



**HAL**  
open science

## Une théorie "mentaliste" du roman

Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Sylvie Patron. Une théorie "mentaliste" du roman. Vox Poetica, 2006, <http://www.vox-poetica.org/t/patron.html>. hal-00698651

**HAL Id: hal-00698651**

**<https://hal.science/hal-00698651>**

Submitted on 28 Mar 2013

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

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

## Une théorie «mentaliste» du roman

Par Sylvie Patron

Université Paris 7-Denis Diderot

Dans la prolifération actuelle des ouvrages de recherche et de vulgarisation scientifiques consacrés à la question du récit<sup>[1]</sup>, le livre de Jon-Arild Olsen, *L'Esprit du roman*, publié chez Peter Lang avec le soutien du Conseil norvégien de la recherche scientifique, peut apparaître comme le premier ouvrage de narratologie «postclassique»<sup>[2]</sup> en langue française. En choisissant ce titre (plutôt que *Œuvre, fiction et récit*, qui avait d'abord été envisagé et qui a été conservé comme sous-titre<sup>[3]</sup>), Jon-Arild Olsen a voulu indiquer l'orientation générale de son livre : le projet d'une théorie psychologique et, plus spécifiquement, «mentaliste» du roman. Le sous-titre permet néanmoins de préciser que c'est le roman comme *fiction* (en anglais dans le texte), c'est-à-dire comme œuvre de fiction narrative, qui est au centre de cette théorie du roman. «À la différence de la masse des discours dont la fonction principale est d'une manière ou d'une autre informative ou, comme on dit souvent, "pratique", la fonction de l'œuvre littéraire est principalement *esthétique*, c'est-à-dire que l'œuvre littéraire a pour fonction de provoquer chez ses lecteurs ce type de satisfaction que l'on qualifie souvent depuis Kant de satisfaction "désintéressée". [...] Dans le cas du roman, elle se réalise surtout au travers du statut *fictionnel* du discours. [...] Enfin, à l'intérieur du domaine même de la fiction verbale, on distingue habituellement le roman de la pièce de théâtre en raison de son statut narratif : le roman est censé être une fiction *narrative*, c'est-à-dire la fiction d'une histoire racontée par un narrateur» (pp. 2-3<sup>[4]</sup>). Du même coup, Jon-Arild Olsen s'oppose à l'approche proposée par la narratologie, qu'il accuse d'avoir négligé certains traits caractéristiques du roman, notamment son caractère fictionnel<sup>[5]</sup>.

Depuis une trentaine d'années maintenant, rappelle Jon-Arild Olsen dans son introduction, les phénomènes mentaux suscitent un intérêt croissant, non seulement de la part de psychologues, mais aussi de biologistes, de philosophes, de linguistes et d'autres chercheurs en sciences humaines et sociales. Ce regain d'intérêt se manifeste cependant sous des formes différentes et parfois contradictoires les unes avec les autres. Sans entrer dans le détail de débats souvent techniques, Olsen distingue deux types d'approches réductionnistes dont il entend différencier sa propre approche : le réductionnisme des sciences cognitives «fortes», qui s'inspirent des recherches sur l'intelligence artificielle, et une autre forme de réductionnisme, biologique ou neurobiologique, qui envisage le fonctionnement de l'esprit à partir de celui du cerveau. Olsen, quant à lui, se prononce en faveur d'une approche plus respectueuse des caractéristiques phénoménales et subjectives des différents états mentaux (croyances, désirs, intentions, etc.). C'est cette orientation de l'enquête dans le domaine de la théorie de l'esprit qu'il qualifie de «mentaliste» et qu'il présente comme le cadre théorique de sa recherche. Jon-Arild Olsen se défend toutefois d'avoir la prétention de contribuer au développement de la théorie de l'esprit. Son ambition se borne à mettre en lumière l'intérêt de cette théorie pour la résolution des problèmes qui se posent dans la théorie du roman. Ceux-ci lui apparaissent en effet comme les conséquences d'un «malheureux parti pris anti-psychologique» (p. 7) qui caractérise la théorie littéraire moderne<sup>[6]</sup>. En découle une série d'options

théoriques plus spécifiques, qu'Olsen désigne respectivement comme «anti-intentionnalisme», «formalisme» et «conventionnalisme», et qu'il s'emploie à critiquer au début de chacune des trois parties de son ouvrage. Le rejet de ces options ou de ces hypothèses de recherche n'entraîne cependant pas, chez Jon-Arild Olsen, l'abandon du projet de connaissance systématique et rationnelle de l'objet littéraire.

Dans cet article, je procéderai à une étude critique de l'ouvrage de Jon-Arild Olsen, centrée sur ses apports et ses insuffisances éventuelles (insuffisance, par exemple, en matière d'information et d'analyse linguistiques). Elle sera suivie de l'examen plus approfondi d'une question, abordée par Olsen à la fin de sa troisième partie : la question du narrateur dans le récit de fiction. On trouvera également dans les notes de quoi nourrir la réflexion sur les rapports entre les narratologies classique et postclassique.

