



Faculté de Philosophie et Lettres
Langues et littératures françaises et romanes

Narrateur, personnage et lecteur virtuel
Vers une méthode d'analyse intra-relationnelle

Travail de fin d'études présenté par EMILIE GOIN en vue de l'obtention du grade de
Maitre en langues et littératures françaises et romanes, orientation générale, à finalité
didactique.

Sous la direction de JEAN-MARIE KLINKENBERG
et FRANÇOIS PROVENZANO

Lecteurs : JEAN-MARIE KLINKENBERG
FRANÇOIS PROVENZANO
LAURENT DEMOULIN

Année académique 2010-2011

Ce mémoire doit beaucoup à l'aide précieuse de J.-M. Klinkenberg qui pendant de longs mois m'a aimablement guidée, conseillée et corrigée.

Il n'aurait par ailleurs jamais pu aboutir sans le constant soutien de ma mère et de mon compagnon.

Je remercie également F. Provenzano d'avoir organisé pour ses mémorants un groupe d'entraide et de nous avoir guidés dans notre méthode de travail ; ainsi que tous mes lecteurs.

Ce travail rend hommage à ma première source d'inspiration. Feu Madeleine Bourdouxhe est une auteure belge de génie. Elle mérite que les études littéraires s'attardent sur son œuvre.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : OUTILS ET CONCEPTS GÉNÉRAUX

Chapitre 1 : Narrateur, personnage et lecteur virtuel : un dialogue possible ?

Chapitre 2 : L'étude intra-relationnelle. Les problèmes qu'elle pose et les outils qui s'imposent

DEUXIÈME PARTIE : RÉFLEXION SUR LES POSSIBILITÉS DE RÉOLUTION DES PROBLÈMES RENCONTRÉS DANS L'ANALYSE.

Chapitre 1 : Les subjectivèmes : leur repérage, leur assemblage en point de vue et leur force illocutoire.

Chapitre 2 : L'hétérogénéité énonciative : les modes de représentations des points de vue et leur force illocutoire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

BIBLIOGRAPHIE

INDEX DES NOTIONS

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

L'objectif premier de notre mémoire était d'analyser les relations entre le narrateur, le personnage et le lecteur virtuel¹ dans le récit *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe. Nous avons l'ambition de mener cette analyse, non de manière intuitive, mais en nous servant de tous les outils mis à disposition par les différentes disciplines et sous-disciplines qui ont pour objet l'étude du récit. Bien vite, nous nous sommes aperçue de l'ampleur de la tâche qui consistait d'une part, à sélectionner et décrire ces outils en les replaçant dans leur contexte d'apparition (théorie, sous-discipline, discipline) et d'autre part, à les critiquer (soit de manière personnelle, soit en les confrontant l'un à l'autre) avant d'enfin les assembler en une méthode d'analyse personnelle propre à l'étude que nous désirions mener sur *La Femme de Gilles*.

On l'aura compris, notre mémoire portera donc finalement sur l'élaboration de cette méthode plutôt que sur l'analyse proprement dite de *La Femme de Gilles*. Néanmoins, puisque dans le cadre de ce travail, il a été et est toujours la principale source de nos réflexions, ce récit nous servira à démontrer et exemplifier les composantes théoriques de notre méthode.

Une méthode d'analyse des relations entre narrateur, personnage et lecteur virtuel ne peut être créée de toutes pièces sur la base d'un seul récit, surtout si elle est conçue dans le but de pouvoir être appliquée à d'autres œuvres. Aussi, nous nous appuyerons sur une série de théories provenant de divers horizons disciplinaires qui, elles, ont été élaborées sur la base d'un corpus plus vaste et diversifié. Ces théories traitent des rapports entre narrateur et personnage, ou entre personnage et lecteur, ou encore entre narrateur et lecteur ; mais aucune n'a vraiment pour but de décrire le système par lequel ces trois instances interagissent à l'intérieur du récit. Un mémoire ne suffirait pas à couvrir le champ de toutes les questions que pose la description de ce système. Aussi, nous nous concentrerons sur deux problématiques qui regroupent ce que nous jugeons être les principaux obstacles à l'étude de ces relations (cf. p. 29)². Reste à préciser à quelles disciplines et sous-disciplines appartiennent les théories que nous solliciterons dans ce travail.

Pour trouver des outils aptes à décrire ces phénomènes, nous nous sommes tournée vers le versant de la narratologie qui collabore avec la linguistique énonciative et la

¹ Un procédé narratologique est utilisé dans le but d'obtenir une certaine réaction de la part du lecteur réel. Les choix narratologiques sont donc motivés par une certaine représentation de ce lecteur réel identifiable dans le texte au travers de ces choix ; c'est ce que nous appelons *le lecteur virtuel* (cf. p. 19).

² Lorsque nous employons l'abréviation « cf. p. X » sans l'accompagner d'une référence, nous renvoyons à une page du mémoire où commence une réflexion sur le même sujet.

pragmatique, puisque ces deux dernières disciplines, appliquées à l'étude de texte, considèrent les récits, non plus comme des structures fermées (vision de la narratologie dite *classique* ou *structuraliste*), mais comme un acte de communication. Si nous optons pour une approche communicationnelle du récit, c'est cependant sans prendre en compte l'impact de ce dernier sur le lecteur réel. Rappelons en effet que les instances qui nous occupent sont internes au récit et que la communication entre ces figures n'est pas à proprement parler *réelle* mais plutôt *virtuelle*, puisque narrateur, personnage et lecteur virtuel émanent tous trois d'un même esprit : celui de l'auteur.

Quels sont les éléments textuels sur lesquels reposent ces relations entre narrateur, personnage et lecteur ? Qu'entendons-nous précisément par l'expression *relation* ? Et pourquoi avoir choisi ces instances plutôt que d'autres (auteur, narrataire, etc.) ? Nous répondrons bientôt à toutes ces questions. Mais avant cela, revenons un peu en arrière pour expliquer ce qui a motivé le choix du récit *La Femme de Gilles* en particulier et de cette problématique.

1. POURQUOI *LA FEMME DE GILLES*, POURQUOI L'ANALYSE DES RELATIONS ENTRE NARRATEUR, PERSONNAGE ET LECTEUR VIRTUEL ?

Pour expliquer ce choix, nous devons donner un aperçu du contenu du récit et de sa narration.

La Femme de Gilles est l'histoire d'Élisa, une femme au foyer vivant dans le milieu ouvrier du début du XX^{ème} siècle. Cette femme, enceinte de son troisième enfant, est entièrement dévouée à son mari, Gilles. Elle ne vit que pour lui, dans un total oubli d'elle-même, d'où le titre du roman. Un jour, une aventure commence entre Gilles et Victorine, la jeune sœur d'Élisa. L'héroïne pressent directement que « quelque chose se passe ». Ses soupçons vont rapidement se préciser mais elle tarde à se formuler la vérité. Lorsqu'enfin elle y parvient, elle souffre et s'efforce de cacher cette souffrance. Élisa décide en effet de ne pas montrer qu'elle sait que Gilles la trompe, sans quoi l'homme risquerait selon elle de partir. Elle entreprend alors de ramener son mari à elle par tous les moyens possibles, mais sans que celui-ci ne se rende compte qu'elle connaît la vérité.

Raconté, dans sa majeure partie, d'après le point de vue d'Élisa, le récit est saturé d'émotions et de sensibilité, parce que d'une part l'amour d'Élisa pour son mari est immense, tout comme la souffrance qu'elle va endurer, et que d'autre part, l'héroïne possède une faculté de perception hors du commun de ce qui l'entoure.

Ce qui nous a frappée dans ce livre, c'est la manière dont le narrateur, bien qu'il soit extradiégétique (il n'est pas un personnage de l'histoire), est pourtant très présent dans la diégèse : il y exprime sa subjectivité³ au travers de jugements plus ou moins implicites et de marques d'affect par rapport à ce que vit le personnage et ce, parfois, au cœur même du rendu des pensées de l'héroïne. Le lecteur doit alors déceler l'expression explicite ou implicite du point de vue du narrateur aux travers de faits langagiers ayant trait aux choix des mots, aux tournures de phrases et aux constructions textuelles (parallélismes, oppositions, ...). Or, lorsque nous nous penchons sur les prises de position du narrateur, nous pouvons déceler chez ce dernier une personnalité et des valeurs bien différentes de celles qui animent le personnage principal dont il raconte l'histoire. Cette différence est observable au travers des jugements portés sur les autres personnages et du ton sur lequel ils sont proférés. Lorsque ces jugements sont très négatifs et qu'ils sont exprimés avec colère et indignation, ils ont vraisemblablement pour origine énonciative le narrateur et non Éliisa. En effet, d'après la description que le narrateur donne du caractère de l'héroïne, celle-ci ne peut exprimer ce type de jugement sur un ton représentatif de telles émotions parce qu'elle vit dans une abnégation totale et est incapable de penser ce qui lui arrive en termes de préjudice. Si le narrateur semble ne pas partager les valeurs du personnage principal (du moins l'abnégation), il porte néanmoins sur lui un regard compréhensif, empathique et même admiratif. En effet, si nous relevons tous les adjectifs utilisés par le narrateur pour désigner Éliisa, il en ressort qu'il dresse de son héroïne l'image d'une femme belle, forte et maîtresse de son destin. Notre méthode d'analyse permet de relever cette subjectivité explicite ou implicite, de repérer les jugements et leur origine énonciative, d'identifier la manière dont le narrateur rapporte le point de vue du personnage en lui superposant ou non sa propre subjectivité, et enfin de déterminer quels sont les effets pragmatiques⁴ attendus de cette manipulation des subjectivités du narrateur et du personnage.

Cet angle d'approche permet de mieux apprécier ce qui fait, selon nous, la valeur actuelle de *La Femme de Gilles*. Si ce livre mérite encore d'être étudié (et devrait peut-être même particulièrement l'être aujourd'hui), c'est parce qu'il montre comment, tout en provenant d'un milieu socioculturel distinct et en ayant un idéal de vie différent, on (le narrateur et le lecteur) peut malgré tout se projeter dans un personnage, tout en comprenant et en appréciant les valeurs et les idéaux qui l'animent, valeurs et idéaux que nous jugeons peut-

³ Nous préférons parler de « subjectivité » plutôt que d' « intervention » du narrateur parce que ce dernier ne s'exprime pas en « je ».

⁴ Ces effets pragmatiques sont principalement l'effet idéologique (qui amène le lecteur à remettre en question son propre système de valeur) et l'effet-sympathie qui pousse le lecteur à s'impliquer dans le récit par divers procédés d'identification (cf. p. 55).

être trop hâtivement comme révolus. C'est bien ce que fait le narrateur de *La Femme de Gilles* : il se présente comme une personnalité distincte de celle d'Élisa, avec une subjectivité, une pensée et des idéaux qui lui sont propres, tout en se projetant dans ce personnage et en faisant siennes ses pensées, ses sensations et ses émotions. Ce rapport entre les instances du récit me paraît être l'élément essentiel à étudier dans ce livre.

Comme nous venons de le souligner, cette position du narrateur par rapport au personnage n'est décelable qu'au travers de faits langagiers assez subtils. Or, certains critiques sont passés à côté de ces détails et se sont empressés d'interpréter l'œuvre en fonction de la vie de l'auteur : « Madeleine Bourdouxhe entretient des liens évidents avec la communauté féministe, *La Femme de Gilles* est d'ailleurs cité dans *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, donc ce récit est féministe. » C'est un peu près la position que tient Paul Nanu :

Un récit protestataire ne pourrait s'attirer que les réactions violentes de la part des anti-féministes. Bourdouxhe choisit la voie diplomatique, elle cherche à émouvoir pour faire comprendre, pour que son message atteigne la cible. Il faut toujours signaler le sort malheureux d'un être humain, d'une femme dans ce cas. Elle présente le drame de la femme trompée dans ses attentes et ce qui est d'autant plus touchant c'est le fait que ce n'est pas une situation singulière, mais exponentielle, malheureusement. » (2009 : 185)

Selon Nanu, Madeleine Bourdouxhe exerce, au travers de *La Femme de Gilles*, une sorte de « féminisme diplomatique » : en montrant le « sort malheureux » d'une « femme trompée » l'auteur dénoncerait la nécessité d'une évolution de la condition de la femme. Cette interprétation est réductrice. La situation que traverse Élisa n'aurait, selon ce critique, rien d'exceptionnel. Pourtant, c'est bien comme étant un personnage d'exception que le narrateur nous présente Élisa, en témoignent notamment les deux passages suivants :

1.) Malgré la lourdeur de son ventre, Élisa n'éprouvait aucune difficulté à poser les pieds sur les pierres du chemin. Elle promenait son regard, vivement, sur la rangée de maisons, à droite puis à gauche, et ce regard rapide enregistrerait toute chose avec acuité. (...) bien qu'ils vissent eux aussi les glaçons, le brouillard lumineux des lampes, les façades fermées ou les fenêtres éclairées qui nimbaient d'une triste lumière la vie des femmes, ils n'avaient de ces choses aucune connaissance. Et elle sentit monter en elle et reconforter son cœur une fierté profonde mais sans mépris. » (p. 24)

2.) - Je ne peux pas expliquer... Si tu savais !

Elle aurait pu dire « je sais » et ainsi, comme en une revanche, d'un seul coup lui faire comprendre qu'elle n'était pas une de ces femmes qu'on leurre, lui faire entrevoir combien son amour était grand et depuis des mois sa souffrance profonde. Mais telle était cette femme qu'elle voulait lui donner l'avantage de l'aveu. (p. 72)

Nous nous sommes contentée ici de souligner les éléments textuels qui dénotent ou connotent un jugement du narrateur sur Éliisa. Nous ne les analyserons pas ici, mais intuitivement nous voyons en quoi ils infirment les propos de Nanu : le narrateur nous présente Éliisa comme une femme forte, dotée d'une faculté de perception hors du commun et qu'on ne peut tromper sans qu'elle s'en rende compte. Une étude approfondie du rapport que le narrateur entretient avec le personnage aurait pu éviter la faiblesse d'interprétation qui consiste à considérer que le récit *La Femme de Gilles* aurait pour fonction de défendre des valeurs féministes (autonomie, égalité des sexes, etc.) à travers la représentation du « sort malheureux » d'une « pauvre femme au foyer ». Selon nous, l'idéologie transmise par le narrateur est plus subtile que cela. Comme nous l'avons dit plus haut, le narrateur ne représente pas une personnalité différente de la sienne pour la stigmatiser, ni pour montrer que cette mentalité est révolue. Bien au contraire, il reconstruit les pensées, les émotions et la sensibilité du personnage de manière à comprendre et faire comprendre au lecteur les valeurs qui animent l'héroïne. De plus, le narrateur oppose Éliisa au personnage de Victorine, femme libérée, qu'il ne cesse de juger négativement.

Cerner quels sont les jugements et réactions affectives du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte est essentiel pour déterminer le sens véhiculé par l'œuvre. En effet, c'est au travers du rapport qu'il entretient avec le personnage que le narrateur désire influencer le rapport que le lecteur établira avec ce même personnage. Une étude des relations entre les instances du récit est donc essentielle pour rendre tout son sens au récit et pour éviter les erreurs d'interprétation.

Mais qu'entendons-nous par *relations* et quelles sont précisément ces instances qui se cachent derrière les noms de *narrateur*, *personnage* et *lecteur virtuel* ?

PREMIÈRE PARTIE : OUTILS ET CONCEPTS GÉNÉRAUX

CHAPITRE 1 : NARRATEUR, PERSONNAGE ET LECTEUR VIRTUEL : UN DIALOGUE POSSIBLE ?

Quelles sont ces trois instances internes au récit que nous désignons au moyen des termes *narrateur*, *personnage* et *lecteur virtuel* ? Quelles sont leurs fonctions dans le récit ? Comment interagissent-elles ? Pourquoi dotons-nous ces instances non incarnées d'une intention, en montrant qu'elles désirent communiquer les unes avec les autres ? Et enfin, pourquoi notre méthode d'analyse ne s'occupe-t-elle pas des instances que les études littéraires nomment *auteur* et *narrataire* ? Nous allons tenter de répondre à toutes ces questions.

