



HAL
open science

Les conflits d'autorité textuelle: éléments d'histoire et typologie

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. Les conflits d'autorité textuelle: éléments d'histoire et typologie. Bouju, Emmanuel. L'Autorité en littérature, Presses Universitaires de Rennes, pp.149–160, 2009, 10.4000/books.pur.40513 . hal-01624169

HAL Id: hal-01624169

<https://hal.science/hal-01624169>

Submitted on 26 Oct 2017

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.

Les conflits d'autorité textuelle, éléments d'histoire et de typologie

Alexandre GEFEN

Ce n'est pas la faiblesse, mais plutôt la grandeur d'un champ disciplinaire que de se nourrir de concepts exogènes : comme celui d'exemplarité, l'autorité est un terme qui relève de la philosophie morale et de la philologie plus que de la critique littéraire. En philosophie morale, le concept d'autorité est une solution au problème de la normativité sociale, réponse fondée sur une métaphore séminale théologique ou familiale : peut déterminer et exercer la loi celui qui la possède naturellement, c'est-à-dire le père ou le créateur, origine et garantie d'une chaîne axiologique qui investit ensuite les médiateurs et les exécuteurs de cette autorité. Cette vision, qui fait remonter en dernier ressort la loi à un ordre divin ou nouménal externe et qui transpose le mode familial d'application de l'autorité à l'ordre social, a fait l'objet, on le sait, de constantes critiques dans la culture occidentale, qu'il s'agisse d'attaquer son modèle patriarcal implicite, la relativité des normes ou l'autonomie du jugement devant des axiologies perçues, depuis Kant et les Lumières, comme hétéronomes. Alors que les réflexions critiques psychologiques, anthropologiques ou économiques faisaient feu de tout bois pour dénaturiser le socle traditionnel de l'autorité sociale, les théories politiques libérales ou contractualistes, de Montesquieu à Léo Strauss, ont cherché à prendre le relais des conceptions théologico-politiques qui présidaient jusqu'alors. *Mutatis mutandis*, le devenir de la notion d'autorité littéraire a subi un devenir historique parallèle, devenir qui a vu mettre en doute successivement l'autorité des médiateurs traditionnels du texte (critique et commentateurs), puis celle de l'auteur elle-même (à travers une remise en question de la notion d'intentionnalité centrale dans l'herméneutique philologique), puis enfin celle de l'autorité du texte lui-même (c'est la déconstruction).

Cette vaste offensive s'est intensifiée dans les années 1960 en se portant non seulement sur l'autorité du discours en tant qu'exercice explicite du pouvoir, mais aussi sur celle du récit, en tant que matrice sémantique des représentations : on s'en est pris à l'autorité du personnage comme vecteur des représentations, à l'autorité de la mimésis comme image narrative pertinente

du réel, à l'autorité même des signes et des structures linguistiques. On connaît la version française de cette critique : refus de l'idée d'auteur et de la notion d'œuvre (c'est-à-dire texte organisé par une intentionnalité), refus de la génétique ou de la critique biographique qui expliquerait le texte par des causes externes et refuserait de le considérer comme un objet autosuffisant, refus de l'histoire (le texte peut être détaché de son contexte) et de l'herméneutique (le texte n'a pas de signification, puisqu'il est un objet verbal clos, chaque texte ne fait que manifester un aspect du fonctionnement du langage et de l'organisation supra-historique des systèmes de signes). Le pendant anglo-saxon de cette charge, le *new criticism*, se définit par le rejet de l'illusion génétique (*genetic fallacy*) – qui explique l'œuvre par des causes externes –, de l'illusion intentionnelle (*intentional fallacy*) – qui la réfère à son auteur, et de l'illusion affective (*affective fallacy*) : comme la tradition française, il s'agit de retourner l'intentionnalité contre elle-même, de soupçonner les garants, de disjoindre la chaîne de transmission au nom d'une vision non communicationnelle de la littérature, expression monologique qui ne satisferait pas aux conditions de la délibération et de l'échange.

