres arrangements syntaxiques de surface sont possibles et vont produire le même effet. Ainsi : «C'est cet abîme ouvert à la pensée qu'une pensée se fasse entendre dans l'abîme, qui a provoqué dès l'abord la résistance à l'analyse.» (Lacan, p. 282).
4. Ce phénomène de relecture d'une oeuvre, dans un sens diamétralement opposé à la lecture antérieure, n'est

pas limité à l'expérience individuelle, mais peut affecter la doxa d'une époque donnée. Parmi les nombreux exemples qu'on pourrait en donner, je ne citerai que celui de «Minuit chrétiens», qui a été chanté avec dévotion par des millions de fidèles, avant d'être officiellement banni par le Vatican, lorsqu'on eut découvert l'affiliation maçonnique de son auteur (voir J.-Z.-Léon Patenaude, «Chanter "Minuit chrétiens"», *Le Devoir*, 19-XII-1987).

5. Cette métaphore est empruntée à Ezra Pound, pour qui «toute idée générale ressemble à un chèque en blanc : sa valeur dépend de la personne à qui vous le remettez». Elle a été particulièrement développée par Bernard Pingaud, dans l'article cité.

Références bibliographiques

- ADAM, J. M. [1977] : «Ordre du texte, ordre du discours», *Pratiques*, 13, 103-111.
- ANDRÈS, B. [1986] : *La Trouble-fête*, Montréal, Leméac.
- BAKHTINE, M. [1984] : *Esthétique de la création verbale*, Paris, NRF.
- BARTHÈS, R. [1964] : *Essais critiques*, Paris, Seuil.
[1970] : *S/Z*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- BÉLAND, J.-P. [1985] : «Niveaux de compréhension: faut-il s'y fier?», in M. THÉRIEN et G. FORTIER (éds), *Didactique de la lecture au secondaire*, Montréal, Ville-Marie, 95-120.
- BENVENISTE, E. [1966] : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. «Tel».
- BOURQUE, G. [1986] : «La matérialisation du lisible», *Protée*, vol. 14, no 1-2, 89-110.
- BRANSFORD, J. D. et K. E. NITSCH [1978] : «Coming to understand things we could not previously understand». Repris dans SINGER H. et R. B. RUDDELL (éds), *Theoretical Models and Processes of Reading*, IRA et Lawrence Erlbaum, 1985, 81-122.
- BRETON, A. [1985] : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- CALLE-GRUBER, M. [1986] : «Les sirènes du texte : d'une lecture entre alarme et séduction», *Protée*, *op. cit.*, 51.
- COMBETTES, B. [1988] : *Pour une Grammaire textuelle*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- CULLER, J. [1988] : *Framing the Sign*, New York, Blackwell.
- DAGRON, A. [1988] : «De la lecture ou propos sur le texte en quête de lecteur», *Sémiotique et Bible*, 51, 35-40.
- DIJK, T. A. van [1977] : «Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours», in G. DENHIÈRE, *Il était une fois...*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 49-84.
- DUMAS, A. : *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- ECO, U. [1985] : *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- ELLUL, J. [1981] : *La Parole humiliée*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. [1966] : *Sémiotique structurale*, Paris, Larousse, réédition PUF 1986.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [1979] *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GUSTAFSSON, L. [1989] : «Sur la créativité», *Lettre internationale*, automne, no 22.
- HAMON, P. [1981] : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université.
- IONESCO, E. [1954] : *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1986] : *L'Implicite*, Paris, A. Colin.
- LACAN, J. [1966] : *Écrits I*, Paris, Seuil.
- LEENHARDT, J. [1989] : «Il n'y a pas de mauvais lecteurs», *L'Express*, 20 janvier, 49.
- MARINI, M. [1986] : *Lacan*, Paris, Belfond.
- MORIN, V. [1966] : «L'histoire drôle», *Communications*, 8, Paris, Seuil, coll. «Points», 108-125.
- OGDEN, C. K. et I. A. RICHARDS [1923] : *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt, Brace and World.
- PINGAUD, B. [1976] : «Ω», *Du secret, Nouvelle revue de psychanalyse*, no 14, Paris, Gallimard, 247-260.
- POUND, E. [1966] : *A. b. c. de la lecture*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».
- RIVAROL [1968] : *Oeuvres complètes*, 5 vol., Genève, Slatkine.
- SCHANK, R. [1981] : «Language and Memory», in D. A. NORMAN (éd.), *Perspectives on cognitive science*, Norwood, Ablex, 105-146.
- SÉCHEHAYE, A. [1950] : *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.
- SLAKTA, D. [1975] : «L'ordre du texte», *Études de linguistique appliquée*, 19, 30-42.
- THÉRIEN, G. [1985] : *Sémiologies*, Cahiers du département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal.
- VANDENDORPE, C. [1989a] : «Compréhension et intelligence artificielle», *Carrefour*, 1989, vol 11, no 2, 169-187.
[1989b] : *Apprendre à lire des fables*, Montréal, Le Préambule.

L'OREILLE DU PEINTRE*

ANNE ÉLAINE CLICHE

D'où parle-t-on de la peinture? La question vient d'abord interroger l'image telle qu'elle advient dans la pratique picturale, afin d'élaborer une pensée de la peinture en acte dans la peinture. L'oreille du peintre serait la place où le spectateur assiste à la déhiscence du voir qui l'a constitué corps parlant. C'est à ce corps et à l'émergence de sa figuration que la peinture, pourrait-on dire, s'adresse. En cela cette réflexion cherche à rendre compte d'une logique du sujet pour lequel *voir c'est parler*. Parler de la peinture devrait alors s'entendre comme s'il s'agissait de parler depuis la peinture, non pas au sujet du tableau mais *en sujet* du tableau. Question, aussi, du temps.

From where does one speak about painting? The question first addresses the picture as it comes into being through the pictorial act, in order to develop a way of thinking about painting as a process in painting. It is from within the ear of the painter that the viewer witnesses the bursting open of vision which transforms that eye into a speaking organ. It is to this organ and its representation that painting can be said to be addressed. Such reflections attempt to take into account a logic of the subject whereby *to see is to speak*. It follows that speaking about painting should be taken to mean speaking from within painting, not *about* the picture but *out of* the picture. A question also of time.

Tout a déjà été dit, mais pas assez.
Eugène Delacroix, *Journal*.

La question revient toujours de quelque part : comment parler de la peinture? Question qui en recouvre peut-être d'autres, moins souvent posées. Par exemple : de quelle *image* s'agit-il en peinture et en quoi, par quel regard, le corps est-il appelé à s'y surprendre, à s'y retrouver, à s'y voir?

C'est donc une image singulière et même énigmatique, ou plutôt ce qu'il en est de l'image lorsqu'elle suppose dans sa représentation l'instant du regard, que j'appelle ici «l'oreille du peintre», pour dire comment, dans cet instant, la langue se noue au tableau, ou comment, sous nos yeux, le verbe se fait chair.

L'instant du regard n'est pas une durée, il n'est pas mesurable. Ce n'est pas le temps passé à parcourir des yeux le tableau ni celui que requiert l'analyse des formes, des couleurs, des pensées du peintre. Il peut inclure tous ces temps mais n'est contenu par aucun d'eux. L'instant du regard en peinture serait plutôt celui où la vision se rouvre, le temps dans lequel j'entre lorsque le visible tout à coup ne me revient plus dans sa disposition habituelle et aveugle et qu'il me dispose, moi, parce que brus-

quement (on peut en être saisi) il me regarde. Ce temps du regard, parce qu'il se donne à voir dans une composition de traits de couleurs et de matières, parce qu'il «se figure», si l'on peut dire, nous révèle que de l'image, nous sommes toujours partie prenante puisque le corps d'où nous voyons s'expose lui-même au regard des voyants. Moment qui convoque chacun à voir la souffrance *infigurable* qui a causé le corps d'images qu'il est devenu.

L'image — toute image — est quelque part celle de l'oeil; de l'oeil dans sa corporalité, de l'oeil-organe évidé du regard. C'est d'ailleurs en radicalisant cette réciprocité, en la refermant sur elle-même que les images qui nous entourent et souvent nous envahissent en viennent à ne plus signifier que notre captation d'oeil à oeil. Ces images restent des objets plats et clos sur la multiplication du même.

L'image, en effet, dans sa fonction minimale de captation de l'objet et d'adéquation, est d'abord le résultat d'une correspondance point par point, le produit d'une projection (du monde) sur une surface selon le déplacement en ligne droite de la lumière. Mais cette image euclidienne comme reduplication du réel (en miroir), avec la charge obsessionnelle de répétition qu'elle suppose, ne rend compte à la fin que du foyer géométral du regard. Il ne s'agit jamais là que de la part discursive ou descriptive de la figure, sa part nommée,

reconnue, «rendue». C'est l'oeil arraché au regard comme un déjà-vu.

Un tableau – le terme désigne ici le théâtre de la peinture, c'est-à-dire aussi bien la scène (toile, papier, mur), les acteurs (matières, textures, couleurs) que les spectateurs parmi lesquels se trouve le peintre –, un tableau, donc, est aussi une surface où viennent s'interrompre les coups portés d'une projection de matières, mais d'une projection qui advient afin que la correspondance ne tienne plus qu'à ce qui la traverse, la troue. Le tableau «prend» l'image comme à rebours du point géométral, qui devient ainsi son point de retournement ou ce *pli* dont parle Merleau-Ponty dans le *Visible et l'invisible*. Comme l'image, le tableau est une surface de projection, mais il n'est déjà plus ce qui fait écran à la lumière et l'arrête. Le tableau n'arrête pas la lumière. Il est bien plutôt son lieu de passage, de diffraction et de réfraction. On y voit des formes, des contours, souvent même des volumes, des masses, mais cette visibilité est prise dans une opacité, une coagulation, une épaisseur sans profondeur. En fait, pourrait-on dire, le visible – ce que nous croyons voir – fait écran au tableau qui lui se trouve au-delà, là où la lumière fuit, me fuit pour me surprendre ailleurs, à la place où je ne l'attends justement plus : par derrière, par exemple.