Puisque notre approche du récit ne considère que les instances internes à celui-ci et ne prend pas en compte les contextes de production et de réception de l'œuvre, nous avons évacué les figures d'auteur et de lecteur réel qui renvoient aux personnes vivantes pouvant tenir l'objet-livre entre leurs mains. Pourtant, dans certaines études, la notion d'*auteur* est parfois utilisée pour concurrencer celle de *narrateur*.

1. L'AUTEUR ET LE NARRATEUR

Depuis plusieurs dizaines d'années, les études sur la narration sont traversées par un débat sur la manière d'interpréter les marques énonciatives dans un récit. La question porte, en gros, sur l'existence ou non de récits sans narrateur. Elle oppose les théories communicationnelles et non communicationnelles.

Les théories communicationnelles soutiennent qu'un récit est toujours produit par un locuteur qui s'adresse à un interlocuteur, ce locuteur étant le narrateur, même dans les récits à la troisième personne où il se situe hors diégèse. Selon Genette, le narrateur d'un récit à la troisième personne n'est pas différent d'un narrateur à la première personne puisque tout récit de fiction est énoncé par un « je » explicite ou implicite. Tout ce qui est contenu dans le récit est produit par le narrateur puisque c'est lui qui raconte l'histoire (2007 : 255).

À cette conception traditionnelle du narrateur, entérinée par Genette, s'opposent les tenants des théories non communicationnelles pour qui les récits à la troisième personne ne sont pas racontés par un narrateur et n'obéissent pas aux lois traditionnelles du discours. Selon les théoriciens A. Banfield, K. Hamburger, Y. Kuroda, pour ne citer qu'eux, il est inutile de construire une représentation du narrateur si celui-ci ne prouve pas explicitement son

existence en prenant la parole en « je ». Il en va de même du narrataire s'il n'est pas représenté ou interpellé explicitement dans le texte. Dans ce type de récit « sans narrateur », la question « Qui parle ? » n'aurait plus de raison d'être et le concept de *voix* devrait être éliminé. Seules subsisteraient les interrogations sur la « manière d'écrire » de l'auteur. Ainsi, le texte ne devrait plus être interrogé dans sa dimension énonciative mais dans sa dimension poétique (Patron 2009 : 256-258)⁵.

Mais il y a tout de même bien quelqu'un qui raconte ! *La Femme de Gilles* est un roman écrit à la troisième personne, pourtant, de nombreuses marques de subjectivité émanent de l'instance qui raconte l'histoire (et que nous sommes tout de même bien tentée d'appeler *narrateur*), d'où l'intérêt de se poser la fameuse question « Qui parle ? », surtout lorsque des procédés narratifs sont mis en place pour fondre l'une dans l'autre les voix ou perceptions (selon qu'il s'agit de points de vue verbalisés ou non par leur source énonciative) du narrateur et du personnage. Selon nous, le narrateur n'a pas besoin de prendre la parole en se désignant explicitement pour exprimer sa subjectivité. Dans un récit à la troisième personne, cette subjectivité se superpose aux faits racontés, ne serait-ce que dans le mode de donation des référents (c'est-à-dire dans les expressions linguistiques choisies pour exprimer ces faits.) À partir des marques d'énonciation présentes en filigrane dans les propos, il est possible de reconstruire une part de l'identité de l'instance énonciatrice, son *éthos discursif*. Prenons le temps d'expliquer cette notion.

1.1. L'ÉTHOS DISCURSIF

On le sait, la notion d'éthos trouve son origine dans la *Rhétorique* d'Aristote, elle désignait alors le « caractère honnête » que l'orateur tente de se donner à travers son discours dans le but de convaincre son auditoire en paraissant crédible (cf. Amossy 1999 : 31-49).

Dans la rhétorique classique, ce terme reçoit un sens beaucoup plus neutre :

La rhétorique entendait par *ethè* les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer. (Maingueneau 1993 : 137)

⁵ Notons que l'ouvrage de Patron, bien qu'il se présente comme une introduction à la théorie narrative, ne constitue en fait qu'un résumé de ce débat entre théories communicationnelles et non communicationnelles du récit, où l'auteur se montre très clairement partisan des secondes. Cette partialité se fait ressentir dans les comptes rendus très réducteurs qu'elle produit de certaines théories (notamment de la théorie du point de vue d'A. Rabatel que nous décrirons plus loin, cf. p. 51). Signalons également que le prochain numéro du *Français moderne* (soit le tome LXXIX, n° 2) porte sur cette approche non communicationnelle dans le cadre de l'étude des récits de fiction de la première modernité.

C'est cette identité construite à partir des marques d'énonciation laissées par le sujet dans son énoncé que Dominique Maingueneau nomme l'*éthos discursif*⁶.

Il est donc possible de reconstruire l'identité de l'instance énonciative même si celle-ci ne prend pas la parole en « je ». L'identité de l'instance ainsi reconstruite par le lecteur ne peut pas toujours être confondue avec celle de l'auteur, puisqu'il peut très bien s'agir d'une personnalité fictive élaborée par ce dernier pour raconter l'histoire d'après un système de valeurs ou une sensibilité affective différents des siens.

Un récit est donc toujours pris en charge par un narrateur lui-même créé par l'auteur et dont l'identité correspond ou non à celle de ce dernier. Certains théoriciens ont jugé bon d'utiliser, pour désigner cette instance qui crée le narrateur, le concept d'*auteur implicite*.

1.2. L'AUTEUR IMPLICITE

Selon son concepteur, Wayne C. Booth, la notion d'*auteur implicite* désigne d'une part, l'image que l'auteur empirique donne de lui-même dans son récit, autrement dit « une version implicite de son "moi" », et d'autre part, une image que le lecteur se fait de l'auteur à partir d'inférences sur sa « manière d'écrire » (1983 : 70-71). Dans un article consacré à l'explication de cette notion d'*auteur implicite*, Tom Kindt (2007) juge ces deux définitions incompatibles : une image ne pourrait être à la fois fabriquée par l'auteur et par le lecteur. En vertu du principe d'éthos que nous avons décrit plus haut, il nous semble pourtant (théoriquement) concevable que l'auteur place dans son texte des marques d'énonciation à partir desquelles le lecteur se construirait une certaine image de lui. Mais dans les faits, nous devons nous demander quelles sont les marques énonciatives susceptibles d'appartenir, non plus au narrateur, mais à la figure de l'auteur implicite.

Or, il nous semble que la seule fonction qui, dans l'élaboration du roman, ne peut pas relever de la responsabilité du narrateur est précisément le choix de faire raconter l'histoire par tel ou tel narrateur dans le but de transmettre tel ou tel système de valeurs. Ainsi, si Madeleine Bourdouxhe choisit, pour raconter l'histoire d'une femme au foyer, un narrateur qui ne semble pas partager la même idéologie que le personnage, c'est peut-être dans le but de persuader le lecteur de la possibilité de comprendre une personne dont on ne partage pas l'idéologie, et qui plus est, de ressentir pour elle de l'empathie.⁷ Cette image que nous nous

⁶ Maingueneau distingue l'*éthos discursif* de l'*éthos prédiscursif* qui repose sur le savoir préalable de l'interlocuteur sur le locuteur dont il reconstitue l'éthos (1999 : 78).

⁷ Il ne s'agit ici que d'une hypothèse de lecture qui nous permet d'exemplifier notre propos. Nous ne tenterons pas de la démontrer dans le cadre de ce travail.

forgeons de Bourdouxhe est l'auteur implicite ; elle ne correspond pas nécessairement à l'idéologie véritable de l'auteur.⁸

Si nous comprenons bien l'intérêt de différencier idéologie du narrateur et idéologie de l'auteur, nous ne voyons pas pourquoi cette distinction nécessite la création du concept d'auteur implicite. En effet, lorsqu'on tente de démontrer que le sens global du récit véhicule une idéologie qui n'est pas forcément celle de l'instance fictive qui narre ce même récit, cette première idéologie du sens global est généralement interprétée comme émanant de l'auteur réel. On peut certes concevoir que la représentation que nous nous faisons de l'auteur réel à partir du sens du récit ne correspond pas vraiment à l'auteur réel biographique. Dans ce type d'étude comparative, le concept d'auteur implicite (désignant cette représentation) aurait bien une raison d'être, mais dans le cadre d'une étude immanente du récit, il s'avère selon nous inutile.

Même si nous estimons que toutes les opérations menant à l'élaboration d'un récit peuvent être assumées par le narrateur, nous devons nous demander s'il est néanmoins possible de négocier une place à la figure de l'auteur en faisant dépendre certains choix de lui.

1.3. NARRATEUR ET AUTEUR : UN PARTAGE DES TÂCHES DANS L'ÉLABORATION DU RÉCIT ?

On peut effectivement se demander jusqu'où s'étend la fonction du narrateur dans l'élaboration du récit. Celui-ci se contente-t-il de raconter l'histoire, ou est-ce lui aussi qui l'invente ? Pour notre part, il nous est difficile de concevoir que les choix narratifs, les choix relatifs à l'inventio, les choix stylistiques, bref toutes les décisions qui ont permis l'élaboration du récit, n'émanent pas toutes de la même instance, instance dont l'éthos discursif peut précisément être reconstitué à partir de la subjectivité contenue dans ces choix.

Un exemple de théorie séparant les rôles du narrateur et de l'auteur à l'intérieur d'un même récit émane de L. Danon-Boileau, précurseur de la narratologie énonciative. Dans le deuxième chapitre de son livre *Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque*, l'auteur distingue les narrateurs primaires (supports des modalités et origines des repérages dans les énoncés primaires) et les narrateurs rapportés, aussi appelés narrateurs-personnages (supports des énoncés rapportés ou secondaires). Le narrateur primaire est qualifié d'*anonyme* s'il ne s'exprime pas en « je », parce que, selon Danon-Boileau, il ne possède alors aucune identité référentielle. Si au contraire le narrateur prend la parole à la première

⁸ Cependant, plutôt que de questionner le choix de l'auteur, nous pouvons renverser le problème en interrogeant le narrateur : pourquoi choisit-il de raconter l'histoire d'une femme à l'idéologie pourtant si différente de la sienne ? Nous en arriverions à la même conclusion sans solliciter la notion d'*auteur implicite*.

personne, il est qualifié d'*explicite* et est désigné comme étant le *sujet* de l'énoncé, et non plus son simple support. Contrairement au narrateur anonyme, le narrateur explicite est doté d'une identité. À ces trois instances Danon-Boileau ajoute celles de l'auteur et de l'écrivain. L'auteur est l'homme réel qui a écrit le récit, l'écrivain est l'instance qui produit tous les énoncés du récit, mais le narrateur reste le support des modalisations et des repérages de ceux-ci. Pour Danon-Boileau, le narrateur primaire anonyme ne rapporte pas les énoncés des narrateurs secondaires, c'est l'écrivain qui se charge de cette fonction. Cette dernière instance est donc à l'origine de toutes les interactions qu'il pourrait y avoir entre les énoncés primaires et secondaires (1982 : 38-41).

Si les points de vue du narrateur et du personnage ne peuvent se superposer dans un même énoncé, comment expliquer les multiples phénomènes qui relèvent de l'hétérogénéité énonciative⁹ comme par exemple le style indirect libre qui a pour propriété de mêler le point de vue du personnage au point de vue de l'instance qui les rapporte ? Les énoncés porteurs de ce style doivent-ils, selon la théorie de Danon-Boileau, être qualifiés de primaires ou de secondaires ? Pour l'auteur, le style indirect correspond à un enchâssement de deux énoncés primaires : le discours indirect n'est pas un discours direct qui aurait été prononcé par un personnage et rapporté par le narrateur dans son propre discours, mais une imitation par le narrateur primaire du discours qu'aurait pu être celui du personnage. Le discours indirect n'est donc pas véritablement un discours rapporté. Après avoir circonscrit le rôle du narrateur primaire en soutenant que celui-ci ne prenait pas en charge les énoncés secondaires, Danon-Boileau limite ces énoncés secondaires aux seuls discours directs (1982 : 37).

Or, on pourrait affirmer la même chose concernant le style direct : au moment où un personnage (réel ou fictif) prend la parole dans un texte raconté par un narrateur primaire, c'est bien ce narrateur primaire qui donne une imitation écrite des propos oraux tenus (réellement ou fictivement) par les personnages. La différence entre les styles de discours rapportés tient, non pas à l'instance à l'origine de leur énonciation (énonciateur second) ou de leur représentation (narrateur), mais au degré de mimétisme que le narrateur choisit pour représenter les propos¹⁰ des personnages.¹¹

⁹ Rabatel utilise cette expression pour désigner tous les phénomènes discursifs qui dévoilent la présence d'un autre énonciateur enchâssé dans le discours d'un énonciateur premier, mettant ainsi fin au mythe de l'unicité du sujet parlant (2008 : 381). Ces phénomènes, M. Bakhtine (1977, 1978) les rangeait sous les noms de *dialogisme* (lorsqu'ils sont appréhendés du point de vue de la langue) et *polyphonie* (lorsqu'ils sont appréhendés du point de vue du discours). Nous reviendrons plus loin sur l'historique des disciplines s'occupant de cette problématique (cf. p. 31).

¹⁰ Nous utiliserons souvent le terme *propos* pour désigner toutes les expressions possibles du point de vue du personnage qu'il s'agisse d'une parole, d'une pensée ou d'une perception.

Si, quel que soit le style de discours rapporté choisi, c'est toujours le narrateur primaire qui représente les propos du personnage, il n'y a plus lieu d'invoquer la notion d'*écrivain* pour expliquer la possible existence de parallélismes entre énonciations primaires et énonciations secondaires¹².

Ainsi, dans *La Femme de Gilles*, c'est bien le narrateur qui raconte l'histoire d'Élisa, c'est lui qui se charge de représenter ses pensées, paroles et perceptions, car dans sa manière de raconter le point de vue du personnage, tout comme dans les descriptions qu'il effectue à partir de son propre et unique point de vue, le narrateur laisse transparaître les mêmes marques de subjectivité. Mieux, ces marques renvoient souvent à un rapport que le narrateur noue avec le personnage principal (rapport de complicité ou regard distancié et bienveillant). Prenons un exemple :

Mais une banquette de bois restait dans chaque gloriette. Élisa pénétra dans la première, brusquement décidée à attendre quelques instants.

Elle s'assit sur le bois humide. Elle voulut passer les manches de son manteau mais elle craignait le froid qui, un instant, allait saisir ses bras nus et elle resta ainsi, son vêtement serré autour d'elle comme une couverture, petite masse sombre à peine perceptible dans l'ombre du berceau. La lueur d'un mauvais réverbère glissait entre les sarments défeuillés qui projetaient une ombre très douce sur la joue d'Élisa. (Bourdouxhe 2004 : 35)¹³

L'adjectif *perceptible* présuppose qu'il y a un point de vue adopté sur le personnage et une instance à l'origine de cette perception. Cette instance exprime qui plus est sa subjectivité au travers de mots porteurs de jugements (le plus marqué d'entre eux étant l'adjectif *douce*) et au moyen de figures de style telles que la paronomase qui assemble les mots *sombre* et *ombre* (l. 5). Nous reviendrons sur la question des lieux d'inscription de la subjectivité du narrateur. L'important ici est de constater que même dans un récit extradiégétique, il y a bien, à côté du point de vue du personnage, un point de vue de l'instance qui raconte l'histoire et que nous nommons narrateur, cette instance étant dotée d'une subjectivité.

Doter l'instance qui raconte l'histoire d'une subjectivité, c'est donner à celle-ci l'apparence d'une véritable personne qui perçoit, pense, juge, ressent des émotions et est

¹¹ Nous retrouverons cette idée de degré de mimétisme joignant les différentes formes de discours rapportés plus loin, chez Alain Rabatel.

