



HAL
open science

Double énonciation d'auteur et de narrateur. Analyse polyphonique du discours de fiction et de la métalepse

Dario Compagno

► **To cite this version:**

Dario Compagno. Double énonciation d'auteur et de narrateur. Analyse polyphonique du discours de fiction et de la métalepse. Argumentation et polyphonie. De Saint Augustin à Robbe-Grillet, L'Harmattan, 2012, 9782336001876. <hal-01846367>

HAL Id: hal-01846367

<https://hal.science/hal-01846367v1>

Submitted on 11 Mar 2021

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.



HAL Authorization

**DOUBLE ÉNONCIATION D'AUTEUR ET DE NARRATEUR.
ANALYSE POLYPHONIQUE DU DISCOURS DE FICTION
ET DE LA MÉTALEPSE.**

DARIO COMPAGNO

(Université de Sienne, Italie)

INTRODUCTION

Écouter un ami qui nous parle, lire un roman policier : est-ce la même chose ? Intuitivement non, pour des raisons tout à fait compréhensibles par chacun de nous. Mais si l'on analyse linguistiquement discours ordinaire et fiction narrative, les ressemblances entre ces deux types de discours sont plus faciles à décrire que leurs différences. En fait : est-ce qu'il n'y aurait pas un narrateur, dans le roman, qui ferait semblant de nous adresser la parole, comme s'il était juste à côté de nous ? Oublier les différences entre discours « sérieux » et écriture fictionnelle – en pensant qu'il s'agit dans les deux cas de la même organisation formelle, tout simplement manifestée par deux substances différentes (c'est-à-dire à travers deux moyens expressifs différents) – serait cependant une erreur.

Ce qui arrive dans les récits fictionnels est un *dédoublement* entre le narrateur et l'auteur, entre quelqu'un qui semble nous parler et quelqu'un qui effectivement écrit et dirige tout ce qui arrive dans le récit. Dans la première moitié de ce chapitre, du paragraphe 1 au paragraphe 3, nous développerons l'idée d'Oswald Ducrot selon laquelle cette dissociation entre auteur et narrateur est un cas particulier de polyphonie, qui caractérise les récits non « sérieux ». Selon nous, l'instance qui est affectée par le passage du discours ordinaire au récit fictionnel est le

locuteur λ , locuteur « en tant qu'être du monde ». En fait, quand on lit de la fiction, on pense à un être d'un monde fictionnel, qui prend la responsabilité apparente pour ce qui est « dit » (le narrateur, qu'on appellera $\lambda\nu$), ainsi qu'à un deuxième être du monde où nous (lecteurs) vivons également, qui a la responsabilité effective pour ce qu'on lit (l'auteur $\lambda\alpha$). Les textes existent dans notre monde, et leur production ne pourrait pas être attribuée au seul narrateur. Pour décrire efficacement la fiction, il faut considérer à la fois l'énonciation apparente et l'énonciation effective.

Mais si nous proposons que la particularité de la fiction consiste essentiellement dans ce dédoublement de l'énonciation, qu'arrive-t-il avec les métalepses – ces moments du récit fictionnel où l'auteur se met en jeu, et où la distance entre narrateur et auteur semble s'effacer ? Est-il vrai que l'auteur parle directement au lecteur, d'une façon explicite, et qu'alors le narrateur disparaît ? C'est à ces questions que nous répondrons dans la deuxième moitié (paragraphe 4) du chapitre. On verra que la métalepse n'est pas du tout une exception au dédoublement du locuteur λ : au contraire, elle met en évidence les deux instances (sans effacer aucune des deux). Selon nous, le seul moyen pour comprendre la métalepse est alors de détailler le rôle que chacune des deux instances vient à y jouer.

LE DISCOURS DE FICTION

1.1 « FAIRE SEMBLANT »

L'objet que l'on veut décrire est le discours de fiction. Chaque fois que l'on présente des événements fictionnels comme réels, on ment ; chaque fois que l'on présente des événements réels comme fictionnels, on ment aussi ; inversement, chaque fois que l'on ment ouvertement, on fait de la fiction. John Searle (1982) écrit que le discours ordinaire, « sérieux », est fondé sur certaines conventions linguistiques. Le respect de ces conventions conduit à ce qu'on appelle *dire la vérité*. Dans le cas où l'on ment, par contre, ces conventions ne sont pas respectées : le jeu de langage « sérieux » est seulement

mimé de manière à faire croire que les conventions sont respectées. Le « faire semblant », attitude qui caractérise la fiction, se situe entre ces deux cas : on déclare ouvertement contrevenir aux conventions linguistiques ordinaires, sans chercher à tromper le lecteur.

Quelles sont ces conventions auxquelles contrevient ouvertement la fiction ? Il s'agit pour nous essentiellement de conventions énonciatives. Dans le discours « sérieux », celui qui parle vraiment est celui-là même qui est dit parler : le sens de l'énoncé est une description de son énonciation (Ducrot 1984 : 174), que l'on mente ou pas. En revanche, en littérature celui qui est dit parler est le *narrateur*, mais l'énoncé, dans sa totalité, est *énonciation de l'auteur*. Il y a un responsable du texte qui est distingué de celui qui est dit prononcer les mots : ce *dédoublement* est à l'origine du récit fictionnel, et on ne peut pas lire de la fiction sans faire cette distinction, sans reconnaître ce pacte de lecture. Dans le discours « sérieux », on prend toute la responsabilité de ce que l'on dit et de ce que l'on *veut dire*. Si un chef d'État insultait un politicien étranger, il aurait la responsabilité d'avoir dit cela *et* d'avoir nui aux relations entre les deux pays. L'auteur de fiction n'est pas directement responsable de ce que le narrateur *dit* (Camus ne dit pas avoir tué un homme – c'est le narrateur Meursault de *l'Étranger* qui dit cela) ; mais l'auteur *veut dire* quelque chose avec son texte (Camus dénonce la peine de mort). Ce *vouloir dire* n'est pas caché dans la tête du sujet écrivant : il se manifeste dans la lecture. Ce que l'on veut comprendre, c'est à quelle instance polyphonique (entre les différentes instances que l'on va présenter rapidement dans le paragraphe 2) il faut attribuer le sens global du texte.

1.2 AUTEUR EFFECTIF ET NARRATEUR APPARENT

Jusqu'à aujourd'hui, l'auteur a reçu trop peu d'importance en linguistique, soit parce qu'il a été complètement « réduit » au narrateur (et la description de *l'énonciation effective* du texte de fiction a fini par être remplacée par la description de *l'énonciation apparente* présentée par le texte lui-même), soit parce que sa pertinence a été admise exclusivement pour une

analyse linguistique « externe ». Mais chaque mot que le narrateur *dit* est effectivement écrit par l'auteur. En fait, l'auteur utilise le *dire* du narrateur pour nous *montrer* quelque chose ; les mots de la fiction sont signes d'une pensée réelle, substitués en signes d'une pensée fictive. Il faut rapporter la fiction à deux pensées. Le narrateur est une instance toujours *explicite* – même si elle ne se caractérise pas en tant que personnage – et toujours *fictive*, non superposable à l'auteur du discours. Il faut comprendre le narrateur pour arriver à la pensée de l'auteur ; le narrateur est l'instrument privilégié de l'auteur, celui qui le cache et à travers lequel il nous fait signe. La figure du narrateur sert à donner une première organisation et un contexte aux mots qu'on lit : c'est Meursault qui dit tirer, s'interroge sur lui-même, et se dit condamné. Par contre, une deuxième organisation, *implicite* et *réelle*, est nécessaire pour le livre dans son ensemble : c'est Camus qui crée Meursault, le fait raconter son tir, le fait s'interroger et dire sa condamnation, pour nous communiquer autre chose. Le narrateur est une figure au premier plan, mais qui est toujours « déficitaire » : l'interprétation du récit de fiction demande qu'un auteur soit identifié également au côté du narrateur. La mort de Meursault n'est pas voulue par lui-même, mais par Camus, et, pour interpréter le texte, il faut comprendre les raisons de ce choix. L'énonciation réelle du texte de fiction est l'acte d'écriture, la sélection réelle d'une possibilité linguistique parmi d'autres, et non pas la « voix » apparente qui nous « parle » d'un monde fictif.

Même dans le cas d'un narrateur omniscient, qui n'est pas un personnage du récit – de sorte qu'on pourrait tomber dans l'erreur de penser qu'il est l'auteur du livre –, il s'agit quand même d'une instance narrative, et les motivations (fictionnelles) qui le mènent à raconter ne sont pas celles (réelles) de l'auteur. L'auteur invente les faits, le narrateur omniscient déclare les rapporter (on verra, au paragraphe 4.1.1, un exemple de Diderot où, au contraire, le narrateur déclare inventer l'histoire qu'il raconte, mais il s'agit justement d'une métalepse). De la même façon, si le narrateur est un personnage qui nous parle à la première personne, s'il déclare qu'il a vécu l'histoire qu'il raconte, et en cela se présente à l'opposé du narrateur

omniscient, il y a quand même une distance entre narrateur explicite et vrai auteur implicite (voir les exemples de Christie, au paragraphe 3.5.1, et de Maupassant, au paragraphe 4.1.3).

Le narrateur semble prendre des décisions et agir, mais on sait que ses décisions imaginaires ont pour motivation des *décisions authentiques de l'auteur* : « Ce qu'on appelle « texte », c'est en effet d'habitude un discours censé faire l'objet d'un choix unique, et dont la fin, par exemple, est déjà prévue par l'auteur au moment où il rédige le début » (Ducrot 1984 : 176). Meursault ne veut pas tirer (du moins, il dit cela), mais Camus *veut* qu'il tire (pas de doute : sinon Meursault n'aurait sûrement pas tiré). De plus, l'auteur est aussi le responsable de tout ce qui *arrive* aux personnages, qu'ils aient voulu cela ou pas. Toute causalité, hasard, ou action intentionnelle dans le monde de la fiction est effectivement un choix de l'auteur. Qu'est-ce que Meursault *voulait*, et que lui est-il *arrivé* ? Il y a des raisons que le narrateur ne connaît pas, des questions auxquelles il ne peut pas (et ne doit pas) répondre. Quel est le rôle de la mort de Meursault ? Pour lui, cette mort n'a pas forcément un rôle, et surtout n'a pas le rôle qu'on peut lui donner. Est-il en train de nous tromper ? Il ne voudra pas répondre. Camus nous montre-t-il un personnage avec lequel il sympathise, ou le décrit-il froidement ? Il faut penser à Camus pour se demander cela. Ces questions constituent dans la lecture la figure de l'auteur comme responsable de la « stratégie textuelle » (organisation de choix) qui donne sens aux mots – l'« auteur modèle » d'Umberto Eco (1985) – et il nous faut le prendre en compte pour décrire la fiction (et aussi, peut-être, d'autres genres textuels : voir paragraphe 3.6). Dans une gradation qui irait du personnage fictif qui raconte une histoire jusqu'au sujet parlant, l'auteur existe en tant que personne *complète* (dans le sens de Ducrot 1984, voir paragraphe 2.4) juste avant d'aboutir au « sujet parlant » (ou « sujet écrivant »). Il faut alors décrire attentivement, au moyen de la théorie de la polyphonie, cet auteur, instance souvent négligée par la linguistique.