Ainsi, ce qui dans le tableau me quitte, me fuit par devant, est aussi ce qui me pousse et me cause, moi, comme sujet du tableau, alors même que je croyais trouver ce sujet quelque part sur l'écran fantasmagique des contours, des figures, de ce que j'étais sûr, à l'instant, de reconnaître. Dans son livre *Le Spectateur*, François Régneault rend compte de cet effet d'infini d'une manière très juste. Il dit : «si le peintre, parti dans le fond du tableau, nous revient c'est de derrière nous». L'effet-tableau pourrait alors n'être que le retour à moi de la place du peintre; place du coup de pinceau qui me pousse à devenir voyant. La fonction géométrale du tableau n'est donc plus une simple captation de l'oeil, mais le retour de ce qui a ouvert le regard à sa négativité: la lumière. Le regard ne serait-il pas ainsi l'instant où un désir passe par l'infini? Et le tableau? Le parcours rêvé et souffrant de ce passage.

La peinture n'est donc pas à lire. Elle n'est pas récit. On se souvient de Francis Bacon s'insurgeant contre la peinture narrative, celle où le tableau se prend pour un texte et raconte. Bacon est sans doute le peintre qui a le plus insisté pour dire que la toile est d'abord un piège (*a trap*), l'organisation, l'aménagement d'un accident, d'une chute, d'une «prise» de l'image. *Pas à lire*, le tableau n'est ni image ni non-image. Il est à la fois l'empêchement de la figuration et la transgression répétée de cet interdit. Entre le tableau et l'image, il n'y a pas de rapport, pas d'équation ni d'adéquation possible. Le tableau tisse avec l'image un lien incestueux au sens où l'on peut dire que la loi (celle qui dit non à la représentation – et à la narration) y est jouée et rejouée continuellement. Le tableau n'est pas la sortie

de l'image ni non plus sa fin, mais plutôt le devenir impossible d'une image.

Paul Klee disait que la peinture *rend* visible plutôt qu'elle n'est visible. Mais rend visible quoi? Ne serait-il pas plus juste de dire qu'elle rend le visible impossible à voir et, ce faisant, trace la fracture, le trou par où va surgir, dans l'instant, la vision? Car l'impossible à voir n'est-il pas le voir lui-même? puisque comme le formulait Lacan : «jamais tu ne me regardes là où je te vois».

La peinture, et plus particulièrement le tableau par son cadrage, nous ramène à quelque chose d'originaire qui n'est pas la première image ni la première vision, mais le temps de surgissement du regard. Juste le temps de surgir dans le regard de l'Autre. Un tableau n'est peut-être qu'un pli du temps, un retournement général, une sorte de révolusion de la lumière à partir de là où nous n'avons pas cessé d'être pour devenir un point-corps resuscité par la réversibilité. Non plus corps mais *chair*. Saint Paul parle de la chair comme d'une révolte, d'une perversion par laquelle le corps n'est plus le corps animal, mais la faiblesse en tant qu'humanité. Or, cette faiblesse n'est pas à corriger, à soigner. Elle est au contraire à porter à son terme dans la mort pour la résurrection. La chair, pour le dire autrement, c'est le corps-pour-la-jouissance, toujours entre deux morts. Dans son versant de souffrance et de détresse, c'est aussi ce corps-là, le même, le défiguré, dont parle Didier Anzieu à propos, encore, de Bacon :

Peindre pour lui n'a rien de commun avec l'art du récit. C'est rendre immédiatement sensible par l'image un affect [inconscient], c'est faire apparaître sur la toile et chez le visiteur, d'une façon instantanée et viscérale, une douleur profonde, peut-être première.²

Merleau-Ponty a magnifiquement parlé de cette incarnation du sujet par et dans le regard. Il nomme cela *la chair du visible*, entendant par là la réciprocité ni substantielle ni spirituelle mais topologique du voir qui nécessite, comme le gant retourné, un trou. Ainsi, la pulsion scopique, comme toute pulsion, s'articule autour d'un objet-trou qui la cause et en creuse la circonvolution répétante. Répétition qui n'est plus une simple reduplication mais l'inscription à chaque tour de quelque chose – un trait – qui la déplace et la relance.

La peinture rend visible quoi? précisément cela : le trait *irrépétable*. Le tableau est *irrépétable* en ceci qu'il aménage l'ouverture radiale par où une chair vient au monde. Question du nom propre ou de la signature mais en tant qu'elle est sise au corps. Et n'est-ce pas aussi cela qui fonde le marché de l'art? Non pas tant dans son versant brutal et aveugle d'échange commercial, mais en ce qu'il met en jeu ce qu'il en coûte et ce qu'il faut payer pour dessaisir le nom de l'image, et pour rendre ce nom à la circulation symbolique. Le tableau est un nom et le marché de l'art, une façon comme une autre (c'est-à-dire perverse) de jouer au plus près de la fracture imaginaire

par où l'objet du désir—l'objet-tableau — vous échappe.

Je dirais, pour aller vite, que ce qui cause le tableau n'est ni le visible comme tel ni l'invisible, mais le visible en ce que, par la langue, il se trouve d'un Autre d'où je suis forcé de me faire tableau. Pour reprendre la logique du signifiant telle que la formulait Lacan, on pourrait avancer qu'un *tableau représente un sujet pour un autre tableau*. Je deviens tableau là où le regard de l'Autre me revient comme le point aveugle de l'oeil, comme l'ouverture *insurtable* du corps qui m'appelle, me désire. J'accède à la vision dans le temps où m'est signifiée la non-coïncidence *irregardable* entre l'oeil que je regarde et le regard qui me voit.

Je trouve chez Bataille, dans son texte sur Manet, la formulation en peinture de la fracture originaire du sujet, celle qui s'effectue par la transmission d'une déhiscence, d'une disparition. De la langue de l'Autre m'arrive l'absence d'un signifiant, et cette absence insiste à ne pas me dire qui je suis. Voilà : Bataille avance qu'un tableau est *l'opération qui consiste à réduire au silence ce qui était fait pour parler*. Il me semble en cela entendre l'envers de l'énoncé bien connu : une image vaut mille mots. En effet et paradoxalement, l'image vaut mille mots là même où les mots n'avaient pas à venir autrement que par cette image qui les vaut. Cette image qui tient lieu, en raccourci, d'un récit ne réduit rien au silence et révèle au contraire sa fonction discursive, «bavarde», aveugle.

Le tableau, lui, ne *vaut* jamais les mots qu'il tait, puisque l'opération qu'il effectue les rend à jamais imprononçables. Ce qui s'entend est alors la réversion du verbe dans la chair des couleurs. De là, voir c'est parler si parler ne consiste pas à discourir sur la vision jusqu'à la recouvrir, mais consiste à changer de langue, à la faire changer de temps, d'espace, de vitesse, à la hausser jusqu'à son extrême acuité. C'est là d'ailleurs où le regard rencontre son impossible objet, celui qui le cause comme regard désirant... voir.

L'effet-tableau ressemble à un effet de castration ou à la naissance de ce que l'on pourrait appeler un voir-sujet. Il n'y a aucun terrain commun entre le mot et l'image, entre la langue et le tableau. Il y a seulement un point atopique où la langue entre dans l'image, se noue au tableau, traçant le bord d'une apparition qui ne serait peut-être au fond que l'imprononçable enfin démontré. Retour du Réel dans la logique du tableau, convoquant le spectateur à l'inter-dit de sa jouissance. Alors? Voir serait devenir spectateur d'une scène où je suis appelé à figurer en mon nom.

De là on peut dire qu'on ne voit bien un tableau qu'à partir d'un regard qui creuse l'image—ou le corps—de son désir de langue. Ce qui de la toile m'interpelle comme voyant — indépendamment des écoles et des époques — c'est l'ouverture que j'y repère comme l'indécidable vision d'un «rien à voir» qui fait et me fait appa-

rition. C'est là, pourrait-on dire, la fonction épiphanique du principe d'incertitude par quoi le tableau s'évide selon un «sacrifice» réel et actuel. Sacrifice sans oblation par lequel le visible est immolé dans une maculation, un empatement, une superposition théâtrale de l'onction. Il est troublant de constater que même chez les peintres qui travaillent en occupation de surface selon des aplats insistants et des recouvrements généreux (Pollock, Newman, De Kooning pour ne donner que les premiers noms qui me viennent), l'instant du regard n'est pas empêché ou obstrué mais lancé et relancé dans les trajets lents ou vifs, tourbillonnants, sursautés, relâchés, giclés ou déposés du geste. La rupture subjectale d'un tableau ne réside pas dans le jeu des perspectives. C'est le temps orienté, le temps devenant espace : c'est la vitesse à laquelle un sujet prend forme et se dirige depuis une extériorité interne infigurable. «Dans la peinture plate, cherche l'espace» recommande le penseur chinois Tao-Chouen.