## 1. L'œuvre

La première partie de *L'Esprit du roman* s'emploie à établir sur des bases théoriques solidement argumentées l'importance des intentions de l'auteur pour la constitution de l'identité de l'œuvre littéraire. Après un bref rappel du débat entre intentionnalistes et anti-intentionnalistes<sup>[7]</sup> et de la tentative de compromis proposée par Wayne C. Booth avec la notion d'«auteur impliqué»<sup>[8]</sup>, Jon-Arild Olsen présente d'abord une critique de l'anti-intentionnalisme sous sa forme radicale. Cette critique s'inspire essentiellement de la pragmatique comme théorie de la communication<sup>[9]</sup> — l'axiome non examiné de la théorie d'Olsen étant que l'œuvre littéraire est une forme de communication. Selon la pragmatique, contrairement aux conceptions classiques de la linguistique, le sens des énoncés ne se réduit pas à la signification conventionnelle des phrases correspondantes. Il est conçu comme le résultat d'inférences effectuées par les interlocuteurs sur ce que la personne qui leur parle (le locuteur) veut dire, à partir de la signification linguistique et du contexte partagé par le locuteur et ses interlocuteurs. Au niveau du texte ou du discours, Olsen reprend également à la pragmatique sa critique de l'hypothèse d'une structure propre au discours, qui permettrait de lui attribuer une interprétation indépendamment des intentions du locuteur et du contexte de la communication (cette hypothèse s'appuie notamment sur l'existence de termes servant ou contribuant à l'organisation du discours, tels que les pronoms personnels de troisième personne, certaines conjonctions de coordination et de subordination, etc.). Selon lui, non seulement l'organisation du discours ne se réduit pas à la signification des «mots du discours», mais cette organisation n'est que très partiellement le résultat d'une communication verbale. Ce qui assure l'organisation du discours, c'est le fait que les intentions qui déterminent le sens des énoncés dépendent à leur tour d'intentions préalables et globales. Au moment de l'émission, ces dernières règlent le sens de chaque énoncé en fonction d'un projet global, «par exemple celui de raconter une certaine histoire» (p. 36). Au moment de la réception, l'hypothèse de telles intentions influe sur la manière dont l'interlocuteur comprend le sens des énoncés au niveau local : «C'est ainsi par exemple que l'hypothèse suivant laquelle *Eugénie Grandet* est un récit, et non pas un traité de sociologie ou un guide touristique, conduira le lecteur à chercher la pertinence narrative de la description de la ville de Saumur par laquelle débute ce roman» (*ibid.*). Toutefois, le sens des énoncés et leur organisation en discours ne permettent pas à eux seuls de définir l'identité de l'œuvre littéraire. À cette identité sémantique il convient d'ajouter ce qu'Olsen propose d'appeler une identité «stylistique» de l'œuvre. C'est ici que sa réflexion devient vraiment originale et stimulante. Qu'est-ce que le style ? À l'opposé des conceptions dominantes du style, qui sont toutes anti-intentionnalistes, Olsen affirme que «le style comprend toutes les propriétés intentionnelles de l'œuvre qui ne sont pas communiquées. Le style n'est donc pas généré par un code comme la signification des phrases et il n'est pas non plus communiqué de façon

inférentielle comme le sens des énoncés ; identifier le style ne consiste ni à décoder des significations, ni à inférer des sens, mais à identifier celles des propriétés intentionnelles de l'œuvre qui sont dépourvues de fonction communicative» (p. 39). Il prend l'exemple du début *in medias res*, suivi d'un retour en arrière explicatif. Intentionnel de la part de l'auteur, qui procède ainsi pour susciter la curiosité de ses lecteurs ou leur donner le sentiment d'une fatalité, il ne signifie pas, selon un processus codique ou inférentiel, la curiosité ou la fatalité ; il ne communique pas non plus la curiosité ou le sentiment de la fatalité de la manière non verbale dont sont communiquées les intentions qui régissent l'organisation narrative du discours. Cette définition du style apparaît à Olsen à la fois plus large et plus étroite, partant plus efficace qu'une autre, voire que toutes les autres. Je me contenterai d'en donner quelques illustrations. Selon cette définition, tout produit intentionnel et même toute action possède des propriétés stylistiques, ce qui correspond à l'usage courant de la notion de style. Cette définition fait également du style une notion «continue» et «omniprésente» (p. 43) : elle permet donc d'éviter les difficultés liées à la conception du style comme écart par rapport à une norme toujours hypothétique. Olsen précise cependant qu'il ne suffit pas qu'une propriété ne soit pas communiquée pour qu'elle puisse être considérée comme stylistique ;

il faut d'abord qu'elle soit intentionnelle : «Ainsi, le fait que *Madame Bovary* commence par la lettre "n" et se termine par la lettre "r" n'est pas une propriété stylistique, car elle n'est pas intentionnelle. Le fait que le narrateur se présente au début puis à la fin de ce roman comme témoin des événements qu'il raconte est en revanche bel et bien une propriété stylistique, car cette symétrie est intentionnelle sans pour autant être communiquée» (p. 52). Ce qu'Olsen ne dit pas, c'est qu'en l'absence d'informations extérieures au texte, tirées par exemple de brouillons, de lettres, de journaux, etc., il n'est pas toujours possible de décider si telle ou telle propriété du texte est intentionnelle ou non : pensons par exemple à certaines relations phonologiques ou encore aux vers blancs dans les textes en prose. «Le statut intentionnel du style impose finalement des restrictions quant aux descriptions que l'on peut donner des propriétés stylistiques : ces descriptions doivent correspondre au contenu de l'intention de l'auteur» (p. 53). Aussi, selon cette conception, le fait de parler, comme Proust, du «côté Dostoïevski de Mme de Sévigné» ou, comme certains critiques, du caractère «proustien» du style de Marivaux ne produit tout au plus que des descriptions métaphoriques des œuvres en question.

Olsen s'emploie ensuite à critiquer la notion d'«auteur impliqué», ainsi que celle de «lecteur impliqué», considérées l'une et l'autre comme des instances susceptibles de remplacer l'auteur et le lecteur dans la communication de l'œuvre. Il y voit l'expression d'«un anti-intentionnalisme qui ne dit pas son nom, un anti-intentionnalisme honteux si l'on veut» (p. 14). Plusieurs arguments sont régulièrement invoqués par les partisans de la théorie de l'auteur et du lecteur impliqués. Olsen les examine l'un après l'autre dans des pages qui se veulent une contribution substantielle au débat sur l'auteur impliqué<sup>[10]</sup>. Le premier argument est basé sur la distinction entre la communication orale et la communication écrite. Je ne suivrai pas Olsen dans son argumentation parfois un peu spéculative en faveur de l'idée que les différences entre l'écrit et l'oral sont sans conséquences pour le fonctionnement de la communication. Elle me semble reposer sur la mise en évidence des différences les plus faciles à remettre en cause (l'absence du partenaire de la communication, la réception différée, l'adresse à un destinataire collectif, etc.), au détriment de différences beaucoup plus fines, concernant par exemple l'usage et l'interprétation des déictiques dans la communication écrite<sup>[11]</sup>. Cependant, l'argument de la distinction entre la communication écrite et la communication orale ne prouve pas non plus ce qu'il est censé prouver, à savoir la nécessité ou l'utilité de postuler des instances de communication comme l'auteur et le lecteur impliqués, qu'aucune marque d'énonciation ne permet d'identifier. Un autre argument fréquemment invoqué pour justifier la