Pour cela, nous nous inspirerons des questions de la critique littéraire contemporaine. Selon Andrew Bennett (2005), il y a au moins trois classes de définitions de l'auteur : un auteur

impliqué, textuel, auquel on peut rapporter les intentions manifestées par le texte ; un auteur « pseudo-historique » qui relie le texte à son contexte encyclopédique, en permettant de désambiguïser les mots du texte et de donner à ce dernier un signifié général ; un scripteur, c'est-à-dire un producteur empirique du texte (Bennett soutient que l'auteur est plus proprement une instance *indécidable*, à la fois personne « de papier » construite par le texte, et personne réelle qui a effectivement écrit celui-ci). De façon semblable, mais sans correspondre exactement aux catégories de Bennett, on va chercher à comprendre l'auteur avec les trois concepts polyphoniques de locuteur L, locuteur λ et sujet parlant.

2 L'ORIGINE POLYPHONIQUE DU DISCOURS

Reprenons rapidement les concepts fondamentaux de la théorie de la polyphonie (*sujet parlant, locuteur, énonciateur* et *Personne Énonciative, locuteur subordonné, locuteur λ*) à travers lesquels on cherchera ensuite (paragraphe 3) à comprendre la relation entre auteur et narrateur dans le récit fictionnel.

2.1 SUJET PARLANT ET LOCUTEUR

Dans les sciences du langage, l'exclusion du « sujet parlant » en tant qu'être empirique a été un présupposé nécessaire pour étudier le sens dans sa spécificité. Le sens n'est pas ce que l'utilisateur de la langue *voulait dire* dans sa tête, mais ce que les mots *disent* effectivement pour ceux qui les reçoivent. Le « locuteur », dimension linguistique du sujet parlant, est construit à travers la lecture et l'écoute. Centre d'organisation responsable de la mise en scène du discours, c'est lui qu'on perçoit comme origine de la phrase, comme celui *qui parle*.

Le mensonge montre la distinction entre sujet parlant et locuteur. La vérité et la fausseté ne laissent en effet pas de trace dans les phrases elles-mêmes : par exemple, *La Terre est plate* a une structure linguistique analogue à *La Terre est ronde*. Les

locuteurs des deux phrases expriment deux positions contraires et c'est seulement ensuite en référence au sujet empirique, qui prononce effectivement l'énoncé, qu'on peut dire que la phrase est sincère ou non.

2.2 LOCUTEUR, ÉNONCIATEURS ET PERSONNES ÉNONCIATIVES

Chaque discours est « polyphonique », parce qu'il met en scène une ou plusieurs voix autres que celle du locuteur, même pour exprimer des positions apparemment simples. Par exemple, dans la phrase : *Aujourd'hui on sait que la Terre tourne autour du soleil*, il n'y a pas seulement l'introduction et la « prise en charge » du contenu [la Terre tourne autour du soleil] ; ce contenu est de plus présenté comme définitivement gagnant (*on sait que*) contre son contraire ancien (*Aujourd'hui*). La voix « ptolémaïque » ne parle pas directement dans l'énoncé, mais son point de vue est quand même en jeu : il est « exclu » (sur les attitudes dans la théorie de la polyphonie voir Carel 2008, ou l'introduction de ce livre). Le locuteur organise une composition de voix, qu'il présente comme exprimant, ou non, sa propre pensée. Notons qu'il y a encore polyphonie dans le simple énoncé *je trouve que c'est très bon*, car ce n'est pas lui-même, mais une représentation de lui-même, que le locuteur fait entendre.

Selon Ducrot (1984) ces voix sont de nature individuelle et sont les garants des points de vue qui leur sont associés : il parle d'« énonciateurs ». Dans ce cadre, l'ironie est un exemple de construction polyphonique où le locuteur met en jeu et exclut un énonciateur. Le locuteur *fait entendre* un discours absurde comme s'il provenait de quelqu'un d'autre. Si mon interlocuteur a prédit qu'il pleuvrait, que le soleil brille, et que je dis : *Tu vois, il pleut !*, c'est que je suis en train de faire de l'ironie. Je fais parler maintenant l'interlocuteur d'avant, avec sa certitude fallacieuse, et je prends l'avantage sur lui, parce que je me reconnais plus prudent et critique. Notons que Ducrot ne retient de l'ironie que la distance entre locuteur et énonciateur, et non le côté railleur.

Selon Carel (2008) par contre, les voix que le locuteur fait entendre n'ont pas de nature individuelle et constituent

seulement des tons que le locuteur peut prendre. On parle alors, non plus d'énonciateurs, mais de « Personnes Énonciatives ». Chacune de ces Personnes représente, non pas le garant, ni encore la source du point de vue, mais plutôt le type de l'énonciation, plus ou moins « historique », plus ou moins « discursive » (Benveniste 1966). Contrairement aux énonciateurs, les Personnes Énonciatives sont en nombre restreint (le Locuteur L, l'interlocuteur TU, le Monde, l'Absent IL, l'opinion publique ON). Dans ce cadre, ce n'est plus l'ironie mais l'emploi de *il paraît que* qui constitue le paradigme du désengagement du locuteur au profit d'une autre subjectivité. En effet, la Personne Énonciative à travers laquelle le locuteur ironique attribue un discours absurde représente dans ce nouveau cadre, non pas la source de ce discours, mais le ton sur lequel il est tenu : un ton impliqué, que représente la Personne de Locuteur (cf. Ducrot 2010). Comme le montre Carel (2008), c'est par contre la voix de l'Absent que mobilise l'emploi de *il paraît que*.

2.3 LOCUTEUR PREMIER ET LOCUTEUR SECOND

Le locuteur peut aussi laisser la parole à des locuteurs seconds dans son discours, tout en restant l'organisateur général du sens : c'est par exemple le cas du discours rapporté au style direct dans lequel le locuteur second est de plus subordonné. Les locuteurs subordonnés sont relativement autonomes par rapport au locuteur principal, et utilisent eux-mêmes des énonciateurs pour s'exprimer. Dans *Jean a dit à Pierre non, la Terre n'est pas plate*, le locuteur introduit un locuteur subordonné Jean qui exclut lui-même l'énonciateur de [la Terre est plate] (sur la structure polyphonique de la négation, voir Carel et Ducrot 2006).

Mettre en scène différents locuteurs, comme dans le cas du théâtre ou du dialogue platonicien, est une façon de montrer divers points de vue, parfois à tel point que semble s'effacer le point de vue du locuteur principal responsable du texte entier. Par exemple, dans le *Cratyle*, on a des doutes sur la prise en charge par Platon des assertions des participants au dialogue. Mais un locuteur responsable du texte entier est toujours

reconstruit par la lecture, même si sa pensée reste indéterminée ; c'est lui qui fait du texte « l'objet d'un choix unique » (Ducrot 1984 : 176).

2.4 LOCUTEUR L ET LOCUTEUR λ

Benveniste (1966) voulait étudier le sens à l'intérieur de la situation du discours, qui contient l'énoncé et sa production / réception. Il a imaginé un « sujet de l'énonciation » – un locuteur – qui est défini par l'énoncé et par rien d'autre. Afin qu'il puisse être par ailleurs rempli de matériel mondain, le sujet linguistique doit être, pour Benveniste, pur et vide. Ducrot (1984 : 199) adjoint à ce « locuteur en tant que tel », qu'il appelle locuteur *L*, un locuteur λ « en tant qu'être du monde ». *L* a pour seule propriété d'être le responsable formel de l'énonciation ; par contre λ est « une personne « complète », qui possède, entre autres propriétés, celle d'être l'origine de l'énoncé – ce qui n'empêche pas que *L* et λ soient des êtres de discours » (*Ibid.* : 200). Nos énoncés supposent en effet l'existence d'un être discursif qui ait d'autres propriétés que celle d'être la pure origine de la parole, un sujet qui soit un être du monde dans lequel on vit (parle, et écoute). L'instance formelle qui dit *Je suis rassasié* n'a pas eu faim. Si *L* est celui *qui parle* dans le discours, λ est alors celui *dont le discours parle* : ce n'est ni *L* (instance qui naît et meurt avec la phrase), ni directement le sujet parlant (qui pouvait mentir, et ne pas avoir faim). On parle de λ , être du monde construit par le discours, et potentialité pour l'apparition de plusieurs locuteurs *L*.

Un exemple de Ducrot éclairera cette distinction de *L* et de λ . On sait qu'on peut utiliser deux stratégies pour se louer, soit en construisant, dans sa manière même de parler, une image (un *ethos*) favorable, soit en s'attribuant explicitement des qualités. La première possibilité agit à travers *L*. Par exemple, un locuteur qui rapporte dans son discours les idées de l'adversaire, sans les manipuler (sans donner l'impression de les manipuler), donne une image honnête et courageuse de lui-même. L'être du monde λ capable de ce *L* sera considéré comme une personne estimable ; son discours est un signe qui

montre son caractère. Au contraire, si quelqu'un *parle* expressément de son honnêteté et de son courage, si L déclare à propos de λ *je suis très courageux*, λ risque d'obtenir l'effet contraire, de donner l'impression d'avoir quelque chose à cacher, ou du moins d'être présomptueux. Cette séparation entre L et λ est valable, à tel point que l'auto-ironie, mortification que le locuteur-du-moment L fait subir à λ , peut avoir un effet global positif : la glorification de λ locuteur-dans-sa-totalité, « puisque L est une de ses multiples figures » (*Ibid.* 213). *Tiens ! Pour moi jusqu'à hier la Terre était plate !* : celui qui aujourd'hui rit de ses erreurs du passé met en évidence le rire, et non pas les erreurs.

3 ANALYSE POLYPHONIQUE DU DISCOURS DE FICTION

On va proposer maintenant cinq modèles entre lesquels on peut choisir pour décrire la relation entre auteur et narrateur, caractéristique du récit de fiction, au moyen de la théorie de la polyphonie. On verra les raisons qui nous font préférer, parmi eux, un modèle original de *double énonciation*.

3.1 HYPOTHÈSE 1 : LA FICTION COMME LOCUTION

Nous commencerons dans ce paragraphe par chercher à comprendre la fiction à travers le modèle de la *locution*. On remarquera pour cela que de même que le *sujet parlant* n'est pas le *locuteur* d'une énonciation (voir paragraphe 2.1), de même l'*auteur* d'un récit de fiction n'est pas le *narrateur* de ce récit. Il semble donc qu'on puisse penser au narrateur comme le locuteur du discours fictionnel, et à l'auteur comme son sujet parlant. Dans ce sens, il semble que l'auteur est absent de son texte, et que la structure linguistique du récit est indépendante de lui. L'auteur ne semble avoir de valeur que pour une interprétation « externe », qui cherche des références historiques bio-bibliographiques. Et effectivement, l'auteur ne se montre jamais directement dans son texte d'une façon explicite et immédiatement descriptible. La seule origine visible de l'énoncé fictionnel est le narrateur. Ainsi, on apprend peu sur

la vie de Doyle en lisant l'un de ses romans, et on s'intéresse plutôt à la façon de parler du Docteur John Watson. Bien sûr, si Watson peut dire des choses si précises au sujet de la médecine, c'est aussi parce que Doyle était réellement médecin ; mais on ne sait pas cela par la lecture du texte, et ce n'est d'ailleurs pas important pour sa compréhension.

