



HAL
open science

Genette, contre-enquête : Pragmatique, formes et diachronie de la “ voix narrative ”

Guillaume Soulez

► **To cite this version:**

Guillaume Soulez. Genette, contre-enquête : Pragmatique, formes et diachronie de la “ voix narrative ”. *Communication & langages*, 2019, Gérard Genette, théoricien de la communication ?, 202, pp.115-131. 10.3917/comla1.202.0115 . hal-02608184

HAL Id: hal-02608184

<https://hal.science/hal-02608184>

Submitted on 15 Jan 2022

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.



GENETTE, *CONTRE-ENQUÊTE : PRAGMATIQUE, FORMES ET DIACHRONIE DE LA « VOIX NARRATIVE »*

[Guillaume Soulez](#)

Presses Universitaires de France | « [Communication & langages](#) »

2019/4 N° 202 | pages 115 à 131

ISSN 0336-1500

ISBN 9782130821199

DOI 10.3917/comla1.202.0115

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2019-4-page-115.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Genette, *contre-enquête :* *Pragmatique, formes* *et diachronie* *de la « voix narrative »*

GUILLAUME SOULEZ

« OUVRIR GENETTE »

Deux concepts genettiens ont particulièrement essaimé dans le champ des sciences de l'information et de la communication, notamment dans le sous-champ des études cinématographiques et audiovisuelles, et plus généralement des industries culturelles : ceux de « focalisation » et de « paratexte ». « Focalisation » a permis d'aborder les questions de point de vue dans les discours médiatiques, « paratexte » celles de l'articulation entre plusieurs discours en fonction d'un contexte donné (comme la mise en page d'un article ou le générique d'un film qui renvoient à une instance qui encadre la réception de l'article ou du film). Mais s'ils ont été adaptés aux médias ou précisés (par exemple, la différence entre focalisation et « ocularisation » permet de prendre en compte la dimension visuelle du médium¹), ces concepts ont souvent été pris comme tels et n'ont pas été véritablement discutés en eux-mêmes. Or, ils comportent un certain nombre de choix effectués par Gérard Genette qui ont des conséquences sur la perspective théorique utilisée et l'analyse de la communication qui en découle.

Pour mettre en œuvre sa réflexion sur la focalisation (notamment interne), Genette a réduit les potentiels de la notion de « restriction de champ » qu'il emprunte à Georges Blin, liée à l'étude sur Stendhal, car elle s'inscrit, à partir d'un emprunt à la terminologie cinématographique,

1. François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

Résumé : Gérard Genette a inventé de nombreuses notions qui font presque l'ordinaire aujourd'hui d'une analyse textuelle. Mais on oublie souvent les choix et le cadre théoriques qui ont présidé à la mise au point de ces catégories. Pour mesurer l'importance d'« ouvrir » la boîte noire des catégories genettiennes, nous prenons l'exemple de la « voix narrative » dans *Figures III* et essayons de voir dans quelle mesure la notion de « récit homo-intradiégétique » peut vraiment s'appliquer à Ulysse chez les Phéaciens. Sous la forme d'une contre-enquête, nous faisons apparaître le problème de l'articulation entre analyse formelle et diachronie. Contre une démarche qui se sert des catégories textuelles genettiennes en changeant simplement le contexte de leur application, nous défendons une approche plus pragmatique de l'usage des formes qui historicise et redonne sens au jeu formel, tout en approfondissant la conceptualisation à l'œuvre chez Genette.

Mots-clés : Genette, Jauss, littérature, cinéma, audiovisuel, diachronie, anachronisme, voix narrative, récit, aède.

au sein d'un paradigme phénoménologique de la « situation » sartrienne, à laquelle Genette ne prête pas attention². Plus encore, la restriction de champ est liée pour Stendhal lui-même à sa théorie de la « position » du sujet dans le monde, c'est-à-dire à la question de la variation permanente du point de vue. Cette théorie « idéo-logique » (au sens de Destutt de Tracy, dont Stendhal se veut un continuateur) lui est inspirée par les machines de vision de son temps (panorama, diorama, géorama) ou certaines machines antérieures (lunettes, kaléidoscopes et lanternes magiques). C'est donc la façon dont Stendhal répercute la culture visuelle de son époque dans sa réflexion sur la genèse en nous des idées, qui explique pourquoi il s'intéresse à ce paradoxe de l'*observateur*³ d'un enfermement de chacun dans son point de vue intérieur qui s'accompagne *pour-tant* d'une variation permanente. En « fixant » la focalisation interne (« parfaite [...] [quand l'énoncé] se contente de décrire ce que voit son héros⁴ », renvoyant à un passage de *La Chartreuse de Parme*) par opposition à la focalisation externe (« le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments⁵ »), comme un mode du récit opposé à un autre, Genette fait disparaître les enjeux de la réflexion stendhalienne : disparaissent notamment le caractère impossible d'une véritable focalisation externe, le mirage d'une focalisation zéro et le primat de la variation sur la stabilité qui font partie de la question de la modalisation du récit puisqu'ils portent en eux, intrinsèquement, les retournements potentiels de l'interprétation du récit (Genette note quand même que chez Stendhal le point de vue est particulièrement « variable [...] rapide et insaisissable⁶ »!). Plus encore, alors que Stendhal et Blin qui le suit se servent d'un modèle optique fondé sur la variation de l'observation, le fait de couper la réflexion stendhalienne de son ancrage culturel fait rebasculer l'analyse dans un modèle antérieur, cartésien, fixiste et objectiviste (fondé sur la séparation entre sujet et objet), qui est celui de la *camera obscura*⁷. Toute une part de la dynamique du regard portée par le changement de point de vue est ainsi contenue dans le modèle stendhalien, ce qui permet de mieux appréhender le jeu du cadrage et du montage dans le cinéma et l'audiovisuel lui-même, héritiers des machines de vision, comme jeu des regards en mutation permanente (cette dynamique permet en outre de renouer pleinement avec l'archéologie de ces médias).

Prenons l'exemple des plans qui suivent le début de *Stage Fright* d'Alfred Hitchcock (1950), un flash-back raconté par un personnage. Ces plans s'ancrent dans une ocularisation (le personnage se rend compte – *insert et raccord-regard* – qu'il a oublié une robe tachée de sang dans une pièce) qui se révèle par la suite complètement fabriquée. C'est donc à travers notre propre regard de spectateur que nous avons construit le sens de la vision qui nous est donnée en nous fiant

2. Laurent Jullier et Guillaume Soulez, *Stendhal, le désir de cinéma*, Paris, Séguier, 2006.

3. Autour de 1820, les nouveaux appareils rendent sensible le fait que la perception individuelle est le fruit de stimulations et de projections du spectateur, et non le reflet (intérieur) d'un monde (objectif) extérieur. Voir Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.

4. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 209.

5. *Ibid.*, p. 207.

6. *Ibid.*, p. 207.