notion d'auteur impliqué affirme qu'elle est indispensable pour analyser les aspects de l'œuvre qui échappent à la conscience de l'auteur (qu'il s'agisse des désirs inconscients, au sens psychanalytique, ou de l'«inconscient idéologique», comme dans la célèbre analyse des *Paysans* de Balzac par Georg Lukács). Olsen démontre de manière convaincante, me semble-t-il, que le remplacement de l'auteur par l'auteur impliqué aurait pour conséquence de rendre impossible le phénomène sur lequel on prétend fonder la nécessité de ce remplacement, à savoir l'existence de symptômes d'aspects inconscients dans les œuvres. Il s'agit donc d'un argument «auto-réfutant» (p. 69). Le troisième et dernier argument est celui qu'invoque Wayne C. Booth pour justifier sa propre conception de l'auteur impliqué : c'est le fait qu'un même auteur, par exemple Stendhal, peut créer différents auteurs impliqués, par exemple celui du *Rouge et le noir* et celui de *la Chartreuse de Parme*. Là encore, l'argumentation d'Olsen me semble convaincante : «Au lieu d'attribuer un auteur impliqué différent à chaque œuvre d'un même auteur, il me semble plus simple et surtout plus juste de dire que ces œuvres manifestent différents aspects d'une même personnalité réelle qui est à la fois complexe et changeante. Notons d'ailleurs que, en tant que figure consciemment et ouvertement créée par l'auteur, l'auteur impliqué ainsi conçu ne pourrait jamais remplacer son créateur dans la communication avec le lecteur, puisque le lecteur devrait chaque fois apprécier la fonction de cette figure dans un projet artistique dont il serait bien obligé d'attribuer la responsabilité à l'auteur effectif» (p. 73).

Olsen examine encore une autre manière d'envisager l'auteur impliqué, à travers la théorie dite de «l'intentionnalisme hypothétique»<sup>[12]</sup>. Je la laisse néanmoins de côté pour ne pas surcharger cet article.

## 2. La fiction

La deuxième partie de *L'Esprit du roman* commence par un chapitre d'introduction visant à clarifier la «double nature de la fiction», qui est «à la fois réellement fictive et fictivement réelle» (p. 107). La distinction communément admise entre l'auteur et le narrateur résulte de cette double nature qui caractérise également la communication de la fiction, le premier participant à la communication réelle d'un discours fictionnel, le second à la communication fictive d'un discours avéré ou «factuel»<sup>[13]</sup>. La deuxième partie est entièrement consacrée à l'examen du rôle joué par l'auteur dans la communication réelle de la fiction ; l'examen du rôle du narrateur est renvoyé à la troisième partie.

À la double nature de la fiction correspond une double attitude chez le lecteur qui, au sujet de la fiction, adopte simultanément deux perspectives opposées. Adoptant la perspective «externe» (selon une métaphore optique qu'Olsen reprend, sans le dire, à Thomas Pavel<sup>[14]</sup>), le lecteur apprécie la fiction comme l'œuvre de l'auteur ; selon la perspective «interne», il participe lui-même à la fiction en imaginant lire un récit factuel raconté par le narrateur<sup>[15]</sup>. Sur le plan de l'histoire fictive, la description de cette double perspective est facilitée par l'existence de distinctions terminologiques comme celle entre «personnage» et «personne» (sous-entendu réelle). Sur le plan de la narration, elle implique de faire la distinction entre les énoncés fictionnels considérés comme de faux énoncés, dépourvus de valeur de vérité, dans la réalité, et les mêmes énoncés considérés comme vrais ou faux à l'intérieur de l'univers de fiction, qui a alors le même statut que l'univers réel. Les manifestations de la double nature de la fiction peuvent concerner d'autres aspects intentionnels du discours : son genre, son style, etc. «Ainsi, *Barry Lyndon* peut être considéré à la fois comme des mémoires datant de l'époque des Lumières et comme un roman historique écrit à l'époque victorienne ; dans *Malone meurt*, le monologue hésitant du vieux Malone fonctionne en même temps comme une savante désorganisation de la cohérence narrative que recherchait le roman traditionnel ;

dans *Zazie dans le métro*, la virtuosité verbale de Queneau s'exprime au travers des solécismes et des barbarismes d'une gamine de quartiers populaires» (p. 110). Il convient d'insister sur le fait que, sans cette double perspective, les lecteurs seraient incapables d'apprécier le roman comme une fiction.