Cependant, une différence fondamentale apparaît aussi entre l'auteur et le sujet parlant. C'est qu'un énoncé peut être interprété indépendamment de son sujet parlant. Par contre, on ne peut pas donner de description complète de la fiction si l'on ne fait pas mention de l'auteur : celui-ci est essentiel pour la compréhension, et ses choix sont lisibles dans le texte. Le narrateur est un émissaire de l'auteur, une de ses manifestations, mais pas le principe d'organisation général du texte. Doyle est présent dans tous ses livres, même s'il semble « invisible ». Ce n'est pas Watson qui dispose les indices que Sherlock Holmes interprète. On reconnaît dans l'organisation du discours, apparemment attribuée au narrateur, un produit de l'auteur ; il faut reconnaître le travail de l'auteur pour comprendre le texte. Le narrateur est manœuvré par l'auteur : quand on lit que quelque chose est arrivé à Watson, on sait que Doyle a voulu faire arriver cela.

3.2 HYPOTHÈSE 2 : LA FICTION COMME MISE À DISTANCE POLYPHONIQUE

On peut alors penser à l'auteur comme l'organisateur (linguistique) mettant en scène le narrateur pour exprimer son point de vue. La fiction pourrait alors être comprise à travers le modèle de la mise à distance polyphonique (voir paragraphe 2.2). L'auteur serait le *locuteur* du récit de fiction, et le narrateur son *énonciateur*. Le narrateur partage certes souvent le point de vue de l'auteur, mais sa pensée n'est pas nécessairement celle de l'auteur. Le narrateur est en fait mis à distance par l'auteur, tout comme l'énonciateur dont se distancie le locuteur ironique (lorsque nous parlons ici d'ironie, nous faisons allusion à la description que Ducrot 1984 en donne et qui en fait l'exemple paradigmatique pour tous les genres de mise à distance polyphonique). Traduite dans les termes de la

TAP, cette hypothèse reviendrait à reconnaître dans le narrateur le ton de l'Absent IL.

Il y a cependant une objection au parallèle entre le couple auteur-narrateur et les couples locuteur-énonciateur ou locuteur-IL : c'est que le narrateur a, selon le récit lui-même, la responsabilité des mots que nous lisons et met lui-même en scène les diverses *voix* du récit, la sienne comme les autres. Or aucune voix, qu'on la comprenne comme un énonciateur ou comme une Personne Énonciative, ne peut prendre ce statut dominant, en se représentant comme celui qui parle. Si l'on conçoit Watson comme une voix, rien ne le distingue plus, dans l'organisation du discours, de Holmes. Or Holmes n'est pas le narrateur ; c'est Watson et Watson seul qui nous transmet les informations. Assimiler le narrateur à une voix », ne permet pas de comprendre pourquoi, alors qu'une phrase peut être la mise en scène de plusieurs voix, qu'il s'agisse de garants ou de tons, un récit doit avoir à chaque moment un seul narrateur.

3.3 HYPOTHÈSE 3 : LA FICTION COMME DISCOURS RAPPORTÉ

Pour répondre à cette objection, on pourrait penser au narrateur comme à un *locuteur subordonné* de l'auteur (qui serait donc le *locuteur principal*), et à la fiction comme une sorte de *discours rapporté* (voir paragraphe 2.3). Avec ce modèle, le narrateur est un sujet responsable des mots que nous lisons, et en même temps, l'auteur maintient son pouvoir de contrôle, « caché » mais efficace. Si Watson fait des erreurs de raisonnement, c'est lui et non Doyle qui se trompe. Par ailleurs, la différence entre Watson et Holmes est maintenant bien marquée par le fait que seul Watson est un locuteur : on entend Holmes exclusivement à travers Watson. Dans cette perspective, Holmes serait une voix mise en scène par Watson, plutôt que directement par Doyle. Quand Watson parle pour lui-même, il n'arrive pas à comprendre l'énigme ; quand il s'exprime à travers son alter ego Holmes, il trouve la solution (de fait, on pourrait donner des interprétations « aberrantes » aux romans de Doyle en pensant que Holmes n'existe que dans l'esprit d'un Watson schizophrénique). Le discours rapporté

décrit mieux la spécificité du narrateur que la distance polyphonique.

Mais malheureusement il donne trop peu de pertinence à l'auteur : si le narrateur est un locuteur subordonné, et l'auteur le locuteur principal (et donc aussi capable de *dire*), pourquoi ce dernier ne s'exprime-t-il jamais dans les textes ? Comment peut-on arriver à décrire un auteur autonome, si chaque mot est attribué à son locuteur subordonné ? Dire que l'auteur est un locuteur principal « muet » serait trop peu pour l'analyse. Par ailleurs, il faut remarquer que si Holmes semble être une voix de Watson, il est surtout une voix de Doyle, représentant le point de vue de celui-ci – la « réalité » de l'histoire, déterminée par l'auteur. L'existence de Watson est une stratégie pour montrer encore plus l'intelligence de Holmes et de Doyle. On a besoin de décrire positivement, non seulement le narrateur explicite et fictif, mais aussi l'auteur efficace et implicite. Sinon, on risque de n'être pas capable de montrer la relation entre Holmes et Doyle (entre les voix et l'auteur).

3.4 HYPOTHÈSE 4 : LA FICTION COMME ÉNONCIATION

On pourrait encore construire un modèle en pensant au narrateur comme le *locuteur L* du récit, responsable directement visible des mots écrits, et à l'auteur comme le *locuteur λ*, être du monde dont la pensée est à voir indirectement à travers le texte entier (voir paragraphe 2.4). L'organisation fictionnelle serait à rapporter à Watson, mais elle concernerait Doyle : dans ce sens, la spécificité de la fiction serait une distance entre celui qui parle momentanément et celui qui est finalement reconnu comme le je de l'énonciation. Doyle serait un être du monde dans lequel le lecteur vit, mais il s'exprimerait indirectement à travers une organisation fictive. L'auteur serait alors bien caractérisé en tant qu'être du monde en relation avec une stratégie d'écriture organisée par L.

Mais la distinction entre locuteur L et locuteur λ existe aussi dans le discours « sérieux ». Si l'on disait que la fiction trouve sa propriété *spécifique* dans la distance entre locuteur L et locuteur λ, on ne pourrait plus comprendre certains des effets de sens les plus importants du discours « sérieux ». De plus, le

locuteur L ne peut pas avoir un *nom* : Watson, par exemple. Il s'agit d'une instance formelle qui doit être reliée au locuteur λ pour être définie d'une façon complète. L'énoncé *Je m'appelle Dario* décrit son énonciation, et m'attribue la propriété de m'appeler *Dario*. Quand j'utilise le pronom *je*, d'une façon « sérieuse », celui qui se montre en train de parler ne s'appelle pas *Dario*. Le locuteur L du discours est simplement une instance formelle, sans nom. C'est le locuteur λ qui s'appelle *Dario*.

La difficulté provient de ce que, *dans le discours de fiction*, le narrateur est aussi un personnage mis en scène qu'il faut décrire (et il n'est pas l'auteur). « Aujourd'hui maman est morte » est un coup à l'intérieur de deux je, celui de Meursault (qui commence son récit en racontant cela, et donc, qui se présente d'une certaine façon) et celui de Camus (qui commence son livre en faisant dire cela, et donc, qui se présente aussi d'une façon déterminée). Si l'on ne pense pas à Meursault en tant que deuxième locuteur λ , être d'un monde fictif construit par le discours, on n'arrive pas à décrire une partie fondamentale du sens du texte.

3.5 HYPOTHÈSE 5 : LA FICTION COMME DOUBLE ÉNONCIATION

Voici enfin la solution que nous défendons :

la fiction est une forme d'énonciation dans laquelle, à un seul locuteur L, correspondent deux locuteurs λ .

Pendant tout le texte, on doit entendre les mots comme étant, au même moment, expression d'un narrateur fictif et expression d'un auteur effectif : dans le discours de fiction, chaque énoncé contribue à la formation de deux êtres discursifs complets – Doyle et Watson. Le récit de fiction, comme le discours « sérieux », est ensemencé de pronoms *je*. Et la totalité de ces pronoms produit dans la lecture un seul locuteur L (qui n'a pas de nom). Mais si ces pronoms, ce locuteur L, dans le discours « sérieux », sont à associer à un seul locuteur λ , être du monde, dont le discours parle (par exemple moi : Dario) ; dans la fiction, il se passe un phénomène tout à fait original, il y a deux locuteurs λ , deux noms de personnes qui nous parlent à travers

les mots du texte : le premier est l'auteur (Doyle), et le deuxième le narrateur (Watson). L'auteur est un être du monde du lecteur (il n'y aurait pas de texte non plus, sans auteur) ; le narrateur est un être d'un monde fictif précis, qui a, ou peut avoir, un nom défini (et on ne pourrait pas accéder au monde fictif sans sa narration).

Pour ces raisons, on dira que la fiction est un véritable cas de *double énonciation*. À un seul locuteur formel L dans l'énoncé correspondent deux locuteurs complets λ , deux êtres dont l'énoncé parle. Les deux locuteurs λ seront notés « $\lambda\alpha$ » (pour l'auteur) et « $\lambda\nu$ » (pour le narrateur). L'analyse de l'organisation formelle des mots du récit fictionnel mène à un seul point d'origine (un seul locuteur L), mais le *sens* de ces mots, selon qu'il est rapporté à l'auteur $\lambda\alpha$ ou au narrateur $\lambda\nu$, change véritablement (il n'est pas question, dans cet article, des récits avec plus d'un narrateur ; on peut admettre cependant que la distinction entre $\lambda\alpha$ d'un côté et plusieurs $\lambda\nu$ de l'autre se maintient aussi dans ces cas). Pour avoir de la fiction, on a besoin des deux, et souvent les effets de sens les plus complexes naissent de leur croisement (voir paragraphe 4, pour des exemples).

Chaque mot dit par Watson (être fictif), exprime sa pensée et relève de *sa* vérité. Chaque mot, en même temps, est écrit par Doyle (être effectif), il exprime sa pensée et relève de la vérité de *son* monde (et donc du nôtre). Avec ce modèle, on arrive à rendre compte de la double dimension de la fiction dans le discours, sans opposer une analyse « interne » (sémantique) à une analyse « externe » (pragmatique). La responsabilité de la narration, en tant qu'*énonciation apparente* du récit, est à attribuer au narrateur, Watson ; la responsabilité de la narration, en tant qu'*énonciation effective* du même récit (et de quelque façon liée, à son tour, au sujet parlant ou écrivant), est à attribuer à l'auteur, Doyle. Ces deux aspects de la narration sont irréductibles l'un à l'autre, et mutuellement dépendants. On espère avoir suffisamment montré qu'il n'est pas correct de penser au narrateur comme à une instance formelle « sans nom », ou à l'auteur comme quelque chose de négligeable pour l'analyse (comme s'il était seulement le sujet écrivant, totalement externe au texte).