7. Laurent Jullier et Guillaume Soulez, *op. cit.*

  ce personnage, par habitude des conventions narratives du flash-back du cinéma des années 1950. Nous avons fait usage de cette ocularisation, qui est seconde par rapport au mode de présentation des images, mais nous pouvons changer de point de vue *après-coup* sur ces mêmes images, sans que l'ocularisation en ait été modifiée. Qui plus est, si cette modalit  a été perçue comme une facilité scénaristique dans les années 1950 (Hitchcock y voyait, lui, une façon d'éduquer le regard, à la manière – joli paradoxe – des modalités de la vérité et du mensonge en litt rature⁸), on a tendance à ne pas y voir de réel écart esthétique aujourd'hui, tant nous sommes habitués aux *twists* et seconds degrés du cinéma le plus courant⁹. Autant, sinon plus que les modes narratifs *in abstracto*, l'histoire de ce média détermine la façon dont nous appréhendons les points de vue présentés.

Il nous semble donc que la grande force de clarification de Gérard Genette gagne à être accompagnée d'une réflexion sur les conséquences de ses gestes théoriques, tant du point de vue des outils conceptuels que des objets analysés. Le programme de travail qu'on propose est alors de remonter aux sources de la pensée genettienne pour mieux en faire usage dans la théorie des médias aujourd'hui, tant pour souligner les parts d'ombre des choix de Genette que pour remettre en jeu ses outils dans de nouvelles perspectives (qui se détacheraient de celles qui président à leur invention). « Ouvrir » Genette, c'est ne pas se contenter d'appliquer ou d'affiner ses outils aux discours médiatiques, mais c'est tenter de penser *avec lui*, au moment où il élabore ses outils.

Nous nous proposons ici de travailler sur une autre réflexion fameuse, celle qui consiste à distinguer les différentes « voix » du récit selon quatre grandes catégories (narrateur homodiégétique *versus* h terodi g tique, narrateur extradiégétique *versus* intradiégétique). Notre perspective sera plus particulièrement centrée sur la question de la diachronie de ces concepts et de ces objets. Pour cela, nous adopterons un point de vue inverse à celui de Genette en partant de la théorie de l'horizon d'attente esthétique de Hans Robert Jauss pour mieux montrer, par contraste, les choix que Genette met en œuvre dans son analyse de *La Recherche du temps perdu* pour penser la voix narrative¹⁰. Plus particulièrement, nous allons mener une sorte de contre-enquête en nous intéressant à la figure qui est opposée à celle de *Marcel* : Ulysse. L'objectif est de faire apparaître l'importance de la diachronie dans la saisie de la question même qui intéresse Genette, afin de mieux prolonger aujourd'hui son travail.

8. François Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, p. 158.

9. Pour faire mesurer cette différence de contexte (« ce qui pouvait être vu comme une faute [...] est désormais considérée comme un coup de génie »), Aurélie Ledoux compare *Stage Fright* et *Usual Suspects* (1994) : le premier film (*via* une « métalepse monstrative ») vise à « rétablir l'identité entre narrateur, point de vue et vérité », tandis que le second ne cherche qu'à « duper » son spectateur (Ledoux, 2014, p. 263 et 266).

10. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.* ; Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1989 [1982], p. 419-420.

OPACITÉ D'UN TABLEAU

Dans sa conclusion à *Pour une herméneutique littéraire* intitulée « Un dernier regard sur mon expérience théorique », Jauss explique l'origine de sa célèbre théorie de l'horizon d'attente esthétique : c'est en comprenant l'altérité de la littérature médiévale qu'il conçut qu'un texte avait été écrit pour un lecteur contemporain de ce texte, et non pour nous, qui venons des siècles après. Par conséquent, la théorie littéraire devait à la fois s'écarter d'une sorte d'intemporalité du texte, comme de l'idée, symétrique, qu'il serait possible de reconstituer par l'étude des sources historiques du texte la continuité de ce texte jusqu'à nous (par exemple l'étude des sources antiques des textes médiévaux). Pour Jauss, l'histoire littéraire doit affronter l'autonomie de chaque période en tant que telle, avec ses discontinuités, elle doit mesurer les écarts entre notre horizon et celui des contemporains du texte, sans chercher une artificielle « fusion des horizons ¹¹ ».

La théorie de l'histoire nous a, elle aussi, mis en garde contre les tentatives de « retrouver » l'horizon des contemporains d'événements du passé, que nous étudions, le propre de l'histoire étant de ne pouvoir poser aux documents que des questions que nous nous posons, au présent ¹². Plus exactement, plutôt que de subir sa propre contemporanéité, l'historien peut même plaider pour une « pratique contrôlée de l'anachronisme [...] à condition que ce soit en toute connaissance de cause et en choisissant les modalités de l'opération ¹³ ». Mesurer un écart a plus de chance d'être heuristique que de présupposer une continuité. Ne pas mesurer l'écart nous expose à des contresens, le « contrôler » nous permet, au contraire, une certaine mesure de l'historicité. Ainsi, prendre l'émission *Strip-Tease* (qui débute en 1985 au sein de la RTBF) pour de la « télé-réalité » (ou, pire, l'ancêtre de la télé-réalité ¹⁴), alors qu'il s'agit d'une version radicale (immersive) du « cinéma-vérité » (ou « cinéma direct ») né à la fin des années 1950, c'est faire un anachronisme (non contrôlé) qui en dit beaucoup plus sur l'usage de cette catégorie (notre propre horizon d'attente) que sur l'émission elle-même, ou que sur l'horizon d'attente des spectateurs de 1985.

Dans son texte célèbre de *Figures III* sur la voix narrative, Genette, structuraliste, fait l'hypothèse inverse en utilisant *L'Odyssée* pour aider à comprendre *À la recherche du temps perdu*. Le passage bien connu du récit par Ulysse de ses propres aventures, au sein de *L'Odyssée*, permet à Genette de distinguer les narrations hétérodiégétiques et homodiégétiques (*relation* au protagoniste), ainsi que les narrations intradiégétiques des narrations extradiégétiques (*niveau* du récit). C., le narrateur de *Jean Santeuil*, brouillon de la *Recherche*, raconte la vie de Jean Santeuil, tout en étant un personnage fictif inventé par Proust (qui le présente dans la préface), tandis qu'Homère est considéré comme un auteur extérieur qui raconte la vie d'Ulysse dans *L'Odyssée* : tous deux sont donc des narrateurs

11. Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, op. cit., p. 419-420.

12. Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espace temps*, n° 87-88, 2005 [1993], p. 127-139.

13. *Ibid.*, p. 129.

14. E. Desplanques, « Tous prisonniers du Loft », *Télérama*, 8 juin 2007.

hétérodiégétiques (ils ne racontent pas leur propre histoire), mais *C.*, contrairement à Homère pour Genette, fait bien partie du récit-cadre de *Jean Santeuil*, il est donc à l'intérieur du récit (intradiegétique). Inversement, *Marcel* raconte sa propre histoire, tout comme Ulysse chez les Phéaciens, ils sont donc tous deux des narrateurs homodiégétiques, mais *Marcel* se situe à un niveau supérieur du récit qu'il raconte (un récit-cadre), il est donc extradiégétique, contrairement à Ulysse, qui est de plain-pied dans son propre récit. Du point de vue de la relation et du niveau du récit, *L'Odyssée* permet donc à Genette de trouver des pôles antithétiques à la *Recherche*, pour mieux saisir les modalités du récit chez Proust, ce qui est l'objectif déclaré de « Discours du récit. Essai de méthode ». Comme les termes d'une équation (synthétisée dans un tableau), *C.* (narrateur de *Jean Santeuil*) s'oppose donc à Ulysse (narrateur hétérodiégétique versus narrateur homodiégétique) comme Homère s'oppose à *Marcel*, tandis que *Marcel* s'oppose à Ulysse chez les Phéaciens (narrateur extradiégétique versus intradiégétique) comme Homère à *C.*¹⁵.