Olsen se penche ensuite sur les différentes analyses qui ont été proposées des «actes de fiction» accomplis par l'auteur, en vue d'en dégager les différences ainsi que les points communs. L'analyse de Félix Martínez-Bonati<sup>[16]</sup> repose sur une analogie entre la fiction et la citation, qui consistent toutes deux dans la production de pseudo-énoncés représentant des énoncés authentiques (lesquels, dans le cas de la fiction, sont des énoncés fictifs, c'est-à-dire inventés par l'auteur). Olsen la juge «problématique» (p. 137). L'analyse de John R. Searle est plus connue : c'est celle qui a été adoptée, moyennant quelques aménagements, par la narratologie classique<sup>[17]</sup>. Searle montre que les énoncés de fiction se présentent avec toutes les caractéristiques des assertions, à cette différence près que l'auteur ne s'engage ni sur leur vérité ni sur sa capacité à fournir des preuves ou des raisons à l'appui de cette vérité. Ce qui le conduit à définir l'assertion de fiction comme une assertion feinte (le verbe «feindre» étant pris dans le sens d'imiter sans intention de tromper). Searle précise que la feintise peut être de deux types : soit l'auteur feint de faire des assertions, soit il feint d'être quelqu'un d'autre en train de faire des assertions (dans le cas du récit de fiction à la première personne). Comme le rappelle Olsen, cette distinction a été souvent critiquée. D'après ces critiques, il serait faux de croire que l'auteur puisse intervenir dans la fiction sous sa propre identité. Autrement dit, il y aurait toujours quelqu'un d'autre — un locuteur ou narrateur fictif — en train de faire les assertions qui composent le récit<sup>[18]</sup>. Olsen, quant à lui, admet la possibilité de l'«autofeintise» (p. 139), autrement dit de l'identité entre l'auteur et le narrateur fictif dans le récit de fiction à la troisième personne. Cependant, il utilise le mot «fictif» dans un sens si large et si mal défini qu'il rend la présupposition de l'existence d'un narrateur fictif dans tous les récits de fiction à la fois vide et anodine (je reviendrai sur cette question un peu plus loin). Olsen montre que l'analyse de Searle partage avec celle de Martínez-Bonati l'idée que l'intention de produire une fiction est communiquée au lecteur d'une manière non verbale. L'analyse qui lui paraît la plus satisfaisante est celle de Kendall Walton<sup>[19]</sup>. Selon cette analyse, le lecteur se sert des énoncés produits par l'auteur comme d'accessoires dans un jeu de «faire semblant». Ces énoncés donnent lieu à des imaginations au sujet des états de choses qu'ils représentent et au sujet de leur propre fonction de représentation. «Ainsi le lecteur est-il conduit à imaginer que Marianne arrive à Paris pour chercher un emploi, qu'elle perd son unique soutien au monde, qu'elle manque de se faire renverser par un carrosse, qu'un jeune seigneur s'empresse de la secourir, etc. Le résultat de ces imaginations du contenu propositionnel constitue ce que l'on appelle traditionnellement l'*histoire* fictive. Mais *la Vie de Marianne* génère aussi des imaginations à propos de lui-même en tant que représentation : ainsi le lecteur imagine du roman de Marivaux que ce sont les mémoires écrits par Marianne. [...]. Ce dernier type d'imaginaires donne lieu à ce que l'on appelle traditionnellement la *narration* fictive» (pp. 180-181). Olsen analyse ensuite cette participation imaginative des lecteurs à la lumière de la théorie dite de la «simulation mentale», qui constitue une branche particulièrement active de la théorie de l'esprit<sup>[20]</sup>.

Le dernier chapitre présente une étude détaillée des principes suivis par les lecteurs dans leur jeu de faire semblant avec l'œuvre de fiction. Le «principe d'imagination directe» (p. 183) peut sembler à la fois évident et exhaustif : selon ce principe, le lecteur imagine ce qui est explicitement contenu, sous forme d'énoncés fictionnels, dans l'œuvre de fiction. Il s'applique cependant de manière différente selon que les énoncés sont censés être produits par des personnages, toujours potentiellement faillibles, ou qu'ils émanent d'un narrateur faillible ou infallible<sup>[21]</sup>. Il n'est pas non plus exhaustif, car ce qui est imaginé à partir de la signification



des énoncés est toujours complété par de multiples inférences. Kendall Walton distingue deux principes d'inférences : le «principe de réalité» (p. 192), qui veut qu'en l'absence d'indications contraires, le lecteur imagine la fiction comme conforme à la réalité, et le «principe de croyances mutuelles» (pp. 203-204), qui demande au lecteur de solliciter, non ses propres croyances, mais celles que l'auteur a présupposées (ce deuxième principe est l'homologue du principe d'imagination directe dans le domaine de l'implicite). Olsen fait observer qu'il existe une variante spécifique du principe de croyances ou de connaissances mutuelles qui porte sur les œuvres d'art et qu'il appelle le «principe de connaissances artistiques» (p. 207). Ces principes permettent de repenser la question du réalisme de la fiction, qui tient à la fois au réalisme du monde de l'œuvre et à celui du monde du jeu engendré par les imaginations du lecteur.

### 3. Le récit

Mais le roman n'est pas seulement une fiction, il est censé être aussi une fiction narrative. La troisième partie commence donc par poser la question : «Qu'est-ce qu'une fiction narrative ?» (p. 219). La réponse la plus immédiate consiste à dire que la fiction narrative représente une histoire, mais cette réponse ne permet pas de distinguer le roman de la pièce de théâtre, par exemple. Cette distinction suppose un critère plus précis, dont la première formulation a été donnée par Aristote dans la *Poétique* : c'est le fait d'avoir ou non «recours à la narration» (p. 220). L'enjeu ici consiste à définir précisément le sens des termes «histoire» et «narration». Contre les définitions anti-intentionnalistes et conventionnalistes de l'histoire, Olsen propose la définition suivante : «une histoire consiste en la succession chronologique de différents états liés par une causalité intentionnelle» (p. 227). Il s'emploie ensuite à présenter les différents éléments de cette définition. Chronologie : cet élément figure dans presque toutes les définitions de la notion d'histoire. Causalité : ce deuxième élément permet de distinguer l'histoire de la simple liste d'événements successifs, telle qu'on peut la trouver, par exemple, dans les annales. La définition précise également que cette causalité est intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle concerne, non des événements quelconques, mais des actions humaines. Cependant, ces actions ne peuvent s'organiser pour former une histoire qu'en devenant l'objet d'une narration, c'est-à-dire, selon Olsen, d'une forme d'explication essentiellement rétrospective. Actions et narration se distinguent en effet par leur structures temporelles respectives : «La structure temporelle de l'action est prospective : l'action vise un but situé dans l'avenir ; la structure temporelle de l'histoire est en revanche rétrospective : la narration part des résultats effectifs de l'action pour remonter à leur cause intentionnelle et aux raisons ayant contribué à la formation de cette intention» (pp. 240-241). On notera que cette définition de la narration exclut de la catégorie des «fictions narratives au sens strict» (p. 326) un grand nombre de formes prises effectivement par la communication fictive dans le roman (romans par lettres, roman journal, etc.).