Voilà alors que, dans *l'Étranger*, on trouve Meursault (λν) qui tue un homme et qui cherche à se défendre, mais qui n'arrive qu'à donner des raisons pour se faire condamner. On trouve aussi Camus (λα), écrivain de profession et philosophe, qui nous montre la confrontation entre la perspective de Meursault et celle du sens commun, et qui nous donne des raisons (même si elles sont ambiguës) pour sympathiser avec Meursault. « Aujourd'hui maman est morte » : les mêmes mots (le même locuteur L) sont, sur les lèvres de Meursault, les signes involontaires (et indésirables, au tribunal) de son apathie, et, sous les doigts de Camus, sont les instruments volontaires d'un projet d'écriture violent (peut-on commencer un roman avec ces mots-là ?) et raisonné (Meursault est une personne incapable d'élaborer la mort de sa mère comme tous les autres, mais il n'est pas forcément à rejeter à cause de cela).

Un autre exemple, celui de *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Déjà, à la première page du livre, on peut lire une phrase qui peut avoir deux interprétations possibles bien différentes :

Je rentrais chez moi encore une fois peu après neuf heures.

Une possible interprétation – la seule qui vient à l'esprit en première lecture – ne trouve dans les mots *encore une fois* (*once more*) qu'une information peu importante. Le Docteur Sheppard (le narrateur) est médecin, il aura eu d'autres patients pendant la nuit. *S'il s'agit* d'une information importante, il nous donnera des renseignements plus tard – pense-t-on. Et s'il ne nous en parle plus, c'est *donc* que ce n'était rien d'important. Pouvons-nous penser que le Docteur Sheppard était l'assassin, et que l'auteur nous avait immédiatement donné un indice, presque une confession ? Le raisonnement correct est : s'il s'agit d'une information importante, *et que le narrateur ne veut pas qu'on la sache*, alors il ne nous donnera pas de renseignement plus tard. Mais attention : *l'auteur* a voulu nous faire avoir cette information, aussi nous permettra-t-il de la comprendre avant la fin du livre. Quand on relit le roman, on est troublé par la quantité d'indices distribués pendant la narration. Des signes si explicites qu'ils sont impossibles à reconnaître (comme dans *La lettre volée* de Poe).

Le narrateur se présente comme le dernier des suspects possibles ; on découvrira que c'est lui le coupable. C'est une tradition, dans le genre du polar, de laisser des indices pour le lecteur, mais jusqu'alors, jamais le coupable n'avait été choisi comme narrateur. Cet artifice permet à Christie de donner une quantité énorme d'indices sans rien découvrir. Le narrateur ainsi construit a été baptisé par Booth (1961) « narrateur indigne de confiance », il met bien en évidence la distance entre narrateur et auteur dans les récits. Le narrateur met en scène une stratégie la plus efficace possible, pour nous faire construire un λν fallacieux (pour donner une fausse image de lui-même) ; mais vers la fin du livre, on arrive à un autre λν, compatible avec toutes les informations obtenues. À la fin, Agatha Christie fait se confesser le narrateur ; il y a d'autres cas où le narrateur ne se confesse pas et c'est au lecteur de comprendre le jeu de l'auteur (l'exemple le plus cité est *Les vestiges du jour* de Kazuo Ishiguro). On lit les mots d'un roman d'une façon différente, si l'on présuppose la *mala fides* du narrateur. Les auteurs de polars cherchent *dans tous les cas* à nous tromper – la question est de découvrir comment. Ils nous donnent des indices pour trouver la vérité de l'histoire. Notre recherche d'un λν correct est alors le but de la lecture d'un polar (mais pas seulement), et on n'y arrive qu'à la fin. Dans le cas particulier de *Roger Ackroyd*, on n'y arrive que lorsque l'auteur choisit de faire rater le projet du narrateur.

3.6 DOUBLE ÉNONCIATION ET RÉCIT FACTUEL

Nos considérations, dérivées du but de décrire l'aspect *effectif* de l'énonciation du récit de fiction (l'auteur, plutôt que sa représentation *apparente* dans le texte, le narrateur), pourraient être généralisées à d'autres formes textuelles. Est-ce qu'il y a d'autres cas où l'on trouve une véritable double énonciation ? On va considérer les « récits factuels », c'est-à-dire les descriptions d'actions présentées comme réellement arrivées et sur lesquelles l'auteur prend une forme d'engagement (Eco 1985 ; Genette 1991). Il y a une caractéristique importante, commune aux deux genres : l'auteur d'un récit – qu'il soit fictionnel ou factuel n'importe pas – peut

communiquer avec son texte un message différent (et peut chercher à obtenir des effets différents) de ce qui est apparemment *dit*. Si mon acte de parole est perçu comme une « narration », comme une « production de récit », cela demande normalement au destinataire de tirer de lui une certaine *morale* – pas forcément dans le sens ordinaire, pertinent aux fables, mais, plus généralement, comme message « visé » (fin pour laquelle le récit est raconté) ou « profond » (qui est produit par la lecture du texte entier).

Mais il y a aussi une différence très grande entre récits fictionnels et récits factuels : l'auteur d'un récit fictionnel prend des décisions pour tout ce qui arrive dans la narration ; par contre, l'auteur d'un récit factuel s'engage à ne pas inventer les faits racontés – même s'il prend des décisions sur *quoi* raconter et sur la façon de le faire. C'est pour cette raison que celui qui lit ou écoute un récit factuel *ne différencie pas* deux êtres complets ($\lambda\alpha$ et $\lambda\nu$), mais reconduit tout à une seule instance λ (comme dans le modèle de Ducrot 1984). Si j'écoute mon amie Laura qui me parle de sa journée, je ne vais pas différencier une Laura-auteur d'une Laura-narrateur. Si les mots *auteur* et *narrateur* doivent avoir un sens bien défini dans la théorie, il faut que leur opposition décrive de vrais effets de sens. À partir du moment où, dans le récit factuel, l'*auteur* prend toute la responsabilité pour son *narrateur*, il est mieux, selon nous, de parler tout simplement de *locuteur* – même si l'on propose (avec Ducrot) de considérer attentivement ses *choix*, et sa nature d'individu λ au sujet duquel le discours parle (et qui, en conséquence de la liaison entre énoncé et énonciation, influence à son tour le sens du texte). Laura est un être du monde où nous-mêmes vivons. Le locuteur L de son discours n'est, par contre, qu'une instance formelle (« sans nom »). Il n'y a pas une troisième instance, un narrateur fictionnel, comme si Laura était en train de faire de la fiction. Si elle nous dit qu'elle est fatiguée, cela peut être vrai ou faux. Par contre, si elle nous dit : *Moi, Mme De Staël, je suis fatiguée*, on est autorisé à croire qu'elle est en train de faire de la fiction (ou pire), et on va différencier l'auteur ($\lambda\alpha$) Laura du narrateur ($\lambda\nu$) Mme de Staël. Sinon, il n'y aurait au monde que de la fiction. Pour prendre un exemple plus important : le sujet des *Essais*, qui ne sont pas des

fiction, est Montaigne, locuteur λ (« Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre »). Il n'y a pas de narrateur-Montaigne, distingué de l'auteur-Montaigne, mais juste Montaigne.

Dans les récits factuels, il n'y a pas de double énonciation : si je raconte au juge que j'ai tué quelqu'un, c'est moi qui serai condamné – les effets de ce que je dis sont réels (l'énoncé décrit sa *vraie* énonciation). Pour les récits factuels, il suffit d'un seul locuteur λ , à qui attribuer la responsabilité des effets de sens de la production textuelle ; pour lire de la fiction, au contraire, il faut reconstruire deux locuteurs $\lambda\alpha$ et $\lambda\nu$. Le locuteur λ est plus proche de l'auteur $\lambda\alpha$: les deux sont responsables de l'énonciation effective du texte. Dans les livres où il y a à la fois de la fiction et du discours « sérieux », le $\lambda\alpha$ du récit et le λ du discours « sérieux » sont la même instance d'énonciation. Par exemple, l'introduction à *Andromaque* est un texte « sérieux » où Racine s'adresse directement au lecteur. Racine, plus tard dans la lecture, deviendra le $\lambda\alpha$ du drame, caché par le narrateur. Il s'agit, dans les deux cas, du même Racine.

4 DOUBLE ÉNONCIATION ET MÉTALEPSE

4.1 MÉTALEPSE DE L'AUTEUR ET AUTRES CAS DE CROISEMENT ENTRE AUTEUR ET NARRATEUR

Les deux niveaux de la narration du récit de fiction, qui partent de l'auteur et du narrateur, ne se croisent normalement pas. Le narrateur ne vit pas dans notre monde et la présence de l'auteur n'est pas connue par les personnages du monde fictionnel. Il y a quand même des exceptions, qui forcent à réfléchir sur la nature du récit de fiction. Est-ce que, dans ces cas-là, notre modèle de double énonciation se révèle inefficace ?

On va analyser quatre cas de ce genre : la *métalepse*, l'*antimétalepse*, l'*autofiction* et la *fausse chronique*. Ils sont différents les uns des autres, mais tous mettent en discussion la relation entre l'énonciation réelle et l'énonciation fictionnelle du récit, en confondant auteur et narrateur. C'est pour cette

raison qu'ils nous intéressent : ils semblent mettre en discussion notre idée qu'on peut, dans tous les cas de fiction, trouver deux êtres *distincts* responsables de l'énonciation du texte.

4.1.1 MÉTALEPSE ET ANTIMÉTALEPSE

Genette, s'inspirant de Fontanier, a appelé le premier des quatre cas qui nous intéressent « métalepse de l'auteur » : c'est le cas où l'auteur se représente comme producteur (inventeur) des faits qu'il est en train de raconter, de sorte que la représentation est elle-même représentée (le livre qu'on lit est objet explicite de discours). Voici un premier exemple, tiré de *Jacques le fataliste*, de Diderot (2006 : 12) :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.

Ici, l'auteur se montre en tant que producteur du récit : son pouvoir est réel sur le monde narratif, et il peut le modifier à volonté. Est-ce le narrateur ($\lambda\nu$) ou l'auteur ($\lambda\alpha$) qui parle ? La question est importante parce que, s'il s'agit du narrateur (c'est l'hypothèse de Genette, voir paragraphe 4.2.1), alors celui-ci ne serait plus un être d'un monde fictionnel, mais du nôtre, où le livre qu'on lit existe effectivement. Si, au contraire, il s'agit de l'auteur, la fiction devrait s'interrompre, pour un moment, et laisser la place au discours « sérieux » (c'est l'hypothèse de Searle, voir paragraphe 4.2.2).