Là encore c'est de la signature qu'il s'agit. Cette extériorité dans le tableau, qui pousse et dérive le regard, ne renvoie pas tant à l'homme ou à la femme qui l'a peint qu'au trait singulier de son désir de peindre. Le trait est en quelque sorte la négation ou la dénégation du corps préhensible, lourd, du corps en tant qu'*objet* de désir : corps-peau, corps-substance, corps érectile et malléable. L'origine du trait c'est le *sujet* du désir saisi dans sa force, dans sa lancée, dans son travail. L'épaisseur du trait sur la toile, sa lourdeur, son étalement, sa fusée, sa brisure, disons : son poids n'est pas celui de la masse organique, mais celui plutôt de sa dépense. Le trait est la signature du corps, son versant inimitable et transmissible. C'est la nomination portée au regard.

Il n'y a donc pas à proprement parler de peinture «figurative», comme il n'y a pas non plus de peinture abstraite, sauf peut-être celle qui reste dans le registre de la demande (demande de tableau, de modernité, d'avant-garde) et se met ainsi hors du trait, *sûbs-trait* du désir.

Dès lors, le sujet regardant se mesure, dans l'instant de voir, à l'impossible qui l'a constitué. Impossible à être qui l'a nommé, lui, et qui, par le tableau qui le désire comme spectateur, lui revient depuis l'Autre re-nommé. L'instant de voir est ainsi celui où la nomination fait retour dans le nom. La logique incestueuse et la loi du tableau révèlent à chacun qui s'y prête sa place dans la langue et la forme de sa jouissance. La frigidité courante du spectateur n'est jamais que le symptôme d'une surdité première à son désir de langue à partir de quoi il s'aveugle à coups répétés d'images qui, littéralement, ne lui disent rien. Voir un tableau c'est le désirer du lieu où il me désire. C'est-à-dire là où je me perds, m'oublie.

À la question toujours implicitement répressive qui s'inquiète de savoir si l'on peut parler de la peinture,

ou pire, d'un tableau, il faudrait répondre par la voix du peintre Shih Tao qui inscrivait au pinceau sur sa toile «je parle avec ma main, tu écoutes avec tes yeux», portant ainsi à son point d'avènement la langue dans le tableau. Écrire ou parler à partir d'un tableau, c'est trouver l'effacement qui fonde la disposition des signifiants transfigurés en pâtes, couleurs, lignes; effacement qui manifeste l'impossible en langue à partir de quoi je dois parler. Mais comment cela a-t-il lieu? Comment peut-on dire qu'il y a une pensée de la peinture en acte dans la peinture? Au fond la véritable question demeure : où est le sujet du tableau? et la pensée est ce qui vous mène droit à ce *où*.

Le discours du peintre, ce qu'il énonce de sa peinture, de son travail ou de lui-même n'est jamais l'occasion pour celui qui l'écoute d'une «lecture» du tableau. Il s'agit plutôt d'un *entour* corporel du nom où pourra se marquer le re-nom de la signature. Les lettres de Cézannes, de Van Gogh, le journal de Delacroix, les poèmes de Picasso, les petits écrits de De Staël, les entretiens de Bacon ou encore les propos d'atelier ne font que rappeler dans l'horizon de la peinture les signifiants qui s'y sont tus. Ce rappel n'est d'ailleurs pas celui des signifiants eux-mêmes mais celui de leur remplacement infini par d'autres, insistants dans les énoncés dont l'authenticité n'est garante d'aucune autre vérité que celle de cette substitution. Ces signifiants qui insistent au bord du tableau dans la parole du peintre disent le retrait d'autres signifiants dont la forme accomplie sur la toile reste le seul opérateur de transmission. Il faut écouter ce qu'ont à nous dire les peintres car leur parole, qui tourne autour du tableau, est aussi celle qui en revient et qui porte *un oubli en plus* dont la résonance est peut-être celle de l'Autre *imparable*, qui vient au jour dans la matière picturale comme s'il avait parlé.

Il n'est pas indifférent que ce soit un peintre – un grand peintre – qui ait écrit la petite phrase que je citais au début de ce texte : «Tout a déjà été dit mais pas assez», parce que l'insistance à dire, pour ce peintre, est liée à l'acte *improférable* d'une pensée se donnant à voir.

Ce que fait le tableau c'est qu'il me force à sortir du temps humain en faisant de moi, sujet déjà-né, un sujet en train de naître. Il est ce qui me symbolise à la mort, à ma propre mort. Qu'est-ce à dire sinon *qu'entends* depuis ce lieu inouï où l'Autre m'écoute? À cet instant, je suis, si l'on peut dire, sur le point de parler.

L'oreille du peintre est là où la vision se décompose et se recompose; c'est l'oreille coupée, rendue atopique,

de Van Gogh. C'est l'oreille arrachée à sa fonction d'organe, le point focal de l'ouïe advenant, pour un seul, au tableau.

Voir c'est perdre la langue de l'Autre pour trouver sa langue. Et la peinture nous y conduit par les excès de chair dans lesquels elle nous précipite. «Rien de plus verbal que les excès de chair», dit Klossowski à propos de Bataille. Rien de plus verbal que ce *voir* de l'incarnation du monde en train d'avoir lieu dans les pâtes, les textures, la lumière en charpie, les plis, les bifures, les traits, les convulsions de la matière manifestée.

Parler de la peinture, parler d'un tableau c'est trouver sa langue-pinceau, sa phrase-couleur, le mot-trait pour que dire soit peindre.

* Cet article a fait l'objet d'une communication prononcée à Québec, le 31 mai 1989 à l'Association de sémiotique, dans le cadre du congrès annuel des Sociétés savantes.

1. Cf. les entretiens avec David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson, 1975 : «[...] the moment the story is elaborated, the boredom sets in; the story talks louder than the paint. [...] I always hope to be able to make a great number of figures without a narrative».
2. Didier Anzieu, *Le Corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 334.
3. Georges Bataille, *Manet*, in *Oeuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, [1955] 1979.

Références bibliographiques

- ANZIEU, D. [1970] : *Le Corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard.
 BARTHES, R. [1982] : *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.
 BATAILLE, G. [1955] : *Manet, O. C. IX*, Paris, Gallimard, 1979.
 DERRIDA, J. [1978] : *La Vérité en peinture*, Paris, Champs/Flammarion.
 LACAN, J. [1973] : *Le Séminaire livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
 MERLEAU-PONTY, M. [1964] : *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
 RÉGNEAULT, F. [1986] : *Le Spectateur*, Paris, Beba.
 SYLVESTER, D. [1975] : *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson.

LES COLLABORATEURS...

Dossier : *Narratologies : États des lieux*

MIEKE BAL

Professeure à l'Université de Rochester, elle a publié notamment *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative, Femmes imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*.

RANCINE BELLE-ISLE

Francine Belle-Isle est professeure au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches en lecture du texte visent à poser les contours d'un nouvel espace théorique, qui se dégagerait de la mise en rapport réciproque de la psychanalyse et de la narratologie. Elle est spécialiste de l'essai, notamment de l'écriture autobiographique. Elle a été responsable de numéros à *Études littéraires* et à *Urgences* où elle a publié plusieurs articles. Elle dirige actuellement la revue *Protée*.

JEAN CHÂTEAUVERT

Jean Châteauvert a traduit *D'un Regard, l'autre* de F. Casetti et a publié des articles sur la narratologie cinématographique. Il prépare actuellement une thèse de doctorat sur le narrateur en voix over.

ANDRÉ GAUDREULT

André Gaudreault est professeur titulaire en études cinématographiques au Département des littératures de l'Université Laval à Québec. Il a publié de nombreux articles (*Protée, Études littéraires, RS/SI, Iris, Hors Cadre, etc.*). Il est l'auteur de *Du Littéraire au filmique. Système du récit* (Méridiens Klincksieck et Presses de l'Université Laval, 1988) et co-auteur, avec François Jost, du *Récit cinématographique* (Nathan, 1990). Il est président de DOMITOR, Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps.
Et il aime la crème glacée aux fraises

GÉRARD GENETTE

Gérard Genette est directeur d'Études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Outre *Figures III*, livre fondateur de la narratologie en tant que telle, il a publié de nombreux ouvrages dont *Palimpsestes, Mimologiques, Nouveau discours du récit, Seuils*.

ANDRÉ HELBO

André Helbo dirige la revue *Degrés*. Il anime l'AISS- IASPA (International Association for Semiotics of Performing Arts). Il enseigne la sémiologie et la théatologie à l'Université de Bruxelles. Livres : *Theory of Performing Arts* (Benjamins, 1987), *Théâtre. Modes d'approche* (Méridiens-Labor, 1987, ed.), *Approches de l'opéra* (Didier Erudition, 1986, ed.), *Sémiologie des messages sociaux* (Edilig, 1983), *Les mots et les gestes* (P.U. Lille, 1983), *Le champ sémiologique* (PUF-Complexe, 1979), *L'enjeu du discours* (PUF-Complexe, 1978), *Sémiologie de la représentation* (PUF-Complexe, 1975), *Michel Butor, vers une littérature du signe* (PUF-Complexe, 1975).

FRANÇOIS JOST

Maître de conférences à l'Université Paris III - Sorbonne nouvelle, il a notamment publié *L'Œil-caméra* et, en collaboration, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* et, dernièrement, *Le Récit cinématographique*. Il est, par ailleurs, l'auteur de courts métrages et d'un roman, *Les thermes de Stabies*.