Le tableau-clé du chapitre sur la voix narrative (in *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 256).

RELATION \ NIVEAU	Extradiégétique	Intradiégétique
Hétérodiégétique	Homère	Schéhérazade C.
Homodiégétique	Gil Blas <i>Marcel</i>	Ulysse

Le romancier fictif *C.* se range dans la même case que Schéhérazade comme intra-hétéro-diégétique, et le narrateur (unique) de la *Recherche* dans la case diamétralement (diagonalement) opposée [...] comme extra-homodiégétique : [*ici apparaît le tableau*]. Il s'agit là d'un renversement absolu, puisque l'on passe, etc.¹⁶.

Moment clé de la démonstration, ce que fait voir le tableau avec sa diagonale permet de répondre à la question, que pose au départ Genette, d'une stratégie qui vise à adopter une écriture qui *ressemble* à une autobiographie (alors que *Jean Santeuil* est plus autobiographique *de facto*), mais pour mieux penser, en sens inverse, l'acte d'écriture lui-même comme « rapport à soi » :

[L]a conquête du *je* n'est donc pas ici retour et présence à soi, installation dans le confort de la « subjectivité », mais peut-être exactement le contraire : l'expérience difficile d'un rapport à soi vécu comme (légère) distance et décentrement, rapport que symbolise à merveille cette semi-homonymie plus que discrète, et comme accidentelle, du héros-narrataire et du signataire¹⁷.

Notons deux points pour la suite : d'une part, il y a en réalité *deux* diagonales – la proustienne, on vient de le lire, et l'« homérique », qui sépare et relie Homère (hétéro-extradiégétique) à Ulysse (homo-intradiégétique), d'autre part, Genette quitte l'analyse formelle lorsqu'il évoque une « conquête du je » comme

15. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 256.

16. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 256.

17. *Ibid.*, p. 257.

« expérience difficile d'un rapport à soi... » : la littérature sert ici à s'emparer d'une question liée à l'expérience contemporaine de la « subjectivité ». Nous y reviendrons.

Mettre au carré Proust avec Homère, c'est supposer la continuité d'un invariant – le « récit » – par-delà les formes historiques et anthropologiques de la culture¹⁸, selon une démarche, écrit Genette au début de *Figures II*, qui vise à comprendre la « littérature *comme telle* », ou la « *littéarité* » de la littérature au sens de Jakobson, la « *forme* [comme] manière qu'a le langage de diviser et d'ordonner à la fois les mots et les choses », à l'instar de la forme du « *palimpseste* » chez Proust, qui « organis[e] d'un seul et même geste, l'espace du monde et l'espace du langage »¹⁹. Sans parler du fait que, comme le soulignait Barthes en 1960 (texte pourtant cité par Genette dans le deuxième chapitre de *Figures III*, « Poétique et histoire »), présupposer une continuité de la « *littéarité* » ne va pas sans poser problème, surtout s'agissant d'une culture non-écrite, d'une poésie épique pensée pour l'oral, ce qui est pourtant une donnée relativement accessible au sein du récit d'Ulysse lui-même (puisqu'il a lieu au sein d'une fête donnée en son honneur par les Phéaciens, etc.)²⁰.

Ainsi, il y a une logique culturelle à ne pas séparer Ulysse d'Homère dans la mesure où, tous deux (dans ces passages chez les Phéaciens) sont des « chanteurs » (aèdes) pris dans une sorte de joute (il y a un premier aède, Démokos, qui, Ulysse étant encore *incognito*, chante ses exploits à Troie ; puis, plusieurs fois, Ulysse est mis au défi de chanter ; de même le chant est mis en parallèle avec d'autres concours athlétiques auxquels participe Ulysse). Comme le suggère une hypothèse sur les origines des textes dits « homériques », certains chercheurs « font d'Homère une fiction : la figure de l'aède par excellence, *dans la peau duquel se glisserait* tout poète qui souhaiterait chanter Achille ou Ulysse en utilisant les normes de cette tradition poétique »²¹. De fait, si l'on use d'un anachronisme contrôlé, plutôt que de plaquer sur « Homère » la notion de « narrateur qui raconte une histoire d'où il est absent »²² (anachronisme peut-être incontrôlé), on pourrait alors souligner la parenté entre la culture archaïque grecque et la culture rap :

[C]es dernières années, je me suis rendu compte que ce qui pouvait nous aider à saisir cet aspect, c'est la culture rap. Dans le rap, vous avez à la fois une contrainte très forte – des formules rythmiques, des mélodies, des séquences ou des effets stylistiques imposés, éventuellement des rimes – et la liberté d'improviser, pourvu que vous retombiez

18. Sur ce point, voir le réjouissant *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1991, de Florence Dupont (qui rappelle justement partager le point de vue de Nicole Loraux sur l'« anachronisme » dans un entretien à la revue *Vacarme* : Florence Dupont, « Penser contre, penser avec. Entretien avec Florence Dupont », *Vacarme*, 2011/4, n° 57, p. 257).

19. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 16, puis p. 20-21 (italiques de l'auteur).

20. Malgré son importance dans « l'histoire de la littérature », la notion de « littérature », souligne Barthes, peut-elle même s'appliquer à Racine ? il faut plutôt faire l'histoire de ce qu'on appelle « littérature », ce qui est « de l'histoire tout court », in Roland Barthes, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 15^e année, n° 3, 1960, p. 529-530.

21. Pascale Brillet-Dubois, « Homère, la voix d'avant les masques : entretien avec Pascale Brillet-Dubois », propos recueillis par Daniel Loayza, Théâtre de l'Odéon, le 25 juin 2014, p. 1 (je souligne). Transcription accessible ici : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01546422>

22. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 255.

toujours sur vos pieds [...] D'un côté, la production doit être re-con nue, selon un cadre contraignant, et de l'autre, on valorise l'originalité, c'est-à-dire aussi bien la virtuosité exceptionnelle dans l'utilisation des éléments communs que l'écart surprenant au connu, le tout sous la pression des circonstances, au présent, devant un auditoire unique. Dans la culture archaïque grecque, il y a trace de concours poétiques qui ressemblent vraiment aux *battles* du rap : des duels, des défis avec figures imposées, soit thématiques soit musicales, l'objectif de la compétition, de l'*agôn*, comme disaient les Grecs, étant de faire mieux que le rival, devant un auditoire qui vous juge selon sa propre compétence²³.