Les critiques externes, supposant une crise de la relation unissant un texte et un lecteur (ou une communauté interprétative), se sont accompagnées ainsi d'une critique interne des mécanismes de production littéraire du sens et de la valeur du texte, réquisitoire qui fut souvent le fait des écrivains eux-mêmes : dans une ère où toute parole est perçue comme potentiellement logocentrique, phonocentrique et phallogocentrique, pour reprendre les catégories derridiennes, et où la dénonciation de la rhétoricité du récit est un passage obligé, les écrivains ont eux-mêmes déployé de multiples formes de remise en question de l'autorité textuelle et proposé l'établissement de nouveaux contrats avec leurs lecteurs, relations fondées sur des transferts ou des auto-dénégations d'autorité : narrateurs non fiables, textes indécidables ou ouverts ne possédant plus de sens immanent, narrations polyphoniques, métalepses et pièges énonciatifs caractéristiques de la fiction postmoderne. Ce faisant, ces poétiques modernes nous ont conduits à découvrir ou redécouvrir dans des textes anciens des formes analogues de retour critique du texte sur ses propres certitudes, et à faire de cette réflexivité autocritique l'un des moteurs d'évolution des systèmes génériques. Comme nos analyses modernes de la crise de l'exemplarité

dans le *Don Quichotte* de Cervantès¹ ou des remises en question du déterminisme dans *Le Neveu de Rameau* l'ont parfois affirmé, les discours contre l'autorité du texte seraient fondateurs de ce genre sans autorité que serait le roman moderne. Dans l'évolution ultérieure des formes narratives, l'idée de nouveauté serait indissociable d'une critique de l'autorité de la tradition ou d'un arbitraire prescriptif. Produire une œuvre nouvelle, ce serait autant produire *contre* que produire *pour*. Ainsi, à un certain niveau de généralité, on pourrait voir les conflits d'autorité textuelle propres au texte littéraire moderne comme autant de formes de mise à l'épreuve de la littérarité de la littérature par la littérature elle-même et comme autant de propositions de refondation de mécanismes pré-modernes d'exercice de l'autorité déclarés obsolètes. Querelles internes aux systèmes de valeurs des formes et des genres et démêlés sur la spécificité de l'autorité littéraire dans l'espace de discours sont donc des débats parallèles : aux procédures textuelles de gestion de l'autorité propres aux sciences humaines (autrement dit, pour reprendre une formule de Jacques Rancière « l'ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie »²), la littérature oppose ses propres compétences par le biais d'autres normes et d'autres programmes discursifs. Je défendrai ainsi ici l'idée que la littérature pense à sa manière, et souvent par la mise en crise des conventions narratives, stylistiques ou énonciatives, la crise épistémologique, sociale et politique de l'autorité socio-politique du monde qui l'entoure, dans un jeu de miroirs exemplaire du tournant linguistique du XX^e siècle.

La fin de l'illusion réaliste

Pour comprendre ces contestations modernes de l'autorité du texte par le texte, on peut soit partir des procès adressés à l'autorité du langage, de l'auteur, de la fiction, des conventions génériques, autrement dit s'intéresser aux formes allégoriques, thématiques ou métaleptiques des conflits d'autorité, soit réfléchir aux dysfonctionnements internes de celle-ci, aux crises et au sabotage de son exercice. C'est cette dernière approche qui a été suivie par la critique barthésienne de l'« illusion réaliste », c'est-à-dire de l'illusion d'une narration pure guidée, en une sorte de nouveau cratylisme, par l'efficace des mots, la contestation d'un récit qui se

¹ Voir Emmanuel BOUJU, Alexandre GEFEN, Guiomar HAUTCOEUR et Marielle MACE (dir.), *Littérature et exemplarité*, PUR, coll. « Interférences », 2007, 2^e partie, « L'exemplarité cervantine ».

² Jacques RANCIÈRE, *Les noms de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 21.