Voici un exemple maintenant d'« antimétalepse » (Genette 2004 : 27) – tiré du *Zadig* de Voltaire (1999 : 55) – où on trouve les personnages qui « montent » vers notre monde, plutôt que l'auteur qui « descend » vers le monde fictionnel :

[Zadig] fait venir les deux mages. « Qu'enseigneras-tu à ton pupille ? Dit-il au premier. – Je lui apprendrai, dit le docteur, les huit parties d'oraison, la dialectique, l'astrologie, la démonomanie, ce que c'est que la substance et l'accident, l'abstrait et le concret, les monades et l'harmonie préétablie. – Moi, dit le second, je tâcherai de le rendre juste et digne d'avoir des amis. » Zadig prononça : *Que tu sois son père ou non, tu épouseras sa mère.*

Le lecteur pourrait avoir un doute sur la connaissance d'Aristote (*la substance et l'accident*) par un ancien chaldéen ; mais c'est fort invraisemblable qu'il connaisse Leibniz (*les monades et l'harmonie préétablie*). On voit clairement la main de Voltaire, l'énonciation réelle, et *en même temps* celle du narrateur : en fait, ce n'est pas Voltaire qui parle aux deux mages, mais Zadig. Le temps de la narration n'est pas celui du XVIII^e siècle (situation d'écriture du livre).

La question de comprendre si celui qui parle est le narrateur ou l'auteur est donc prégnante pour la compréhension et la description de ce qu'on lit. Et on ne peut pas si facilement séparer discours « sérieux » et fictionnel, parce que les deux se croisent dans les mêmes mots.

4.1.2 AUTOFICTION

L'autofiction, troisième des cas que nous avons distingués, est un pacte de lecture délibérément contradictoire : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (Genette 1999 : 161). Un exemple est la *Divine Comédie* de Dante (*Purgatoire*, XIV : 16-21) :

Lors, je dis : « Au milieu de la Toscane passe / un cours d'eau qui commence auprès de Falterone / et parcourt pour le moins cent milles de chemin.

J'apporte de ses bords cette chair que voici ; / dire qui je suis, c'est parler sans rien dire, / puisque, jusqu'à présent, mon nom n'est pas connu. »

Ici le problème n'est pas seulement que le Dante-narrateur est un personnage historique, mais qu'il déclare être le personnage historique, *auteur du livre* qu'on est en train de lire. Insistons sur les différences entre Diderot et Dante. Diderot-narrateur s'attribue la propriété essentielle d'écrire (et donc *le pouvoir sur*) ce qu'on est en train de lire ; mais il ne dit jamais s'appeler Diderot. L'auteur du *Jacques* ne met pas en question sa propre identité historique. Il dit : *Le narrateur du Jacques est aussi son auteur, quel qu'il soit.* L'attention de Diderot porte sur les pouvoirs de l'écriture, et non pas sur l'existence historique de

quelqu'un qui doit se faire effectivement véhicule de ces pouvoirs.

Dante-narrateur, par contre, n'attire pas l'attention sur ces pouvoirs, il ne dit pas : *C'est moi qui ai choisi de mettre un pape aux Enfers*. Il aimerait bien, au moins à un certain niveau de compréhension du texte, être *oublié* – il est un *narrateur*, juste en train de rapporter le paysage des mondes divins. Il pourrait même dire explicitement : *C'est Dieu qui a fait l'Enfer, pas moi. Je me limite à rapporter*. Mais il met l'accent sur le fait qu'il narre sa propre histoire, sa « vie », en tant qu'être de notre monde. Notons aussi qu'une fois il écrit son vrai nom, en rapportant le discours de Béatrice (*Purgatoire*, XXX : 55-57) :

Dante, pour dur que soit le départ de Virgile, / il est tôt pour pleurer, il est tôt pour les larmes, / car il te faut pleurer sur une autre blessure.

Donc, le lecteur doit savoir que celui qui narre est Dante, lui-même. Le narrateur dit la vérité des choses, indépendante de son invention, il raconte ce que est arrivé à l'homme auteur : mais tout son discours est quand même *faux* – voilà le pacte de lecture contradictoire dont parle Genette. Si quelqu'un ne reconnaissait pas ce pacte de lecture, mais il s'agit d'un cas fort invraisemblable, il pourrait croire littéralement à ce que Dante raconte (par contre, il ne pourrait jamais croire au passage de Diderot, qui dit explicitement inventer les choses ; ni au fait que Zadig était un ancien chaldéen, avec des notions de philosophie moderne).

4.1.3 FAUSSE CHRONIQUE

Le dernier cas dont il va être question est celui de Maupassant dans le *Horla*. Son narrateur (qui n'est pas un personnage historique) se présente comme l'auteur du mémoire qu'on est en train de lire. Bien sûr, le narrateur n'est pas Maupassant, le livre n'est pas un vrai journal intime, mais un récit *en forme de* journal intime. Et le narrateur n'est pas ironique comme celui de *Jacques*, il ne dit pas qu'il est en train d'inventer (ou manipuler) ce qu'on lit. Si on lisait le récit sans savoir rien de Maupassant, on pourrait penser qu'il s'agit d'une

vraie histoire – pour cette raison, on va appeler « fausses chroniques » ces cas où le narrateur prétend avoir produit le livre matériel qu'on est en train de lire. Voici les dernières lignes du texte (version de 1887) :

Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !...

Dante-narrateur disait être aussi l'auteur parce qu'il existait dans notre monde, c'était lui qui écrivait : il y aurait une identité *contingente* du narrateur et de l'auteur. Parler d'*auteur* dans ce cas, c'est dire : « Il y a forcément quelqu'un qui a écrit ce texte, parce qu'il y a un texte ». C'est dans un deuxième sens que Diderot-narrateur disait être l'auteur. C'était parce qu'il pouvait faire se produire des choses dans le monde fictionnel : pouvoir *essentiel* de pertinence de l'auteur de fiction. Parler d'*auteur* dans ce cas, c'est dire : « Si ce texte est une fiction, alors il y a forcément quelqu'un qui a choisi de faire arriver les choses ; ces choses ne sont pas des faits naturels. »

C'est encore en un autre sens que le narrateur du *Horla* est auteur. Maupassant-narrateur ne dit pas son nom (il pourrait être n'importe qui), et ne déclare pas avoir inventé les faits racontés. Il dit que, quelle que soit la personne qui a écrit effectivement le livre, elle est devenue folle. Attention, pas seulement le *narrateur*, mais l'*auteur* du livre réel qu'on lit, s'est suicidé. Pour cette raison, le livre s'interrompt. Si l'on trouvait ce texte sans comprendre qu'il s'agit d'un faux, on pourrait éprouver une vraie peur (mais voir paragraphe 4.3.4). Celui qui veut apprécier au fond la lecture du *Horla* peut pour un moment essayer d'oublier qu'il existe un auteur (Maupassant) différent du narrateur sans nom.

C'est ainsi plus à Dante qu'à Diderot que ressemble l'auteur du *Horla* : ce qui est en jeu, c'est l'identité de l'écrivain. On notera cependant que le *Horla* ne se construit pas à partir d'informations *spécifiques* sur la vie de l'auteur. Tandis que c'était l'identité historique réelle de Dante qui « entrait » dans la fiction, en donnant son nom à un narrateur faisant un voyage imaginaire, dans le *Horla* par contre, ce sont les propriétés du narrateur (la folie, le suicide) qui « sortent » de la fiction et affectent l'instance d'écriture qui est à l'origine matérielle du

livre (en en causant la brusque interruption). Autofiction et fausse chronique sont donc deux « modalités » narratives à distinguer. L'histoire de Dante est ouvertement fautive, il y a juste des « intrusions » de la vie de l'auteur. C'est clair qu'il s'agit d'une autofiction. Le caractère déviant de la *Divine Comédie* découle de ce que la vie de Dante « entre » dans le texte. Par contre, ce qui fait du *Horla* un texte déviant, c'est qu'il mélange mort du narrateur et mort de l'instance d'écriture. D'un point de vue formel, il s'agit d'une chronique. Mais le *Horla* fait quelque chose de plus : l'auteur *meurt* avec le narrateur. La mort « sort » et prend l'auteur qui *écrit*. Normalement, dans la fiction, la vie et la mort de l'auteur ne sont pas objets de discours. Dante et Maupassant font par contre exactement cela : Dante nous parle de sa vraie vie, Maupassant de sa fautive mort.

Dans les quatre cas (Diderot, Voltaire, Dante, Maupassant), comme dans toute fiction, l'énonciation apparemment décrite par l'énoncé n'est pas l'énonciation réelle, il y a un narrateur qui n'est pas l'auteur – au contraire de ce qui arrive quand on lit « sérieusement » une phrase comme *je m'appelle Dario* et qu'on attribue au locuteur (λ) un nom. La référence du *je*, qui dans le discours « sérieux » vise la situation d'énonciation, est en effet normalement « coupée », « aveugle », dans la fiction : c'est le narrateur qui dit *je*, pas l'auteur (qui a pourtant produit le livre, on le sait ; si on ne le savait pas, il n'y aurait pas de fiction). Mais, dans le cas des métalepses, il y a quelque chose de plus. Qui est le *je* du passage de *Jacques le fataliste* ? Est-il encore juste le narrateur, ou se réfère-t-il à l'auteur tout-puissant Diderot ? Dante est-il celui qui écrit, ou celui qui a voyagé aux Enfers ? L'auteur du *Horla* est-il mort suicidé ou est-il vivant ? Dans chacun de ces cas, la partition même entre auteur et narrateur, qu'on propose comme propre à la fiction, semble donc s'effacer. Sommes-nous alors encore dans la fiction ?

4.2 LE « PARADOXE » GENETTE-SEARLE

La métalepse, et les cas analogues de confusion de niveaux narratifs, n'ont pas encore été bien compris. Cela nous semble

dû au fait que les chercheurs ont adopté alternativement deux positions théoriques contraires qui semblent couvrir le champ entier des possibilités. Nous espérons montrer que notre hypothèse, selon laquelle la fiction est le lieu d'une double énonciation (paragraphe 3.5), permet d'expliquer ces formes de narration sans tomber sous les critiques traditionnelles. Les deux hypothèses contraires sur la métalepse peuvent être reconstruites à partir de deux positions, tenues respectivement par Gérard Genette et John Searle – on appellera la première « hypothèse de la *fiction continue* » et la seconde « hypothèse de la *fiction intermittente* ».

4.2.1 LA FICION CONTINUE DE GENETTE

Genette (1991 : 122) écrit que la nature des actes linguistiques de la *Recherche* ferait problème si elle était attribuée à l'auteur Proust et pas au narrateur Marcel : « Mais je dis « ferait problème », au conditionnel, car en fait il n'y a ici (dans le texte de la *Recherche*) aucun acte de langage de Proust, pour cette bonne raison que celui-ci n'y prend jamais la parole ». Les représentations que le récit donne de lui-même – les métalepses – sont tout simplement des moyens textuels comme les autres, elles n'ont pas une relation privilégiée avec l'énonciation réelle. Diderot ne parle pas de ses pouvoirs, c'est le narrateur qui dit cela.