D'une absence... l'autre... : Genette prend peut-être un fait anthropologique (un lieu de parole vide à investir) pour un fait purement textuel (alors que c'est l'invariance des formes du récit qui justifie pour lui de pouvoir comparer *L'Odyssee* et *La Recherche*, malgré les siècles d'écart et les différences culturelles)²⁴. On pourrait dire la même chose des notions de « texte » ou de « fiction », qui doivent être pensées dans leur usage, c'est-à-dire leur historicité. Les réflexions des dernières années de nombreux théoriciens de la littérature vont dans le même sens, comme l'atteste par exemple ce programme de travail qui ouvre un collectif de recherches sur la fiction du XVI^e au XVIII^e s. (*avant* le roman dit réaliste du XIX^e qui sert de modèle canonique implicite à la théorie littéraire, notamment structuraliste) : « [L'objectif est] 1) de mettre en relation, à une époque donnée, le territoire de la fiction avec les moyens conceptuels dont on dispose alors pour le penser et le circonscrire, 2) de comprendre quels sont les opérateurs spécifiques de la fictionnalité pour une époque donnée, 3) de s'interroger sur les représentations, dans l'œuvre même, des pouvoirs et des effets de la fiction²⁵. »

Tout au contraire, Genette lui-même, dans son « Introduction », distingue trois sens de « récit » : le sens courant – « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement [...] ainsi appellera-t-on *récit d'Ulysse* le discours tenu par le héros devant les Phéaciens aux chants IX et XII »²⁶, qu'il distingue de deux autres (l'histoire racontée et l'acte de narrer), puis il fait évoluer ce premier sens. Il écrit ainsi juste après : « Notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif²⁷ », en faisant une sorte d'oblitération forte de tout

23. Pascale Brillet-Dubois, *op. cit.*, p. 5.

24. Ainsi, Genette peut-il écrire sans sourciller : « au chant XII de *l'Odyssee*, Ulysse interrompt son récit à l'arrivée chez Calypso, bien que la majeure partie de son auditoire ignore la suite ; le prétexte est qu'il l'a sommairement racontée la veille à Alkinoos et Arète (chant VII) ; *la vraie raison* est évidemment que le lecteur la connaît en détail par le récit direct du chant V ; "Quand l'histoire est connue, dit Ulysse, je hais de la redire" : cette répugnance est d'abord celle du poète lui-même » (je souligne). Même si l'on accordait qu'il s'agit d'un « texte », établi pour des « lecteurs » grecs quelques siècles plus tard, par un « poète » nommé Homère, on pourrait penser, tout au contraire, qu'il s'agit d'un *jeu* avec les conventions de la profération orale dans une culture où l'oralité conserve davantage de prestige que l'écrit (cf. Jesper Svenbro, Phrasikleia, *Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988). On le voit exemplairement dans le *Théétète*, comme on sait, où l'enchaînement des paroles rapportées est un défi explicite à l'écriture et la lecture, mais Genette le considère pourtant uniquement sous l'angle d'un arrangement avec le discours rapporté ou « métadiégétique réduit » (Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 245-246)...

25. Françoise Lavocat, « Avant-propos », in *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 12.

26. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 71.

27. *Ibid.*, p. 72.

ce qui relève de la différence entre oralité (« discours oral », « discours tenu devant », « chants ») et textualité²⁸, et donc de tout ce qui fait l'horizon de ce discours même, tout en introduisant la notion de « littérature » qui fait problème.

« C'EST DANS SA PAROLE QUE LES HOMMES SE RECONNAISSENT »

Bien sûr, Genette, lui-même, qui a contribué à introduire en France de nombreux théoriciens analytiques, comme Danto, Goodman ou Dickie, a été conscient du caractère a-temporel, voire a-contextuel, de son approche initiale dans *Figures*, et il a tâché de l'enrichir ultérieurement en faisant une place à la réception, notamment dans *Seuils* (par anticipation de la réception au sein du paratexte²⁹) ou dans *L'œuvre de l'art* (en réfléchissant sur l'attention esthétique), mais en maintenant toujours une frontière entre le « texte », son fonctionnement, objet de l'analyse, et le reste (lecteur, contexte...), ou entre l'« intention » et l'« attention » (qui ne recouvrent pas la même différence). À propos de la distinction entre genre « constitutif » et genre « conditionnel », Michel Charles cite, par exemple, ce passage révélateur, comme un « ultime repentir »³⁰ : [...] « J'aurais peut-être dû proposer, au lieu de *constitutif*, d'allure un peu trop essentialiste, l'adjectif *conventionnel*, qui aurait davantage fait droit au caractère d'artefact culturel de ce genre d'attributions génériques³¹. » Dès lors, pourquoi ne pas prendre au mot Genette et faire évoluer sa « méthode » en la rendant moins essentialiste encore ?

Dans le fond, si Ulysse sert à penser Marcel (et non le contraire³²), comme sa stricte antithèse malgré les apparences (Ulysse est un « narrateur » qui dit « je », mais qui n'est pas extérieur à l'histoire, contrairement à *Marcel*³³), c'est

28. La notion de « discours » permet ce glissement, grâce à Benveniste, mais ce n'est pas le lieu de développer ici ce point. Confronté à ces ambiguïtés de la notion de « discours » (soit du côté de la parole, soit du côté de la « formation discursive », en passant par les « actes de discours » et l'énonciation), et en renouant le fil entre tradition rhétorique et pragmatique des actes de langage, j'avais essayé d'y voir plus clair dans Guillaume Soulez, *La Médiation rhétorique*, thèse, université de Metz, 1998, p. 117-142.

29. Andrea Del Lungo le dit bien : cette « étude pragmatique implique la conception du paratexte comme élément public de l'œuvre, en ce qu'il est lié à sa publication. Un tel aspect comporte une prise en compte du contexte de réception de l'œuvre même – de fait, Genette transgresse ici un véritable tabou de la critique d'inspiration structuraliste –, ainsi qu'une étude des pratiques éditoriales, qui ont une influence majeure sur le paratexte, relevant non seulement de l'aspect public, mais aussi de l'aspect commercial » (Andrea Del Lungo, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 3, n° 155, p. 101).

30. Michel Charles, « Le système, l'antisystème », *Poétique*, 2019/1, n° 185, 2019, p. 24.

31. Gérard Genette, *Postscript*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 171.

32. Il est frappant et symptomatique, dans cette perspective, qu'après le tableau-clé, il ne soit plus question d'Homère ou d'Ulysse dans ce chapitre, et que, notamment, *L'Odyssée* soit complètement absente du passage sur le destinataire (« narrataire ») alors que Genette ne peut faire l'impasse au départ sur les Phéaciens puisque cela change le statut du discours épique (mais on a vu comment il les *neutralise* à propos de Calypso – cf. note 24)

33. On note d'ailleurs une bizarrerie typographique, mais qui fait sens : *Marcel* est en italique, ainsi que C., alors qu'Ulysse, non, tout comme Homère, comme si l'italique marquait un plus grand degré de fictionnalisation de l'énonciation (*Marcel* n'est pas Marcel Proust, C. est qualifié de « romancier fictif », on l'a vu plus haut). Mais si « Homère » est une fiction, alors les cartes sont rebattues... Cela

que Genette est encore le contemporain de Proust (et nous-mêmes, lecteurs de Genette, également, selon toute vraisemblance) : la pensée de la « littérature » de Proust³⁴ nous est accessible sans explicitation culturelle, c'est-à-dire sans que nous ayons à identifier un écart d'horizon. Elle s'inscrit, en effet, dans cette histoire de la littérature que Genette lui-même a bien décrite dans « Rhétorique et enseignement » (sous-entendu enseignement de la littérature) : s'éloignant de la Rhétorique, « l'étude descriptive [...] passe, dès le début du siècle [le XX^e s.], sous la juridiction de la "science" de la littérature [...] la seule qui soit reconnue comme objective et enseignable : l'histoire littéraire », mais celle-ci n'a rien d'historique, précise-t-il, il s'agit d'un « recueil de morceaux choisis rangés par ordre chronologique »³⁵. De ce point de vue, l'anachronisme qui consiste à produire une continuité d'*Homère à Proust* (qu'il s'agisse de récit, de littérature), ne nous heurte pas puisque nous ne sommes pas des contemporains des aèdes, tandis que « littérature » prend des accents « nouveau roman » qui nous sont, eux, bien familiers (Genette y fait référence, bien sûr, dans son chapitre).