Olsen met en lumière un certain nombre de tensions, voire de contradictions possibles entre le statut communicatif du roman et celui du discours fictif toujours contenu, selon lui, dans le roman. «La correspondance avec le statut communicatif du roman est presque complète lorsque le discours fictif prend la forme d'un récit rétrospectif à destination publique. N'existe ici que la tension entre la perspective externe et la perspective interne, tension inévitable qui caractérise la fiction comme telle» (p. 264). Mais le discours fictif peut très bien ne pas être narratif, comme dans le cas du roman en monologue intérieur, ce qui crée une tension, à l'intérieur de la fiction, entre la présence d'une histoire et l'absence d'une narration. Il peut s'adresser à un destinataire privé, comme c'est souvent le cas dans les récits enchâssés, ou à un destinataire qui se confond avec le destinataire, comme dans le roman journal, ou encore n'avoir pas de destinataire du tout, comme dans le roman en monologue intérieur, ce qui est en contradiction avec la destination publique du roman.

Enfin, le discours fictif peut être parlé et même seulement pensé, ce qui écarte toute possibilité de correspondance avec la communication écrite à laquelle participent les lecteurs du roman. Pour chaque cas, Olsen donne des exemples précis et bien analysés, même si on peut lui reprocher un certain manque d'originalité[22].

Le dernier chapitre est consacré au statut du narrateur dans les romans à la troisième personne traditionnellement appelés «omniscients». «Le problème posé par ces romans peut être rapidement présenté au moyen de la question suivante : comment accorder l'idée d'un narrateur censé raconter des faits avérés avec une forme de narration qui semble présupposer des capacités cognitives dépassant toutes les limites de la connaissance humaine ?» (p. 267). Olsen précise que le statut problématique des romans omniscients n'est pas une conséquence de l'histoire racontée qui, elle, est généralement réaliste, mais de la manière dont l'histoire est racontée, autrement dit du mode de narration, qu'il qualifie d'«irréaliste» (p. 300) ou d'«invraisemblable par rapport à la fiction à laquelle elle est supposée appartenir» (p. 301). Son principal argument pour rejeter l'idée ou la notion de narrateur omniscient, telle qu'elle est présentée par Félix Martínez-Bonati[23] ou Marie-Laure Ryan[24] par exemple, est que, dans le roman réaliste, l'omniscience du narrateur participe à la construction de la fiction, qu'elle rend plus «concrète», plus «présente» (p. 300), mais elle n'appartient pas à la fiction elle-même. Autrement dit, ce n'est pas une propriété fictive (on remarque qu'Olsen prend ici le mot «fictif» dans un sens beaucoup plus strict, paraphrasable par : «ce qui donne lieu à des imaginations»). Olsen refuse toutefois d'abandonner purement et simplement l'idée de narrateur dans le cas du roman omniscient, comme le fait par exemple Käte Hamburger[25]. La solution qu'il préconise consiste à attribuer la narration du roman omniscient au romancier lui-même. Il introduit pour cela la notion de «monde du jeu de l'auteur» (p. 317) qui, par analogie avec le monde du jeu du lecteur, désigne la participation de l'auteur à la fiction. «Dans le cas du roman omniscient, la feintise dont le romancier fait preuve ne donne pas lieu à la fiction d'un narrateur factuel. Le romancier n'investit pas le monde de l'œuvre en tant que narrateur d'une histoire vraie, mais apparaît dans le monde de son jeu en tant que participant d'une fiction dans laquelle il est pourtant impossible de lui assigner une place précise» (p. 320).

Dans un article de la revue *Poétique*, consacré à la question du narrateur au cinéma, Olsen s'appuie sur cette analyse du roman omniscient pour dire que «la distinction entre fictions avec et sans narrateur n'est pas une distinction entre différents supports sémiotiques» (tels que la langue pour le roman et la bande-image et la bande-son pour le cinéma), «mais entre différentes formes de fiction»[26].

#### 4. Le narrateur dans le récit de fiction

J'espère avoir suffisamment rendu compte du souci de rigueur et d'explicitation dans la théorie qui caractérise le livre de Jon-Arild Olsen. Le chapitre le plus important du livre, dans tous les sens du terme (par sa place si ce n'est par sa longueur), concerne la question du narrateur, qui est une des formes de la question plus générale des relations entre récit et fiction. C'est à cette question que je voudrais consacrer quelques remarques avant d'en venir à la conclusion.

Il faut d'abord bien voir ce qu'implique le dernier chapitre. Je le rappelle, «Dans le cas du roman omniscient, la feintise dont le romancier fait preuve ne donne pas lieu à la fiction d'un narrateur factuel» (p. 320) ; Olsen dit également dans sa conclusion que «contrairement à une idée aujourd'hui communément acceptée, le romancier peut représenter les événements fictifs sans feindre de raconter des événements réels» (p. 327). On voit l'enjeu de ces propositions : la négation du narrateur fictif dans le dernier chapitre implique l'abandon de pans entiers de la théorie du roman