Genette comprend la fiction (ordinaire, non métaleptique) de cette façon : dans la fiction, l'auteur n'est pas le narrateur, et il n'y a pas de discours que le texte de fiction fait sur son énonciation réelle (l'auteur ne s'exprime pas). La métalepse est décrite de la même façon par Genette : le narrateur qui parle d'un livre (appelons-le *Ln*) dont lui-même est personnage, ne parle pas du livre réel qu'on est en train de lire (*Lr*) : La fiction, pour Genette, est ainsi *continue* : on ne sort jamais d'elle, même dans les cas de métalepse. La fiction ne fait jamais référence au monde réel. Le discours de Proust n'est pas *indéterminé* entre réalité et fiction : c'est tout simplement le discours de Marcel, narrateur fictif ; il est totalement fictionnel. L'approche de Genette se généralise et s'applique aux trois autres cas de déviance narrative : il y aurait *toujours* fiction.

La position de Genette arrive à expliquer pourquoi, dans la *Divine Comédie*, Dante peut déclarer qu'il a voyagé aux Enfers : le Dante décrit dans le livre n'a pas de contact avec le vrai Dante. Le fait que le livre qu'on lit a été créé par Dante, doit être mis de côté dans la lecture ; toute vérité que le Dante-narrateur dit accidentellement du Dante-auteur est fortuite, et la théorie n'a pas à se donner pour but de comprendre cela. L'autofiction est une fiction (une des figures de la fiction). Il n'y a pas de « vraie » narration, si l'on entend par cela un contact effectif entre énoncé (fictionnel) et énonciation (réelle).

Mais l'hypothèse d'une absence totale d'énonciation réelle dans la fiction, proposée par Genette, nous semble trop brutale. La position de Genette n'arrive pas à expliquer les cas où on doit entendre la voix de l'auteur à l'intérieur du récit fictionnel. Selon nous, chaque mot, de n'importe quel récit, est écrit par l'auteur, et le lecteur sait cela. La métalepse met en évidence la présence de l'auteur derrière le narrateur :

- Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre.
- Tant mieux, mon *Jacques* en sera moins lu. (Diderot, *Jacques le faulxiste* : 303)

Selon la position de Genette, le narrateur de ce passage parle d'un « second » livre (Ln), qui n'a rien à voir avec le vrai livre qu'on est en train de lire (Lr, insaisissable par le narrateur). Or il faut une référence au livre réel qu'on lit – comment, sinon, apprécier la dérision et le défi du passage cité ? Il faut savoir que *Jacques* (livre réel, Lr, seul auquel nous, lecteurs, avons accès) est une rapsodie de faits pour apprécier la boutade – et qui aurait eu un autre sens s'il s'agissait d'un récit linéaire. La métalepse affaiblit la distinction entre livre fictionnel et livre réel, et aussi celle entre narrateur et auteur. Il en va de même dans le premier passage tiré de Diderot (paragraphe 4.1.1). Il y a quelqu'un qui nous surprend en se tournant vers nous, en tant qu'auteur tout-puissant, et qui nous parle de ses vrais pouvoirs créatifs. Il ne faut donc pas prendre la métalepse trop peu sérieusement.

4.2.2 LA FICTION INTERMITTENTE DE SEARLE

À l'inverse, Searle (1982) écrit que, même si l'auteur du récit fait surtout des assertions fictives, il introduit parfois des assertions tout à fait réelles. Dans ces cas-là, il parle directement en effaçant le narrateur, et il fait un discours « sérieux » : le lecteur doit revenir un moment aux conventions linguistiques ordinaires pour comprendre les mots écrits.

Autrement dit, la fiction fonctionne pour Searle de la façon suivante : il y a une distinction entre auteur et narrateur (qui caractérise le discours non « sérieux »), et parfois celle-ci s'efface, l'auteur introduisant des assertions réelles dans son texte. Le discours narratif serait une énonciation *intermittente*, alternant réalité et fiction. Selon notre lecture de Searle, la métalepse serait alors pour lui un cas véritable où le narrateur laisse parler directement l'auteur. Le livre dont le narrateur (Diderot, par exemple) parle est le livre qu'on est en train de lire (Ln = Lr) ; on est sorti de la fiction. Il n'y a pas de discours *indéterminé* entre fiction et réalité : le discours métaleptique est un discours « sérieux », à propos du livre réel (Lr). L'assertion de Diderot sur son œuvre serait, pour Searle, véritable, en tant que discours « sérieux » : il ne fait pas semblant de faire une assertion sur un livre inexistant ; il parle vraiment (et ironiquement) du livre qu'on est en train de lire.

Mais la métalepse, qui semble exactement déclarer l'unité entre auteur et narrateur, est-elle vraiment une façon de sortir de la fiction ? Arrive-t-elle à faire ce qu'elle dit faire ? On notera d'abord que l'approche de Searle n'est pas généralisable aux autres cas de déviance narrative, cas dans lesquels, pourtant, auteur et narrateur semblent à nouveau se confondre. Ainsi, on ne doit pas croire que la *Divine Comédie* est un récit « sérieux », factuel. Dante met sa signature, il semble parler *en tant qu'auteur*, mais ses déclarations ne sont pas des mensonges – il s'agit plutôt d'un jeu narratif (il appelle son œuvre *Comédie*). Or si la fiction s'arrête, il n'y a plus de narrateur ; les mots seraient à un « niveau supérieur » qui ne regarde plus du tout la fiction. De même, c'est le *narrateur* chaldéen de Voltaire qui parle de l'harmonie préétablie, et tout le récit

tourne autour de ce concept ; on ne peut pas « effacer » les mots de la bouche du narrateur (en disant que la fiction s'est interrompue pour un moment) sans perdre du sens. Il est important de voir dans *Zadig* la mise en scène fictive d'une vraie idée de Voltaire. Si l'on supprimait la scène fictive, si Voltaire nous parlait directement (sans narrateur), il s'agirait d'un autre texte. Enfin, l'auteur d'une métalepse nous parle-t-il directement ? Est-ce vraiment sûr que Diderot dise douter de la qualité de son *Jacques* ?

Ce qui est mis de côté par Searle, c'est que la métalepse a valeur dans un texte de fiction, et cela implique que la parole de l'auteur n'est jamais vraiment elle-même « pure », comme dans le discours ordinaire. La métalepse, figure de la fiction, ne fait pas sortir de celle-ci : il ne faut donc pas prendre la métalepse trop sérieusement.

4.2.3 L'IRRÉDUCTIBLE INDÉTERMINATION DE LA MÉTALEPSE

Selon nous, le problème de ces deux hypothèses est qu'elles cherchent à comprendre la métalepse en disant, soit que ce qu'on lit est simplement *faux* (Genette : la métalepse fait partie de la fiction continue), soit que ce qu'on lit est simplement *vrai* (Searle : la métalepse est la « syncope » de la fiction, son absence temporaire).

Les difficultés de Genette nous semblent dues au fait qu'il explique la métalepse (comme toute fiction) avec la notion de *faire semblant*. Mais le faire semblant présuppose logiquement qu'on est en train de dire le faux. Si le narrateur fait semblant, mais dit le vrai, la signification de *faire semblant* est bien étrange. Il faut mentir (ouvertement) pour avoir de la fiction (voir § 1.1). Si j'écris que, dans le dernier chapitre de mon livre, le lecteur trouvera la solution à l'énigme, et que cela est vrai, suis-je en train de faire semblant ? Dante fait-il semblant de s'appeler Dante ? Le narrateur de Genette, produit du vrai auteur, est condamné comme Cassandre à dire la vérité et à ne pas être cru.

De l'autre côté, Searle explique la métalepse (en opposition à la fiction ordinaire) avec la notion de *déclaration*. Un présupposé de la déclaration est qu'on garantit ce qu'on dit.

Mais le narrateur dont la voix est utilisée par la métalepse est un être fictif : comment peut-il garantir ses assertions ? Quand Dante se présente à Virgile comme un poète, il ne parle pas seulement à nous, lecteurs, mais aussi aux personnages ; en tant que narrateur, il est donc sans « garantie ». *Zadig* est encore *Zadig* quand il parle des monades, le narrateur n'est jamais effacé. Même en supposant que le narrateur cesse d'exister pour un moment et que l'auteur parle directement, l'être parlant créé par la métalepse ne peut être expliqué qu'en faisant référence *en même temps* aux deux concepts d'auteur et de narrateur. Diderot utilise, par exemple, le verbe *ignorer* en même temps, en tant que narrateur et en tant qu'auteur :

Nos deux voyageurs n'étaient point suivis : j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ. (*Jacques le fataliste* : 25)

Le narrateur effectivement ignore, mais l'auteur, qui vient de déclarer sa toute-puissance, ignore forcément très peu. Genette, comme Searle, ne considère pas la possibilité d'êtres parlants, « hybrides » et complexes (ni les effets de sens véhiculés par eux). Or la métalepse, et les autres stratégies narratives vues au paragraphe 4.1, constituent à la fois des énoncés fictionnels faits par le narrateur (qui ne devient pas pour autant auteur), et, *en même temps*, de vraies énonciations de l'auteur du récit, qui parlent du vrai acte d'écriture et de lecture, sans faire semblant. Si elles *montrent l'auteur* (et dénouent la *mimêsis*), elles n'effacent pas le narrateur – et ne nous font pas sortir de la fiction. On ne peut pas exclure le rôle de l'auteur dans la lecture (le fait qu'on lit un livre, produit d'une vraie énonciation, à laquelle son sens est lié), ni le rôle du narrateur (le fait que, dans la fiction, il y a toujours une deuxième voix à laquelle attribuer la responsabilité apparente du contenu).

La métalepse est, selon nous, un cas de *double énonciation* (et est donc pour nous un cas de fiction, mais en un sens autre que pour Genette, car nous donnons plus d'importance à l'énonciation réelle du texte – voir paragraphe 3.5). À la différence de Genette et de Searle qui cherchent à *éliminer l'indétermination* de la métalepse, ce qu'on propose est de la valoriser ; notre modèle de fiction, toujours double, vise à donner une description efficace. On espère de cette manière

garder l'idée de Genette que, dans la métalepse, comme dans toute fiction, il y a une distinction entre auteur et narrateur, livre réel Lr et livre décrit Ln ; et celle de Searle selon laquelle la métalepse est un discours sur le livre réel qu'on lit (Lr). L'analyse de Genette concerne seulement Ln et le narrateur, celle de Searle, seulement Lr et l'auteur. Selon nous, il faut décrire les deux.

4.3 ANALYSE POLYPHONIQUE DES EXEMPLES PRÉSENTÉS

Notre hypothèse du double locuteur λ soutient que les mots du texte de fiction sont *toujours* attribués en même temps au narrateur et à l'auteur. L'auteur ne s'arrête jamais de s'exprimer, ce qui est vrai également du narrateur, et les cas de confusion des niveaux narratifs ne font pas exception à cela. Ils sont même exactement la preuve de cela. Aussi, nous allons voir que les difficultés rencontrées par Genette et Searle sont surmontées si l'on prend garde d'entendre dans les passages déviants, comme dans toute fiction, les deux discours du narrateur et de l'auteur.