¹² Par *énonciation secondaire*, nous entendons, contrairement à Danon-Boileau, « tout propos ayant pour origine énonciative une subjectivité différente de celle de l'énonciation primaire dans laquelle le propos est enchâssé ». Ainsi, dans le cas de l'ironie par exemple, le propos ironique est une énonciation seconde qui a bien pour origine l'énonciateur primaire mais celui-ci imite une autre subjectivité et se déguise en quelque sorte en un énonciateur second.

¹³ C'est désormais de cette édition de *La Femme de Gilles* de Bourdouxhe que, sauf mention contraire, sont extraits les passages cités.

capable de nouer une relation avec d'une part, le personnage qui lui aussi est pris dans cette illusion référentielle et d'autre part, le lecteur. En étudiant les *relations* entre narrateur, personnage et lecteur nous nous laissons prendre à cette illusion référentielle. Il pourra en effet sembler naïf, voire erroné, à nos lecteurs que, dans nos propos, le narrateur soit doté d'une volonté propre et que le personnage soit présenté comme préexistant au narrateur qui raconte son histoire. Pourtant, il s'avérera nécessaire de tenir ces propos pour pouvoir cerner les stratégies narratives qui reposent sur cette illusion et l'impact escompté de celles-ci sur la relation (généralement affective et idéologique) que le lecteur réel¹⁴ est censé établir avec ces instances pourtant fictives que sont le narrateur et le personnage. Précisons quelque peu quelle est cette instance de lecture à laquelle nous nous référons tout au long de notre travail, et expliquons pourquoi nous lui préférons le nom de *lecteur virtuel* à celui de *narrataire*.

2. LE LECTEUR VIRTUEL ET LE NARRATAIRE

La convention narratologique voudrait en effet que l'on oppose d'une part narrateur et narrataire, et d'autre part auteur implicite et lecteur virtuel. Genette (2007 : 418) modélise ces relations au moyen du schéma suivant :

$$AR (AI) \rightarrow Nr \rightarrow Rt \rightarrow Nre \rightarrow (LV) LR$$

Pour le narratologue, le concept de *lecteur virtuel* désigne l'idée que l'auteur se fait du lecteur possible de son œuvre. On sait en effet que l'auteur réel ne s'adresse jamais directement au lecteur réel, mais à une représentation qu'il se fait de celui-ci ; cette représentation, c'est le lecteur virtuel. Le concept de *narrataire* désigne quant à lui l'instance à laquelle s'adresse le narrateur. Lorsque narrateur et narrataire sont des personnages de l'histoire (lorsqu'ils sont intradiégétiques), le premier s'adresse uniquement au second et non au lecteur. Mais en amont de ce dialogue, le récit est tout de même destiné à être lu ; il est en fait adressé par l'auteur au lecteur virtuel (2007 : 272, 417). Selon nous, le narrateur intradiégétique s'adresse aussi indirectement au lecteur virtuel. Le récit prend alors une forme de dialogue qui obéit au principe bien connu de la double énonciation théâtrale (cf. « La duplicité du dialogue théâtral » dans Maingueneau 1990). Par ailleurs, de nouveau selon Genette, lorsque narrateur et narrataire ne sont pas des personnages de l'histoire (lorsqu'ils sont extradiégétiques), le narrataire correspondrait cette fois au lecteur virtuel auquel le lecteur réel peut s'identifier (2007 : 272-273). Même si Genette ne le précise pas explicitement, on peut en déduire qu'en

¹⁴ Rappelons que ce ne sont pas les réactions du lecteur réel que nous allons étudier mais la manière dont le narrateur planifie ces réactions à partir de sa représentation du lecteur réel qui est le lecteur virtuel. Nous en reparlons au point suivant.

contexte extradiégétique (comme c'est le cas dans notre roman) le narrateur s'adresse directement au lecteur virtuel.

Genette ne définit pas quels sont les éléments du texte susceptibles de révéler ce narrataire extradiégétique, mais se contente de dire que moins cette instance fait ressentir sa présence et plus le lecteur réel est susceptible de s'y identifier (2007 : 273). Pour notre part, nous estimons que les récits où le narrataire extradiégétique se fait le plus discret sont ceux où le narrateur n'utilise aucune marque phatique (interrogation, exclamation, points de suspensions, etc.). Or, si le narrateur ne prévoit aucune place pour le narrataire, le lecteur réel ne peut se substituer à ce dernier. Pour que le lecteur réel s'identifie au narrataire, il faut que le narrateur essaye par divers moyens de l'impliquer dans le récit ou en tout cas de montrer qu'il s'adresse à lui. Mais cette fonction phatique et cette volonté d'entraîner un mouvement d'identification au narrataire, le narrateur ne l'exerce pas directement sur le lecteur réel, ni sur le narrataire (qui est avant tout une construction du narrateur qui lui-même est une construction de l'auteur), mais il désire l'exercer sur le lecteur tel qu'il se l'imagine, le lecteur virtuel.

Nous estimons donc que les instances du narrataire extradiégétique et du lecteur virtuel ne se confondent pas nécessairement. L'une renvoie à une construction textuelle du narrateur, tandis que l'autre est l'instance sur laquelle le narrateur désire faire porter les effets de cette construction. Prenons l'information implicite contenue dans l'extrait suivant :

[Dans le chapitre qui précède, le narrateur raconte le début de la relation entre Gilles et Victorine. Élisabeth, même si elle a perçu un changement dans l'attitude de Gilles, n'en est pas encore arrivée à se douter qu'il puisse avoir une relation adultère]
(...) Elle portait fièrement, bien en avant, ce poids nouveau qui lui venait du corps de Gilles.

Il rentra, un peu en retard, accompagné de Victorine. (p. 21)

À travers ces deux phrases, le narrateur extradiégétique transmet une information implicite au narrataire que l'on peut interpréter comme suit : « Gilles est en retard parce qu'il trompe Élisabeth avec Victorine ; il a le culot de ramener son amante à la maison devant sa femme, alors que celle-ci est amoureuse de lui puisqu'elle est fière de porter leur enfant. » Le narrateur tient compte du narrataire dans la construction concrète de l'implicite : il ne lui transmet pas explicitement l'information que nous venons d'interpréter mais la lui suggère au moyen d'indices (les informations du chapitre précédent, le retard de Gilles, l'anaphore *il* qui permet d'opposer Gilles-sujet, qui trompe Élisabeth et ramène son amante à la maison, et l'antécédent *Gilles* objet de l'amour et de la fierté d'Élisabeth). Si, en produisant concrètement l'implicite, le narrateur transmet ou ne transmet pas certaines informations au narrataire, la

stratégie de persuasion qui sous-tend l'usage de cet implicite résulte, elle, d'un calcul sur les effets escomptés de cet implicite sur le lecteur virtuel. Ainsi, dans cet extrait, le lecteur est censé être d'autant plus persuadé de la duplicité de Gilles et de sa goujaterie, d'autant plus que lui-même construit ces conclusions sur la base d'inférences produites à partir de faits rapportés par le narrateur dans une apparente objectivité. Nous reviendrons plus tard sur ce pouvoir de persuasion de l'implicite, mais l'important ici est de distinguer les concepts de narrataire et de lecteur virtuel. Les effets illocutoires que nous venons de décrire constituent l'impact que le narrateur désire obtenir sur le lecteur réel tel qu'il le conçoit, c'est-à-dire le lecteur virtuel. Le narrataire quant à lui est l'instance par rapport à laquelle ces effets ont été construits mais il ne s'agit pas de l'instance sur laquelle ces effets doivent porter.

Une autre raison qui nous fait préférer le concept de lecteur virtuel à celui de narrataire est que ce dernier terme désigne une instance de lecture passive. Le narrataire est le destinataire auquel est adressé le récit « déjà tout fait » par le narrateur. Or, dans notre étude pragmatique du récit, l'instance de lecture nous apparaît plutôt comme étant co-constructrice du sens de l'œuvre. Selon Maingueneau, « Le narrateur d'un texte écrit n'est pas le substitut d'un locuteur en chair et en os, *mais une instance qui ne soutient l'acte de narrer que si un lecteur le met en mouvement. En un sens, c'est le lecteur qui énonce, à partir des indications dont le réseau total constitue le texte de l'œuvre.* » (2010 : 44) Le lecteur est donc co-énonciateur du récit qu'il construit au fil de sa lecture, à partir des indications qui lui sont données par le narrateur. Comme nous venons de le voir dans l'exemple précédent, un récit est toujours composé d'un dit, d'un dire et d'un non-dit. Le travail d'interprétation du co-énonciateur consiste à se servir des indications contenues dans le dit pour construire une image du dire et du non-dit. C'est à lui qu'il revient de déterminer quel(s) énonciateur(s) est (sont) à l'origine ou est (sont) contenu(s) dans tel ou tel énoncé. De manière plus générale, c'est à lui qu'il revient de combler les différentes lacunes laissées dans le texte par le narrateur, délibérément ou non.¹⁵ Ainsi, le co-énonciateur se doit de résoudre les différentes formes d'implicites (présupposés, sous-entendus, ironie, valeur des connecteurs logiques, ...) pour donner un sens au récit. Pour ce faire, il s'appuie d'une part, sur sa propre expérience du monde et sur les connaissances accumulées grâce à ses lectures antérieures, et d'autre part, sur

¹⁵ U. Eco explique comment l'auteur, lorsqu'il élabore son œuvre, laisse des lacunes dans le texte et s'attend à ce que le lecteur collabore pour combler celles-ci. Il choisit alors une langue, une encyclopédie, un vocabulaire et un style, en fonction de la représentation qu'il se forge de la compétence du lecteur. Eco nomme cette représentation le *lecteur modèle* (1985 : 71-72). Il est possible de dresser le portrait intellectuel de ce lecteur modèle en identifiant les opérations interprétatives qu'il est censé accomplir, selon l'auteur. Et, de la même manière, il est possible de reconstituer une image de l'auteur modèle à partir des stratégies textuelles qu'il met en place pour le lecteur modèle (1985 : 79, 83).

les indications du texte qui restreignent le champ des hypothèses de lecture. Pour Maingueneau, le travail de collaboration du lecteur consiste en effet en une double opération d'« expansion » et de « filtrage » : « D'un côté, le texte est « réticent », criblé de lacunes, de l'autre, il prolifère, obligeant le lecteur à opérer un filtrage drastique pour sélectionner l'interprétation pertinente. » (2010 : 52) Le travail d'expansion consiste donc à combler les lacunes et les implicites du texte par une série d'hypothèses de lecture tandis que le filtrage restreint le champ de ces hypothèses.¹⁶

L'opération de filtrage repose en partie sur les connaissances extra-linguistiques que le lecteur possède sur le texte (genre littéraire, contexte de production, intertextualité, ...) C'est pourquoi Maingueneau place la figure du *lecteur coopératif* (« figure qu'implique le texte pour être déchiffré » qui correspond au lecteur modèle d'Eco) dans la catégorie du *lecteur institué*¹⁷ qu'il définit comme suit : « instance qu'implique l'énonciation même du texte, dès lors que ce dernier relève de tel ou tel genre » (2010 : 46). Maingueneau entend par là que le genre et l'énonciation du récit permettent de reconstituer les caractéristiques et les attitudes du lecteur telles qu'elles sont attendues par l'auteur. En élaborant son œuvre, l'auteur présume que le lecteur va collaborer avec lui pour combler les lacunes de son texte.¹⁸

Lecteur coopératif, lecteur institué et lecteur modèle sont autant de facettes du lecteur virtuel, que nous décrivons comme la représentation que se fait le narrateur du lecteur réel, et qui détermine tous les paramètres de production du récit. Dans notre étude nous laisserons cependant de côté l'influence des contextes externes de production et de réception de l'œuvre, du genre du récit, de l'intertextualité, bref de tout ce qui sort du champ du texte pris en lui-même, notre approche du récit étant immanente.

¹⁶ Ce double mouvement est décrit par Eco lorsqu'il explique la façon dont le lecteur actualise le sens des lexèmes. En effet, lorsque le lecteur se retrouve face à un mot, il n'actualise jamais tous les sèmes du sémème correspondant dont il dispose dans sa compétence encyclopédique. Certains sèmes sont privilégiés tandis que d'autres sont « sous narcose », c'est-à-dire qu'ils sont endormis sans pour autant être éliminés et qu'à tout moment, un élément du texte peut amener le lecteur à actualiser un sens du mot qu'il avait de prime abord laissé de côté. C'est ce que nous pouvons observer dans l'extrait cité p. 18 avec le mot « berceau ». Celui-ci désigne dans ce contexte un banc de verdure, mais une isotopie de la douceur contenue dans le cotexte avec les mots « petite », « douce », « caresser », vient réactiver un autre sens du mot, celui de couffin. Eco ajoute que pour limiter l'extension des sèmes que le lecteur possède pour un même sémème dans son encyclopédie (ce qu'il nomme la *sémiosis*), le lecteur s'appuie sur le thème de l'histoire (le *topic*) articulé en sous-thèmes hiérarchisés (cf. 1985 : 112-119).

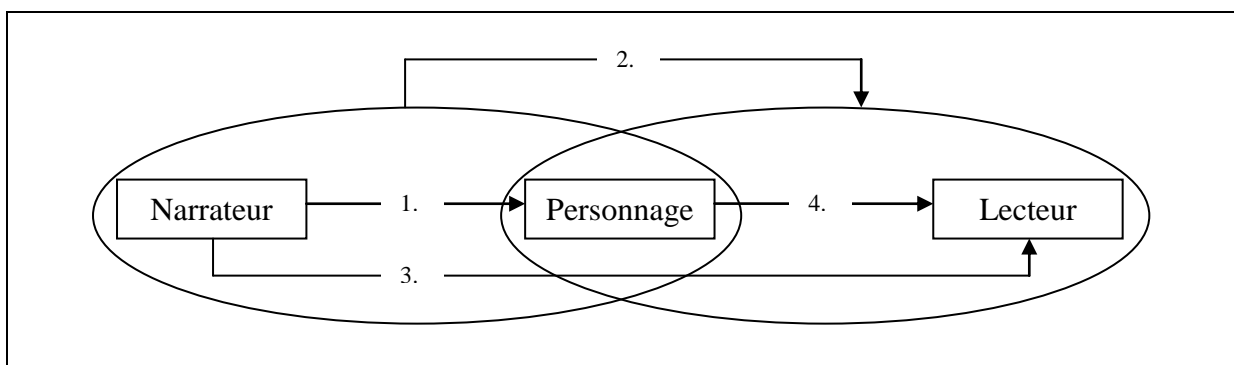
¹⁷ Maingueneau distingue quatre manières d'appréhender le lecteur : le *lecteur invoqué*, le *lecteur institué*, le *public générique* et le *public attesté*. Seul le lecteur invoqué et le lecteur institué nous intéresseront dans ce travail, les deux autres instances relevant de considérations sur les contextes externes de production et de réception du récit. Le lecteur invoqué est le destinataire du texte auquel le narrateur s'adresse explicitement.

¹⁸ Sachant que le lecteur sera amené à émettre telle ou telle hypothèse, le narrateur peut choisir de le décevoir, le poussant ainsi à trouver une nouvelle signification aux indications qui lui ont été données jusqu'alors, c'est ce qu'on appelle la *rétroaction*.

Cette réflexion sur les instances internes au récit nous a permis d'effectuer un premier cadrage de notre sujet d'étude. Il nous faut à présent déterminer quelles sont les relations que ces instances entretiennent dans le récit, relations sur lesquelles porte notre étude.