passerait d'auteur ou lui dicterait ses moyens³, ou par la déconstruction de l'illusion mimétique opérée par Gérard Genette⁴, pour lequel les événements d'un récit, en soi « arbitraires », c'est-à-dire ne trouvant leur justification que « d'un jugement de fond, psychologique ou autre, extérieur au texte », s'imposent au lecteur comme motivés par l'artifice du récit. On peut rapprocher de ces analyses celles, aussi intéressantes et peut-être moins connues en France, de Wayne Booth⁵ sur cette forme d'illusion qui nous fait considérer les événements d'un roman comme disposés par un ordre naturel et présentés par un point de vue évidemment adéquat, alors même que le narrateur d'une fiction n'est jamais investi d'un quelconque devoir : ni de commencer à parler, ni de dire ceci ou cela. Ce modèle d'analyse consiste à rompre l'analogie entre la communication ordinaire et la communication littéraire, analogie qui repose sur des mécanismes cognitifs profonds puisqu'on pourrait faire l'hypothèse que notre confiance textuelle partage largement les circuits mentaux de nos formes interpersonnelles communes d'allégeance. Quoi qu'il en soit, *The Rhetoric of Fiction* parvient à mettre au jour les effets d'autorité propres à la simple contiguïté événementielle ou au détournement de formes de récit socialement ou anthropologiquement motivées (le récit, la description orale, le commentaire dans la conversation, l'enquête, etc.) et donc à dénaturer ce que l'on pourrait appeler d'un mot un peu abstrait la « narrativité ». À cette fin, Wayne Booth dévoile « les moyens mis en œuvre par un auteur pour contrôler le lecteur »⁶, c'est-à-dire les procédés narratifs concrets qu'il considère comme les outils rhétoriques propres à la fiction. Cette entreprise critique s'appuie sur une opposition conceptuelle de base : l'opposition *showing* (récit objectivé/impersonnel/dramatique) / *telling* (récit explicitement organisé par le commentaire du narrateur). Cette différence fondamentale correspond à l'opposition entre consonance (situation narrative dominée par le personnage) et dissonance (situation narrative dominée par le narrateur) chez Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*⁷, et, dans une certaine mesure, à l'opposition entre discours à focalisation interne et discours à focalisation zéro chez Gérard Genette ou à l'opposition entre récit à la première personne et récit « authorial » chez Franz Karl Stanzel⁸. Wayne Booth opère alors une typologie des marques plus ou moins cachées de l'auctorialité dans le récit : adresses, commentaires

³ Voir Roland BARTHES, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

⁴ Gérard GENETTE, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

⁵ Voir Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago, 1961.

⁶ *Ibid.*, p. XIII. Je traduis.

⁷ Voir Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

⁸ Voir Franz Karl STANZEL, *A Theory of Narrative*, trad. Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

explicites, commentaires implicites impliquant une référence à l'expérience de l'auteur (lorsque, par exemple, Flaubert fait remarquer que tel personnage achète le plus mauvais fromage de Neuchâtel qu'on puisse imaginer), l'interpolation ou reconstitution faite par le narrateur du discours intérieur notamment par le discours indirect libre ou encore psychorécit du roman d'analyse où les inflexions de la vie psychique sont prises en charge avant même qu'elles arrivent à la conscience du personnage. Il est aisé ici de comprendre que toute représentation de la vie psychique désigne l'artificialité de l'auctorialité et démasque l'auteur. Plus généralement, que l'on soit du côté du *showing* ou du *telling*, quel que soit le degré d'explicitation de la manipulation auctoriale, que l'on lise ou non un roman « à thèse », le récit reste autoritaire car dirigé : malgré toutes les proclamations du réalisme, il n'y a pas d'optique objective. À la suite des magnifiques analyses d'Erich Auerbach ; qui faisait de la transparence réaliste moderne le produit d'une longue évolution des dispositifs mimétiques⁹ et non un mode d'accès immédiat aux réalités narratives, Wayne Booth épingle au passage Flaubert et la fiction d'un narrateur faisant mine de posséder un point de vue de Sirius sur le monde et se plaçant dans la position d'une sorte de dieu absent, invisible, mais omniscient (à la fois neutre et caché dirait Franz Karl Stanzel). Wayne Booth relativise aussi les ambitions d'objectivation phénoménologique propres au roman moderne, en nuanciant notamment l'opposition faite par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* entre des romans guidant leur lecteur et les menant à une fin inéluctable et d'autres où l'auteur s'est comme « retiré » et qui apparaissent comme des « toboggans » qui nous propulsent au milieu d'une conscience, romans qui existent non comme des productions humaines, mais comme des arbres ou événements dans l'ordre des choses¹⁰. À un certain degré de généralité, tout narrateur est « non fiable », pourrait-on dire en poussant à son terme le raisonnement de Wayne Booth, puisque contrairement au rêve sartrien, les romans ne poussent pas dans la nature et il faut faire l'inventaire historique des mythes de la pureté du récit et les opposer aux pratiques rhétoriques inavouées qu'elles dissimulent.