YVES LACROIX

Yves Lacroix est directeur du Département d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Il y enseigne le cinéma (Pierre Perrault, Jacques Leduc) et la bande dessinée (François Bourgeon, Régis Franc, Jacques Tardi). Il a écrit notamment : «La case d'à côté», dans *Actes, Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, Analogon, 1986; «L'Amérindien d'une fiction documentaire», dans *Les Figures de l'Indien*, Les cahiers du département d'études littéraires no 9, Université du Québec à Montréal, 1988; «Une écriture panoptique», dans *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris, Futuropolis, 1988; «Le trou d'obus : remise en signe d'une vieille histoire», dans *Mieux vaut Tardi*, Montréal, Analogon, 1989.

JAAP LINTVELT

Directeur du Centre d'études canadiennes de Groningue (Pays-Bas). Depuis son *Essai de typologie narrative*, il combine la narratologie avec l'analyse thématique, idéologique et pragmatique dans ses recherches portant sur les littératures française et québécoise.

FERNAND ROY

Professeur au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Fernand Roy a dirigé la revue *Protée*. Il collabore actuellement à un projet de recherche sur les figures de l'écrit dans le roman québécois d'avant 1960, projet qui entend reposer la question de la littérarité dans une perspective d'analyse sémio-narrative.

MARC VERNET

Maître de conférences à l'Université Paris III - Sorbonne nouvelle, il co-dirige la revue *Iris*. Il est co-auteur de *Lectures du film, d'Esthétique du film*. Il a publié récemment *Figures de l'Absence*.

JEAN-PIERRE VIDAL

Professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi, Jean-Pierre Vidal est spécialiste du Nouveau Roman et a publié chez Hachette deux études sur des romans de Robbe-Grillet (*La Jalousie*, 1973 et *Dans le labyrinthe*, 1975) ainsi que de nombreux articles sur Simon, Pinget, Butor, Aquin, Des Roches, Lautréamont, Malarmé, Jarry et Vian. Il a fait également paraître des fictions dans la *Nouvelle Barre du jour, Hobo-Québec*, ainsi que dans des revues belges et françaises. Il travaille présentement à un «polar» et mène des études de philosophie en vue d'une thèse de doctorat sur la «poïésis du texte philosophique».

Articles divers

CHRISTIAN VANDENDORPE

Christian Vandendorpe est professeur au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Ses champs de recherche touchent à la didactique de la lecture et de l'écriture et aux théories de la compréhension, avec des incursions dans le domaine de la fable et de la science-fiction. Il a publié *Apprendre à lire des fables. Une approche sémio-cognitive* (Montréal, Le Préambule, 1989).

ANNE ÉLAINE CLICHE

Anne Élaïne Cliche est professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Elle a publié plusieurs articles sur la littérature française et québécoise et travaille essentiellement dans le champ de la sémiotique du sujet et de la psychanalyse.

COMPTES RENDUS

1889. UN ÉTAT DU DISCOURS SOCIAL

Longueuil, Éditions du Préambule, 1989,
1167 pages, coll. «L'univers des discours».

1889. *Un État du discours social* de Marc Angenot est un fort volume de quelque 1,100 pages. L'auteur livre le résultat de plus de sept années de recherche (p. 45), au cours desquelles il a tenté d'«appréhender globalement le discours social de l'année mil huit cent quatre-vingt neuf» (p. 46) tel qu'il s'est exprimé par l'imprimé, en France principalement.

Publié en 1989, le volumineux essai souligne à sa façon le bicentenaire de la Révolution française, qui a été célébré avec éclat au pays de nos aïeux. L'année 1889, qui est ici objet d'étude, a été quant à elle choisie parce qu'on y a commémoré le centenaire de ladite Révolution, inauguré l'Exposition universelle et mis en service la Tour Eiffel, comme le dit le plat inférieur de la couverture. Mais il y a plus encore, précise Angenot lui-même, qui ajoute les éléments suivants à cette «conjoncture particulièrement riche et conflictuelle» (p. 41) : «acmé de la crise boulangiste, irruption d'innovations esthétiques : roman psychologique, «Théâtre libre», prolifération des petites revues symbolistes; résurgence de spiritualismes et d'occultismes divers; émergence et légitimation de nouveaux paradigmes scientifiques : psychologie expérimentale, criminologie, théorie de la suggestion...» (p. 1082s.)

Par «discours social», dit Angenot d'entrée de jeu, il faut entendre, globalement,

tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se présente aujourd'hui dans les média électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours.

Ou plutôt, appelons «discours social» non pas ce *tout* empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* — le narrable et l'opinable — et assurent la division du travail discursif. Il s'agit alors de faire apparaître un système régulateur global dont la nature n'est pas donnée d'emblée à l'observation, des règles de production et de circulation, autant qu'un tableau des produits. (p. 13s.)

Ces années de recherche avaient déjà donné lieu du reste à trois autres «études monographiques sur le sujet», à savoir, pour conserver l'ordre d'Angenot, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889*, édité en 1989, *Le Cru et le faisandé*, qui date de 1986, et *Le Centenaire de la Révolution*, paru aussi en 1989 (p. 46s.). Dans *1889. Un État du discours social*, l'auteur résume en tout (dans le cas du *Centenaire de la Révolution*) ou en partie (dans les deux autres) les données précédemment publiées. Il présente surtout une vaste étude d'ensemble de ce discours social véhiculé par l'imprimé, à partir d'un échantillonnage très étendu de la production en français, soit 1,207 livres et brochures (ou 23 % du total des entrées du «Jordell/Lorenz»), 170 journaux (dont 157 parisiens), 487 périodiques (français, belges, suisses) de toutes natures et d'«autres imprimés» très variés tels que feuilles de musique («poèmes» des musiques de salon et chansons de café-concert — une certaine), affiches commerciales et administratives, images d'Epinal, feuilles de dévotion, catalogues de grands magasins, feuilles volantes de propagande politique... (p. 44s.)

Si l'étude d'Angenot touche aux nom-

breux secteurs de l'activité humaine telle qu'elle se présentait en 1889, elle n'intègre cependant pas tout. Se trouvent par exemple exclus les discours du droit, de l'historiographie, de la médecine, de l'anthropologie, des sciences morales, de la sociologie alors naissante et des beaux-arts (p. 47) : «l'ouvrage [étant] suffisamment épais" (*id.*), il fallait «une 'boulimie' raisonnée» (p. 45) face à cette multitude d'imprimés.

Étudier le discours social, selon Angenot, c'est pour ainsi dire «prendre à bras le corps [...] l'énorme masse des discours qui parlent, qui font parler le *socius* et viennent à l'oreille de l'homme en société» (p. 14). C'est aussi, ajoute-t-il en exposant sa problématique,

aborder les discours qui se tiennent comme des faits sociaux et dès lors des faits historiques. C'est voir, dans ce qui s'écrit et se dit dans une société des faits qui «fonctionnent indépendamment» des usages que chaque individu leur attribue, qui existent «en dehors des consciences individuelles» et qui sont doués d'une «puissance» en vertu de laquelle ils s'imposent. Dès lors, ma perspective revient à prendre ce qui se narre et s'argumente, isolé de ses «manifestations individuelles», mais non cependant réductible à du collectif, du statistiquement répandu : il s'agit d'extrapoler de ces «manifestations individuelles», ce qui peut être fonctionnel dans les «relations sociales», dans les enjeux sociaux, et vecteur de «forces sociales» et qui, au niveau de l'observation, est signalé par l'apparition de régularités, de prévisibilités. (p. 15)

«Dans ce projet d'une analyse des discours comme produits sociaux, poursuit l'essayiste, le lecteur aura reconnu un écho des principes de Durkheim», tels qu'établis dans les *Règles de la méthode sociologique*, paru d'abord en 1937 (p. 15, 1148).

On notera en particulier qu'Angenot vise «une opération radicale de découplage, *immergeant* les domaines discursifs traditionnellement investigués comme s'ils étaient isolés et d'emblée autonomes — la littérature, la philosophie, les écrits scientifiques — dans la totalité de ce qui s'imprime, de ce qui s'énonce institution-

nellement» (p. 14). Plus loin, l'auteur précise qu'il s'agit d'«une *interaction* généralisée» (une thèse émanant de Bakhtine) où «les genres et les discours ne forment pas des complexes imperméables les uns aux autres» mais des «maillons» de chaînes dialogiques», qui sont «les reflets les uns des autres [...], pénétrés des 'visions du monde, tendances, théories' d'une époque» (p. 16s.). S'esquissent ici «les notions d'*intertextualité* (comme circulation et transformation d'idéologèmes, c'est-à-dire de petites unités significantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une doxa¹ donnée) et d'*interdiscursivité* (comme interaction et influence des axiomatiques des discours)» (p. 17).

Mon projet revient donc [conclut Angenot] à faire apparaître pour la fin du siècle passé cette interdiscursivité généralisée, à mettre en communication logique et thématique les espaces sublimes de la réflexion philosophique, de la littérature audacieuse et novatrice et les domaines triviaux du slogan politique, de la chanson de café-concert, du comique des revues satiriques et des facéties militaires, des «nouvelles à la main» de la presse populaire. (*id.*)

Il s'agit en somme de faire voir les contraintes et les fonctions pour décrire, non pas «un système statique», mais «une *hégémonie*», entendue comme «ensemble complexe des règles prescriptives de diversification des dicibles et de cohésion, de coalescence, d'intégration», ou, en d'autres termes, «un objet *composé*, formé d'une série de sous-ensembles interactifs, d'éléments migrants métaphoriques, où opèrent des tendances hégémoniques et des lois tacites» (p. 16).