3. LES RELATIONS ENTRE LES INSTANCES INTERNES AU RÉCIT

Nous qualifions notre analyse de *relationnelle* et non d'*interactionnelle* parce que ce dernier terme implique une idée de réciprocité dans la relation ; or, si le narrateur agit bien sur le personnage et sur le lecteur, l'action du lecteur sur le personnage et sur le récit est, elle, virtuelle : elle ne s'opère que dans l'imagination du lecteur et plus précisément dans les représentations que celui-ci se forge des deux premières instances. Enfin, l'action du personnage sur le lecteur et le narrateur, n'est pas virtuelle mais illusoire puisque c'est bien le narrateur qui guide cette action pour obtenir l'effet escompté sur le lecteur. À la place du terme *relation*, nous aurions pu utiliser celui de *rapport*, mais alors que celui-ci convient pour désigner la position idéologique et affective du narrateur et du lecteur par rapport au personnage, il amène cependant à se centrer sur chacune des instances en particulier, sans réfléchir sur l'influence que peut avoir le rapport du narrateur au personnage sur le rapport que le lecteur va établir avec ce même personnage. Une autre raison pour laquelle nous préférons le terme *relation* à celui de *rapport* est que ce dernier ne rend pas assez compte de l'union affective entre les instances. Cette union repose sur le principe d'illusion référentielle. En effet, le narrateur et le personnage étant présentés comme des personnes à part entière, plutôt que de se positionner par rapport à eux, le lecteur peut entretenir avec eux une relation illusoire empreinte d'affectivité et de complicité, tout comme celle que le narrateur entretient avec le personnage. En résumé, nous pouvons décomposer la relation qui unit narrateur, personnage et lecteur en quatre vecteurs : (1) la relation narrateur-personnage, (2) l'impact de cette relation narrateur-personnage sur la relation lecteur-personnage, (3) la relation narrateur-lecteur et enfin (4) la relation personnage-lecteur que nous avons qualifiée d'*illusoire*. Schématisons ces relations avant de les gloser :



1. *La relation narrateur-personnage*. Le narrateur se positionne de manière critique et affective par rapport à ce qu'il advient du personnage. De manière générale, tous les jugements que le narrateur émet dans le récit ont une répercussion sur la perception que nous avons de la relation qui l'unit au personnage. Car ces jugements permettent de reconstruire l'idéologie du narrateur (entendue comme système de valeurs), idéologie dans laquelle nous devons situer les valeurs attribuées au personnage principal.¹⁹ Ainsi, lorsque le récit fait intervenir des personnages aux valeurs opposées, celles de l'un sont souvent marquées positivement tandis que celles de l'autre le sont négativement. Prenons pour exemple les passages suivants, issus de *La Femme de Gilles* :

Il y en a chez qui le cœur se développe d'une façon démesurée. Pour Victorine c'était le sexe qui prenait toute la place. Elle était née comme ça, elle n'en pouvait rien la pauvre fille. Mais tout de même c'est bien dégoûtant d'être comme ça. (p. 15)

L'opposition que le narrateur établit entre « le cœur » et « le sexe » symbolise l'opposition entre les personnages d'Élisa et de Victorine. En effet, bien que le sujet de la première phrase soit indéfini, c'est bien à son héroïne que le narrateur fait allusion puisque tout le récit, et en particulier le chapitre précédent, montre l'amour inconditionnel qu'Élisa éprouve pour Gilles. Dans le chapitre précédent, le narrateur décrit aussi le rapport d'Élisa au sexe :

(...) et lorsque Gilles préoccupé par un primitif orgueil de mâle lui demande gauchement si elle (Élisa) a eu sa part de plaisir, elle répond dans toute sa bonne foi, ne concevant pas que l'on puisse imaginer pour elle d'autre joie que celle d'avoir pu en offrir une à Gilles. (pp. 11-12)

L'héroïne n'éprouve pas de plaisir personnel dans les relations sexuelles ; elle est simplement heureuse de donner du plaisir à Gilles. Le sexe tel qu'il est conçu par Gilles et Victorine est jugé négativement par le narrateur, comme en témoignent les expressions soulignées. Nous pouvons donc reconstruire l'idéologie du narrateur telle que « le sexe conçu comme plaisir personnel est une valeur négative ». Ainsi, même si la conception qu'Élisa a du sexe et de l'amour n'est pas jugée explicitement, l'idéologie reconstituée du narrateur à partir de l'opposition entre les valeurs d'Élisa et celles de Victorine jugées négativement indique qu'un jugement positif implicite est posé sur la conception de l'héroïne. On le voit, étudier la relation qui unit le narrateur et le personnage se passe difficilement d'une réflexion sur la représentation que le lecteur a de cette relation, ce qui nous amène au point suivant.

¹⁹ Cette idée de reconstruire le système axiologique du narrateur pour déterminer quelle place y occupent les valeurs du personnage provient de V. Jouve (1992 : 102). Nous détaillons cette théorie plus loin (cf. p. 55).

2. L'impact de la relation narrateur-personnage sur la relation lecteur-personnage.

Les jugements que le narrateur pose directement ou indirectement sur le personnage ont un impact sur le lecteur, impact que Jouve nomme *effet idéologique* (1992, 102) : le lecteur, confronté à l'idéologie que le narrateur désire lui faire admettre, interroge son propre système de valeurs. Qu'il adhère ou non au jugement du narrateur, celui-ci influencera nécessairement son propre jugement sur le personnage. De la même manière, les réactions émotionnelles que le narrateur manifeste par rapport au sort du personnage influencent le lecteur en sollicitant son pathos. Nous nommerons cet impact des réactions affectives du narrateur sur le lecteur l'*effet pathémique*²⁰.

De manière générale, cette relation recouvre tous les éléments textuels qui mettent le narrateur en rapport idéologique et affectif avec le personnage et qui relèvent d'une stratégie élaborée par le narrateur pour produire un effet précis sur le lecteur. Ces éléments peuvent être micro-textuels (trait axiologiques, traits affectifs, figures de style) ou macro-textuels (syntaxes de la phrase et du texte, figures de style, parallélismes, oppositions). Des effets escomptés sur le lecteur dépend aussi le choix du mode de représentation des paroles, pensées et perceptions du personnage par le narrateur. Prenons pour exemples les passages suivants :

Elle les regarda. Ils paraissaient n'avoir fait aucun geste, ils étaient là tels qu'elle les avait vus quelques minutes plus tôt, *avant que cela ne lui arrivât*. (p. 23)

« Et puis, tout de même, il a pensé à moi... il m'a apporté des caramels... » Et la voilà tout attendrie ; (...) (p. 47)

On observe une grande différence entre les deux modes de représentation des pensées d'Élisa. Tout d'abord, les styles de discours rapporté utilisés pour représenter les pensées sont différents. Le premier exemple de pensée est vraisemblablement rapporté en style indirect libre. En effet, le « cela » désigne le rapprochement entre Gilles et Victorine qui s'est produit dans le dos d'Élisa, réalité que cette dernière est encore incapable de se formuler. Le narrateur mime cette incapacité du personnage à exprimer précisément ses doutes. Mais le repérage de

²⁰ Ce concept est étroitement lié à la « fonction pathémique » que Marc Bonhomme attribue aux figures de style (Bonhomme, 2005, 169-172). Le pathos est, dans la Rhétorique d'Aristote, l'un des trois types de preuve (avec l'éthos et le logos) qui composent le discours persuasif et qui ont pour but d'inspirer la confiance chez l'auditeur. Alors que le logos est la puissance persuasive du discours en lui-même (reposant sur l'argumentation et le raisonnement), l'éthos et le pathos sont intimement liés à la situation de communication. Nous avons déjà évoqué le concept d'éthos ; il s'agit de la représentation que l'orateur donne de lui-même dans son discours. Quant au pathos, il concerne l'auditeur et la capacité de l'orateur à solliciter l'affect de ce dernier, le plaçant ainsi dans de bonnes dispositions pour le convaincre (cf. Eggs 1999 : 31). L'effet pathémique est une des composantes de l'effet-sympathie, il repose sur un processus d'identification de type émotionnel, les autres types d'identification pouvant renforcer cet effet en impliquant davantage le lecteur dans le récit (cf. p. 61).

l'énoncé se fait tout de même à partir du point de vue du narrateur puisqu'il utilise la troisième personne pour désigner Éliisa et le subjonctif passé. Nous expliquerons plus loin le fonctionnement de ces divers modes de représentation des pensées, mais nous pouvons déjà apprécier intuitivement la différence entre les effets produits dans ces deux extraits, l'un amenant le lecteur à s'identifier au personnage en partageant sa perception de la scène, l'autre à juger de la naïveté du propos ironiquement rapporté par le narrateur.

Nous venons de voir que le narrateur pouvait retenir des informations capitales de manière à représenter le niveau de savoir d'Éliisa, tantôt pour amener le lecteur à s'identifier à cette dernière et à ressentir pour elle de la sympathie (entendue comme « partage de sentiments »), tantôt pour produire un effet idéologique sur le lecteur en le poussant à juger les pensées du personnage ironiquement représentées. Ce jeu sur la rétention du savoir, qui porte en rhétorique le nom de *réticence* (cf. Baroni 2010), peut prendre de multiples facettes. Par lui, le lecteur sera amené à nouer un lien de complicité tantôt avec Éliisa et le narrateur, tantôt avec le narrateur et un autre personnage, tantôt encore avec le narrateur seulement, et ce suivant la (ou les) instance(s) avec laquelle (lesquelles) il partage un savoir ou un non-savoir (cf. p. 68). Puisque nous envisageons dans ce point la relation qui se noue entre le narrateur, Éliisa et le lecteur, voyons un exemple où ces trois instances partagent un même savoir que ne possèdent pas les autres personnages du récit :

[Éliisa se doute de l'adultère de Gilles. Une nuit, Gilles s'absente de la maison, sous prétexte d'aller se balader. Éliisa décide de le suivre, mais il prend un chemin inhabituel. Éliisa perd sa trace et rentre à la maison. Au retour de Gilles, elle lui pose des questions d'apparence innocente :]

- Tu as bien pris l'air ! dit Éliisa. Où es-tu allé ?²¹

- D'abord chez Gobelet, quelques minutes... puis je suis descendu en ville, question de voir un peu d'animation...

- Ah !...

Et elle le revit aussitôt sortant de la boulangerie et marchant sur la route en tournant le dos à la ville...

- Tes souliers sont trempés... déchausse-toi...²² Elle prit derrière le fourneau des pantoufles chaudes qu'elle lui tendit :

- C'est en ville que tu t'es mouillé ainsi ?

- Non... mais rien que de remonter la route, ça suffit.

- Évidemment...

Gilles s'étire, étend les jambes, remue un peu les pieds dans les pantoufles chaudes :

- Il fait bon ici... dit-il, j'ai faim...

- C'est prêt... (pp. 44-45)

Dans cet extrait, le lecteur, le narrateur et Éliisa partagent une information que le second personnage ne détient pas : Gilles ne sait pas qu'Éliisa sait qu'il ment. Ce savoir crée un lien de complicité entre les instances qui se trouvent en quelque sorte « liguées » contre Gilles. Le

²¹ dit Éliisa, où (p. 37)

²² À la ligne (p. 37)

partage du savoir « Gilles ment » permet l'élaboration de sous-entendus. Le narrateur n'a pas besoin de transmettre explicitement au lecteur des informations telles que « Élisabeth pose une question dont elle connaît la réponse uniquement pour voir si Gilles va lui mentir ou non », « Gilles ment », « Élisabeth se rend compte qu'il ment », « Élisabeth fait semblant de le croire » puisque le lecteur peut très bien les inférer du contenu des propos et du contexte. Le narrateur se contente donc de représenter les silences qui ponctuent le dialogue par des points de suspension. C'est dans ces silences que le lien de complicité entre les instances est le plus fort, parce que le lecteur doit s'impliquer cognitivement dans le récit pour imaginer ce que pense Élisabeth, et pour comprendre ce que le narrateur veut dire. Pour imaginer les pensées d'Élisabeth, le lecteur doit se mettre dans la peau du personnage et en se projetant « à la place » d'Élisabeth, il est aussi amené à éprouver les mêmes sentiments. Le sous-entendu est donc aussi, dans ce cas, porteur d'un effet pathémique.

En employant la figure de la réticence le narrateur peut aussi créer un lien de complicité avec le lecteur en partageant avec lui un savoir que ne possède pas Élisabeth. Prenons pour exemple l'extrait suivant (déjà cité en partie) :

(...) Elle portait fièrement, bien en avant, ce poids nouveau qui lui venait du corps de Gilles.

Il rentra, un peu en retard, accompagné de Victorine.

- J'ai ramené la petite...dit-il. Elle avait l'air de s'ennuyer à la maison, et comme tu ne sors plus guère, j'ai pensé que je pourrais peut-être aller faire un tour avec elle ce soir...

- Tu as bien fait, répondit Élisabeth.

Elle regarda la jeune fille. Elle fut fière de la voir si jolie et si fraîche, et songeant à son corps à elle, chaque jour plus lourd et plus déformé, elle se dit : « C'est très bien qu'il sorte avec elle, ça le distraira. » (p. 21)

Comme nous l'avons déjà remarqué p. 20, cet extrait contient un sous-entendu. Le narrateur et le lecteur savent en effet que ce qui cause le retard de Gilles, c'est sa relation adultère avec Victorine. En ne mentionnant pas explicitement cette relation, mais en la suggérant par un sous-entendu, le narrateur crée un rapport de complicité entre lui et le lecteur, complicité qui exclut Élisabeth puisque celle-ci ignore l'information véhiculée implicitement. Nous sommes donc ici dans une relation narrateur-lecteur qui ne passe pas nécessairement par l'intermédiaire de la relation unissant le narrateur au personnage. Donnons un aperçu des phénomènes contenus dans *La Femme de Gilles* qui relèvent de ce type de relation.

3. *La relation narrateur-lecteur*. Le narrateur peut établir une relation directe avec le lecteur, sans passer par l'intermédiaire de sa propre relation avec le personnage, en maniant les sous-entendus, comme nous venons de le voir, mais aussi toutes les autres formes

d'implicites comme les présupposés et les sens rhétoriques²³. Cette dernière catégorie va nous intéresser particulièrement, car à travers les figures de style, le narrateur peut produire toute une série d'effets sur le lecteur, comme par exemple susciter un plaisir artistique (fonction esthétique), solliciter sa participation au discours (fonction phatique), provoquer une émotion (fonction pathémique), accroître les connaissances (fonction cognitive) ou encore persuader (fonction argumentative).²⁴ Toutefois nous ne prendrons en compte la relation directe du narrateur au lecteur que dans les cas où celle-ci aura une répercussion sur la manière dont le lecteur appréhende le personnage principal. Rappelons en effet que notre analyse n'a pas pour but de tirer des conclusions sur la réception du récit en elle-même, mais sur le rapport que l'instance de réception est invitée, par le narrateur, à entretenir avec le personnage. Le lecteur entretient également un rapport illusoirement direct avec le personnage.

4. *La relation personnage-lecteur.* L'auteur choisit de faire raconter son récit par une instance narrative dotée de caractéristiques qui l'apparente à une personne réelle (capable de raisonner, de s'exprimer correctement, d'effectuer des choix stylistiques qui ont du sens, de juger et de ressentir des émotions) susceptible d'être confondue avec l'auteur lui-même. De la même manière, le narrateur présente le personnage comme s'il s'agissait d'une véritable personne, c'est ce qu'on appelle l'« illusion référentielle ». Plus le personnage paraît « vrai », plus le lecteur est susceptible de s'identifier à lui (cf. p. 63). Ce processus d'identification est nécessaire pour que le lecteur puisse réagir affectivement au sort du personnage mais aussi, selon nous, pour qu'il puisse juger des actes posés par celui-ci. Comme nous l'avons dit plus haut, dans ce récit, les paroles et pensées d'Élisa apparaissent parfois sans qu'aucune phrase, ni aucun verbe introducteur ne les annoncent. Dès lors, le lecteur a l'impression que le personnage peut s'exprimer « quand il veut », sans passer par l'intermédiaire du narrateur. Nous verrons plus loin des exemples de ce phénomène (cf. p. 91).