Ainsi, nous acceptons avec Genette que le *narrateur* n'a pas de vrai pouvoir autorial, comme par exemple la capacité de faire des prévisions sur le futur de l'histoire racontée. Supposons que le narrateur dise : *Demain, je vais mourir*, et qu'il ait raison. La vérité de ces pouvoirs n'est pas vérifiable, le succès de sa prévision peut être fortuit ; le fait que sa prévision soit juste, ne veut pas dire qu'il n'aurait pas pu se tromper. Supposons que le narrateur dise aussi : *Je sais que je vais mourir, parce que je connais l'auteur de ce livre*. Dans quel sens peut-on dire qu'il connaît l'auteur ? Quel genre de « connaissance » du monde réel peut avoir un être fictif ? Si le narrateur dit : *Je sais que tu es à la page 120 de ton livre*, et même s'il a raison, il n'y a pas de vrai contact avec le monde réel. Ses pouvoirs sont, d'un point de vue sceptique, tout à fait des conjectures aléatoires. Le narrateur métaleptique est semblable à un « prophète » : on ne sait jamais s'il parle ou pas avec les dieux. Le narrateur, instance textuelle fictionnelle, ne peut pas parler du vrai auteur ; il peut seulement faire semblant

de parler d'un *auteur* qu'il ne connaît pas, comme si je disais que j'ai parlé avec les dieux et que je connais mon destin.

L'*auteur* de la fiction, par contre, sait vraiment des choses sur la réalité (surtout sur son livre). Ce qu'il ne peut pas faire, c'est parler d'une voix neutre, externe au narrateur. Dans la fiction, le narrateur a une responsabilité absolue pour l'énonciation apparente ; l'auteur s'exprime dans son livre, mais il a besoin de son « prophète », du narrateur. On va donc maintenant analyser les exemples présentés dans les paragraphes précédents, avec une approche polyphonique qui prend en considération – en même temps – les deux instances d'auteur et de narrateur, sans les fonder ensemble.

4.3.1 ZADIG

[Zadig] fait venir les deux mages. « Qu'enseigneras-tu à ton pupille ? Dit-il au premier. – Je lui apprendrai, dit le docteur, les huit parties d'oraison, la dialectique, l'astrologie, la démonomanie, ce que c'est que la substance et l'accident, l'abstrait et le concret, les monades et l'harmonie préétablie. – Moi, dit le second, je tâcherai de le rendre juste et digne d'avoir des amis. » Zadig prononça : *Que tu sois son père ou non, tu épouseras sa mère*.

On reconnaît un narrateur bizarre. Il habite dans la Mésopotamie antique, mais il montre des connaissances sur la société et la philosophie moderne. Il y a donc différents niveaux de compréhension à expliciter. D'abord, les personnages du récit n'ont pas conscience de notre temps ; ils connaissent les monades, mais pas Leibniz. De la même façon, le narrateur ne peut jamais déclarer d'une façon explicite une connaissance des temps modernes. D'un autre côté, l'antiquité est représentée de la façon dont elle pouvait être pensée par Voltaire et par ses contemporains : les gens érudits doivent étudier l'astrologie et la démonomanie, mais aussi Aristote (*la substance et l'accident*). On a donc une représentation d'un monde en même temps vraisemblable (selon les connaissances du siècle des Lumières) et invraisemblable (parce que liée à la société contemporaine de l'auteur). Voltaire ramène explicitement son monde dans le livre. Bien sûr, *chaque livre* fait cela implicitement : les personnages des mondes textuels parlent et

pensent inévitablement comme les auteurs de leurs livres (Diderot se moque de ce fait quand il écrit dans son *Jacques* (p. 306) : « Et Jacques s'est servi du terme engastrimute?... Pourquoi pas, lecteur ? ».) Mais Voltaire, lui, *se montre ouvertement* : celui qui écrit est un auteur des Lumières, pas un ancien.

Le narrateur de l'introduction (fictive) du livre s'appelle Sadi, et il dit avoir trouvé un ancien livre chaldéen et l'avoir traduit en Arabe pour sa sultane Sheraa, en l'an 837 de l'hégire (1459). Donc le narrateur λν du livre est un chaldéen sans nom. Par contre, on lit le livre en français, avec un style d'écriture propre à la modernité. L'auteur λα s'appelle Voltaire (on trouve son nom sur la couverture du livre) et écrit en 1747. Les mots du livre sont à reconduire au contexte du narrateur λν – contexte qui est aussi celui du héros Zadig. Quand il s'agit d'évaluer ce que les mages offrent à l'enfant, nous, lecteurs, devons chercher à penser comme un chaldéen : la démonomanie est pour Zadig, par exemple, une chose importante et juste à connaître. Zadig est véritablement savant, parce qu'il choisit une éducation privilégiant l'éthique à une éducation privilégiant la théorie spéculative, et enseigné, par exemple, la monadologie ; tel est le message (voltairien) que le narrateur λν veut nous donner. Dans cette optique, l'antimétalepse a un premier effet : le premier docteur utilise effectivement les monades et l'harmonie préétablie dans son argumentation, même s'il ne peut pas connaître la théorie de Leibniz en tant que telle. Et ce premier effet n'est explicable ni par Searle, ni par Genette, qui négligent soit le contexte fictionnel de la narration, soit le contexte d'écriture : or les deux sont nécessaires à l'analyse.

Qu'est-ce que veut nous communiquer Voltaire, λα ? Il adopte la position du narrateur, il reconnaît l'importance de l'éthique. Mais le deuxième contexte de ce qu'on lit est beaucoup plus récent, Voltaire connaît Leibniz, et nous fait savoir cela ; donc quand il parle de sa philosophie, il donne un jugement sur lui (pas totalement négatif : il est quand même cité à côté d'Aristote). Si le livre est pour son narrateur λν un récit (moral), il devient, dans les mains de Voltaire, un argument philosophique, une assertion parmi les autres assertions des modernes. Le deuxième effet de l'antimétalepse est d'amener

l'attention sur cette lecture-là : Voltaire écrit pour un public averti. Le sens global de ce texte devient celui d'un philosophe qui raconte une histoire fictionnelle, avec un but bien réel. Sans antimétalepse, il serait agi d'un récit plus « innocent », avec une énonciation effective moins caractérisée et moins prégnante. Et les mots de Zadig n'auraient pas été une critique précise (même si encore modérée) contre la philosophie irénique de Leibniz. Ses mots et ses actions seraient apparus comme dictés par la sagesse « naïve » d'une personne qui s'adapte à son propre destin (ou qui, plus simplement, *doit* s'adapter à lui).

4.3.2 JACQUES LE FATALISTE

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.

Ici Diderot parle d'un vrai pouvoir de l'auteur – il peut faire ce qu'il veut, en tant qu'auteur. Le lecteur doit apprécier la vérité de cela : être auteur veut dire faire arriver les choses, en donnant un sens à ces événements. Mais Diderot nous montre en même temps une autre chose : que le *narrateur* ne peut *rien faire*, que le futur de l'histoire est *déjà écrit* quand le narrateur dit cela. Chaque fois qu'on lit le livre, on sait que les amours de Jacques seront racontées toujours de la même façon. Ce second message est présenté grâce à λν, et à sa faiblesse manifeste. La métalepse nous parle à la fois des *pouvoirs* et des *limites* de la fiction ; elle montre (et n'annule pas) une barrière insurmontable : le dédoublement de λα et λν. On perd quelque chose du texte, aussi bien si l'on renonce à décrire l'auteur Diderot, qui nous montre la liberté des stratégies d'écriture narrative, que si l'on renonce au narrateur, qui nous montre qu'il n'est rien d'autre qu'un instrument dans le destin du texte et entre les mains de l'auteur. Comment transmettre les deux messages en même temps sans utiliser la métalepse ? Probablement, il s'agit d'une tâche impossible. En effet, normalement, *soit* on met en évidence la liberté de quelqu'un face à quelque chose, *soit*, alternativement, on met l'accent sur

les facteurs qui l'ont forcé à agir (même s'il n'en a pas conscience).

Nos deux voyageurs n'étaient point suivis : j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ.

L'effet que cet énoncé a sur le *narrateur*, est que celui-ci se voit attribuer un savoir partiel : il ne sait pas tout, il n'invente pas, sa narration est « objective ». La narration produit une certaine indétermination ou « ouverture » (Eco 1985) sur ce qui s'est passé dans l'auberge : soit pour ne pas ralentir la lecture (*ignorer* est un moyen de relâcher l'attention et de la diriger ailleurs), soit pour produire de la surprise plus tard (*ignorer* informe alors que quelque chose d'important peut être arrivé dans l'auberge, sans que cela ait été encore raconté).

L'effet de l'énoncé sur l'*auteur* est bien différent. Il cherche à se cacher derrière le narrateur (comme la majorité des auteurs de fiction), il fait semblant de ne pas exister et le pronom *je*, comme dans les récits de fiction ordinaires, semble d'abord ne renvoyer qu'au narrateur. Mais, comme l'auteur avait déjà dévoilé sa présence avant, l'effet que l'énoncé obtient est finalement contraire : l'auteur, créateur omniscient du livre, se déclare ignorant de quelque chose. Or *ignorer*, sur les lèvres de l'auteur, est une façon de se moquer du lecteur, de lui rappeler qu'il s'agit d'une histoire inventée où les plus bizarres coïncidences peuvent arriver. Le lecteur est alors encore plus persuadé que quelque chose d'important s'est passé dans l'auberge, ou, pour mieux dire, que l'auteur *choisira plus tard* que quelque chose *s'est passé* dans l'auberge. Cette contradiction de temps verbaux est caractéristique de la fiction il *n'est rien arrivé* dans l'auberge, tant que l'auteur le *voudra*. La métalepse est le moyen par lequel Diderot nous fait réfléchir sur cette vérité qui normalement passe inaperçue à la lecture

- Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre.
- Tant mieux, mon *Jacques* en sera moins lu.

Le narrateur λv parle effectivement d'un livre imaginaire, qu'on ne connaît pas sinon par la description qu'on en lit (sur ce point nous rejoignons Genette). Se réfère-t-il à la « traduction »

qu'il serait en train de faire (comme il nous le dira plus tard dans le livre) ? L'auteur λa , par contre, parle du vrai *Jacques*, en faisant un commentaire sur son livre réel, qui *est* une rapsodie de faits. Même si l'on avait lu : *Votre Jacques est un texte cohérent et linéaire*, l'auteur aurait quand même parlé du même livre de façon ironique. Il y a donc *deux discours* tenus en même temps, parallèlement, qui produisent un effet de sens complexe.

L'interlocuteur mis en scène dans ce passage est quelqu'un qui n'existe pas. Mais il nous dit quelque chose de très important : selon lui, certains des faits décrits dans *Jacques* ne sont pas imaginaires, mais réels. *Réels* dans le sens de l'auteur, Diderot, et de nous, lecteurs. Nous, lecteurs, ne pouvons pas savoir si Diderot a effectivement connu un Jacques et son maître. Par contre, l'interlocuteur fictif du passage nous dit aussi que le livre est écrit sans grâce et ordre, fait qui est bien visible à tout le monde. L'interlocuteur prend ainsi une position que certains de nous, lecteurs, pourrions partager. Quel est l'effet de cette interférence entre interlocuteur fictif et lecteurs réels ? C'est que la réponse de Diderot est adressée à *nous*. Nous pouvons presque sentir quelqu'un qui nous dit ne pas aimer ce livre, et écouter la réponse de Diderot-auteur qui l'invite, donc, à ne pas le lire. Grâce à la métalepse, Diderot peut donner une instruction directe de lecture, en indiquant la façon de lire le texte (il aide le lecteur à trouver le « lecteur modèle » du texte, voir Eco 1985).