Cette hégémonie n'est pas envisagée ici «comme un mécanisme de dominance qui porterait sur toute la culture» (p. 20), mais comme «un ensemble de mécanismes unificateurs et régulateurs qui assurent à la fois la division du travail discursif et un degré d'homogénéisation des rhétoriques, de topiques² et des doxa transdiscursives» (p. 22). C'est encore «un canon de règles [...], un instrument de contrôle social [...], une *vaste synergie* de pouvoirs, de contraintes, de moyens

d'exclusion, liés à des arbitraires formels et thématiques» (p. 22s.). C'est «un système qui se régule de lui-même sans [...] chef d'orchestre [ou] *deus ex machina*» (p. 23).

Par ailleurs, «si tout acte de discours est aussi nécessairement acte de connaissance, il faut poursuivre au-delà d'un répertoire topique pour aborder une *gnoséologie*, c'est-à-dire, un ensemble de règles qui décident de la fonction cognitive des discours, qui modèlent les discours comme opérations cognitives» (p. 30). Angenot cherche alors «à identifier une gnoséologie dominante avec ses variations et ses ésotérismes», une «gnoséologie dominante qui sert de 'mode d'emploi' aux topiques» et que l'auteur identifie comme «le 'romanesque général'» (*id.*). «On peut faire l'hypothèse qu'en tout état de société, un type discursif fonctionne comme modèle cognitif fondamental», suggère alors Angenot au chapitre 8, intitulé «Une gnoséologie romanesque» (p. 177). «Cette hypothèse revient à trouver dans la forme romanesque le modèle fondamental de mise en discours à des fins cognitives pour la France du siècle passé» (*id.*). L'auteur cherche ainsi à développer l'intuition que Charles Grivel émettait en 1973 dans *Production de l'intérêt romanesque*, à savoir que «le Texte général est encombré de romanesque» (p. 177s.).

Le romanesque général «n'est, tout d'abord, qu'une *forme de mise en discours* d'une 'pensée' moderne dont les axiomes ont été mis en lumière par Timothy Reiss», notamment, dans *Discourse of Modernism*, en 1982 (p. 178). C'est aussi «ce que l'art du roman, avec Dostoïevsky et Proust, va venir ironiser et problématiser à la fin du siècle [...] en attendant Musil et Joyce» (p. 183). La gnoséologie romanesque n'irradie pas pour autant «du champ littéraire vers les autres domaines discursifs» (p. 195). Au contraire,

le roman-genre, le roman «réaliste» fut un cas d'espèce de cette gnoséologie dominante, subissant dans la littérature — de Diderot et Sterne à Proust et Musil — une problématisation ironique. Je crois qu'il y a un renversement de perspective prometteur dans cette hypothèse qui fait

du genre-roman un cas particulier d'une gnoseologie dominante, et chercherait alors à montrer,—à la différence de la problématique des formalistes —, comment le roman s'est développé non selon ses «propres» règles, mais dans une mouvance et un certain *écart* vis-à-vis du romanesque-général. (*id.*)

Angenot ajoute que «le romanesque général favorise la circulation intertextuelle entre le journalisme, les sciences et la littérature proprement dite» (*id.*).

Le XIX^e siècle a eu l'idée *du* roman comme de l'*encyclopédie* des «situations», des types humains, des documents vécus. Il n'y a pas des romans, il y a un grand Roman, partie chronique, partie fiction, à quoi tout le monde a contribué. Le chroniqueur, le journaliste judiciaire le pensent comme Bourget et Zola. (p. 196)

«Je pense que le «romanesque» a été dominant au XIX^e siècle [...] alors même que le champ scientifique s'évertue à distinguer ses pratiques et ses stratégies», tout comme «le XX^e siècle devait être structural, nomothétique et relativiste» (p. 198). Dans cette optique, Angenot présente le fameux drame de Meyerling «comme roman d'actualité» (p. 185), les études du Dr Charcot sur les hystériques et celles du Dr Reuss sur la prostitution comme romans scientifiques (p. 183s.), l'explosion du boulangisme comme roman patriotico-politique (p. 235s.), les doctrines d'Edouard Drumont comme roman antisémite (p. 194s.) et ainsi de suite.

L'essayiste en arrive à voir que «le grand discours triomphaliste sur le progrès fatal et continu, sur la convergence harmonieuse des progrès scientifiques et des progrès sociaux est en train de se dégrader» (p. 315), au cours du XIX^e siècle. Il parle notamment de «'Décadence', celle des nations et spécifiquement de la France, de la 'dégénérescence' des races, de l'agonie' et de la 'fin de la civilisation'». Il y a évolution, mais elle est devenue négative» (*id.*). Le «paradigme de la décadence (ou [...] de la *déterritorialisation* symbolique) est celui qui informe le plus largement la topique dominante» (*id.*).

Plus loin, Angenot écrit que

le discours social de 1889 est travaillé par des angoisses, des *attentes anxieuses* qui se projettent sur une série de contenus thématiques [...] Des prédicats «anxiogènes» d'un type déterminé sont omniprésents dans l'interdiscours et semblent souvent s'appeler l'un l'autre [...]

Le *pathos* interdiscursif s'attache à une vision de la conjoncture que nous nommerons vision «crépusculaire» du monde. (p. 337s.)

Cette «vision crépusculaire et anxio-gène du monde est construite sur un paradigme sémantique de la *déterritorialisation*» (p. 339) et tout «se ramène à l'opposition fondamentale : Civilisation vs Décadence» (p. 342). «Le paradigme de la déterritorialisation est l'*inversion* de l'idéologie du progrès évolutionniste; le moule formel de l' 'évolution' est conservé, mais l'évolution est ce qui désagrège l'image des valeurs originelles» (p. 345). Cette vision dégénérante est typiquement «fin de siècle», selon une expression qui eut une grande fortune à l'époque et qui connotait, non «pas la seule décrépitude de la civilisation, mais [...] les moeurs faisandées, les sensibilités trop raffinées, les doctrines contre nature (le féminisme notamment), les littératures inintelligibles», qui sont autant de «phénomènes dont il est entendu qu'ils préludent à l'effondrement» (p. 373). L'Affaire Meyerling, à laquelle Angenot fait fréquemment allusion, et qui fut sans doute, avec l'action du parti boulangiste, l'événement capital, le fait marquant de l'actualité de 1889, est à cet égard un «puissant *interprétant* de la conjoncture» (p. 378).

Ces notes et citations, déjà longues et nombreuses, sont loin d'épuiser ce livre dense qui aborde pour sa démonstration une quantité assez impressionnante d'autres sujets : par exemple le «parisocentrisme», le «fétiche patriotique», la germanophobie et le récit revanchard, les races «inférieures», l'opposition entre la science et la religion, la conspiration juive, les propagandes antisémite, socialiste, boulangiste, républicaine, anticléricale et antimaçonnique, la pléthore de journalistes, la rhétorique de l'in-

jure dans la polémique de presse, le roman-feuilleton, la publicité, les annales du crime, la crise du champ philosophique, l'évolutionnisme scientifique, l'idéologème de «la lutte pour la vie», la pornographie anticléricale, l'émergence des industries culturelles...

Au plan méthodologique, la diversité dont il faudrait faire état n'est pas moins grande. Angenot dit emprunter aux «nombreuses traditions du matérialisme historique, de l'épistémologie, de la sociologie de la connaissance, de l'analyse de discours, de la sociolinguistique, de la sémiotique textuelle, de la rhétorique». Il met de même «cartes sur table» en signalant ses

dettes les plus évidentes (qui n'impliquent pas totale fidélité) à Antonio Gramsci, Walter Benjamin et l'*Ideologiekritik* de Francfort, à Mikhaïl Bakhtine, à Michel Foucault, à la tradition française d'analyse de discours (M. Pêcheux, R. Robin, E. Verdon) et à la pensée sociologique de Pierre Bourdieu (p. 1085).

Au terme de la lecture de *1889. Un État du discours social*, on doit se demander si Angenot, par l'*«histoire des simultanités* en coupe synchronique courte», a réussi, comme il le souhaitait, à «faire ressortir des migrations et des *réécritures* sectorielles, des complémentarités entre pratiques discursives, une cointelligibilité des thématiques, des affrontements ritualisés» et à «prendre en considération les failles du système, les glissements, les incompatibilités relatives entre formes établies et formes émergentes» (p. 1081). À cette importante question on peut répondre globalement par l'affirmative en soulignant le sérieux effort de théorisation qui a été décrit plus haut dans ses grandes lignes et dont l'abondance du corpus ne rendait pas aisé le traitement, pour utiliser une pure litote. On doit signaler aussi la pertinente mise en valeur de l'idéologème de la «vision crépusculaire du monde», qui est «protéiforme et diffuse», en 1889, et non «pas fixée en doctrine», comme le suggère l'auteur (p. 338).

Le lecteur appréciera en outre les mo-

dèles et divisions analytiques proposés pour résumer, dans certains cas, l'objet étudié : par exemple ceux des composantes du fait hégémonique (p. 27-34), de la propagande socialiste (p. 697-703), de la version contre-révolutionnaire catholique concernant l'interprétation de la Révolution française (p. 662-672) et de la synergie ethnocentrique (p. 213-215). De bonnes discussions ont de même lieu autour de concepts comme ceux de «discours social» (tout le chapitre 1, p. 13-39), d'«idéologie» (p. 96-101) et de «publicistique» (p. 503-509). Certains chapitres prennent un double intérêt dans la conjoncture actuelle; par exemple le 22^e, sur la «fin d'un sexe», il est question de femmes «détraquées et émancipées» (p. 475-500), et de «réaffirmation de l'identité féminine» (p. 475): personne ne restera insensible aux propos sur «le rôle naturel des femmes» (*id.*) tel que véhiculé à l'époque...