Ces quatre vecteurs qui ensemble composent la relation entre le narrateur, le personnage et le lecteur ne seront pas étudiés chacun de manière isolée : nous verrons plutôt comment un même élément textuel peut se situer au croisement de plusieurs ou de tous ces vecteurs. En analysant le récit *La Femme de Gilles* à travers le prisme de ces quatre relations, nous rencontrons plusieurs difficultés dont le dépassement nécessite la mise au point de divers outils.

²³ Pour J.-M. Klinkenberg (2000 : 324-333), les sens rhétoriques constituent une troisième classe d'implicites à côté des présupposés et des sous-entendus (cf. pp. 48-50).

²⁴ Ce sont les cinq fonctions générales des figures de style relevées par Marc Bonhomme (2005 : 163-180). Nous les détaillons plus loin (cf. p. 50).

CHAPITRE 2 : L'ÉTUDE INTRA-RELATIONNELLE. LES PROBLÈMES QU'ELLE POSE ET LES OUTILS QUI S'IMPOSENT

1. QUELS SONT LES PROBLÈMES RENCONTRÉS ?

Nous avons classé les obstacles rencontrés dans l'étude des relations entre les instances internes au récit (désormais : étude intra-relationnelle du récit) en deux problématiques qui correspondent aux deux objets de notre étude : (1) les subjectivèmes, leur assemblage en point de vue²⁵ et leur force illocutoire, (2) l'hétérogénéité énonciative et les modes de représentation des paroles, pensées et perceptions du personnage.

Notre première tâche est d'identifier le point de vue du narrateur et l'effet escompté de ce point de vue sur le lecteur, car l'instance narrative se trouve à l'origine des trois premières relations que nous avons identifiées. En effet, la relation 1 constitue la position idéologique et affective du narrateur par rapport au personnage, ce positionnement influençant le lecteur par la relation 2. Dans la relation 3 enfin, le narrateur établit un contact direct avec le lecteur en effectuant des commentaires ou en lui transmettant des informations implicites. Ces relations ont donc toutes pour point de départ l'expression du point de vue du narrateur et de sa subjectivité. Notre première problématique sera de relever les unités textuelles énonciatives porteuses de marques de subjectivité (ou subjectivèmes) qui sont susceptibles de nous intéresser dans l'étude intra-relationnelle du récit, de déterminer comment ces unités peuvent être assemblées de manière à reconstituer le point de vue de leur énonciateur, et enfin d'identifier l'effet illocutoire que le narrateur désire produire sur le lecteur en exprimant ce point de vue. Nous pourrions ainsi déterminer (1) comment le narrateur se positionne idéologiquement et affectivement par rapport au personnage (relation 1) et (2) comment ce point de vue est susceptible d'influencer le lecteur, principalement dans la relation idéologique et affective qui l'unit au personnage (relations 2 et 3).

Repérer qui du narrateur ou du personnage est l'énonciateur de ces subjectivèmes n'est pas toujours chose aisée. Le narrateur cultive en effet cette indétermination en utilisant différents procédés qui lui permettent de fusionner sa propre voix et celle du personnage. De manière générale, les procédés utilisés pour fusionner ou distancier les voix du narrateur et du personnage ont trait aux styles de discours rapportés choisis pour représenter les paroles, pensées ou perceptions d'Élisa. C'est en choisissant tel ou tel mode de représentation du point

²⁵ Le *point de vue* désigne ici la subjectivité par rapport à laquelle les objets perçus sont mis en perspective, perspective entendue au sens large. Il peut en effet s'agir d'une perspective spatiale, temporelle, idéologique, affective, etc.

de vue que le narrateur précise ou tient ambiguë la source énonciative de ce point de vue. Les phénomènes de superposition et de dissociation des voix (et des pensées) du narrateur et du personnage, ainsi que les choix des modes de représentation de leurs points de vue respectifs, seront donc étudiés dans le même chapitre dédié à l'étude de l'hétérogénéité énonciative. Nous verrons comment la manipulation de ces modes de représentation du point de vue d'autrui peut influencer le lecteur dans (1.) la représentation qu'il se fait de la relation narrateur-personnage (relations 1 et 2) et dans (2.) la relation qu'il va lui-même établir avec le personnage (relations 3 et 4). Ces modes de représentation du point de vue constituent donc, bien souvent, des subjectivèmes relationnels implicites.

Tous ces problèmes ne seront bien sûr pas résolus de manière intuitive, notre méthode d'analyse articule divers outils provenant principalement de la dimension énonciative de trois disciplines : la narratologie, la linguistique et la pragmatique. Présentons brièvement ces outils et l'usage que nous en ferons dans la résolution de ces problèmes.

2. LES OUTILS DE LA NARRATOLOGIE, DE LA LINGUISTIQUE ET DE LA PRAGMATIQUE ÉNONCIATIVES

Pour étudier les relations qui se nouent entre les instances internes, relations qui sont en premier lieu déterminées par la subjectivité du narrateur, nous utiliserons une sous-discipline de la narratologie qui collabore avec la linguistique et la pragmatique énonciatives, « la narratologie énonciative », dont un des représentants est A. Rabatel.

Ce narratologue, particulièrement mis en avant dans notre étude, a élaboré une théorie du *point de vue* qui permet d'étudier le dialogisme entre les différents énonciateurs du récit et l'interaction du récit avec le lecteur. Nous décrirons cette théorie et son contexte d'apparition dans le chapitre suivant. Pour l'instant, nous nous contenterons de dire que le point de vue (désormais PDV) est le concept-clé de notre méthode. Il va nous permettre de (1) repérer les subjectivèmes qui composent les PDV du narrateur et du personnage, (2) étudier les phénomènes d'hétérogénéité énonciative relevés plus haut et (3) déterminer les stratégies de persuasion qui motivent ces manipulations des points de vue.

Pour chacun de ces objets d'étude, nous confronterons la théorie de Rabatel aux travaux d'autres linguistes, narratologues et pragmaticiens. Dans le premier chapitre consacré à la méthode de repérage des subjectivèmes nous mettrons la théorie de Rabatel en rapport avec les études sur l'énonciation menée par C. K. Orecchioni. Ensuite, lorsque nous aborderons, dans le deuxième chapitre portant sur l'hétérogénéité énonciative, les modes de représentation des PDV, nous verrons comment Rabatel rénove les catégorisations des

discours, pensées et perceptions rapportés tels qu'ils ont été conceptualisés par la linguistique énonciative (par exemple par Maingueneau) et par la narratologie (principalement par Genette et Cohn). Dans ces deux chapitres, nous verrons comment la manipulation de ces PDV peut permettre au narrateur d'exercer sur le lecteur des *effets idéologiques* et *pathémiques* susceptibles de persuader le lecteur. Pour ce faire, nous utiliserons, notamment, en plus de la théorie du PDV, la théorie de la réception du personnage de V. Jouve.

Un chapitre de plus aurait été nécessaire pour décrire la force illocutoire des différents sens implicites (présupposés, sous-entendus et sens rhétoriques). Les études pragmatico-rhétoriques, menées notamment par Jean-Marie Klinkenberg (seul ou avec le Groupe Mu) et Marc Bonhomme, fournissent des outils (tels que les degrés conçu et perçu dans l'interprétation des figures, les impacts généraux des figures de style sur le récepteur, etc.) qui nous auraient permis de conceptualiser des phénomènes que nous avons, faute de place, relevés et expliqués de manière trop intuitive.

On l'aura compris, les théories utilisées pour résoudre ces grands problèmes de l'analyse intra-relationnelle du récit appartiennent pour la plupart à la branche énonciative de leur discipline respective (la linguistique, la narratologie, la pragmatique et la stylistique) Nous utiliserons d'autres travaux (par exemple ceux de Jouve, Genette, Cohn ou Hamon) dont l'objet d'étude n'est pas nécessairement l'énonciation mais qui, à un moment ou à un autre, considèrent le récit dans ses dimensions énonciative ou pragmatique.

Cette approche énonciative et pragmatique du récit permet à la linguistique et à la narratologie de collaborer une nouvelle fois dans l'étude du sens. En donnant un bref aperçu de l'évolution de ces deux disciplines, nous replacerons chacune des théories sollicitées dans son contexte d'émergence.

3. QUELLE ÉVOLUTION POUR LA NARRATOLOGIE ?

Dans le cadre de cette étude, nous solliciterons les théories narratives qui, considérant le récit comme un acte d'énonciation, étudient les rapports qu'entretiennent le narrateur (ou locuteur-énonciateur premier), le personnage (qui, lui aussi, est susceptible de prendre en charge une énonciation et qui devient de ce fait énonciateur second), et le lecteur virtuel, perçu tantôt comme simple destinataire, tantôt comme co-énonciateur. Les outils nécessaires à notre étude proviennent donc principalement des secteurs de la narratologie qui font intervenir la linguistique énonciative, c'est-à-dire les versants post-structuraliste, pragmativiste et la narratologie énonciative. Nous laisserons toutefois de côté tout ce qui dans les courants que nous venons de citer relève de l'étude du lien entre le récit et ses contextes de production et de

réception réels ; et nous n'évoquerons que très synthétiquement la première forme de la narratologie qu'est le structuralisme, notre but n'étant pas de retracer l'histoire de cette discipline mais de décrire le contexte dans lequel ont émergés les outils que nous reprenons dans notre méthode d'analyse intra-relationnelle du récit.

Le terme narratologie apparaît pour la première fois en 1969 sous la plume de T. Todorov qui désigne ainsi la « science du récit ». Science à laquelle il entend se vouer dans sa *Grammaire du Décaméron* où il élabore une grammaire narrative en appliquant au récit une théorisation conçue sur le modèle de la grammaire de la langue. La narratologie est donc issue des théories structuralistes françaises de la narration.

3.1. Le structuralisme

L'analyse structurale du récit s'inspire en grande partie de l'apport des Formalistes russes et de la linguistique structurale. Dans les années 1910 et 1920, les Formalistes russes (R. Jakobson, I. Tynianov, B. Eikhenbaum, V. Chklovski, etc.), rejettent le psychologisme idéaliste tel qu'il était pratiqué dans la stylistique littéraire illustrée entre autres par Léo Spitzer. Ils n'envisagent pas les récits dans leur particularité mais plutôt dans ce qu'ils ont en commun.²⁶ C'est pourquoi ils laissent de côté les personnages en eux-mêmes et, comme le préconisait Aristote dans sa *Poétique*, ils construisent un modèle où le personnage est soumis à l'action. Ainsi, dans tout texte narratif, ils distinguent la fable et la narration. La première comporte les éléments matériels à partir desquels le récit est composé (faits et événements fictifs ou réels), et la seconde est la composition du récit qui organise ces divers éléments. Les formalistes choisissent d'étudier la narration parce qu'ils voient en elle la possibilité de créer un modèle général obéissant aux lois de la linguistique. Ainsi, le récit est, selon eux, organisé d'après une forme grammaticale.

À la suite des formalistes, V. Propp contribue à l'élaboration de cette grammaire du récit. Dans sa *Morphologie du conte* (1928), il dégage, à partir d'un corpus de contes

²⁶ Leur but est de produire un modèle de ce qu'ils nomment *la littérarité*, c'est-à-dire des critères linguistiques qui feraient d'une œuvre une œuvre littéraire. Ces critères sont, selon eux, à rechercher non dans le contenu mais dans la forme du récit, car seuls les moyens formels permettraient l'effet de nouveauté et l'autotélisme qui caractérisent la littérature. Pour un aperçu plus complet des questionnements liés à cette définition linguistique de la littérarité nous renvoyons à Klinkenberg (1991). Selon les formalistes, la littérature serait donc principalement langagière, et pour la décrire, les formalistes vont utiliser les matériaux de la linguistique structurale et générale, en particulier les réflexions saussuriennes sur le signe et la signification. Pour plus d'information sur ce courant du formalisme russe, nous renvoyons à Erlich (1964), Todorov (1965), Bremond (1973) et Decreus (1987).

populaires russes, des paradigmes pour analyser le conte merveilleux. 31 fonctions²⁷ et 7 sphères d'actions²⁸ sont censées former le canevas duquel seraient issus tous les contes. Cette théorie inspire les premiers travaux d'analyse structurale du récit comme ceux de R. Barthes et de C. Brémond (*Logique du récit*, 1973).

Par la suite, le modèle proppien sera appliqué mécaniquement à un grand nombre de textes littéraires, ce qui irrite profondément A.-J. Greimas. Dans sa *Sémantique structurale*²⁹ (1966), Greimas s'inspire des recherches de Lévi-Strauss et de Dumézil sur les structures profondes qui organisent le discours pour réélaborer la théorie de Propp (qui, elle, ne permet de relever qu'une structure de surface) de manière à pouvoir l'étendre à tous les récits.³⁰ Les travaux de Greimas déboucheront sur une sémiotique narrative.

La sémiotique narrative se donne pour objet d'étude la narrativité, autrement dit, « le fait de raconter » qu'elle tente de modéliser en dégagant un ensemble de lois à partir de différentes formes discursives (récits écrits ou oraux, contes, nouvelles, articles de journaux, films, etc.). À un niveau superficiel, cette sémiotique dégage le modèle actanciel des récits, tandis qu'à un niveau plus profond, elle tente de dégager la structure de la signification en décomposant le plan du contenu (le sens) en sèmes et sémèmes (cf. Courtès 1993). Alors que la sémiotique narrative se donne pour objet d'étude la narrativité, les formalistes recherchent, dans les années 1960, ce qui fait d'un texte un texte littéraire et qu'ils nomment *la littérarité*. Jakobson fait de la « fonction poétique » le critère de littérarité par excellence fondé sur l'autotélisme. Il lance alors une nouvelle discipline, la poétique, qui reprend les principes fondamentaux du formalisme et continue à rechercher la spécificité de la littérature dans le langage poétique. Certains de ces travaux portent sur les unités textuelles (*La structure du langage poétique* de J. Cohen, 1966), d'autres sur les relations entre ces unités (études des

²⁷ C. Brémond définit le terme de *fonction* non glosé par Propp : « action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (1973 : 131). Citons les exemples du « départ du héros », de la « création d'un manque » ou de l'« établissement d'un interdit », etc.

²⁸ Les sphères d'action correspondent à des types de personnages, comme le héros, l'adversaire, l'auxiliaire, etc.

²⁹ La narratologie collabore donc aussi, à ce moment, avec le versant structural de la sémantique. Cette sous-discipline de la linguistique s'était fixé pour but d'analyser le signifié en lui appliquant les méthodes d'analyse du signifiant. Ainsi, sur le calque des phèmes (traits phoniques qui permettent de distinguer des phonèmes), sont élaborés les sèmes (unités minimales de signification). Mais les sémanticiens ont alors constaté que les plans du signifiant et du signifié n'étaient pas tout à fait égaux. Par exemple, la phrase (unité linguistique) ne constitue pas toujours une unité sémantique close, puisque le sens contenu dans cette phrase peut trouver un équivalent dans une autre phrase, sous forme de résumé, de développement, de paraphrase, etc. La sémantique se tourne alors vers des travaux qui portent sur des unités transphrastiques comme le conte (cf. Propp 1928) ou le mythe (cf. Lévi-Strauss 1955).

³⁰ Le concept de *fonction* est remplacé par celui d'*énoncé narratif* avec une distinction entre *énoncé d'état* et *énoncé de faire*, tandis que le concept de *sphère d'action* est remplacé par celui d'*actant* avec la création du célèbre *modèle actanciel* (cf. Greimas 1966).

styles direct et indirect et de systèmes plus complexes comme le discours), d'autres enfin porte sur les relations entre les différents textes et font donc intervenir la problématique de l'intertextualité³¹. La poétique s'applique donc aussi à l'étude du récit. Genette publie d'ailleurs *Figures III* et *Nouveau Discours du récit* dans la collection *Poétique* des éditions *Seuil* dirigée par Todorov. Dans le prolongement de Genette naît la poétique narrative qui elle s'oriente dans la description de récits singuliers.