exposée dans les chapitres précédents (notamment les chapitres de la deuxième partie, consacrée à la fiction). C'est le cas de la double situation de communication : s'il n'y a pas de narrateur fictif, il n'y a pas non plus de communication entre le narrateur et le narrataire au niveau de la fiction. L'article de *Poétique* le dit d'ailleurs explicitement : «D'un côté, il y a les œuvres de fiction dépourvues de communication dans la fiction, bien qu'elles fassent évidemment l'objet d'une communication dans la réalité. De telles œuvres de fiction n'apportent aucune réponse aux questions qui portent sur l'identité du narrateur, son activité ou la manière dont le public prend connaissance des événements fictifs. Le public *sait* que l'histoire fictive lui est communiquée par le romancier ou le réalisateur, mais il *n'imagine* pas qu'elle lui est communiquée par qui que ce soit. [...] De l'autre côté, il y a les œuvres de fiction comportant une communication fictive qui correspond plus ou moins à leur communication réelle»[27]. Il en va de même pour d'autres manifestations de la double nature de la fiction : l'attribution du genre et du style, par exemple. Olsen affirme dans le premier chapitre de la deuxième partie que la narration peut faire l'objet de descriptions stylistiques et génériques différentes selon que les propriétés en question sont attribuées à l'auteur ou au narrateur fictif. Cette affirmation est incontestable dans le cas des romans à la première personne (et, en ce qui concerne le genre, dans le cas de ceux qui se caractérisent par une imitation de genres non fictionnels : mémoires, journal, etc.). En revanche, dans les romans à la troisième personne ou dans la plupart d'entre eux, il n'y a pas d'attribution possible du genre et du style de la narration à l'intérieur de la fiction[28]. Au total, on peut appliquer au livre d'Olsen ce qu'il dit lui-même de la narration dans le roman omniscient : «c'est principalement dans les études sur le roman à la première personne que l'on trouve occasionnellement certaines remarques au sujet du caractère invraisemblable de la narration dans le roman à la troisième personne» (p. 302). De la même façon, c'est principalement dans le dernier chapitre du livre, consacré au roman à la troisième personne sous sa forme traditionnelle — autrement dit, à la forme traditionnelle du roman —, que l'on découvre occasionnellement que la théorie du roman proposée dans les chapitres précédents n'était valable sans restriction que dans le cas du roman à la première personne.

Contrairement à ce que dit Olsen, les problèmes linguistiques et épistémiques liés à la notion de narrateur omniscient ont été exposés en détail, il y a de nombreuses années déjà, par S.-Y. Kuroda et Ann Banfield[29]. Olsen leur consacre une note méprisante (p. 316). Il s'inscrit ainsi dans la longue liste des théoriciens qui attribuent à Ann Banfield des idées qu'elle n'a jamais défendues ou qui la critiquent sur la base de pures et simples erreurs de lecture. Selon S.-Y. Kuroda et Ann Banfield, il existe une narration «sans narrateur», qui ne contient pas, implicitement ou explicitement, les coordonnées relationnelles de la communication (notamment le «je» et le «tu») et qui permet d'exprimer la subjectivité d'une manière idiosyncrasique. Elle ne peut exister qu'à l'écrit[30]. La théorie d'Olsen, telle qu'elle est formulée dans le dernier chapitre du livre, ainsi que dans l'article de *Poétique*, est-elle une variante notationnelle de la théorie de Kuroda et de Banfield ou, pour reprendre l'expression de Kuroda, de la théorie «non-communicationnelle» du récit ? D'un côté, on peut répondre par l'affirmative : la théorie d'Olsen aboutissant à l'idée qu'il peut y avoir ou non communication entre un narrateur et un narrataire à l'intérieur de la fiction, tandis qu'il y a toujours une forme de communication (sans marques énonciatives, c'est moi qui précise) entre l'auteur et le lecteur dans la réalité, elle est proche des thèses de la théorie non-communicationnelle du récit. D'un autre côté, la façon dont Olsen arrive à cette conclusion est très différente de celle des représentants de la théorie non-communicationnelle du récit. Kuroda et Banfield (comme d'ailleurs Hamburger avant eux) fondent leurs affirmations concernant la présence ou l'absence d'un narrateur et d'une situation de communication fictive sur des critères proprement linguistiques. Un des enjeux de la théorie non-communicationnelle du récit est la réfutation de l'«hypothèse

performative», qui est une hypothèse linguistique[31], dans le cas du récit de fiction à la troisième personne, notamment dans les phrases du style indirect libre[32]. Au contraire, dans *l'Esprit du roman*, l'importance et le rôle de la langue dans la communication que représente le récit sont constamment relativisés, voire carrément niés : «au niveau de l'organisation du discours, la communication verbale ne se distingue pas fondamentalement des communications non verbales tel le film» (p. 37) ; «les actes de fiction relèvent d'une forme de communication non verbale» (p. 131) ; «la feintise fictionnelle n'est en rien spécifique des actes de langage. Elle procède de la même manière, qu'elle prenne pour objet des actions verbales ou non verbales» (p. 150), etc. Olsen refait ainsi, sans le savoir, le geste de la narratologie structuraliste classique[33]. À plusieurs reprises, il apparaît aussi qu'il confond communication non verbale et emploi non communicationnel de la langue. On le voit par exemple p. 135, à propos des «comparaisons avec la peinture et le théâtre [qui] reviennent régulièrement sous la plume de nombreux théoriciens de la fiction verbale». Olsen commente : «Même lorsque le caractère non verbal de la communication fictionnelle n'est pas explicitement affirmé, il me semble qu'il est néanmoins impliqué par ce genre de comparaisons» (*ibid.*). Mais lorsque Hamburger, par exemple, a recours à la comparaison de l'auteur et du peintre (l'auteur manie ce qu'elle appelle la «fonction narrative»[34] comme le peintre manie les couleurs et les pinceaux), c'est l'usage «poétique», au sens étymologique, autrement dit créateur, de la langue fictionnelle qui est signifié par cette comparaison, et non le caractère non verbal de la communication de la fiction.

Il me semble donc que *L'Esprit du roman* pose à la littérature et en particulier au roman d'excellentes questions et leur apporte aussi souvent d'excellentes réponses (concernant les intentions de l'auteur, concernant les principes suivis par les lecteurs dans leurs actes d'imagination, concernant le narrateur des romans omniscients, etc.). Mais le roman ne saurait être réduit au rôle d'accessoire dans l'exercice d'une capacité d'imagination ou de simulation mentale : comme les autres fictions artistiques, il s'incarne dans une forme sémiotique, en l'occurrence linguistique[35]. C'est dire que si l'on peut espérer le renouvellement de la théorie du roman, on l'attendra moins de la théorie de l'esprit telle qu'elle est utilisée dans le livre d'Olsen que d'une approche qui adopterait conjointement l'analyse linguistique et l'analyse en termes d'intentions et d'inférences.