L'étude force aussi le lecteur à des constats relativement surprenants : si «c'est le champ médical qui forme le secteur le plus productif de livres en 1889», «après le champ littéraire» (p. 353), on s'aperçoit par contre qu'aucune grande oeuvre romanesque, théâtrale ou poétique ne paraît cette année-là, à moins que l'on ne considère comme telle la *Bête humaine* d'Émile Zola, le *Disciple* de Paul Bourget, *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant et les *Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck. Il y eut bien par ailleurs des auteurs très populaires à l'époque, mais la postérité s'est chargée de leur donner la modeste place qu'ils méritent dans le panthéon des lettres françaises; on peut nommer ici Georges Ohnet, dont le *Docteur Raureau* fut «le grand succès du jour» (p.

783), Charles Mérouvel, «véritable triomphateur du roman du martyr féminin», avec *Chaste et flétrie* (p. 1048), le «sâr» Joséphin Péladan, ce «wagnéro-décadent» (p. 785) qui a fait des vagues en chérissant «l'art de se mettre hors du siècle par un langage tout artificiel» (p. 158), ou Rachilde, qui «figure l'exemple accompli du succès de scandale» avec la publication du *Mordu* et la réédition de son premier roman, *Monsieur Vénus* (p. 830).

Toutefois, l'amoncellement des documents et des faits, de même que leur prise en compte parfois très (trop) rapide, n'ont pas toujours permis à l'auteur de s'en tirer avec les honneurs de la guerre, pour utiliser une métaphore de circonstance. Si l'on ne peut nier les résultats obtenus, force nous est de constater certaines lacunes assez graves; par exemple de nombreux recoupements, et parfois même de pures et multiples redondances, de même qu'une organisation vacillante dans certains chapitres (les sous-divisions, entre autres, sont-elles toujours pertinentes, originales et motivées?) et, notamment, l'inégalité de la démonstration générale: il y a tantôt un effort de théorisation fort éclairant, comme on l'a vu plus haut, mais tantôt aussi une simple compilation qui ne dépasse guère le niveau de l'anecdote. C'est par de tels aspects que souffre surtout l'argumentation globale d'Angenot, dans la mesure où l'on voudra bien par ailleurs adhérer à l'«hypothèse» de départ qui a «guidé» l'auteur dans son étude et dont ce dernier dit qu'elle «échappe à la démonstration directe» (p. 58) : cette hypothèse veut que «le discours social fixé dans l'imprimé [devienne] le moule du

discours oral des classes alphabétisées, refoulant dans le strict domaine de la vie intime des modèles discursifs, une topique et des valeurs étrangers aux formes sociodiscursives publiques» (*id.*). Ne serait-ce pas là des propos un peu réducteurs dans une étude au demeurant remarquable et d'un souffle étonnant?...

Jean-Guy Hudon
Université du Québec à Chicoutimi

1. Angenot définit la «doxa» comme «ce qui va de soi, ce qui ne prêche que des convertis, mais des convertis ignorants des fondements de leur croyance; ce qui est impersonnel, mais cependant nécessaire pour pouvoir penser ce que l'on pense et dire ce que l'on a à dire» (p. 29). Il peut y avoir une doxa considérée «comme commun dénominateur social» ou «comme stratifiée» (v.g. la doxa des aristocrates de l'esprit, des pauvres d'esprit, etc.) (*id.*).
2. «Il faut, dit l'auteur, remonter à Aristote et appeler topique l'ensemble des «lieux» (*topoi*) ou présupposés irréductibles du vraisemblable social tels que les intervenants des débats s'y réfèrent pour fonder leurs divergences et désaccords parfois violents *in praesentia*, c'est-à-dire tout le présupposé-collectif des discours argumentatifs et narratifs» (p. 28).
3. Selon Angenot, l'antisémitisme est «vision du monde 'totale', construction sociogonique dans le discours social,— au même titre que le providentialisme catholique et l'utopie révolutionnaire socialiste» (p. 264). C'est même «la clé de la logique du discours social dans les dernières années du siècle passé» (p. 401).

Sarah KOZLOFF

*INVISIBLE STORYTELLERS.
VOICE-OVER NARRATION IN AMERICAN FICTION FILM*

Berkeley, Los Angeles-London, University of California Press, 1988.

Il est au moins deux façons d'aborder un objet de recherche aussi spécifique que la narration en voix over : on peut adopter une méthode d'analyse et s'y tenir de façon stricte, faisant jouer en cours d'analyse les concepts et suggérant ça et là quelques modifications, voire de nouvelles catégories, ou opter pour une démarche qui consiste à faire l'état de la question sous diverses facettes et ainsi dresser un tableau «complet» d'un phénomène. La démarche de Kozloff s'inscrit dans un entre-deux : si l'aspect narratologique constitue la pierre angulaire de son travail, elle ne se prive pas de l'articuler avec la grande et la petite histoire du cinéma sans négliger les dimensions rhétorique et esthétique de la narration. C'est dire que *Invisible Storytellers* est à la croisée de plusieurs chemins qu'on résumera ici (trop) succinctement.

Kozloff établit sa perspective sur une définition stricte de la narration en voix over : 1) il s'agit de la voix et d'elle seule, ce qui exclut d'emblée les cartons et autres mentions écrites (p. 3); 2) cette voix est over, c'est-à-dire que sa source est située dans un temps et un lieu différents de ce qui figure à l'image (Kozloff reprend la distinction de Ann Mary Doane : à l'image/off : la source est présente dans la diégèse visualisée mais ne figure pas à l'image/over : altérité de temps et d'espace entre la source de l'occurrence sonore et la diégèse visualisée (p. 5); 3) le discours est narratif, identifiable comme récit par sa structure (il commente et/ou résume et/ou clôt une séquence événementielle), par des indices linguistiques spécifiques propres au genre et enfin par le contexte qui place le personnage dans la position de celui qui rappelle, confesse, explique, se

remémore, etc. (p. 5). Le récit verbal n'a donc pas à être complet : il suffit que l'on reconnaisse son statut narratif par un de ces éléments pour que soit différenciée la narration over de l'écoute des rêves, du monologue intérieur, du son subjectif, d'une voix over qui livre le contenu d'une lettre ou d'une conversation over.

Kozloff rappelle le préjugé défavorable vis-à-vis de la narration en voix over, qu'elle explique d'une part par la réaction qui a longtemps prévalu contre la présence du verbe (oral ou écrit) au cinéma, moins légitime que l'image qu'on estime plus poétique, plus universelle et même plus démocratique (nul besoin de connaître une langue), le premier étant du reste plus proche de la littérature et du théâtre (p. 10-11); d'autre part, la narration over a fait l'objet de nombreuses critiques en ce qu'elle calquait le modèle littéraire (p. 17), et participait du «telling» en lieu et place de coller au réalisme du «showing» (p. 12), qu'elle redoublait inutilement l'image (p. 19) quand ce n'était pour la taxer de ressource facile pour cinéastes incompetents (p. 21). À toutes ces critiques, Kozloff oppose l'argument le plus banal mais à mon sens le plus juste : la narration en voix over est un instrument de la narration filmique – distinct par son mode d'apparition et par son statut des autres formes de narrateur, qu'il soit littéraire ou théâtral (p. 18) – qui apporte des éléments spécifiques – la véritable redondance est en fait impossible en raison de l'incommensurable altérité matérielle de l'image et du verbe (p. 20) – dont on ne peut rien dire sinon qu'elle est bien ou mal utilisée dans tel ou tel film.

Retraçant l'historique du narrateur en voix over, Kozloff reconnaît le bonimenteur qui accompagnait les films muets comme son ancêtre légitime (p. 23), sans négliger le régime des intertitres qui remplaça progressivement le célèbre accompagnateur des films muets (intertitres qui sont encore de nos jours utilisés, tel le texte qui introduit le contexte politique au début de *Stars War*, (Lucas, 1977) ou le contexte historique au début de *Raiders of the Lost Ark* (Spielberg, 1981)). La forme actuelle du narrateur verbal – absent de l'image – connu son heure de gloire dans les années 40, disparut avec l'avènement du direct et de l'esthétique «réaliste» qu'on prôna dans les années 50, pour finalement renaître sous l'impulsion de la Nouvelle Vague. Kozloff complète ce premier portrait technique en dressant celui de la forme : la radio a eu une influence déterminante, notamment en apportant au cinéma la narration à la première personne (homodiégétique) développée, ce n'est pas un hasard, par Orson Welles du temps de sa première carrière d'animateur radiophonique (p. 28); l'apogée des écrivains-scénaristes dans les années 40 permit d'imposer la technique de ce qu'on appela alors le «narratage», vraisemblablement emprunté au modèle romanesque (p. 34); enfin, les séries télévisées systématiquement introduites par un hôte tantôt visualisé tantôt absent, comme les documentaires et les journaux filmés auraient aussi contribué plus ou moins directement au développement de cette forme narrative.

À la grande histoire du cinéma, Kozloff ajoute la petite histoire des réalisateurs (les Griffith, Welles, Godard pour ne citer qu'eux) qui eurent un rôle déterminant dans l'évolution des structures narratives; les contingences économiques, telle la concentration des intérêts financiers de la radio, du cinéma et de la presse entre les mêmes mains, aurait par ailleurs facilité les déplacements d'un domaine à l'autre (p. 39).

Kozloff remarque que le développement de la narration en voix over a été lié à des genres très précis : les

films de guerre et les semi-documentaires (des fictions «naturalistes») sont particulièrement redevables aux actualités pour l'utilisation d'une voix over, tandis que le roman a dicté la présence d'un narrateur dans nombre d'adaptations dont notamment le fameux roman policier à la première personne qui inspira nombre de films noirs (p. 30).