Il faut donc attendre les années 1960 pour que les théories formalistes et la linguistique structurale forment le structuralisme et aient un véritable retentissement en France. Le structuralisme y est alors porté par la Nouvelle Critique. Celle-ci émerge dès les années 1950 avec la volonté de certains critiques littéraires (J.-P. Sartre, L. Goldmann, G. Bachelard, J.-P. Richard, etc.) d'utiliser dans l'explication des œuvres les nouvelles techniques et idéologies du moment (existentialisme, marxisme, psychanalyse, phénoménologie, etc.). Dix ans plus tard, une querelle éclate entre les tenants de l'ancienne critique pour qui une œuvre doit être expliquée sur la base de l'histoire littéraire et ceux à qui l'on reproche de développer une critique extérieure à l'objet littéraire, désormais réunis sous le nom de Nouvelle Critique. Ces derniers utilisent alors les méthodes structuralistes et Roland Barthes (qui se situe au centre de beaucoup de courants et écrit *Introduction à l'analyse structurale des récits*) devient leur figure de proue.

Parmi les premiers structuralistes on peut encore citer, outre Todorov et sa grammaire narrative (1969), G. Genette qui, dans *Figure III* (1972), applique au récit les catégories du verbe : le temps, le mode et la voix. Il explique de la sorte comment la représentation des événements peut varier suivant les modifications que le narrateur apporte à leur ordre, leur durée et leur fréquence (temps), suivant le degré de connaissance du narrateur sur les événements qu'il raconte (mode)³² et enfin suivant sa position et sa fonction dans le récit

³¹ L'*intertextualité* désigne, dans un sens large, le processus par lequel les matériaux discursifs peuvent être transférés d'un discours à un autre, et dans un sens restreint, les relations de reprises entre différents textes écrits. Dans ce contexte, le terme est utilisé dans son sens restreint.

³² Il s'agit ici du principe de la focalisation. Genette emploie le terme *focalisation* dans le sens de « perspective adoptée par le narrateur sur l'histoire qu'il raconte », cette perspective correspondant à un mode de régulation de l'information par le narrateur lorsqu'il transmet celle-ci au lecteur. Dans un récit en focalisation interne, le narrateur « en sait autant » qu'un des personnages de la diégèse. Dans une focalisation externe, il « en sait moins » que n'importe quel personnage parce qu'il n'a pas accès aux pensées de ceux-ci. Enfin, lorsque le récit est raconté sans focalisation, le narrateur « en sait plus » que n'importe quel autre personnage (2007 : 190-218). Le terme focalisation est employé dans un autre sens dans les études du linguiste Mieke Bal. Alors que pour Genette la focalisation porte sur le récit, pour Bal elle porte sur le personnage. Pour reprendre les termes de V. Jouve, Genette parle de *focalisation sur* et Bal de *focalisation par* (cf. Bal 1984 : 206-211).

(voix)³³. Si *Figure III* participe bien à l'élaboration de cette grammaire du récit chère aux structuralistes, Genette aborde néanmoins dans cet ouvrage et dans des travaux ultérieurs, notamment *Nouveau discours du récit* (1983), des problématiques qui relèvent non plus de la linguistique structurale, mais de la linguistique énonciative. Il s'interroge par exemple sur la pertinence des instances narratives telles qu'elles ont été conceptualisées par Chatman, Bronzwaer, Schmid, Lintvelt et Hoek³⁴ et sur les différentes formes de discours rapportés et leur classement selon leur degré de mimétisme, c'est-à-dire ici de littéralité.³⁵ En abordant des problématiques relevant du cadre des théories de l'énonciation et du discours, Genette se place déjà sur le versant post-structuraliste de la narration.

3.2. Le post-structuralisme

Ce dépassement des théories structuralistes s'appuie sur l'évolution de la linguistique qui elle aussi dépasse les limites qu'elle s'était assignées dans un premier temps. En effet, tout comme la narratologie se bornait à une approche immanente du récit (c'est-à-dire en le concevant comme pur produit-énoncé, coupé de son contexte de production et de réception), la linguistique envisageait elle aussi la langue en tant que modèle abstrait ou système permettant de produire des phrases à l'infini, sans se soucier de ses réalisations concrètes et de son rapport au monde (cf. dichotomie langue/parole chez F. Saussure 1913). Ce sont ces balises méthodologiques qui ont permis les progrès fulgurants accomplis dans ce domaine. Mais dans les années 1960, ces limites que s'était assignées la linguistique sont dépassées³⁶. Deux de ces dépassements, qui vont nous intéresser dans nos recherches, sont (1) la pragmatique, qui envisage la langue non plus comme un système détaché du monde et de ses réalisations concrètes, mais comme un instrument d'action sociale, et (2) la linguistique énonciative, qui ne considère plus les œuvres littéraires comme de simples produits mais

³³ Le narrateur peut se positionner à l'extérieur ou à l'intérieur du récit, il est alors dit extradiégétique ou intradiégétique. Il peut aussi être ou non un personnage de l'histoire, dans ce cas il est homo- ou hétérodiégétique. (Genette 2007 : 237, 255).

³⁴ Genette reproduit le schéma suivant :

[Auteur réel [Auteur implicite [Narrateur [Récit] Narrataire] Lecteur virtuel] Lecteur réel]
suivi de la remarque : « ce qui commence à faire beaucoup de monde pour un seul récit. » (2007 : 408)
Mais ne réfléchit pas vraiment sur les relations possibles entre ces diverses instances.

³⁵ Genette cite les sept degrés de mimétisme de B. McHale (1978) en émettant une réserve : le discours direct classé parmi les plus mimétiques peut pourtant prendre des libertés par rapport au contrat de littéralité et détourner les propos à l'aide du cotexte dans lequel il est inséré. De même, le discours narrativisé (théoriquement le moins mimétique) peut cacher une citation (2007 : 333-335). Nous reviendrons plus loin sur ces questions.

³⁶ Ce dépassement s'effectue notamment sous l'impulsion de la poétique qui franchit d'une part la linéarité de la langue pour s'intéresser aux relations syntaxiques et sémantiques dans l'énoncé (notamment par l'étude des sens superposés), et d'autre part, la phrase comme limite de l'objet d'étude en envisageant les relations interphrastiques et en élaborant des grammaires de texte (cf. Todorov 1969).

comme des productions et réintroduit la notion de sujet parlant/écrivain. Ce sont ces deux courants qui influenceront surtout la génération qui suit le structuralisme, dont certains se qualifieront de post-structuralistes.

Parmi les post-structuralistes nous retrouvons par exemple l'herméneute P. Ricoeur qui, en étudiant les liens entre temporalité et récit, ré-articule ce dernier avec son extérieur et principalement avec le sujet récepteur (cf. *Temps et Récit* 1983-1985), mais aussi, le sociolinguiste W. Labov qui lui aussi tente de définir le récit à partir du critère temporel en se basant non plus sur l'étude de textes écrits mais sur des récits oraux. Il élabore par ailleurs le concept d'*évaluation* qui permet d'analyser le récit comme structuré par l'interaction (cf. Labov 1967 et 1972). C'est donc avec la pragmatique que la narratologie sera amenée à collaborer dans un second temps. Le récit n'est alors plus conçu seulement comme un objet mais comme un acte de parole dont l'organisation est déterminée par l'interaction entre narrateur et narrataire.

On l'aura compris, c'est ce versant de la narratologie collaborant avec la linguistique énonciative et la pragmatique qui nous intéressera particulièrement dans notre étude des relations entre narrateur, personnage et lecteur virtuel. Pour comprendre cette évolution de la narratologie, il faut nous faut expliquer en quoi consiste la linguistique énonciative.

3.3. La linguistique énonciative

C'est dans l'entre-deux-guerres, avec des théoriciens aussi différents que Ch. Bally et G. Guillaume, que la linguistique commence à s'intéresser à la dimension énonciative du langage. Les recherches dans ce domaine n'ont alors cessé de se multiplier avec notamment R. Jakobson et É. Benveniste dans les années 1950, Oswald Ducrot et Antoine Culioli dans les années 1960.

Benveniste définit l'énonciation comme étant « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », l'*énoncé* étant le produit de cet acte (1966 : 78). L'énonciation est donc un procès qui ne peut être appréhendé directement en lui-même mais seulement à travers ses manifestations dans l'énoncé, c'est-à-dire à travers les marques de subjectivité qu'y a laissé le sujet parlant ou écrivain. Le linguiste jette les bases de l'étude de l'énonciation en s'intéressant particulièrement aux déictiques et à la modalisation (cf. *Problèmes de linguistique générale* 1966). Ces recherches sur l'énonciation seront poursuivies et développées par des théoriciens tels que C. Fuchs, C. Kerbrat-Orecchioni, D. Maingueneau, J.-M. Adam, sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Un autre de ces continuateurs, O. Ducrot, supprime de la définition de l'énonciation la notion de sujet parlant, pour en faire « l'évènement constitué par l'apparition d'un énoncé » (1989 : 179). Le linguiste précise bien qu'il n'entend pas par là qu'un énoncé est capable de s'autogénérer : il y a en effet toujours bien un émetteur à l'origine de la communication. S'il évacue néanmoins cette instance de la définition, c'est pour pouvoir rendre compte de deux types d'énonciations qui n'entraient pas dans la définition de Benveniste. D'une part, celles qui sont à la base des énoncés que Benveniste nomme *historiques*, par opposition aux énoncés relevant du discours, parce qu'ils ne portent en eux aucune marque subjective renvoyant à leur énonciateur. Et d'autre part, celles qui, à l'intérieur du discours du locuteur premier (chez nous, le narrateur), expriment le point de vue d'une entité différente sans que celle-ci ne prenne la parole pour exprimer ce point de vue. Ducrot nomme cette entité l'*énonciateur*. Il contribue de la sorte à mettre fin au mythe de l'unicité de sujet parlant et à modéliser le phénomène de l'hétérogénéité énonciative (c.-à-d. la présence de plusieurs « voix » au sein d'un même texte, voire d'un même énoncé), processus qui avait été enclenché des dizaines d'années plus tôt par M. Bakhtine.

En effet, à la fin des années 1920 déjà, le Cercle de Mikhaïl M. Bakhtine (avec V. N. Volochinov et P. N. Medvedev) prenait le contrepied du structuralisme, en refusant de séparer l'étude de la langue et celle des pratiques discursives. Selon Bakhtine, le langage est avant tout social : tous les mots de langue sont déterminés par leurs emplois antérieurs. En ce sens, le sujet de l'énonciation n'est pas à l'origine du sens des formes discursives qu'il utilise pour communiquer : ma parole est toujours composée à partir des paroles d'autrui. Ce phénomène d'hétérogénéité énonciative est appelé tantôt dialogisme, tantôt polyphonie suivant que l'on met l'accent sur la présence d'une pluralité de discours ou sur la hiérarchie des points de vue convoqués par ces discours. L'étude de l'hétérogénéité énonciative peut ainsi prendre de nombreux aspects. Dans une approche immanente du récit (qui sera la nôtre), on peut étudier les phénomènes d'imbrication des voix (ou points de vue) du narrateur et du personnage, mais il existe aussi des travaux sociolinguistiques qui étudient la manière dont certains discours manipulent des stéréotypes propres à une société ou à certains groupes sociaux. Notre étude portant sur le récit, nous allons nous concentrer sur l'impact de la linguistique énonciative et des théories du dialogisme et de la polyphonie sur la narratologie.

3.4. La narratologie énonciative

C'est René Rivara qui utilise le premier l'expression *narratologie énonciative* pour désigner l'apport de la linguistique énonciative dans l'étude de certains aspects narratologiques du récit de fiction comme par exemple le narrateur, le point de vue, les formes de discours rapporté (2000 : 13). Des théoriciens tels que Genette ou D. Cohn utilisaient certains concepts de la linguistique énonciative (tels que *modalités, discours rapportés, instances, etc.*) comme des outils secondaires pour appuyer leurs propres théories construites sur des constatations qui ne relevaient pas nécessairement de la linguistique. Or, pour s'inscrire véritablement dans le champ de la narratologie énonciative, la théorie du récit doit joindre les deux méthodologies.

C'est ce que fera Danon-Boileau (dont nous avons déjà parlé au chapitre précédent) en appliquant à l'analyse du récit les résultats de la linguistique énonciative, et notamment ceux qui concernent le dialogisme et la polyphonie. En effet, l'auteur distingue lui aussi les différentes « voix » qui composent le récit ainsi que leur hiérarchie en élaborant les concepts d'*énonciations primaires* et d'*énonciations rapportées*. Les énoncés rapportés correspondent aux différents styles de discours rapportés (direct, indirect et indirect libre) tandis que les énoncés primaires sont ceux qui n'appartiennent à aucune de ces trois catégories. Danon-Boileau complète cependant bien vite cette deuxième définition en notant que l'énoncé primaire est le plus "enchâssant", autrement dit, est celui qui contient des énoncés rapportés (ou secondaires) enchâssés (1982: 37). À ces deux types d'énonciations, il fait correspondre deux types de narrateurs : les narrateurs primaires (supports des modalités et origines des repérages dans les énoncés primaires) et les narrateurs rapportés aussi appelés narrateurs-personnages (supports des énoncés rapportés ou secondaires).

Un des représentants de cette narratologie énonciative contemporaine est A. Rabatel. Nous verrons plus loin comment ce dernier utilise la linguistique énonciative et en particulier la notion ducrotienne de *point de vue* pour revisiter les outils narratologiques traditionnels en tentant notamment de combler les lacunes de la théorie de la focalisation de Genette. Disons déjà que pour Rabatel, il y a toujours, dans le récit, un point de vue d'un sujet sur un objet. Le sujet énonciateur est omniprésent, même dans les cas d'effacement énonciatif (où les marques de subjectivité de l'énonciateur sont gommées de l'énoncé). Ce « sujet » ne désigne pas, en vérité, un être doté d'une existence réelle, mais une instance purement linguistique. Rabatel reprend ainsi la conception dialogique du langage de Bakhtine : « Il n'y a pas besoin de *quelqu'un* pour que *ça* parle. » (Rabatel 2010b) Dans sa conceptualisation du point de vue,

Rabatel donne également une description très complète des marques énonciatives qui signalent ces points de vue. Nous nous servons amplement de ces données dans le chapitre qui suit. Avant d'aborder ces deux chapitres, il nous faut clore ce point sur l'évolution de la narratologie en mentionnant les progrès effectués par celle-ci dans d'autres domaines qui ne nous occuperont pas dans cette étude.

3.5. Autres narratologies postclassiques

À partir des années 1980, une nouvelle ère commence pour la narratologie, qui est qualifiée rétrospectivement par D. Hernan de « narratologie postclassique » par opposition à la narratologie d'inspiration structuraliste des années 1960-1970 baptisée « narratologie classique » (Hernan 1999 : 1-30). La narratologie postclassique étend son champ d'investigation au-delà de la littérature, en étudiant par exemple les récits conversationnels, historiographiques, juridiques, etc., mais aussi au-delà de la linguistique, en étudiant les contextes de production et de réception des œuvres ainsi que les contextes dans lesquels sont construits les concepts, les outils d'analyse et l'étude de texte, ces contextes permettant de mettre à jour les nouveaux mécanismes du récit et de tester l'efficacité des outils narratologiques (Pier 2010 : 8-9). Pour pouvoir prendre en compte ces nouvelles données, la narratologie va collaborer avec des disciplines de tous ordres, aussi bien la linguistique textuelle, l'analyse de discours et la pragma-linguistique que les sciences cognitives. La diversité des objets d'études, des méthodes employées et la transdisciplinarité font littéralement éclater la discipline de la narratologie, au point que l'on ne parle plus de *la* mais *des* narratologies postclassiques. Pluriel qui signifie l'absence d'une doctrine dominante qui jouerait le rôle de centralisateur. Selon Hernan, la narratologie devient alors synonyme d'« études narratives » (1999: 1-30).

Une grande partie des théories de la narration et de l'énonciation que nous venons de présenter et contextualiser sera sollicitée dans la résolution des problèmes rencontrés dans l'étude des relations entre les instances internes du récit.