Mais, si le chant d'Ulysse adressé aux Phéaciens, et, à travers eux, aux auditeurs de l'aède qui chante dans un *hic et nunc* antique, peut être pensé dans ce qui pourrait être un horizon d'attente reconstruit (par exemple au prisme d'un anachronisme régulé qui le rapproche du rap), il est possible de comprendre que la distance introduite par Proust entre *Marcel* et lui, pour le dire rapidement, a quelque chose à voir avec la distance entre Ulysse raconté par un autre aède et Ulysse raconté *par lui-même*. Au risque de l'anachronisme (contrôlé), nous pouvons sans doute penser que ce que Genette voit seulement comme un problème formel de « voix narrative », sous l'angle d'un simple récit intradiégétique, est en réalité un enjeu essentiel lié à la perspective psychique et morale que *L'Odyssée* met en jeu autour du héros Ulysse : il s'agit d'une réappropriation par Ulysse de sa propre histoire, réalisée, performée devant un auditoire.

C'est grâce à cette épreuve en effet – les chants ne cessent de mentionner la fatigue du héros, son désir d'arrêter le récit de ses aventures, mais il est relancé encore et encore par les Phéaciens – qu'Ulysse convainc ses hôtes de sa valeur, ce qui conduit le roi Alkinoos à lui offrir des vaisseaux et des équipages qui le ramèneront, enfin, à Ithaque. Ce n'est pas seulement que *L'Odyssée* représente *en abyme*, comme on dit, le processus même des récits épiques, c'est que le héros lui-même « assume » ce qui lui est arrivé : il devient l'aède de lui-même, stade ultime de la perspective héroïque, et même temps « retour » parmi ses semblables (parler c'est être revenu parmi eux). On a du mal aujourd'hui à mesurer l'importance de l'aède à l'époque archaïque, mais Détienne le dit d'une formule synthétique : « Même après le déclin de sa fonction liturgique [...] [l'aède] demeure pour la noblesse guerrière et aristocratique un personnage tout-puissant : seul,

dit, nous allons proposer, sur une autre base, une hypothèse qui pourrait justifier le caractère romain d'Ulysse, comme si Genette l'avait intuitivement entr'aperçue.

34. « [...] si la *Recherche du temps perdu* est ressentie [...] comme l'œuvre qui, à son niveau, clôt l'histoire du genre (des genres) et inaugure, avec quelques autres, l'espace sans limites et comme indéterminé de la *littérature* moderne, elle le doit évidemment [...] à cette invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours », Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 265.

35. Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 29.

il accorde ou refuse la mémoire. C'est dans sa parole que les hommes se reconnaissent³⁶. » En venant occuper la place vide de l'aède, Ulysse, qui avait quitté le monde des humains pour celui des monstres (et des Enfers), le monde de la « Béance » pour celui de l'*oïkoumène*³⁷, retrouve sa place parmi les hommes et il peut retourner enfin dans sa « patrie » perdue.

« [M]aître [...] dans les arts du langage », Ulysse se sort donc d'une nouvelle épreuve grâce à sa *métis* polymorphe³⁸ : dans une culture où parler et être un homme libre ne font qu'un, verbe humain et cosmos se réarticulent autour d'Ulysse (dont le titre de l'épopée lui-même dérive bien sûr), comme si *L'Odyssee* avait trouvé avec ces chants centraux son point pivot (le dernier chant chez Alkinoos est le douzième sur vingt-quatre)³⁹. Notons enfin qu'Ulysse dévoile son nom parce qu'Alkinoos remarque ses larmes à l'écoute du récit du premier aède : c'est donc à partir d'un affect lié à la *réception* d'un chant qu'Ulysse va prendre le relais pour remplir son (propre) nom d'une parole (propre) grâce à un autre chant. *L'Odyssee* restitue la dynamique de la prise de parole qui est réponse à une autre parole devant un public, etc. Ulysse cesse donc d'être un héros *qu'on raconte* (récit) pour être lui-même *celui qui parle directement* (parole). Ulysse, qui plus est, est au carrefour entre la fonction « assertorique » de l'aède archaïque et la « parole-dialogue » des Grecs ultérieurs (qui vont consacrer *L'Odyssee* comme un document fondamental de leur culture)⁴⁰. Conche note d'ailleurs que les auditeurs grecs sont intéressés par Ulysse dans la mesure où c'est, parmi les grands héros (Achille, Hector), celui qui survit, celui qui aura une « mort douce » et non violente : ils sont à l'écoute de ce que le héros a à nous dire. « Quelles sont les qualités qui valent à Ulysse la réussite dans ce monde⁴¹ ? » Le récit (*diegesis*), comme dans la tradition rhétorique par exemple, est un moment du discours, non son point de départ et d'arrivée : il est second, il est soumis à l'oralité, en termes formels (ou techniques) comme en termes

36. Marcel Détiègne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Livre de poche, 2006 [1967], p. 83.

37. Bertrand Westphal, « Le Spectre d'Ulysse ou les aléas du référent », *KulturPoetik*, Bd. 2, H. 2, 2002, p. 172-175. Westphal renvoie lui-même à Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 15.

38. Marcel Conche, chapitre « Ulysse et le pessimisme d'Homère », *Essais sur Homère*, Paris, PUF, 1999, p. 178. *L'Odyssee* regorge de ruses par le langage, à commencer par l'épisode du Cyclope qu'Ulysse raconte dans le premier chant aux Phéaciens. Conche précise justement que la *métis* d'Ulysse a pour fonction de le ramener chez lui (« on ne peut être heureux que chez soi », p. 174), auprès de sa femme, de son fils, de son vieux père, aimé de ses sujets, vivant longtemps auprès des siens, etc., ce qui constitue le « bonheur » que ce héros si différent des autres parvient à atteindre grâce à elle. D'où, là encore, l'importance de l'épisode des Phéaciens car, si Ulysse, qui y a « retrouvé l'enracinement social et religieux qu'il a[avait] perdu » (comme l'écrit Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1990 [1965], p. 174), goûte une certaine « jouissance » à travers « la joie du festin », « cependant, il ne s'ouvre pas vraiment à cette joie, n'étant pas à Ithaque, chez lui, parmi les siens, il n'est pas heureux » (Marcel Conche, *ibid.*). Ce n'est qu'une image de bonheur à venir, quête qui fait l'objet de la seconde moitié de *L'Odyssee*.

39. En quelque sorte, Ulysse cesse ici d'être un personnage de fiction raconté par d'autres aèdes (« Homère » ou Démokos) puisqu'il bascule dans l'autobiographie, processus inverse de celui qui pousse Marcel Proust à faire écrire *Marcel* à sa place. Est-ce parce qu'il a senti intuitivement cela que Genette a laissé Ulysse en caractère romain ?