4.3.3 LA DIVINE COMÉDIE

Lors, je dis : « Au milieu de la Toscane passe / un cours d'eau qui commence auprès de Falterone / et parcourt pour le moins cent milles de chemin.

J'apporte de ses bords cette chair que voici ; / de dire qui je suis, c'est parler sans rien dire, / puisque, jusqu'à présent, mon nom n'est pas connu. »

La relation entre Dante-auteur et Dante-narrateur est complexe. Dante utilise son nom et se représente avec des traits réels (florentin, poète pas encore connu) ; d'autre part, la finalité satirique et politique de la *Comédie* est claire : les gens

qu'il rencontre ont été vivants, et Dante-auteur exprime sa propre pensée sur eux. En même temps, le lecteur ne peut pas penser que le voyage de Dante soit une vraie chronique : le style même de l'œuvre avise (du moins, pour le lecteur contemporain de Dante) de sa nature fantastique. Rapports complexes, disions-nous : qu'il y ait plusieurs messages plus profonds et *réels*, présentés par l'auteur, est clair – la nature mystique du voyage exclut qu'il puisse être écrit juste pour délecter, et les attaques contre les personnages historiques, répétons-le, sont bien évidentes.

Il faut alors être très attentif dans la construction du $\lambda\alpha$ et du $\lambda\nu$. Un premier effet de l'autofiction est ici de donner une plus grande efficacité aux mots du narrateur, et de situer la narration fictive dans un univers de discours propre à l'auteur. En effet, les informations sur les deux se croisent, les opinions du narrateur sont (souvent) aussi celles de l'auteur (même s'il faut se souvenir que celui-ci utilise aussi beaucoup d'autres moyens et voix pour exprimer sa pensée : il est le « dieu » du texte, qui effectivement partage damnés et sauvés). À l'inverse, les qualités du Dante-auteur se trouvent amplifiées par l'aventure du Dante-narrateur. Il n'y a que très peu d'hommes qui ont voyagé aux Enfers. Dante n'est pas encore connu, mais, à en juger par ce qu'il écrit, cette situation ne peut pas durer longtemps. Enfin, la référence au fait que Dante a visité les mondes divins avec sa *chair* a un effet déviant ultérieur : Dante semble nous dire qu'il s'agit de la même chair, qui a voyagé aux Enfers et qui a écrit ce qu'on est en train de lire. L'absence d'autofiction aurait donné à la *Divine Comédie* un sens plus « détaché » de la réalité sociale, tendant vers la création d'un univers mythique autonome.

Dante, pour dur que soit le départ de Virgile, / il est tôt pour pleurer, il est tôt pour les larmes, / car il te faut pleurer sur une autre blessure.

Il y a une dimension polémique dans la Comédie, que Dante ne fait rien pour cacher (même si Dante l'aurait peut-être interprétée en un « sens moral », et aurait donc plutôt fait remarquer l'exemplarité et la valeur universelle des faits racontés). En donnant son propre nom au narrateur, il met en

évidence la responsabilité performative de l'acte d'écriture. Et on peut essayer d'entendre, dans chaque prédiction qui est faite à propos du voyage de Dante-narrateur, une référence à la situation historique contemporaine de Dante-auteur. Bien sûr, cela aurait été possible même s'il ne s'agissait pas d'une autofiction. Cependant, la dimension autobiographique allégorisée, l'histoire seconde de Dante-auteur, est ouvertement indiquée par l'abondance des signes qui dirigent vers la situation d'énonciation réelle du texte. Dante n'aurait pas pu conclure son livre, comme on le fait souvent aujourd'hui, avec la phrase : *Toute ressemblance avec des personnages réels est purement fortuite.*

4.3.4 LE HORLA

Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !...

Le narrateur du récit n'arrive pas à conclure sa narration à cause de la démence. Maupassant, par contre, arrive exactement jusqu'au point où il voulait. Le premier effet de sens est donné par cette interférence : le récit peut se conclure avant la fin qu'une narration classique, ordinaire, aurait exigée, parce que l'« auteur » du mémoire est mort. L'*ouverture* (dans le sens de Eco 1985) du récit, c'est-à-dire le fait qu'on ne saura jamais si le fantôme existe vraiment dans le monde du narrateur ou s'il s'agit de son hallucination, est amplifiée par le fait que le livre réel finit au moment même de la fin du narrateur. Une des conditions présumées pour penser qu'il s'agit d'une vraie chronique, est satisfaite : il n'y a plus d'*écriture* après la mort du *narrateur*. Sans cette coïncidence, si le texte s'était terminé en disant : *Mon récit se termine ici, j'espère qu'il vous a fait peur*, l'instance d'écriture aurait survécu au narrateur, la fiction se serait dévoilée, et le texte aurait perdu une partie de son efficacité.

Poe, dans son *Arthur Gordon Pym*, adoptera une stratégie narrative tout à fait opposée à celle de Maupassant. Il y aura un auteur simulé, reportant la narration qu'il prétend avoir découverte dans un texte factuel (un journal intime). Il fait ce que je ferais si je reprenais le *Horla*, en ajoutant à la fin ma

signature et l'assertion qu'il s'agit d'un texte factuel, inachevé parce que son auteur est mort. On notera cependant que, même dans le *Pym*, il y a métalepse, parce que Poe *fait semblant* de copier un texte factuel. La préface et la note finale du *Pym* sont métaleptiques : il y a un narrateur Poe qui soutient parler pour l'auteur Poe, mais qui, ni ne dit la vérité (il n'y a aucun texte factuel à l'origine du récit), ni ne ment. Sa déclaration est un jeu narratif, comme celui du *Horla*. Poe choisira de dire qu'il a trouvé une vraie chronique ; Maupassant adopte quant à lui une stratégie plus directe : il nous montre tout simplement le texte, comme si c'était nous qui l'avions trouvé. Poe dit : *Je suis écrivain, j'ai trouvé une chronique*. Maupassant dit par contre : *Je suis écrivain, il n'y a pas d'écrivain*. C'est facile à voir parce que le *Horla* pourrait être lu comme un texte factuel : si l'on ne sait pas que Maupassant est un auteur de fiction, on pense tout simplement qu'il s'agit d'un texte « sérieux ». Cela ne peut jamais arriver avec un texte où la narration est clairement distinguée de la production matérielle du texte (par exemple, quand le narrateur connaît toutes les pensées des personnages).

Il y a un niveau ultérieur possible d'interprétation du texte, car Maupassant (sujet écrivain) va effectivement devenir fou, essayer le suicide et mourir peu d'années après avoir écrit le *Horla*. La chose est inquiétante et nous fait penser qu'il y a peut-être des expériences réellement vécues par Maupassant à l'origine de ce texte ; et que, donc, l'instance d'écriture de celui-ci, qu'on interprète aujourd'hui comme auteur de fiction ($\lambda\alpha$), a quelque chose de plus proche du locuteur (λ) d'un récit factuel (voir paragraphe 3.6). L'interprétation du texte en est affectée, et le fait que le narrateur $\lambda\nu$ n'a pas de nom invite ultérieurement à l'identification avec l'auteur $\lambda\alpha$ (et donc au rapprochement des deux moitiés de l'énonciation fictionnelle). Mais si Maupassant a vraiment vu le *Horla*, alors, dans la mesure où il rapporte des faits vécus, tout simplement, ce texte n'est plus une fausse chronique, parce que il n'y a plus de fiction.

4.4 CONCLUSION

Ces analyses de la métalepse, et de quelques autres figures ayant le même effet de croiser les deux niveaux de la narration et de l'écriture, auront montré, nous l'espérons, que notre modèle polyphonique de la fiction comme double énonciation est valide même dans ces cas limites, et permet de mieux les comprendre. On espère avoir répondu aussi à la possible critique que notre modèle ne différencie pas les deux cas de fiction, ordinaire et métaleptique. En fait, si les deux niveaux d'auteur et de narrateur existent dans tous les textes de fiction, et sont toujours nécessaires pour les comprendre, c'est seulement dans les cas de métalepse qu'ils font directement référence l'un à l'autre. Homère et Ulysse sont deux, sans quoi il n'y aurait pas d'*Odyssée* ; on doit se fatiguer un peu plus pour faire le partage entre le Dante voyageur et le Dante écrivain dans la *Divine Comédie*.

Les effets qu'on vient de trouver dans les textes qui croisent les niveaux narratifs et qui, par exemple, utilisent des métalepses, mettent tous en évidence la présence de l'énonciation effective et de la « non autonomie » de l'énonciation apparente. Selon nous, les textes fictionnels sans métalepse doivent eux aussi être interprétés en considérant l'auteur et son énonciation, même si souvent il peut sembler que celle-ci n'est pas si importante. Car l'énonciation effective n'a pas pour seule fonction de donner le nom du scripteur, ou les raisons personnelles qui l'ont amené à écrire. L'énonciation du texte est liée à l'*effet* que le texte a. Elle est l'origine de son *sens*, aujourd'hui comme au moment de sa production. Sans compréhension des *choix* de l'auteur, il n'y a pas de compréhension du texte. La déviance narrative nous montre que l'acte de production peut être focalisé à travers des points de vue très différents. Le passage de Diderot en montre l'aspect philosophique (la liberté de l'auteur, la contrainte du narrateur). L'exemple de Voltaire montre que les textes peuvent avoir une finalité qui les éloigne du genre auquel le récit semble appartenir. Celui de Dante montre la refiguration de la vie sociale, et la dépendance du monde fictif et du monde de

l'auteur. Celui de Maupassant, l'attitude psychologique détachée, la sécurité, que le lecteur prend quand il lit des faits fictifs, justifiée par la séparation entre monde du narrateur et monde de l'auteur.

Plus généralement, avec notre modèle descriptif de la fiction, nous espérons avoir montré que, même dans l'écriture littéraire, persiste une instance discursive *efficace*, liée à la production du texte. Le locuteur λ de Ducrot permet et requiert de mettre en relation énoncé et énonciation ; de la même façon, l'auteur de fiction $\lambda\alpha$ est responsable de l'acte d'écriture, et c'est cet acte qui donne sens au livre (du fait que le lecteur reconnaît qu'il s'agit d'une *fiction*, jusqu'au signifié global du texte donné par l'interprétation des *choix* qui l'ont produit). Souvent l'adjectif *discursif* est considéré comme synonyme de *fictif*, et le locuteur λ de Ducrot, être discursif, est aussi dit fictif. Mais si c'était le cas, on n'aurait pas un monde réel dont les discours parlent. Curieusement, c'est le récit de fiction qui, en différenciant narrateur fictif et auteur effectif, nous montre qu'il y a des êtres discursifs non fictifs : l'auteur $\lambda\alpha$ (et, en conséquence, le locuteur λ du discours « sérieux »).