DEUXIÈME PARTIE. QUELQUES PISTES POUR RÉSOUDRE LES PROBLÈMES RENCONTRÉS DANS L'ANALYSE

CHAPITRE 1. LES SUBJECTIVÈMES : LEUR REPÉRAGE, LEUR ASSEMBLAGE EN POINT DE VUE ET LEUR FORCE ILLOCUTOIRE.

Pour soumettre le récit à une approche intra-relationnelle, nous avons choisi de commencer par relever la subjectivité du narrateur pour déterminer quel est son positionnement idéologique et affectif par rapport au personnage, et comment ce positionnement est susceptible d'influencer le lecteur dans sa propre relation au récit.

Nous verrons que les unités subjectives susceptibles de nous intéresser dans cette étude sont principalement celles qui contiennent des traits axiologiques, affectifs et modalisateurs. Les autres types de subjectivèmes explicites seront décrits très brièvement. Quant à la subjectivité contenue dans les sens implicites, nous ne lui consacrerons qu'une partie de ce chapitre, mais nous signalons d'ores et déjà qu'elle mériterait un développement plus ample. Nous nous restreindrons en effet à expliquer synthétiquement quels sont les rôles joués par l'émetteur et le récepteur dans la production et le déchiffrement de chaque type d'implicite (sous-entendu, présupposé et sens rhétorique), en nous appuyant sur les travaux de J.-M. Klinkenberg.

Une description du modèle rabatélien du PDV nous permettra ensuite d'expliquer comment ces subjectivèmes sont susceptibles d'être rassemblés pour obtenir des indications sur leur énonciateur et sur la relation qui unit celui-ci au personnage. Nous verrons par ailleurs comment ce modèle remet en question la théorie de la focalisation genettienne.

Ce sont enfin les travaux de Jouve qui nous serviront de base pour déterminer l'effet pragmatique de la relation narrateur-personnage, principalement l'effet idéologique suscité par les axiologiques explicites et les jugements implicites et l'effet-sympathie qui correspond à différentes formes d'identification (focalisatrice, informationnelle, heuristique et émotionnelle) du lecteur, générées par divers procédés narratifs (illusion référentielle, expression de l'omniscience, la réticence, etc.) Ces procédés narratifs sont eux aussi *subjectifs* dans la mesure où ils véhiculent une intention personnelle du narrateur et permettent donc eux aussi de reconstituer l'éthos de ce dernier.

1. LE REPÉRAGE DES SUBJECTIVÈMES

Tout dans le langage est, d'une certaine manière, subjectif puisque pour désigner un objet du monde le sujet parlant choisit des mots et tournures de phrases dans une série de paradigmes prévus par le code, ce choix pouvant varier suivant la personnalité du sujet mais aussi suivant le contexte d'énonciation. De là, n'importe quelle unité langagière est susceptible de devenir subjective lorsqu'elle est employée en discours. Mais passé ce simple postulat, il s'avère intéressant de déterminer quels sont les éléments du discours qui sont plus subjectifs que d'autres et surtout lesquels sont susceptibles de nous donner des informations sur la relation que le locuteur entretient avec l'objet qu'il désigne.³⁷

1.1. LA SUBJECTIVITÉ, UNE QUESTION DE DEGRÉ

Cet aspect graduel de la subjectivité est souligné par C. Kerbrat-Orecchioni (désormais Kerbrat) dans son étude sur l'énonciation (1980). Selon elle en effet, l'opposition entre les discours dits *subjectif* et *objectif*³⁸ n'est pas dichotomique mais graduelle. À titre d'exemple, elle classe les adjectifs *célibataire*, *jaune*, *petit* et *bon* du plus objectif au plus subjectif. Pour effectuer ce classement, Kerbrat s'appuie sur plusieurs critères dont le suivant : la subjectivité d'un adjectif serait d'autant plus accentuée que les contours de sa classe dénotative sont flous. Ainsi, il est plus facile d'obtenir un consensus sur l'appartenance d'un *x* à la classe des célibataires ou des objets jaunes, que sur son appartenance à la classe des hommes bons (1980 : 80). Toutefois, si nous imaginons quel pourrait être l'emploi de ces termes en contexte, *célibataire* est, selon nous, plus fréquemment subjectif que *jaune* parce qu'il peut être utilisé pour véhiculer un sous-entendu. Nous reviendrons plus tard sur cette possibilité de repérer la subjectivité d'un terme en usage en étudiant les implicites contenus dans les énoncés ainsi que leurs forces illocutoire et perlocutoire. Pour l'instant, nous constatons les limites de la description élaborée par Kerbrat, limites qui tiennent au choix de décrire les subjectivèmes dans la langue sans tenir véritablement compte de leur fonctionnement dans le discours.

En effet, dans son inventaire des termes lexicaux qu'elle considère comme : « les lieux d'ancrage les plus manifestes de la subjectivité langagière (...) » (1980 : 37), Kerbrat

³⁷ Rappelons en effet que tout jugement posé par le narrateur sur quelque objet de la diégèse nous intéresse en ce qu'il nous informe sur l'idéologie du narrateur, idéologie dans laquelle nous devons replacer les valeurs attribuées au personnage.

³⁸ Un discours est dit *subjectif* lorsqu'il contient des marques évaluatives ou affectives assumées explicitement (par l'emploi d'un « je ») ou implicitement par le sujet énonciateur, tandis qu'un discours objectif gomme la présence de l'énonciateur dans l'énoncé.

entrepris un découpage du champ des subjectivèmes en fonction de leur forme grammaticale. Ainsi, elle traite des déictiques, puis des subjectivèmes affectifs et évaluatifs contenus dans les substantifs, les adjectifs, les verbes subjectifs et les adverbes. L'énonciation est donc étudiée d'un point de vue purement formel et non dans son fonctionnement discursif comme le faisait par exemple Benveniste.³⁹ Toutefois, l'inventaire dressé par Kerbrat et surtout les questions que pose la construction de celui-ci s'avéreront utiles pour le repérage des subjectivèmes susceptibles de nous informer sur la relation que le narrateur entretient avec le monde qu'il crée. De ce point de vue, toutes les formes d'inscription de l'énonciateur dans son propre énoncé ne vont pas nous intéresser. En effet, les déictiques et les pronoms personnels ne nous donnent pas beaucoup d'indications sur l'éthos de leur énonciateur et sur sa relation au monde.⁴⁰ Ce sont surtout les unités contenant des traits axiologiques, affectifs ou modaux qui vont nous intéresser.

³⁹ Benveniste désirait replacer les notions linguistiques dans le cadre du discours de manière à comprendre comment elles permettent la communication (1966 : 266). Ainsi, il décrivait la manière dont le sujet énonciateur s'inscrit dans la langue non pas de manière absolue mais en l'employant. Il étudiait le fonctionnement discursif des unités linguistiques comme par exemple celui des pronoms personnels.

⁴⁰ Seuls leurs emplois déviants que l'on nomme *énallages* sont susceptibles de nous intéresser de ce point de vue. Ainsi, dans les extraits suivants :

- (1) « Et maintenant dépourvue de cette sensation d'agir suivant des raisons obscures mais impérieuses, elle posséda l'écrasante liberté d'envisager les choses en face. » (p. 25),
- (2) « Ils rentrèrent, les enfants geignaient de sommeil, on ne s'arrêta pas dans la cuisine, on monta directement dans les chambres. On déposa havresac et vêtements sur une chaise. On mit ce qui restait de fleurs dans le broc du lavabo.

Et, encore une fois, comme toujours, revient le moment où les autres dorment et où l'on est seule, bien libre devant sa douleur. (...) (pp. 109-110).

- (3) « Gilles de nouveau est venu s'accouder près de la fenêtre. » (p. 12)

En (1) le *maintenant* est une *énallage* temporelle, parce qu'il substitue au temps passé de l'énonciation du narrateur (cf. *posséda*), un temps présent qui coïncide avec l'instant où se déroulent les événements vécus par le personnage. Le narrateur aurait en effet pu dire : « Lorsqu'elle fût *alors* dépourvue (...) ». Ce type d'*énallage* a pour effet de réactualiser des faits passés en les faisant coïncider fictivement au temps de la lecture ou encore de représenter un mouvement imaginaire du narrateur qui remonte le temps pour se retrouver face aux événements qu'il décrit (cf. Kerbrat 1999 : 70). Cette actualisation favorise l'effet-sympathie (cf. p. 62), le lecteur ayant l'impression de vivre les événements en même temps que le personnage. En (2), on observe un emploi « déviant » du *on* qui correspond à une *énallage* personnelle. En effet, dans ses deux premières occurrences, le *on* se substitue au *ils* (Élisa et les enfants), tandis que dans les deux suivantes il renvoie non plus à un sujet pluriel mais seulement à Élisa. En employant le *on* plutôt que des pronoms personnels définis, le narrateur crée l'illusion de s'impliquer lui-même et d'impliquer le lecteur dans le groupe « Élisa et les enfants » tout d'abord, puis dans un groupe que narrateur et lecteur formeraient avec Élisa seule ensuite. Pour plus d'information sur la valeur énonciative du *on*, nous renvoyons à Rabatel (2001c). En (3), le verbe *ven[ir]* a une valeur déictique employée de manière déviante qui fait de lui une *énallage* spatiale. En effet, en spécifiant que le personnage vient vers lui, le narrateur se donne une position dans la diégèse ; il substitue donc à la situation d'allocation première (hors diégèse) une situation d'allocation inscrite dans l'énoncé (dans la diégèse) (cf. Kerbrat 1999 : 70). Il donne ainsi l'illusion d'être transporté dans l'histoire, là où une phrase du type : « Gilles s'accoude de nouveau à la fenêtre » aurait été plus neutre.

1.2. LES TRAITS AXIOLOGIQUES, AFFECTIFS, ET MODAUX

La linguiste définit les axiologiques et les termes affectifs comme étant porteurs d'une double information ; en même temps que de qualifier le référent, ils informent sur la relation que le sujet énonciateur entretient avec l'objet dénoté. Ainsi, en exprimant la position favorable ou défavorable du locuteur vis-à-vis de l'objet qualifié, l'axiologique donne une indication sur le système de valeurs de ce locuteur et sur les normes personnelles qui soutiennent ce système. Les traits affectifs quant à eux informent sur la relation émotionnelle que le locuteur entretient avec l'objet dénoté. Cependant lorsqu'il s'agit de trouver un moyen de repérer ces traits axiologiques et affectifs, Kerbrat bute contre le caractère purement formel de son système d'analyse : d'une part un terme neutre peut devenir axiologique par l'usage de l'ironie ou par l'action du contexte verbal (1980 : 85-88), et d'autre part, la valeur affective peut avoir d'autres supports que les unités lexicales. Citons par exemple l'influence du rythme, de la typographie et de la syntaxe. L'émotion du locuteur peut dès lors être représentée au moyen de mots neutres si ceux-ci sont placés dans un certain contexte, par exemple s'ils sont répétés ou s'ils s'accompagnent de signes typographiques tels que des points d'interrogation ou d'exclamation ou encore s'ils sont placés dans un certain ordre syntaxique⁴¹. Par ailleurs, la classe des adjectifs affectifs chevauche celle des axiologiques, puisqu'un jugement proféré est souvent intimement lié à une émotion ressentie. Certains termes sont donc à la fois affectifs et axiologiques (« admirable », « méprisable », « agaçant », etc.) (1980 : 96).

À côté des termes axiologiques et affectifs, Kerbrat compte une autre classe d'unités lexicales subjectives, celle des évaluatifs non axiologiques. Cette classe comprend les adjectifs qui impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet qu'ils déterminent, sans contenir en eux de sème affectif ou axiologique. Ce jugement est relatif à la norme interne de l'objet qualifié et à l'idée que le sujet énonciateur se fait de cette norme. Ainsi, comme l'explique Kerbrat, la phrase « Cette maison est grande. » doit être paraphrasée en : « Cette maison est plus grande que la norme de grandeur pour une maison d'après l'idée que je m'en fais (elle-même fondée sur mon expérience personnelle des maisons). » (1980 : 97) Toutefois, les évaluations ne reposent pas toujours sur des normes personnelles. Lorsque, comme c'est bien souvent le cas, ces normes sont communément admises (ex. : un château est une *grande* demeure), l'évaluatif n'est pas à proprement parler subjectif puisqu'il

⁴¹ On sait par exemple que certains adjectifs peuvent parfois changer de sens suivant qu'ils sont ante- ou postposés au nom (cf. Wilmet : 1986), de sorte que suivant la place qu'il occupe, l'adjectif peut parfois passer d'un statut neutre à une coloration affective (ex. : « la victime pauvre » vs « la pauvre victime »).

ne nous indique presque rien sur le sujet qui porte ce jugement. Qui plus est, sur un mode comparatif, nous pouvons toujours affirmer objectivement qu'un objet est plus grand ou plus petit qu'un autre.

Kerbrat fait intervenir une quatrième catégorie de subjectivèmes lorsqu'elle entame la description des verbes et adverbess subjectifs, celle des modalisateurs. Ceux-ci ont pour fonction d'indiquer le mode d'assertion des énoncés (constatatif, hypothétique, obligatif, etc.) et le degré d'adhésion du sujet d'énonciation aux contenus énoncés. Sont inclus dans cette catégorie, outre les verbes et adverbess porteurs d'un jugement sur l'axe vrai/faux, les faits typographiques tels que les guillemets distanciateurs, les tournures attributives du type « il est vrai que » (1980 : 114). Les modalisateurs marquent le discours comme subjectif en signalant que l'énoncé est pris en charge par un énonciateur individuel et donc contestable. Mais, par ailleurs, ils objectivent l'énoncé dans le sens où les réserves (doutes, incertitudes, approximations) émises par le sujet témoignent de l'exactitude avec laquelle il tente de rendre compte du référent (1980 : 159).⁴² Kerbrat constate ensuite que ce jugement peut émaner soit du sujet parlant, soit du sujet de l'énoncé.⁴³ Prenons un exemple :

- (1) Éliessa se sentait mieux ; aujourd'hui elle *sortira* certainement de son lit pour reprendre son ménage en main.
- (2) Éliessa se sentait mieux ; aujourd'hui elle *sortirait* certainement de son lit pour reprendre son ménage en main.

En (1) l'adverbe modalisateur « certainement » est vraisemblablement énoncé par le narrateur qui prédit qu'Éliessa va sortir de son lit, tandis qu'en (2) il relève de la responsabilité du personnage ; le fait de sortir du lit est alors un projet de ce dernier. Le choix aspectuo-temporel de la forme verbale a donc une influence sur l'interprétation de l'origine énonciative des propos et en l'occurrence de la modalisation. Le conditionnel correspond ici à un imparfait subjectif ; il permet d'interpréter la seconde phrase comme relevant du point de vue du personnage et plus précisément comme une pensée rapportée en discours indirect libre. Ces questions (influence du temps et de l'aspect du verbe sur l'interprétation de l'origine énonciative et les différents styles de représentation des pensées du personnage) seront abordées en détail dans notre deuxième chapitre dédié à l'hétérogénéité énonciative.

Les quatre traits énonciatifs que nous venons d'évoquer sont les marques les plus flagrantes de la relation que le narrateur entretient avec le récit et les personnages. Toutefois,

⁴² Notons que dans le cadre d'un récit fictif, les modalisations participent, pour cette même raison, à l'illusion référentielle du récit.