Je pense que je ne trahirai pas le critique américain en affirmant que l'histoire des poétiques du roman peut se dire comme l'histoire différenciée d'un rapport à l'autorité textuelle. À l'origine, fait remarquer Wayne Booth, la narration se situe du côté du *telling*, sans avoir

⁹ Voir Eric AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

¹⁰ Voir Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, p. 19.

l'hypocrisie du retrait : la narration classique est une narration à autorité (*La Bible*), qui explicite en permanence ses fins démonstratives. Même Homère, pourtant loué par Aristote pour parler en son propre nom, justifie en permanence la nécessité de son récit au nom de fins « hétéronomes », d'une autorité externe. C'est que dans les poétiques classiques, la rhétoricité du récit est naturelle puisque que le récit est autant un moyen de connaître que de convaincre : la *narratio* relève traditionnellement de la rhétorique, elle est le deuxième moment de l'exposé après l'exorde et consiste à raconter les faits pour gagner effectivement la croyance. En ce sens, la lourde méfiance de la tradition classique à l'égard de l'illusionnisme des fables et de l'immersion dans un monde fictionnel trompeur tient à une claire conscience de la programmation possible des effets de la fiction sur le lecteur. En revanche, toute l'histoire du roman moderne peut se lire comme la quête d'une disparition de l'auteur au nom des divers préceptes du dogme réaliste visant à présenter une réalité non médiée : l'objectivité et l'impartialité de l'auteur, qui doit offrir un second moi impassible et détaché de sa personne sociale et agir sur le modèle de l'homme de science ou du journaliste et qui réclame, en contrepartie, l'objectivité du lecteur. Cette quête passe largement par la disparition de son porte-parole, le narrateur, retrait qui vient garantir la modestie de l'auteur, dieu, mais *deus absconditus* du récit. Mais dans le champ moderne, puisqu'aucun récit ne saurait plus être considéré naturel, l'autorité de l'auteur survit à la disparition de l'auteur comme personne (au profit d'un narrateur tiers ou d'une narration à focalisation interne) par l'image confuse d'un « auteur impliqué » (*implied author*) qui n'est ni le narrateur ni l'auteur réel, mais « celui qui choisit consciemment ou inconsciemment ce que nous devons lire dans son œuvre et dont nous reconstruisons par inférence une réalité idéale, qui est la version produite par l'œuvre de l'homme réel : c'est la « somme de ses choix »¹¹.

Les narrateurs non fiables

L'autre grand mode de dégagement de l'autorité, à côté du réalisme, c'est la théorie de l'art pur, parce qu'elle prescrit que l'auteur écrive pour lui-même, sans rien assumer de la présence finale d'un lecteur, qui apprendra à lire et lira comme il peut, dans ce paradoxe de la communication littéraire, à la fois intime et sans destinataire. Pensant aux attaques de Virginia Woolf contre son lecteur qu'elle cherchera à oublier, car il chercherait à imposer à l'auteur des

¹¹ *Ibid.*, p. 75. Je traduis.

catégories – en particulier génériques – auxquelles l’auteur en réalité répugne, Wayne Booth fait remonter cette position à l’opposition entre poésie (naturelle, interne) et rhétorique (artificielle et externe), dichotomie antique par excellence. Se rejoignent ainsi la théorie moderne de l’art pur fondée sur l’insularité de l’auteur et l’idée classique qu’il existerait des vérités intrinsèques manifestes et des récits naturellement disponibles. C’est l’espoir d’un mimésis naturelle, fondée sur un modèle pictorialiste ou l’idée aristotélicienne que les événements historiques contiennent leur propre évidence narrative immédiatement transposable en intrigue : une fois le choix judicieux d’une bonne intrigue fait, le travail de l’auteur serait un simple travail de concentration qui n’aurait pas à trafiquer l’histoire ou à prendre en compte le *feed-back* de la lecture, les émotions se développant chez le lecteur de manière prédictible et les vérités à démontrer émergeant d’elles-mêmes parce qu’universelles. Cette rhétoricité spontanée et intrinsèque du récit, qui tirerait ultimement son autorité d’une analogie profonde entre la création littéraire et la démiurgie divine, est dénaturalisée par le roman moderne à partir de la fin du XIX^e siècle, à travers par exemple les procédés d’hésitation fantastique tels ceux mis en œuvre par *Le tour d’écrou* d’Henry James (où l’absence de point de vue externe interdit au lecteur de pouvoir juger de la réalité des événements troublants relatés, prix à payer par l’illusion réaliste confrontée au surnaturel). Cette mise en crise délibérée de la notion d’autorité conduit la littérature à mettre en œuvre ce que Wayne Booth nomme des « narrateurs non fiables », c’est-à-dire des narrateurs dont on peut soupçonner l’objectivité, par procédés narratifs nouveaux et propres à la crise moderne de l’autorité. Le dispositif d’Henry James dans *Les papiers de Jeffrey Aspern* en est un exemple célèbre : par un procédé fort habile, l’auteur se défait du mensonge auctorial en le transférant au narrateur — d’une certaine manière, il le neutralise en le mettant en abyme. En un sens Henry James ne fait que pousser à son ultime degré une des techniques d’objectivisation du roman moderne, le relativisme, qui consiste à en transférer la subjectivité à un personnage. On peut discuter l’idée de Wayne Booth selon laquelle il faudrait penser la lecture comme rapport à une relation interpersonnelle ordinaire et l’autorité du lecteur comme analogue à l’autorité du conteur, pour reprendre une distinction de Walter Benjamin bien connue¹², mais l’intérêt est ici de relativiser la frontière entre le roman à thèse ou le roman didactique et le roman pur : tout récit relève d’une structure de contrôle, structure que le récit moderne cherchera à déconstruire