40. Marcel Détiègne, *op. cit.*

41. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 176-177.

anthropologiques. Nous sommes aux antipodes de Genette de ce point de vue qui, on l'a vu, en textualisant, narrativise. Non seulement Ulysse coïncide enfin avec lui-même, et cesse d'être ballotté d'aventure en aventure (jusqu'à se faire passer pour « personne » avec le Cyclope), mais on peut penser qu'à travers ce dispositif, les auditeurs assistaient, en quelque sorte, par l'entremise de tel ou tel aède qui chantait ces chants à la première personne, à une forme de réincarnation d'Ulysse devant eux, une incarnation qui leur parle, ce qui devait produire un effet assez puissant⁴². En un mouvement inverse de l'extériorité de l'extradiégétique, l'intradiégétique n'est pas une position neutre et passive, mais se comprend ici comme *personnalisation* de l'épopée, ou *je épique*.

Non seulement il faut ainsi penser la notion de « récit » dans son historicité au sein d'une culture de l'oralité (parler *ou* être parlé), mais, dans un renversement non moins important que celui qui mène de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, peut-être l'aède était-il en quelque sorte habité *techniquement* par Ulysse, c'est-à-dire capable de parler *comme* Ulysse, au double sens du terme (en tant que/à la manière de)⁴³. À l'image de la propre performance d'Ulysse, plus l'aède saura faire vivre la parole d'Ulysse, plus Ulysse sera *incarné* devant l'auditoire. L'enjeu est crucial puisque l'acte d'Ulysse joue un rôle-clé dans le processus d'humanisation qui caractérise sa trajectoire : des monstres aux prétendants ; de la bataille « réelle » à la joute orale⁴⁴ ; et de l'invocation initiale à la Muse au début du chant à la technique orale bien humaine. La prise de parole en son nom propre est donc bien une rupture formelle significative dans le tissu de *L'Odyssée* mais elle ne relève pas du récit textuel et de la littérature (écrite), mais bien du lien entre les formes prises par le chant et les enjeux d'une anthropologie de la parole qui nous est partiellement accessible (les *battles* du rap) et partiellement opaque (nous « lisons » Homère comme de la « littérature »).

42. La question du lien entre la prise de parole par Ulysse en son nom propre et la réappropriation (et reconnaissance par autrui) de son identité et de son lieu se rejoue plusieurs fois, y compris à Ithaque (avec Eumée, avec Pénélope elle-même). Parler d'« identité » sonne bien moderne, sans doute, et relève de l'anachronisme mais on peut, avec Thomas Pavel, présupposer une fonction ancienne et peut-être première de la « fiction » qui est de nous faire partager la « perplexité » des humains devant les écarts entre pulsions et normes, ou entre normes et aléas de la vie personnelle et sociale (cf. Thomas Pavel, « Fiction et perplexité morale », Conférence « Marc Bloch » (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 10 juin 2003, https://www.fabula.org/documents/pavel_bloch.php), ce qui est une autre manière de désigner le problème de la coïncidence avec soi-même, d'où, pour Pavel, la thématique des mensonges d'Ulysse par Sophocle dans *Philoctète* (*Ibid.*). Interrogeant l'héroïsme d'Ulysse, Sophocle, en effet, y étudie la possibilité de fixer des limites éthiques à ces ruses qui isolent et déshumanisent Philoctète au nom de l'intérêt supérieur des Grecs (gagner la guerre de Troie). Si « perplexité » nous permet un anachronisme contrôlé, « identité » (passé par Locke et Freud) nous permet alors de mesurer un écart avec le monde antique, qui est aussi l'écart qui sépare Proust d'« Homère » et surdétermine les jeux d'énonciation repérables dans le *Recherche* et *L'Odyssée*.

43. Même chez Platon, il n'est pas nécessaire de présupposer une possession divine pour la création poétique, comme le développe de façon critique Michel Briand (cf. « L'invention de l'enthousiasme » poétique », *Cahiers « Mondes anciens* », n° 11, 2018, en ligne : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/2113>) dans son analyse de la postérité de l'« en-enthousiasme » du *Ion*. Cette part de « possession », qui peut être perçue de façon ironique, est largement contrebalancée par une perspective technique dans le *Ion* même (on peut être « détenteur d'un art », comme Ulysse qui maîtrise sa performance et ses effets).

44. Marcel Détienne (*op. cit.*) décrit dans le détail la solidarité de la prise de parole et du statut de guerrier dans les assemblées de la Grèce archaïque, mentionnant à de nombreuses reprises la figure d'Ulysse, et soulignant le fait que le passage de la « parole magico-religieuse » à la « parole-dialogue » participe d'un processus de « laïcisation ».

On ne poursuivra pas plus loin cette hypothèse dont la fonction était de prendre le contre-pied de Genette pour faire apparaître certains tenants et aboutissants de sa démarche théorique, en nous intéressant à Ulysse plutôt qu'à Marcel, un peu à la manière dont Kamel Daoud s'intéresse à l'« Arabe » de *L'Étranger* dans *Meursault, contre-enquête* (2014). Précisons que nous avons fait un usage de Jauss qui l'éloigne plus encore de l'« herméneutique spéculative⁴⁵ » que lorsqu'il défend lui-même la prégnance de l'horizon historique et social contre Gadamer qui, malgré sa mise en valeur de « l'historicité de la compréhension » veut maintenir « la supériorité d'origine » et la « valeur éminente » du texte des « œuvres classiques »⁴⁶. Aussi, notre analyse ne vise t-elle pas à prendre le parti de l'herméneutique contre Genette, à la manière de Deguy⁴⁷, malgré notre appui sur Jauss, puisque nous sommes fondés essentiellement sur les travaux, à la frontière de l'anthropologie et des études grecques antiques, de Vernant, Vidal-Naquet, Détiennne et de leurs élèves (Loroux, Dupont, Svenbro), pour brosser rapidement l'horizon d'attente des auditeurs de *L'Odyssee*, largement différent du nôtre. Il s'agit donc, au contraire, de mettre en jeu les catégories genettiennes dans de nouveaux espaces théoriques dessinés par une pragmatique des formes culturelles nourrie d'histoire qui interroge la discussion qui a lieu autour du sens des formes (qu'on peut appeler « perplexité » avec Pavel) ainsi que le débat qui a lieu autour du sens des conventions culturelles⁴⁸. Ici, les enchâssements de « personnes » dans *L'Odyssee*, comme dans la *Recherche*, ouvrent, chacun à leur époque, un nouveau rapport à « soi » pour le personnage comme pour l'auditeur ou le lecteur, au sein de dispositifs/médias spécifiques, en mettant en jeu des routines ou des conventions (comme l'autobiographie ou, peut-on le supposer, l'épopée à la troisième personne).