Ajoutée à l'historique de la voix over, la justification esthétique n'est pas sans induire une certaine téléologie dans le travail de Kozloff : toutes les pièces semblent s'accumuler les unes derrière les autres, tel un casse-tête dont l'issue est incontournable. Je nuancerais cette position en formulant l'historique de la narration en voix over comme la conjonction de facteurs qui ont permis l'avènement d'une voix narrative non synchronisée : l'utilisation de voix non synchrones a été pratiquée précisément à l'époque où le cinéma cherchait à s'affirmer comme art, grâce notamment par le mouvement du *Film d'Art*. Pour ne citer que deux exemples «parlants» : *Le sang d'un poète* (1930), connu comme le premier film français à utiliser une voix over, a été réalisé par Jean Cocteau, tandis que son pendant américain, *The Forgotten Commandments* (1932), a été réalisé par un français, Louis Gasnier (co-réalisé avec Schorr). On peut penser, à ce titre, que l'influence du mouvement français n'est pas étrangère à l'arrivée de la narration en voix over. Par rapport à cet historique de la voix over, on peut aussi penser que l'utilisation de la narration en voix over participerait davantage de la tendance du cinéma à diversifier ses matériaux expressifs qu'à une technique extérieure dont l'influence s'est peut-être davantage exercée au niveau de la forme et du contenu qu'au niveau du procédé en soi.

L'analyse proprement narratologique de *Invisible Storytellers* s'appuie pour l'essentiel sur les travaux de Gérard Genette. Kozloff distingue en premier lieu la narration à la 1^{re} personne (terminologie qu'elle estime plus accessible que celle de homodiégétique) de la narration à la 3^e personne (qui

correspond à la narration hétérodiégétique) (p. 43). L'analyse de la structure narrative introduit un curieux paradoxe : le narrateur en voix over est en fait toujours inclus dans la narration du film qui dépend du Grand Imagier (*Image Maker* (p. 44)); un élément de la narration à l'instar de la musique, du montage, de l'éclairage (p. 44), mais toujours figurant dans le texte filmique et donc enchâssé. Cependant,

les films donnent souvent une si forte impression d'être le récit d'un personnage, qu'on accepte le narrateur verbal comme le porte-parole du Grand Imagier soit pour tout le film sinon pour la durée de son histoire enchâssée. (p. 45)

Cette responsabilité est en fait toute rhétorique et peut être instaurée de différentes façons : 1) on peut voir le personnage faisant un acte narratif; 2) le personnage peut se présenter comme narrateur notamment en donnant un résumé, en situant les lieux, en commentant les événements, etc.; 3) le texte filmique peut avoir recours à des indicateurs conventionnels tels le fondu, le travelling optique ou encore le flou sur le visage d'un personnage. On a souvent qualifié ces effets optiques comme des embrayeurs temporels qui attribuaient une liberté propre au narrateur³. De l'avis de Kozloff, ce ne serait pas tant un changement de temporalité que le passage de la narration à un agent narratif, le changement de temps étant une des indications de ce passage.

À l'intérieur des récits à la première personne, Kozloff distingue ceux dont l'occurrence de la voix coïncide avec l'ouverture du film et qui ont pour destinataire le spectateur ou un auditoire non défini, des narrateurs qui destinent leur récit à un auditoire visualisé et dont la situation narrative figure dans le corps du film (p. 50). Dans le cas des premiers, l'identité de la voix s'établit en fonction du «premier candidat possible» (p. 57), tandis que la correspondance stylistique entre le discours verbal (tant dans sa forme que dans son contenu) et le rendu technique (mouvements de caméra, cadrages, mouvement des

personnages, etc.) contribue à établir la responsabilité rhétorique du narrateur verbal vis-à-vis du matériel audio-visuel. La situation des narrateurs mis en scène est toute différente de celle des narrateurs «enchâssants»: d'emblée moins crédible de par leur position, leur récit est souvent présenté comme une confession, une réflexion sur le passé lointain, une explication sur des événements récents, etc., c'est-à-dire leur point de vue (p. 50). Dans l'un et l'autre cas, la voix assume une fonction temporelle de premier ordre: non seulement elle fixe la temporalité de l'histoire racontée — ces faits ont eu lieu en telle année, ont commencé le mois dernier, sont survenus dans la journée d'hier, etc. —, mais aussi elle confère une valeur fréquentative et/ou durative à l'image, faisant de telle scène de quelques secondes la représentation d'un événement qui en fait dure des heures, ou l'occurrence itérative d'un événement, c'est-à-dire qui se déroule à plusieurs reprises.

Reprenant la distinction entre focalisation et narration, Kozloff postule une indépendance de l'acte narratif et du point de vue. Malgré sa référence explicite à Genette, Kozloff utilise en fait la conception de la focalisation développée par Mieke Bal⁴. C'est ainsi qu'elle prend au pied de la lettre la métaphore de la vision, ce qui la conduit à distinguer le focalisateur, le focalisé interne, le focalisé externe, la focalisation variable, fixe et multiple (p. 47). Dans la mesure où l'on accepte le narrateur en voix over comme tenant lieu du Grand Imagier, on lui présume les mêmes capacités sur le plan de la focalisation: la caméra et le rendu technique jouissent ainsi généralement de leur entière liberté et peuvent restituer le point de vue, les sentiments, les pensées des uns comme des autres, même s'il s'agit d'un récit audio-visuel enchâssé par un narrateur verbal homodiégétique (p. 48-59), sa responsabilité n'étant que rhétorique. En d'autres termes, si la présence d'une voix over induit une subjectivité dans le film, celle-ci n'entraîne pas un registre de focalisation; elle ne constitue pas une limite dans les possibilités expressives du médium filmique.

La narration et la focalisation ainsi définies, Kozloff développe une analyse des plus cohérentes du récit filmique avec une voix over, la focalisation rendant compte du travail de la caméra et de certains procédés techniques (sons subjectifs, caméra subjective, etc.) tandis que la narration établit la responsabilité énonciative des différents sujets. Mais c'est précisément ces deux définitions qui font problème dans l'édifice théorique: par rapport au modèle littéraire, Kozloff réduit le narrateur depuis le sujet de l'énonciation narrative à n'être qu'un sujet rhétorique, tandis que la focalisation passe d'une restriction de l'information à une relation d'attribution du regard. De là une absence de problématisation des relations entre le discours verbal et le segment audio-visuel, la responsabilité de l'une n'interférant jamais avec celle de l'autre. Pourtant, Kozloff décrit la voix over comme un procédé de subjectivisation du récit filmique (p. 62), et parle d'impression de «voir» une histoire depuis le «point de vue» d'un personnage sans cependant mentionner le terme «focalisation». Il me semble que les analyses de *Invisible Storytellers* conduisent à devoir interroger la nature du lien entre le récit verbal et le récit audio-visuel, à devoir revoir la responsabilité des instances: l'effet de subjectivité, le sentiment de voir le point de vue d'un personnage sur des événements amène à penser que l'acte narratif verbal est, dans le texte filmique, un procédé de focalisation, une restriction qu'on impose au récit. Par rapport au modèle littéraire, on voit que la subordination de la focalisation à la narration est renversée, la narration devenant un instrument au service de la focalisation et non plus un procédé inscrit dans la narration. Or cette question de l'interaction entre les deux instances est totalement éludée chez Kozloff alors même que ses analyses la problématisent. Cette critique doit cependant être relativisée: la définition de la focalisation adoptée par Kozloff se traduit au cinéma par une analyse du rendu technique et non par une analyse des phénomènes de subjectivité et, en ce sens, son analyse demeure tout à fait légitime. Néanmoins, on ne peut que

regretter cette approximation conceptuelle qui freine une problématique captivante.

Si on peut remettre en question le modèle théorique de *Invisible Storytellers*, on se doit d'en souligner les remarquables analyses filmiques qui sont non seulement le lieu d'approfondissement de films mais aussi l'occasion de réflexions esthétiques des plus stimulantes. Par exemple, dans *How Green was my Valley* (Ford, 1941), Kozloff étudie en détail les correspondances stylistiques entre le discours verbal et la technique du film, correspondances qui étayent la pseudo-responsabilité du narrateur verbal. *All About Eve* (Manckiewicz, 1950) devient le lieu de questionnement de la crédibilité du narrateur verbal dans un contexte de prolifération des narrateurs, les contrastes possibles entre le narrateur premier et les narrateurs enchâssés ou entre ces derniers. Au cours de ses analyses, Kozloff établit des parallèles entre les genres et les types de narration en voix over. Le film noir aurait par exemple souvent recours à une narration verbale, faiblement distanciée des événements racontés qu'on rappelle pour les expliquer, pour se confesser, tandis que les films nostalgiques, où le héros effectue un retour sur soi, se conjuguent davantage sur le mode d'une grande distance temporelle (p. 63). Les films à narrateur unique sont à distinguer des films à narrateurs multiples dans lesquels les narrateurs verbaux figurent autant de points de vue sur un événement ou sur un personnage, comme dans *Citizen Kane* (Welles, 1941).

Le second volet de *Invisible Storytellers* est consacré à la narration à la 3^e personne ou hétérodiégétique. À l'instar de la narration homodiégétique, Kozloff met en rapport la narration hétérodiégétique et les genres: en premier lieu, il y a les adaptations littéraires dont l'intérêt tient aux rapports du narrateur à l'histoire qu'il raconte (tel le narrateur de *Tom Jones*, Richardson, 1965); en second lieu, il y a les films qui cherchent à reproduire une structure documentaire et qui en empruntent le journaliste-commentateur en voix over; enfin, il y a ces grandes fresques

épiques qui seraient incompréhensibles, faute d'un guide qui les explique, les commente, en lie les différents épisodes.