¹² Walter BENJAMIN, « Le Narrateur », dans *Essais : 1935-1940*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

par des dispositifs particuliers. Ainsi, malgré l'apparition d'un tiers, l'auteur impliqué, la question de l'engagement de l'écrivain dans son texte et du caractère manipulateur ou non de la manipulation de cet auteur impliqué – et lui-même manipulateur – demeure. Ici, malgré ses apparences de non-imputabilité, la représentation littéraire conserve le même ordre d'autorité que le discours puisque les mondes possibles qu'elle rapporte ou invente sont autant d'assertions épistémiques et axiologiques.

Si le réalisme ou l'art pour l'art étaient deux manières de réassurer la littérarité moderne devant l'écroulement des cadres politiques et épistémologiques traditionnels de l'autorité en en modulant l'exercice, la littérature du XX^e siècle mettra en scène sans relâche et non sans jubilation la crise moderne de l'autorité du texte. « C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même » disait joliment Roland Barthes¹³ : dans une troisième phase historique, la littérature prendra acte de la nécessité d'un stade de mise en crise de l'autorité remontant aux substrats narratifs et discursifs mêmes du texte littéraire, que cette défiance intestine soit considérée comme une forme de fin de la littérature ou comme un simple repli stratégique. Les crises du roman des années 1980 et 1920 avaient entamé le personnage, la logique actancielle, ou encore le point de vue ; la crise d'après-guerre, liée à mon sens à une défiance à l'égard de l'humanisme textuel, s'en prendra à l'autorité de l'énonciation littéraire et des structures fondamentales de la communication littéraire, parce qu'elles véhiculent dans la langue des formes d'autorité sociale secrètement fasciste. Ce faisant, la littérature se mettra à proposer des dispositifs de sabotage de l'autorité d'une complexité accrue, imposant aux théoriciens contemporains la réélaboration du concept de narrateur non fiable : dans un article récent intitulé « La narration discordante »¹⁴, Dorrit Cohn propose ainsi de distinguer le narrateur non fiable, parce que mal informé ou désinformé, d'un narrateur non fiable parce qu'adoptant un point de vue biaisé et discordant pour des raisons idéologiques. Ce dernier se présenterait d'abord dans le récit à la première personne, forme qui confronte de manière particulièrement claire deux niveaux d'auctorialité, mais aussi dans des récits hétérodiégétiques (point plus délicat, puisque supposant d'accepter l'existence d'un narrateur plus ou moins clairement

¹³ Roland BARTHES, *La Chambre claire, Œuvres complètes de Roland Barthes*, tome III, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1993-95 (trois tomes), p. 1169.