---

[1] Voir notamment, dans l'ordre de publication, David HERMAN, éd., *Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999 ; Tom KINDT et Hans-Harald MÜLLER, éd., *What is Narratology ? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin, De Gruyter, 2003 ; David HERMAN, éd., *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI Publications, 2003 ; Mieke BAL, éd., *Narrative Theory : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 4 vol., Londres et New York, Routledge, 2004 ; David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN, éd., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, *ibid.*, 2005 ; James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, éd., *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

[2] L'expression est de David Herman, dans l'introduction de *Narratologies*, *op. cit.*, pp. 2-3. Voir aussi l'article «Postclassical narratology» dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, *op. cit.*, pp. 450-451. Pour dire vite, la narratologie «postclassique» déborde la narratologie «classique», mais après en avoir assimilé les enseignements.

[3] Voir Jon-Arild OLSEN, «“En cette affliction consiste son plaisir”». Sur le

paradoxe du plaisir tragique», *Poétique*, n° 137, février 2004, pp. 16 et 17.

[4] Tous les numéros de page indiqués entre parenthèses renvoient à Jon-Arild OLSEN, *L'Esprit du roman*, Berne, Peter Lang, 2004.

[5] Cette accusation peut surprendre dans la mesure où l'objet d'étude de la narratologie a toujours été presque exclusivement le récit de fiction. Outre les justifications données par Jon-Arild Olsen, qui font appel à l'anti-mimétisme dominant dans la conscience littéraire occidentale, je rappellerai cette phrase de Gérard Genette dans sa préface à la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 13 : «[...] on ne peut étudier le récit de fiction à la fois comme récit et comme fiction : le "comme récit" de la narratologie implique par définition que l'on feigne d'accepter l'existence [...], "avant" le récit, d'une histoire à raconter ; le "comme fiction" de Käte Hamburger implique au contraire que l'on refuse cette hypothèse», etc

[6] Ceci est particulièrement vrai de la narratologie classique : voir par exemple Gérard GENETTE, «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 76, 82, 115, et *Nouveau discours du récit*, *ibid.*, 1983, p. 105. Le parti pris anti-psychologique trouve également à s'illustrer dans le débat entre Gérard Genette et Dorrit Cohn (voir «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, n° 61, février 1985, pp. 101-109). Le débat en tant que tel ne figure pas dans la bibliographie du livre de Jon-Arild Olsen ; en revanche, les travaux de Dorrit Cohn sont mentionnés à plusieurs reprises, notamment dans la troisième partie.

[7] Pour un exposé plus détaillé de ce débat et de ses prolongements postformalistes et poststructuralistes, voir l'article «Intentionality» dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, *op. cit.*, pp. 247-249.

[8] Voir Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, spécialt. pp. 70-76 et 151, et, plus récemment, «Resurrection of the implied author : why bother ?», dans J. Phelan et P. J. Rabinowitz, édés., *op. cit.*, pp. 75-88. Voir aussi l'article «Implied author» dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, *op. cit.*, pp. 239-240.

[9] Voir Dan SPERBER et Deirdre WILSON, *La Pertinence. Communication et cognition*, trad. A. Gerschenfeld et D. Sperber, Paris, Éd. de Minuit, 1989 (1<sup>ère</sup> éd. 1986), qui développe des analyses proposées à l'origine par Paul Grice.

[10] Je rappelle en effet que, depuis son introduction par Wayne C. Booth et surtout depuis sa reprise par Seymour Chatman, la notion d'auteur impliqué n'a cessé d'être un sujet de controverse parmi les représentants de la narratologie classique. Voir Seymour CHATMAN, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pp. 148-151 ; Mieke BAL, «Notes on narrative embedding», *Poetics Today*, vol. 2, n° 2, 1981, pp. 41-59, spécialt. p. 42 ; Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, Londres, Methuen, 1983, pp. 86-89 ; Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, pp. 94-102. Sur son devenir dans la narratologie postclassique, voir à nouveau l'article «Implied author» dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, *loc. cit.*, ainsi que sa bibliographie.

[11] Voir Jenny SIMONIN-GRUMBACH, «Pour une typologie des discours», dans J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet, édés., *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 85-121, spécialt. pp. 88-90. Voir également Ann BANFIELD, *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. C. Veken, Paris, Éd. du Seuil, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1982), et *infra*. J'ajoute qu'Olsen se montre à plusieurs reprises peu informé des derniers développements dans l'analyse

du discours oral.

[12] Initialement formulée par William Tolhurst dans «On what a text is and how it means», *British Journal of Aesthetics*, vol. 19, n° 1, 1979, pp. 3-14, et développée ensuite par Jerry Levinson. Selon les représentants de l'intentionnalisme hypothétique, le sens des énoncés est déterminé par les hypothèses formées par lecteurs au sujet des intentions de l'auteur.

[13] Voir Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 66 et *sq.* Ce terme n'a d'autre mérite que celui d'être très répandu.

[14] Voir *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, pp. 26, 59 et *passim* (1<sup>ère</sup> éd. 1986). Cet ouvrage ne figure pas dans la bibliographie du livre de Jon-Arild Olsen.

[15] La perspective interne est la seule que reconnaisse la narratologie classique. Voir Nils SOELBERG, «La narratologie : pour quoi faire ?» (compte rendu de *Nouveau discours du récit*), *Revue romane*, vol. 19, n° 1, 1984, pp. 117-129, spécialt. pp. 122-125. Voir aussi Gérard GENETTE, préface à la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger, *loc. cit.*, pp. 13-14. C'est ce qui explique que la narratologie classique étudie le récit de fiction «comme récit» et non «comme fiction», autrement dit selon les mêmes modalités narratologiques et pragmatiques que le récit factuel.

[16] Voir *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

[17] Voir John R. SEARLE, «Le statut logique du discours de la fiction», *Sens et expression*, trad. J. Proust, Paris, Éd. de Minuit, 1982, pp. 101-119 (1<sup>ère</sup> éd. 1975). Voir aussi Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, *op. cit.*, pp. 41-63 et *passim*.