Le point commun entre *L'Odyssee* et la *Recherche* est, en effet, la mise en jeu d'une « convention » au sein d'une culture donnée, et non un problème « constitutif » lié aux modalités du « récit » (en l'occurrence des questions de « voix narrative »), ce qui ne veut pas dire que l'on congédie du même coup la question du langage (présente dans l'ancrage jakobsonien chez Genette) dans la mesure où, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit bien de la résolution par télescopage d'une tension entre une convention liée à la première personne et une convention liée à la troisième personne. Mais on ne peut pas déduire de cette tension une explication formelle puisque l'enjeu formel et l'enjeu cognitif sont l'avert et le revers de la même production de sens en fonction d'usages différents. Tout fictif soit Ulysse, pour un auditeur grec, la « voix » d'Ulysse est une vraie voix (même si ce n'est pas sa voix), c'est par elle que nous accédons à sa parole. En quelque sorte, la différence entre le « je » intradiégétique d'Ulysse et le « je » extradiégétique de Marcel est aussi un problème de médium (écrit/oral), de dispositif (lecture/écoute publique), de pensée de la « subjectivité », et ainsi de suite. Elle est beaucoup plus qu'une différence liée à l'« extériorité » de

45. Thomas Pavel, « Présentation », in Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. IV.

46. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 434.

47. Sylvie Patron, « Une économie scandaleuse : Michel Deguy, Gérard Genette et la question de l'« être » », in Anne Tomiche et Philippe Zard (dir.), *Littérature et philosophie*, Amiens, Artois Presses Université, 2002, p. 313-324.

48. Guillaume Soulez, « La délibération des images », *Communication et Langages*, n° 176, 2013, p. 3-32.

Marcel. Ulysse parle de lui-même, mais cela n'a pas le caractère direct que suppose l'opposition avec « l'extériorité » du narrateur extradiégétique. On pourrait plutôt dire que c'est un *autre jeu de distance* puisque celle-ci est déplacée dans la performance de l'aède qui chante Ulysse se chantant lui-même, etc. Quand on « ouvre » la boîte « intradiégétique », on découvre en réalité tout un monde.

Il est frappant, de ce point de vue, que ce soit également un problème de « personne » au Moyen-Âge qui ait permis à Jauss de comprendre l'importance de l'horizon d'attente esthétique : « [*Le Roman de Renart*] donne une première apparence d'individualité à Renart, sorte de anti-héros, qui, en filou facétieux [*comme Ulysse, qualifié d'"héros malgré lui" par Conche*] dupe tous les autres et révèle leur nature si peu idéale et si humaine. [...] cette individuation [...] est attestée en histoire pour la première fois à l'époque : depuis Otto von Freising⁴⁹, *persona* ne pouvait plus désigner uniquement le permutable (un masque, un rôle), mais déjà l'*individualitas* impermutable, caractéristique de la société profane⁵⁰. »

C'est paradoxalement le fait que le texte donne une « réponse » à une attente culturelle naissante (la fin de l'héroïsme et la naissance de la Cité – et de la Rhétorique – pour les Grecs anciens, ou la naissance de l'individualité au Moyen-Âge) par différence avec les auditeurs ou lecteurs qui lui sont contemporains (« négativité », indique Jauss, en assumant son inspiration adornoïenne) qui fait qu'il s'inscrit dans un horizon d'attente différent du nôtre (une époque, par exemple, où l'individu n'a pas acquis une position centrale, comme cela sera le cas plusieurs siècles plus tard) tout en nous « parlant » encore aujourd'hui, parce qu'il aborde justement une question que nous affrontons pleinement. Les « classiques » demeurent tant que nous retrouvons avec plaisir et étonnement la question dans une sorte d'état premier, comme si nous redécouvriions ses prémisses en assistant à ses prémices.

PROLONGER GENETTE, OU GENETTE ET LA DIACHRONIE

Genette défend une recherche centrée sur les « formes » (littéraires), mais il est aisé de noter que son analyse de la fausse autobiographie de *La recherche* est sous-tendue par un horizon contemporain, celui du « rapport à soi » que Proust parviendrait à explorer grâce à la réflexivité de son écriture. Il est frappant, à ce moment-là, que le « lecteur » revienne sous la plume de Genette, à travers les mots de l'écrivain lui-même :

L'œuvre n'est finalement, selon Proust lui-même, qu'un instrument d'optique que l'auteur offre au lecteur pour l'aider à lire en soi. "L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces, 'mon lecteur'. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même" (citation extraite du *Temps retrouvé*)⁵¹.

49. Théologien et historien allemand (1112-1158). Les parties les plus anciennes du *Roman de Renart* (attribuées à Pierre de Saint-Cloud, mentionné par Jauss) seraient de 1174.

50. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 427.

51. Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 267 ; Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Folio, 1989 [1927], p. 217-218.

Or, ce « lire en soi », ou ce « rapport à soi » vu plus haut, n'a rien de simplement formel⁵², et il n'a pas pour objet de se découvrir lecteur (malgré le jeu de mots genettien qui y incite) : il s'inscrit dans le processus d'enquête sur la conscience de soi selon des modalités propres à notre époque (voir les travaux de Taylor sur la « réflexivité radicale » en particulier⁵³) et la littérature y participe, comme on sait, plus qu'à son tour (Svevo, Woolf, Proust et tant d'autres), notamment à travers l'interrogation de la convention de l'autobiographie. L'horizon d'attente des lecteurs de Proust comporte cette convention et c'est le jeu qu'introduit Proust avec elle – « l'écart esthétique », dirait Jauss – qui fait notamment l'intérêt de son roman. Cette dimension est tout à fait présente dans l'analyse de Genette, elle en est même le soubassement, en particulier lorsque Genette étudie la genèse du roman, mais elle n'est pas l'objet de l'analyse⁵⁴. Il y a donc sous les concepts genettiens des cultures à élucider et expliciter pour mieux les mettre à distance dans le cadre de la transposition même de ces catégories à d'autres objets (et d'autres périodes culturelles le cas échéant). C'est aussi fixer des limites à l'empan de ces catégories : dans le fond, si parler de narrateur extradiégétique pour *Marcel* a du sens dans le cadre d'une conception contemporaine du roman comme outil de la connaissance de soi, parler de narrateur intradiégétique pour *Ulysse* est peu productif. On pourrait faire la même enquête sur homodiégétique et hétérodiégétique.

Parallèlement se pose la question de la mise en diachronie des catégories genettiennes. Dans « Poétique et histoire », Genette, qui distingue la « critique » littéraire, forcément au présent de l'interprétation, donc synchronique, de la recherche d'inspiration scientifique qu'il veut mener sur les formes littéraires dans leur spécificité, considère comme « préjugé » l'idée qu'on ne peut théoriser que dans une synchronie que l'on pense en fait, ou du moins que l'on pratique comme une achronie [...] on théorise trop souvent sur les formes littéraires comme si ces formes étaient des êtres, non pas transhistoriques [...], mais intemporels »⁵⁵. La différence est, comme le souligne Genette (qui répond à l'historien Jacques Roger), que ce qui peut apparaître comme un « apparent refus de l'histoire » de la part de la « critique dite "formaliste" » n'est « en fait qu'une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique, et que ce type de critique (que l'on appellerait sans doute plus justement *théorie des formes littéraires* – ou, plus brièvement, *poétique*) me par[âit] voué, plus qu'à aucun autre peut-être, à rencontrer un jour l'histoire sur son chemin »⁵⁶. S'il n'a pas emprunté cette voie, Genette l'a en quelque sorte envisagée⁵⁷. Historiciser les concepts (ici : « voix narrative ») et les

52. Commentant ce même passage, Edward Bizub écrit par exemple : « [...] la lecture proposée par Proust peut être décrite comme une analogie des expériences cliniques [d'Alfred Binet] où le sujet est invité à devenir à la fois sujet et observateur » (Edward Bizub, *Proust et le moi divisé*. La Recherche : *creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006, p. 97).

53. Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

54. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 246-251.

55. *Ibid.*, p. 18.

56. *Ibid.*, p. 13.

57. Il écrit même, poursuivant le passage sur le « préjugé » que nous citons plus haut : « La seule exception notable est celle, on le sait, des formalistes russes, qui ont dégagé très tôt la notion de ce qu'ils nommaient *l'évolution littéraire*. [...] Eichenbaum écrit [...] : 'La théorie réclamait le droit de devenir histoire'. Il semble qu'il y a là un peu plus qu'un droit : une nécessité qui naît du mouvement même et des exigences du travail théorique » (*ibid.*, p. 19). On ne saurait mieux dire.

objets (ici : Ulysse chez les Phéaciens) genettiens est donc une manière de les mettre en jeu pour les rendre *plus* opératoires. C'est une démarche complémentaire d'une « pragmatique historique » telle que la préconise Frank Kessler dans le champ des études cinématographiques qui vise à montrer, par exemple, qu'il n'y a pas un seul « dispositif » dans l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel, mais bien plusieurs dispositifs (« attractif » *versus* narratif-inclusif, pour prendre un exemple simple) et qu'on a eu tort dans la théorie du cinéma de superposer « dispositif » (au sens de Foucault, en particulier) et le dispositif classique du cinéma narratif, qui s'installe définitivement à partir de la fin des années 1910.⁵⁸ De même que la notion de « dispositif » peut rester opératoire à cette condition de pluralisation, de même la distinction au sein du « récit » entre ordre, durée, fréquence, mode et voix peut nous être utile pour penser les formes d'énonciation (notamment narrative) dans les textes médiatiques, à condition de comprendre que ces formes sont intrinsèquement prises dans une historicité qui les rend formellement et sémantiquement actives⁵⁹.

Il s'agit de considérer les créations et pratiques culturelles comme inscrites nécessairement dans des formes organisées et institutionnelles (comme la fête des Phéaciens), et/ou des médias (la littérature à l'époque de Proust est bien un média et *Seuils*, par exemple, ne cesse de le dire entre les lignes) et d'en distinguer les différents dispositifs ainsi que les « formes » qui circulent en leur sein en « réponse » aux attentes culturelles d'un public. En faisant cela, nous rendons explicites les dispositifs et les médiums spécifiques que l'importation de concepts genettiens tend à masquer lorsqu'ils sont simplement ajustés et transposés. Nous avons essayé de montrer que cela implique les formes elles-mêmes, qui n'échappent pas à l'historicité. Alors qu'on fait plutôt varier le contexte, tout en gardant les *notions* genettiennes comme des coquilles textuelles, nous plaidons ainsi, à l'inverse, pour une utilisation historicisée des *concepts* de Genette, utilisation qui ne sépare pas texte et contexte, ou, plus précisément qui ne sépare pas les concepts genettiens d'un côté et leur mise en média(s) de l'autre, mais qui pense les formes comme le lieu même de l'usage⁶⁰. Cette boucle rétroactive de l'histoire culturelle ou d'une pragmatique de la culture sur les concepts nous paraît le meilleur moyen de prolonger Genette aujourd'hui.

GUILLAUME SOULEZ

58. Frank Kessler, « Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiries*, vol. 31, n^{os} 1-3, 2011, p. 15-32.

59. Nous avons montré, par exemple, que la notion de « format », qui détermine les pratiques professionnelles dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel, fait l'objet de sémiotisations multiples et parfois critiques du côté des spectateurs : Guillaume Soulez, « Retour à l'envoyeur. Public, documentaires et format », *MEI*, n^o 39, 2015, p. 57-78.

60. Guillaume Soulez, « Manières de faire sens. Usage, interprétation, délibération », Séminaire *Usage de l'interprétation, interprétation de l'usage*, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1^{er} février 2018.

Bibliographie

- Barthes Roland, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 15^e année, n° 3, 1960, p. 524-537.
- Bizub Edward, *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006.
- Briand Michel, « L'invention de l'“enthousiasme” poétique », *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 11, 2018, en ligne : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/2113>.
- Brillet-Dubois Pascale, « Homère, la voix d'avant les masques : entretien avec Pascale Brillet-Dubois », propos recueillis par Daniel Loayza, Théâtre de l'Odéon, le 25 juin 2014. Transcription accessible ici : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01546422>
- Charles Michel, « Le système, l'antisystème », *Poétique*, vol. 1, n° 185, 2019.
- Conche Marcel, *Essais sur Homère*, Paris, Puf, 1999.
- Crary Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- Del Lungo Andrea, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 3, n° 155, 2009, p. 101
- Détienne Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Livre de poche, 2006 [1967].
- Dupont Florence, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1991.
- Dupont Florence, « Penser contre, penser avec. Entretien avec Florence Dupont », *Vacarme*, vol. 4, n° 57, 2011, p. 228-265.
- Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Postscript*, Paris, Le Seuil, 2016.
- Jauss Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1989 [1982], p. 419-420.
- Jost François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- Jullier Laurent, Soulez Guillaume, *Stendhal, le désir de cinéma*, Paris, Séguier, 2006.
- Kessler Frank, « Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiries*, vol. 31, n°s 1-3, 2011, p. 15-32.
- Lavocat Françoise, « Avant-propos », *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 9-14.
- Ledoux Aurélie, « L'image à déchiffrer : le cas du flash-back mensonger dans les trompe-l'œil cinématographiques » (*Usual Suspects et Le Grand Alibi*), Actes du colloque « Le regard à l'œuvre », université de Caen, 2014, en ligne : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/2673>
- Loraux Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Espace temps*, n° 87-88, 2005 [1993], p. 127-139.
- Patron Sylvie, « Une économie scandaleuse : Michel Deguy, Gérard Genette et la question de l'“être” », in Anne Tomiche et Philippe Zard (dir.), *Littérature et philosophie*, Amiens, Artois Presses Université, 2002, p. 313-324.
- Pavel Thomas, « Présentation », Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1989.
- Pavel Thomas, « Fiction et perplexité morale », Conférence « Marc Bloch » (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 10 juin 2003, transcrite et disponible sur le site *Fabula* : https://www.fabula.org/documents/pavel_bloch.php
- Soulez Guillaume, *La Médiation rhétorique*, thèse, sous la dir. de Noël Nel, université de Metz, 1998.

- Soulez Guillaume, « La délibération des images », *Communication & Langages*, n° 176, 2013, p. 3-32.
- Soulez Guillaume, « Retour à l'envoyeur. Public, documentaires et format », *MEL*, n° 39, 2015, p. 57-78.
- Soulez Guillaume, « Manières de faire sens. Usage, interprétation, délibération », Séminaire *Usage de l'interprétation, interprétation de l'usage*, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1^{er} février 2018 (en cours de publication).
- Svenbro Jesper, *Phrasikleia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.
- Taylor Charles, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Truffaut François, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993.
- Vernant Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1965.
- Vernant Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Westphal Bertrand, « Le Spectre d'Ulysse ou les aléas du référent », *KulturPoetik*, Bd. 2, H. 2, 2002, p. 172-175.