¹⁴ Dorrit COHN, « Discordant Narration », *Style*, n° 34, 2, 2000, p. 307-316.

distingué de l'auteur – ce que contestent des critiques comme Sylvie Patron¹⁵). Tel serait le cas de toutes les narrations où les marques de subjectivité du narrateur et l'espace idéologique où il s'inscrit seraient en discordance avec les contenus idéologiques opérationnels déployés dans le monde narré. Ainsi par exemple, pour Dorrit Cohn, de la manière dont Conrad, auteur du *Cœur des ténèbres*, se différencie du colonialisme de son narrateur, Marlow. Il en irait de même chez Marcel Proust : dans *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn ne proposait-elle pas l'hypothèse que le « je » proustien ferait entendre « la voix d'un narrateur fictionnel à l'idéologie non fiable »¹⁶, c'est-à-dire d'un narrateur mettant en contradiction son discours philosophique et ses choix narratifs concrets, comme si s'opposaient la part mimétique et la part non mimétique d'un même discours ? Cette hypothèse explique les contradictions relevées tour à tour par Paul de Man, le critique allemand Rainer Warning ou encore le *Proust palimpseste* de Gérard Genette, affirme Dorrit Cohn : lire *À la recherche du temps perdu* comme une pure fiction, c'est en déconstruire le texte en opposant des postulations esthétiques « officielles » apparentées au modernisme (l'instabilité et la pluralité fondamentale de la conscience ; le projet d'une œuvre qui se voudrait quête, etc.) et l'idéalisme d'ordre romantique (qui présuppose la stabilité d'un moi assignable et des valeurs immuables) qui déterminerait en fait l'esthétique profonde du romanesque proustien, qui mettrait en œuvre une forme subtile de contestation de l'autorité idéologique de l'édifice faussement marmoréen.

Narration et responsabilité

À mon sens, un tel procédé de déplacement de l'imputabilité du récit ne remet pas en question les enjeux éthiques de la littérature : il serait trop facile pour un écrivain de refuser d'assumer les assertions de son récit par la simple introduction de quelques discordances – sans rentrer dans les innombrables débats juridiques ayant eu lieu sur ce sujet, il est facile d'évoquer le cas classique du *Voyage au bout de la nuit* de Céline : c'est certes sur le narrateur du roman que repose la responsabilité des discours et de leurs effets puisque c'est sur lui que repose la cohérence des valeurs assertées et des valeurs produites. Mais l'auteur est responsable d'avoir inventé et produit un auteur impliqué dans une œuvre particulière, comme des conséquences

¹⁵ Voir Sylvie PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.

¹⁶ Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, op. cit., p. 72 (« the vocal figure of an ideologically unreliable fictional narrator »).

éthiques de la mise en présence d'une telle hypostase – qu'elle soit totalement contrôlée ou non – et d'un lecteur. Car celui-ci est dans une situation pragmatique de recevoir l'influence morale de l'œuvre, ne serait-ce que parce que l'auteur ne saurait en contrôler la cohérence et l'intégrité de la représentation et l'usage mental final de ses éléments variés et mobiles, phrases décontextualisables, sentences, etc. – de la même manière que s'il était en conversation avec une personne réelle, dirait Wayne Booth. Une autre version de cette distinction, proposée par Gregory Currie, consiste à opposer œuvre non fiable (cas où la narration globale est soumise à caution : *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie par exemple) et narrateur non fiable (le docteur Watson dans les romans d'Arthur Conan Doyle). En effet, « la non-fiabilité du récit peut apparaître dans un récit quand il n'y a pas de narrateur vis-à-vis de qui nous sentons une distanciation ironique, lorsqu'il n'y a aucun personnage à l'intérieur de l'univers du récit qui nous raconte des choses »¹⁷. À un certain niveau, le narrateur global n'est ainsi qu'un cas particulier du problème des personnages non fiables. Pour citer encore Gregory Currie : « Le fait d'être le narrateur n'est qu'un des facteurs pouvant affecter la confiance qu'on accorde au sujet parlant. Un évêque peut paraître plus crédible qu'un cambrioleur, mais nous ne distinguons pas une catégorie spécifique de récits où on trouve des évêques peu fiables. Je ne vois aucune raison de considérer que la catégorie de récits qui comportent des narrateurs non-fiables est, en elle-même, plus intéressante que la catégorie de récits comportant des évêques non fiables »¹⁸. Ces formes de contestations internes de l'autorité du texte ne sont pas incompatibles entre elles et nombreuses sont les œuvres postmodernes qui juxtaposent les pièges, les plus spectaculaires et profonds ayant sans doute été ceux de Vladimir Nabokov. Comme l'a suggéré Brian Mc Hale¹⁹, un texte comme *Feux pâles* irait jusqu'à nous proposer quatre hypothèses de lecture concurrentes possibles sur l'existence du « Royaume de Zelda », chaque hypothèse référentielle renvoyant à une forme concurrente d'autorité (je rappelle que *Feux pâles* se présente comme l'édition par Charles Kinbote d'un poème d'un poète américain reconnu, John Shade. Le critique laisse entendre que le poème qu'il commente raconte sa propre vie, puisqu'il serait en réalité Charles Xavier, prince exilé du royaume de Zelda) :

— soit Charles Kinbote a raison de croire que John Shade a mis en scène sa propre vie ;

¹⁷Gregory CURRIE, « L'interprétation du non-fiable: narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », trad. Annick Louis, *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/currie.html> (article mis en ligne le 04 avril 2005).