[18] Voir par exemple Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, *op. cit.*, pp. 79-88, et Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, pp. 255-256. En posant une équivalence entre la proposition de Searle et le postulat du narrateur fictif dans la narratologie, Genette assimile l'un à l'autre les modèles prévus respectivement pour les récits à la troisième et à la première personne.

[19] Voir *Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

[20] Voir notamment Martin DAVIES et Tony STONE, édés., *Folk Psychology : The Theory of Mind Debate*, Oxford, Blackwell Publishing, 1995, et *Mental simulation : Evaluations and Applications*, *ibid.*, 1995 ; Peter CARRUTHERS et Peter SMITH, édés., *Theories of Theories of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; Jérôme DOKIC et Joëlle PROUST, édés., *Simulation and Knowledge of Action*, Amsterdam, John Benjamins, 2002. Les pages que Jon-Arild Olsen consacre à la théorie de la simulation mentale sont parfois à la limite de la compilation.

[21] C'est la traduction proposée par Olsen de l'anglais *reliable*, qu'on traduit généralement par «digne de confiance» ou encore par «fiable». Voir l'article «Reliability» dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, *op. cit.*, pp. 495-497.

[22] Voir, entre autres, Gérard GENETTE, «Discours du récit», *op. cit.*, p. 240 ; Dorrit COHN, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Éd. du Seuil, 1981, ère

pp. 200-201 (1<sup>ère</sup> éd. 1978) ; Susan S. LANSER, *The Narrative Act : Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 137-139. Le dernier ouvrage cité ne figure pas dans la bibliographie de *l'Esprit du roman*.

[23] Voir «The act of writing fiction», *New Literary History*, vol. 11, n° 3, 1980, pp. 425-434, et *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, *op. cit.*, p. 15 et p. 104.

[24] Voir «The pragmatics of personal and impersonal fiction», *Poetics*, vol. 10, n° 5, 1981, pp. 17-39, et *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington et Indiana, Indiana University Press, 1991, chap. 4, pp. 61-79.

[25] Voir *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, *op. cit.*, pp. 128-129 (1<sup>ère</sup> éd. 1957, rééd. 1968). En dépit de certaines objections, le livre de Jon-Arild Olsen rend un hommage appuyé à la théorie de Käte Hamburger.

[26] «Film, fiction et narration», *Poétique*, n° 141, février 2005, p. 89.

[27] *Ibid.*, p. 86.

[28] Sur cette question, voir Mary GALBRAITH, «Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative», dans J. F. Duchan, G. A. Bruder et L. E. Hewitt, édés., *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum Associates, 1995, pp. 19-59, spécialt. pp. 49-51.

[29] Voir notamment S.-Y. KURODA, «Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration», trad. T. Fauconnier, dans J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet, édés., *op. cit.*, pp. 260-293, et Ann BANFIELD, *op. cit.*, spécialt. pp. 313-314 et 384-385. Je me permets de renvoyer également à mon article, «Sur l'épistémologie de la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction)», *Les Temps modernes*, n° 635-636, novembre-décembre 2005-janvier 2006, pp. 262-285.

[30] Voir l'article «No-narrator theory», signé d'Ann Banfield, dans la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (*op. cit.*, p. 396) : «Spoken sentences may lack an explicit *I*, but they are not speakerless in the relevant sense, the speaker's presence guaranteeing the possibility of *I*. But in writing, the author's relation to text differs from the speaker's to discourse». Voir aussi *Phrases sans parole*, *op. cit.*, pp. 346-371.

[31] Initialement formulée par John R. Ross, voir «On declarative sentences», dans R. Jacobs et P. S. Rosenbaum, édés., *Readings in English Transformational Grammar*, Waltham, Mass., Ginn, 1970, pp. 222-272. Selon cette hypothèse, toute phrase assertive comporte dans sa structure profonde une proposition du type *je Vp (à) toi P* (où *Vp* est un verbe performatif marquant l'assertion, par exemple «dire», «affirmer», etc.), qui peut être réalisée ou non dans sa structure de surface.

[32] La présence de ces phrases dans le récit à la troisième personne infirme également l'hypothèse formulée par Olsen à la fin de son livre, selon laquelle «la feintise perdure au niveau des assertions individuelles» (p. 320), tout en étant exclue au niveau du discours. Cette hypothèse n'est pas reprise dans l'article de *Poétique*.

[33] Voir Shlomith RIMMON-KENAN, «How the model neglects the medium : linguistics, language, and the crisis of narratology», *Journal of Narrative Technique*, vol. 19, n° 1, 1989, pp. 157-166. Shlomith Rimmon-Kenan

énonce le paradoxe suivant : «[...] linguistics was indeed the master-discipline for narratology, but it was mainly applied to non-verbal aspects of narrative (such as its succession of events or "story"), rather than to its verbal medium» (*ibid.*, p. 158), et analyse ce qu'elle appelle «the exclusion of language» dans la narratologie du discours. Cette analyse est reprise par Dan Shen dans «Narratology and stylistics», dans J. Phelan et P. J. Rabinowitz, édés., *op. cit.*, pp. 136-149.

[34] Voir *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 126. Chez Hamburger, la narration est définie comme une fonction ou comme un ensemble de techniques de présentation (mêlant le récit proprement dit, le dialogue et le monologue, le style indirect libre, etc.), qui produit la fiction.

[35] En disant cela, je ne crois pas revenir à une «définition essentialiste de la littérature, qui réduit celle-ci à son support sémiotique, la langue» (p. 128). La critique de l'essentialisme et du formalisme apparaîtra bientôt, j'espère, comme un phénomène daté.

**Auteur:** Sylvie Patron **Titre:** Une théorie «mentaliste» du roman

**Date de publication:** 15/01/2006 **Publication:** Vox Poetica

**Adresse originale (URL):** <http://www.vox-poetica.org/t/patron.html>

Il est possible de citer une publication électronique de plusieurs façons.

[Comment citer un document électronique?](#)