L'essentiel de l'analyse du narrateur hétérodiégétique est une véritable typologie des rapports qu'entretient ce dernier avec le Grand Imagier. La distance qui sépare du Grand Imagier le narrateur hétérodiégétique, enchâssé comme son homologue homodiégétique, peut être virtuellement inexistante ou, à l'inverse, être fortement marquée selon la position de la voix dans la logique de l'histoire : la voix accompagne le film depuis son ouverture ou accompagne un segment enchâssé — telle la voix qui commente «News on the March» dans *Citizen Kane* —, la voix peut intervenir de façon suivie ou être réduite à quelques occurrences ponctuelles, le style du discours verbal peut correspondre à la technique du film, selon différents degrés d'adéquation stylistique entre la narration verbale et la rhétorique audio-visuelle.

Par rapport au narrateur homodiégétique, le narrateur hétérodiégétique verbalise davantage l'axiologie du film, commente et évalue les événements et les personnages mais demeure généralement muet sur l'intériorité des personnages (p. 81). Les possibilités du narrateur en voix over sont donc passablement différentes de celles du narrateur littéraire. L'absence de corporalisation, la soustraction au temps et à l'espace, l'immunité face à la critique et, enfin, la position en retrait par rapport à l'histoire pourraient être les fondements du pouvoir et du crédit du narrateur, soit l'adaptation cinématographique de ce qu'on appelle l'omniscience en littérature (p. 96). Faisant écho à la «critique du regard» de Pascal Bonitzer, qui stipule qu'un personnage visualisé a, *de facto*, un crédit moindre qu'un personnage toujours hors champ (ou plutôt hors-cadre), Kozloff avance qu'en fait l'acte narratif implique en soi un pouvoir (p. 98) et que le crédit du narrateur verbal tient à sa participation ou à son exclusion de l'histoire qu'il raconte, c'est-à-dire à son statut homodiégétique ou hétérodiégétique (p. 97). En corrélation avec le travail de

Kozloff, je pense qu'il conviendrait d'interroger aussi le statut de l'oral par rapport au statut du scriptural, ainsi que la spécificité narrative des matériaux expressifs au cinéma : les intertitres du cinéma muet attribuables au narrateur verbal-scriptural-omniscient révélaient à l'occasion les pensées des personnages comme dans *Unexpected Guest* (Lubin, 1909) ou dans *The Light that Came* (Griffith, 1909)³; il conviendrait du reste d'étudier les freins à l'expression verbale de l'intériorité des personnages cinématographiques (souventes fois exprimée par la musique, la surimpression, la caméra et les sons subjectifs, etc.). Enfin, on peut se demander si le discours verbal over, décrit par Kozloff comme procédé de naturalisation du Grand Imagier (la machine cinéma devient «homme» en se dotant d'une voix), n'implique d'emblée une restriction de l'information qu'en raison précisément de sa charge de naturalité, son poids d'humanité (p. 48).

À l'instar de l'étude du narrateur homodiégétique, Kozloff se livre encore une fois à de brillantes analyses, notamment de *To Be or not to Be* (Lubitsch, 1942) et de *The Naked City* (Dassin, 1948) qui font ressortir diverses configurations de la voix au regard de la diégèse : la voix peut être au présent, au passé, interpeller les personnages, s'adresser directement aux spectateurs, être unique ou multiple, être en position spectatorielle, etc. (p. 85-95). Je me permettrai d'émettre une réserve sur ce dernier point : Kozloff soulève qu'il peut y avoir changement de temporalité, du présent au passé ou vice versa et, du coup, l'impression que le narrateur est parfois spectateur de ce qui survient. Je crois qu'il y a ici confusion entre deux types de discours que pourtant l'auteur reconnaît dans ses analyses : le discours au présent donne le sentiment que son auteur est, comme nous, un spectateur, tandis que le discours au passé place le narrateur en position de «source» de l'histoire. Le premier répond ni plus ni moins à un commentaire over, à une attitude spectatorielle — tel un journaliste sportif qui décrit le déroulement d'un match ou d'une course — de la

narration proprement dite qui correspond à une fonction d'engendrement, à un discours qui «crée» l'histoire. Il va sans dire qu'un même personnage peut passer de l'un à l'autre registre, mais il n'en demeure pas moins que ce sont deux formes distinctes de voix over. Sur ce point, on peut reprocher à Kozloff de ne pas avoir respecté sa définition du «narrateur», qui implique dans ses conséquences cette distinction entre narration et commentaire.

Le dernier volet du travail de Kozloff est consacré à une analyse des différents types d'ironie auxquels peut donner lieu une voix over. La démarche est fondée sur le principe de complémentarité entre le son et l'image : en lieu et place des catégories peu nuancées que sont la redondance et la contradiction, on découvre une conception scalaire qui fait que le son et l'image sont complémentaires, suivant des registres très divers depuis l'adéquation stricte jusqu'à une distance qui annihile tous liens explicites (p. 103). Contrairement au narrateur littéraire susceptible de tomber sous le coup de l'ironie de l'auteur implicite, le Grand Imagier ne peut être l'objet d'ironie en raison de son impersonnalité fondamentale et de sa position toujours extradiégétique, ce qui revient à dire que l'ironie ne peut s'inscrire qu'au niveau des instances enchâssées. Dans un film, l'intromission d'un narrateur verbal over permet d'introduire un registre ironique de deux façons : 1) le narrateur verbal peut être explicitement ironique dans son discours et mettre en cause ses propos ou sa personne; 2) il peut y avoir un écart entre les propos du narrateur et le segment audio-visuel qui lui correspond : à son insu le Grand Imagier dément les dires du narrateur, soit de façon consciente en exagérant ou encore en réduisant à outrance ses propos (ce qui revient à marquer un écart dans le système évaluatif du discours en employant une terminologie en porte-à-faux) par rapport aux séquences audio-visuelles, conférant à ces mêmes propos une tonalité divergente de celle de la séquence (p. 111-4). Là encore Kozloff appuie sa démarche théorique de nombreuses analyses dont notam-

ment l'étude du narrateur en voix over de *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975): s'appuyant sur une étude du discours verbal au regard des séquences audio-visuelles, elle démontre la crédibilité du narrateur verbal dont elle propose une relecture comme discours ironique explicitement reconnu pour tel par ce dernier (p. 117sq.).

Comme on peut le voir, *Invisible Storytellers* couvre plusieurs aspects de la voix over narrative depuis les éléments de reconnaissance d'une voix jusqu'à ses fonctions narratives en passant par son rôle dans la rhétorique du film. À mon sens, le travail de Kozloff représente la première étude systématique de cette forme narrative demeurée jusqu'à présent peu étudiée. Si le narratologue peut y voir quelques à-peu-près théoriques, mineurs du reste, tous y trouveront nombre d'idées et de pistes intéressantes, sans parler des analyses pointues qui parfois jettent un tout nouvel éclairage sur des grands et petits chefs-d'oeuvre. En un mot, pour ceux et celles qui aiment entendre les films, qui aiment le récit de ces «invisible storytellers», Kozloff pourrait devenir un classique.

Jean Châteauvert,
Université Laval et Université Paris III

1. Ann Mary Doane, «The Voice in the Cinema : the Articulation of Body and Space», in *Yales French Studies*, no 60, 1980.
2. Les conceptions que l'on se fait de l'histoire du cinéma ne sont pas étrangères à celles qu'on se fait du narrateur en voix over; pour ne citer que deux exemples symptomatiques, Michel Chion, qui prétend que le cinéma ne cherchait pas à ses débuts la synchronie du son, considère l'avènement du narrateur over comme une étape normale dans le traitement du son tandis que Roger Icart, qui affirme que le son a d'abord fonctionné comme ajout de réalisme (entendre en synchronie), voit dans le narrateur en voix over une figure atypique dans la recherche toujours croissante du réalisme sonore. Mes recherches m'amènent à penser que les deux courants ont existé et existent toujours d'ailleurs et qu'il faut considérer le développement du son, voix over y compris, comme un mouvement dialectique entre une certaine idée du réalisme et une volonté poétique.
3. Voir notamment Brian Henderson, «Tense, Mood and Voice in Films. Notes after Genette», in *Film Quarterly*, vol. 36, no 4, 1983.
4. Cf. Mieke Bal, *Narratologie*, Utrecht, Hes Publishers, 1984.
5. Pour une analyse des intertitres dans le cinéma muet, voir Yves Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895-1912*, thèse de l'Université Laval, 1987 (hélas non publiée).

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien
Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

DÉJÀ PARUS *(les numéros précédents sont disponibles sur demande)*

- Volume 10 / no 1 : Science-fiction
Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction
Volume 10 / no 3 : La création
- Volume 11 / no 1 : Art et région
Volume 11 / no 2 : Langage et société
Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques
- Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner
Volume 12 / no 2 : L'énonciation
Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage
- Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir
Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)
Volume 13 / no 3 : L'art critique
- Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité
Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan
- Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité
Volume 15 / no 2 : La traductique
Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)
- Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)
Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir
- Volume 17 / no 1 : Les images de la scène
Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres
Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente
- Volume 18 / no 1 : Rythmes
Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions
Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe
- Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada	25\$ (étudiants 12\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins quatre contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingt (80) pages de la revue (soit douze (12) articles de vingt (20) pages dactylographiées). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue pour les sections «articles divers» et «comptes rendus» sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont priés de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:
BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles — «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10".