¹⁸*Ibid.*

¹⁹Voir Brian MC HALE, *Postmodernist Fiction*, Londres et New York, Routledge, 1987, p. 18-19.

— soit Charles Kinbote est un narrateur non fiable parce que biaisé (c'est le deuxième type de narrateur non fiable selon Dorrit Cohn), qui a fantasmé le fait que le poème parle des événements de sa propre vie ;

— soit Charles Kinbote n'est pas réellement le roi de Zeldla, mais un émigré russe sans royaume ;

— soit l'ensemble du dispositif est une fiction au sens fort du terme, un mensonge narratif, prenant la forme d'une mimésis formelle, comme l'appelle Michal Glowinski²⁰, d'une biographie et d'une édition textuelle supposées et ludiquement produites par Vladimir Nabokov ou l'une des ses hypostases.

On retrouve ici, mise en scène par les conflits internes d'autorité textuelle, non seulement une critique traditionnelle de la fiabilité du narrateur, mais un questionnement sur la fiabilité générale de la fiction, sur la fiabilité de l'intellectuel lettré, sur la fiabilité du lecteur (par la médiation de la figure du lecteur dans le texte, nous découvrons à quel point notre interprétation peut constituer un mensonge que nous adresserions à nous-mêmes) — et à la faveur de cette rêverie sur l'autorité se déploie une rêverie baroque, sur la fiabilité ontologique même du monde. On pourrait retrouver de tels dispositifs chez Borges (je renvoie ici à un récent article de Raphael Baroni intitulé « Bluffs littéraires et fictions mensongères »²¹) : les autorités auctoriale, narrative, interprétative et ontothéologique se trouvent ici renvoyées les unes contre les autres. Tant la stabilité épistémologique (crise propre, selon Brian Mc Hale, à la narration moderne) que le statut ontologique du monde (fracture propre au champ postmoderne) se trouvent remis en question. On notera qu'il y a ici une claire congruence entre les travaux critiques et la production littéraire : la crise de l'autorité est à la fois subie et voulue par la littérature puisque, si l'autorité cognitive du récit de fiction (et à un certain degré, de toute narration) est attaquée du dehors par les théories formalistes, elle sera aussi déconstruite *du dedans* par cette manière d'introduire le loup dans la bergerie qu'est la mise en crise de la fiabilité du narrateur.

* * *

²⁰ Voir Michal GLOWINSKI, « Sur le roman à la première personne », dans Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 234.

²¹ Voir Raphael BARONI, « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J. L. Borges », *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/baronibluff.html> (article mis en ligne le 24 avril 2006).

Distinguer en théorie ces formes de crises de l'autorité (crise de l'autorité de l'auteur, crise de l'autorité du témoin, crise de l'autorité de narration), conduit à faire de l'histoire littéraire. D'où cette question finale : de telles crises de l'autorité textuelle marquent-elles un moment de doute propre aux années 1960 dont la littérature la plus contemporaine serait sortie ? Je me permets d'en douter : dans le champ contemporain, la renaissance de l'écrivain comme démiurge s'accompagne de jeux métatextuels ou référentiels et de formes d'ironie (pensons à Jean Echenoz) qui ne font pas solution de continuité avec la tradition critique de contestation de l'autorité et qui se situent souvent même dans la continuité de Nabokov et de Borges, à la manière d'œuvres comme celles de Jean-Benoît Puech (la série des essais-fictions de l'auteur supposé Benjamin Jordane) ou d'Éric Chevillard (par exemple *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*). Inversement, chez les nouveaux réalistes, les formes de délittérisation consistant à réduire l'autorité du texte à celle d'un enregistrement factuel, d'un simple constat documentaire, me semblent n'être qu'une autre face d'une éthique définitoire de la littérature moderne consistant à parler contre sa propre autorité ou, du moins, selon le modèle politique adopté par les démocraties délibératives modernes de l'autorité consentie, à mettre en place des contre-pouvoirs.