⁴³ Il est curieux qu'elle n'ait pas noté qu'il en allait de même pour les traits axiologiques, affectifs et évaluatifs qui apparaissent dans des formes de discours, pensées et perceptions rapportés où les points de vue des locuteurs premier et second se confondent.

la subjectivité peut résider dans bien d'autres lieux du texte. Sur le plan verbal, nous venons d'évoquer la valeur subjective de l'imparfait. Nous pouvons aussi citer pour exemple, sur le plan nominal cette fois, les phénomènes d'actualisation du nom⁴⁴, ou encore, sur le plan syntaxique, les marques dialogiques que l'on nomme de la sorte parce qu'elles font de l'énoncé une réponse à un interlocuteur virtuel, l'énoncé prenant la forme d'un compte rendu de paroles ou de pensées. La confirmation, par exemple, peut être une réponse à une objection soit antérieure, soit implicite présupposée, soit encore, à une objection anticipée. Citons encore parmi ces marques dialogiques l'interrogation, la question rhétorique, la présupposition ou la négation, la phrase clivée (en focalisation et topicalisation), la concession, l'opposition, la confirmation, la rectification et le renchérissement. Il existe d'autres marques dialogiques qui indiquent de surcroît une distanciation du locuteur premier par rapport aux propos d'un autre énonciateur qu'il rapporte: le conditionnel, la modalisation autonymique⁴⁵, le détournement, l'ironie (Rabatel 2008 : 77-79). Le détournement et l'ironie sont des formes de subjectivité qui ne sont pas dénotées directement par des unités linguistiques concrètes, mais qui s'expriment de manière implicite. Or, nous allons voir que bien souvent c'est lorsqu'elle est la mieux dissimulée que la subjectivité a le plus d'impact.

1.3. LA SUBJECTIVITÉ CONTENUE DANS LES SENS IMPLICITES

La subjectivité implicite du narrateur peut être contenue dans trois des cinq grandes phases de l'élaboration du discours telle que la conçoit la rhétorique classique : l'inventio (choix de la matière à traiter), la dispositio (agencement des éléments du discours) et l'elocutio (la sélection et l'agencement des mots et figures de style).⁴⁶ Chacune de ces trois phases repose en effet sur des choix subjectifs du narrateur.

1.3.1. Subjectivité implicite dans l'inventio

En sélectionnant les faits qu'il désire raconter, le narrateur opère déjà des choix subjectifs et déterminants dans la relation qu'il noue avec le personnage et le lecteur virtuel.

⁴⁴ Pour qu'un nom soit actualisé, il faut qu'il s'insère dans une situation d'énonciation et soit précisé par des déterminants comme par exemple l'article défini. Ainsi, lorsque Paul dit à Jean : « Tu as pris le livre ? », l'article défini indique que Paul et Jean ont vraisemblablement eu une discussion à propos de ce livre en particulier alors qu'il n'en aurait pas été de même avec un article indéfini.

⁴⁵ La modalisation autonymique est un procédé qui permet à l'énonciateur de marquer une distance par rapport à son propre énoncé, et ce en dénotant l'expression qu'il utilise comme non adéquate à l'interlocution, à lui-même ou à la chose qu'il désigne. Pour ce faire il peut utiliser des moyens typographiques (italique, guillemets, points de suspension, parenthèses) ou des expressions comme « en quelque sorte », « si l'on peut dire », « ou plutôt », etc. (Maingueneau 2010 : 170)

⁴⁶ Nous laissons de côté l'actio (travail d'interprétation oratoire) et la memoria (mémorisation du discours) qui concernent la transmission orale du discours et ne peuvent donc être appliquées au récit.

Peut-on vraiment parler de sélection des faits dans le cadre d'un récit de fiction étant donné que le monde fictif n'a pas d'existence préalable au discours du narrateur ? Nous estimons que oui, en tout cas si ce récit obéit au principe d'illusion référentielle. Le monde fictif représente alors le monde réel et le récit obéit aux mêmes lois du discours⁴⁷ que celles qui régissent le rapport d'événements réels (comme par exemple les discours historiques et journalistiques). Or, c'est lorsque le narrateur contrevient à certaines de ces lois que sa subjectivité est particulièrement observable. En ce qui concerne la sélection des faits, la loi de quantité veut que le discours soit exhaustif, c'est-à-dire qu'il ne contienne ni trop, ni trop peu d'informations. Comme on le sait, la rétention d'informations capitales est un mécanisme courant dans les récits parce qu'il permet de générer du suspense provoquant chez le lecteur un sentiment d'attente et de curiosité. Au contraire, donner au lecteur plus d'information qu'il n'est nécessaire génère aussi des effets stylistiques. C'est notamment le cas de l'effet de réel produit par la mention de détails inutiles à l'évolution de l'intrigue (cf. point 3.2.1.).

La sélection des faits peut donc être qualifiée de subjective lorsqu'elle produit des effets pragmatiques liés à l'intentionnalité du narrateur. Une fois sélectionnés, ces faits sont disposés dans un certain ordre qui lui non plus n'est pas anodin.

1.3.2. Subjectivité implicite dans la dispositio

Le narrateur peut exprimer sa subjectivité en rapprochant des faits qui ne sont pas nécessairement associés au niveau référentiel⁴⁸. Soit les exemples suivants :

- (1) (...) Elle portait fièrement, bien en avant, ce poids nouveau qui lui venait du corps de Gilles.

Il rentra, un peu en retard, accompagné de Victorine. (p. 21)

⁴⁷ Lorsqu'on parle de *lois du discours* on se réfère souvent aux quatre maximes conversationnelles de H.-P. Grice (1975), soit la quantité (exhaustivité du discours qui ne doit contenir ni trop ni trop peu d'informations), la qualité (vérité du discours qui doit reposer sur des preuves), la modalité (la clarté et l'univocité du discours dont le sens ne doit pas faire de doute chez le récepteur) et enfin la maxime de relation qui semble correspondre au principe général sur lequel repose les maximes antérieures puisqu'elle concerne la pertinence du discours, autrement dit, sa raison d'être. Klinkenberg souligne que c'est cette « tendance à la pertinence » (2000 : 320) observable chez les deux partenaires de la communication qui fonde le principe de coopération. Ainsi, même si certaines lois du discours ne sont pas observées (par le mensonge, par une expression confuse, etc.), les acteurs du discours coopèrent néanmoins pour donner du sens à leur échange. Si l'on prend l'exemple du mensonge (écart à la maxime de qualité), le menteur se soumet tout de même au principe de coopération puisque le mensonge a une raison d'être : tromper la personne à laquelle il s'adresse (2000 : 318-321). Il faut donc prendre ses distances par rapport à cette conception normative des lois du langage : les échanges discursifs les respectent rarement toutes mais ils restent néanmoins des échanges. La même critique peut être appliquée à la notion d'*écart* qui permet souvent de définir la figure rhétorique.

⁴⁸ Rappelons encore une fois que le niveau référentiel du récit fictif est calqué sur nos représentations du monde réel.

- (2) Elle (Victorine) allait, perchée sur ses hauts talons, alerte, serrée dans son étroit manteau qui moulait ses jolies petites fesses.
 Elle attira vers elle la main de Gilles, celle qui tenait les fleurs artificielles (...)
 Un peu en retrait, Élisabeth marchait, ventre en avant, bras en arrière, traînant un enfant à chaque main. (p. 54)
- (3) J'ai eu un accident, une voiture m'a fait une queue de poisson.

Nous avons déjà évoqué (p. 27) le jugement implicite contenu dans l'extrait (1). Or, ce qui permet de repérer ce jugement, c'est précisément l'organisation subjective des faits. Juste après avoir démontré l'amour qu'Élisabeth voue à Gilles (puisqu'elle porte fièrement leur enfant), le narrateur choisit de rapporter un acte outrageant de Gilles (le fait de ramener son amante au domicile conjugal aux yeux de la femme qu'il trompe). Il construit de la sorte une opposition implicitement axiologique entre l'amour d'Élisabeth et la tromperie de Gilles. L'extrait (2) repose sur le même principe d'opposition. Cette fois ce sont les démarches de Victorine et d'Élisabeth qui sont placées en opposition. En choisissant de faire suivre la description de la démarche coquette de Victorine, par une représentation d'Élisabeth soutenant le poids de ses enfants, le narrateur pose un jugement axiologique implicite sur les deux personnages (avec une dévalorisation de la coquetterie de Victorine et une valorisation de la mère responsable) et dramatise la scène : la jeune femme paraît d'autant plus mauvaise et sans scrupule que la situation vécue par Élisabeth est difficile. En (3), c'est de nouveau à partir de la juxtaposition des faits que le lecteur infère un sens implicite, en l'occurrence, une relation de causalité entre ces deux faits. Le sujet énonciateur pourrait très bien se rétracter en affirmant qu'il a bien eu un accident de voiture mais que celui-ci n'a, en fait, pas été causé par la queue de poisson ; il n'empêche que c'est bien ce qu'il donne à entendre en juxtaposant ces faits sans aucune précision supplémentaire.

Cette possibilité de rétractation du sujet énonciateur que nous observons dans tous ces exemples de manipulation de l'organisation des faits est une caractéristique du type d'implicite que l'on nomme *sous-entendu*, par opposition au présupposé. Les trois types de sens implicites que sont le sous-entendu, le présupposé et le trope impliquent en effet différemment les partenaires de la communication dans la production et le déchiffrement de ce sens.

1.3.3. L'implication des partenaires dans la production et le déchiffrement des sens implicites

Nous n'expliquerons pas ici les mécanismes de production des différents sens implicites. Nous verrons simplement comment l'implication des partenaires varie suivant le type d'implicite d'après la description que Klinkenberg (1996) donne de ce phénomène. Pour

les présupposés⁴⁹, inscrits dans le code du langage, c'est l'énonciateur qui, en mobilisant ce code, produit seul le sens implicite et en prend donc toute la responsabilité. Le sous-entendu par contre n'est pas codifié. Le récepteur doit déceler le sens de l'énoncé au moyen du contexte et des indices laissés par l'émetteur dans le cotexte. S'il est bien produit par l'émetteur, le sous-entendu n'est cependant pas sous sa responsabilité, puisque le sens n'est pas fixé mais ouvert et multiple ; c'est le récepteur qui, en l'interprétant, prend la responsabilité de son sens. Alors que la linguistique classique ne distinguait que ces deux types de sens implicites, Klinkenberg ajoute une troisième catégorie, celle des sens rhétoriques ou tropes. La responsabilité des tropes n'incombe pas exclusivement à l'un ou l'autre des partenaires mais elle est partagée par les deux. L'énonciateur produit dans son énoncé un écart aux normes du discours ou, si l'on préfère, une allotopie⁵⁰ qui signale au récepteur qu'il ne peut se contenter du sens littéral des propos tenus puisque celui-ci est incohérent. Le récepteur doit alors interpréter l'allotopie à l'aide du cotexte pour pouvoir lui donner un sens figuré qui permettrait de rendre sa cohérence à l'énoncé (1996 : 324-333).

Sur la base de cette délimitation des rôles des actants du discours dans la production du sens implicite, nous pouvons déterminer comment la subjectivité de l'émetteur est susceptible de s'inscrire dans ces sens implicites et ce, via l'identification de leurs possibles portées illocutoires. Comme le souligne Kerbrat, les énoncés sont dotés d'une force illocutoire lorsque leur énonciation modifie « la situation interlocutive et/ou les dispositions affectives des interactants, et/ou la compétence encyclopédique du récepteur⁵¹ » (1983 : 61). La linguiste se demande quels sont les éléments qui permettent à l'énoncé de fonctionner pragmatiquement. Selon nous il s'agit de toutes les marques linguistiques qui, dans la référenciation de l'univers fictif, semblent relever du point de vue d'un sujet (individuel ou collectif) sur cet univers. La valeur illocutoire d'un énoncé dépendrait donc des marques énonciatives subjectives qu'il contient, le récepteur ne pouvant réagir qu'à la présence d'une

⁴⁹Les présupposés sont les idées qui sont supposées d'avance par l'énoncé, idées sur lesquelles les partenaires de la communication sont censés être d'accord et qui n'ont plus à être discutées. Par exemple, dans « Paul m'a sonné hier », l'énoncé présuppose que Paul et moi possédons un téléphone et que Paul m'a sonné pour me communiquer une information.

⁵⁰ L'allotopie est l'élément de l'énoncé qui rompt l'isotopie sur laquelle reposait la cohérence de ce dernier, c'est-à-dire qu'elle trompe l'attente du récepteur qui d'après les autres éléments du cotexte ne s'attendait pas à trouver une unité dotée d'un tel sens.

⁵¹ La compétence encyclopédique est l'ensemble des informations extralinguistiques que les sujets possèdent sur l'univers référentiel. Il s'agit des savoirs, des croyances, des systèmes de représentation mais aussi des interprétations et évaluations. Dans cette compétence encyclopédique on retrouve donc la compétence idéologique qui contient l'ensemble des évaluations que le sujet porte sur l'univers référentiel et qui se manifeste dans le discours au moyen des subjectivèmes décrits plus haut. Pour plus d'informations sur l'encyclopédie, la compétence encyclopédique et le composant encyclopédique des sens rhétoriques, nous renvoyons à Klinkenberg (1990 : 153-161).

autre subjectivité dans le récit, qui y expose ses jugements, ses émotions et qui désire elle-même produire un effet sur le récepteur. Cette subjectivité est limitée dans le présupposé étant donné que ce dernier est codifié. Toutefois, on peut imaginer que l'émetteur manipule les présupposés de manière à y insérer des opinions subjectives sur lesquelles les partenaires n'ont pas établi de consensus préalable (cf. Kerbrat 1986 : 283-288). Le sous-entendu peut lui aussi être utilisé comme stratégie de persuasion, nous en donnons un exemple dans les pages qui viennent ; notons que, dès l'Antiquité, on remarquait son utilisation dans les contextes où il s'avère dangereux ou malséant d'exprimer une certaine opinion explicitement (cf. Quintilien 1978). Le trope quant à lui appartient plutôt à la troisième phase de l'élaboration du discours : l'elocutio.

1.3.4. Subjectivité implicite dans l'elocutio

En effet, dans cette phase qui concerne la sélection et l'agencement des mots du discours, le trope est le vecteur privilégié de la subjectivité implicite.⁵² Si nous associons la subjectivité des unités linguistiques à leurs fonctions pragmatiques, nous pouvons donner un aperçu de la subjectivité susceptible d'être contenue dans le trope au moyen des cinq fonctions que lui attribue M. Bonhomme : (1) la fonction esthétique (qui génère une forme de plaisir artistique chez le récepteur basé sur l'agrément de la nouveauté et la satisfaction d'arriver à résoudre une énigme), (2) la fonction phatique (qui intensifie l'implication du lecteur dans le discours et dans l'univers référentiel), (3) la fonction pathémique (qui au moyen de figures laissant transparaître l'émotivité de l'énonciateur, comme par exemple l'hyperbate, l'ellipse, l'anaphore rhétorique, etc., transmet cette émotivité au récepteur), (4) la fonction cognitive (qui élargit la compétence encyclopédique du récepteur en mettant en lumière des liens possibles entre différents concepts), et enfin (5) la fonction argumentative, le trope pouvant être utilisé comme stratégie de persuasion (cf. 2005 : 163-178). Ces cinq fonctions ne sont pas spécifiques aux tropes. Comme nous l'avons dit plus haut, les sous-entendus et présupposés peuvent avoir une fonction argumentative, mais on peut aussi attribuer ces fonctions aux subjectivèmes explicites décrits précédemment. Ainsi, les traits axiologiques ont une fonction argumentative ou mieux idéologique, les traits affectifs sont pathémiques, les modélisateurs peuvent avoir une fonction argumentative et les marques de dialogisme remplissent une fonction phatique.

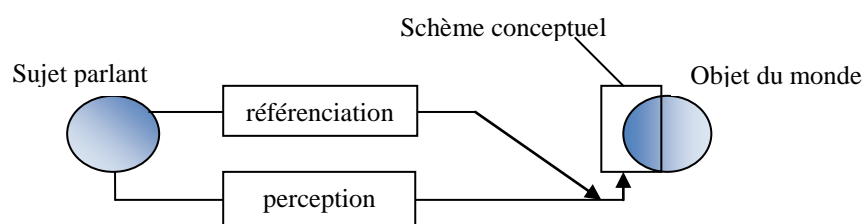
⁵² Pour une définition du trope en tant que sens implicite nous renvoyons à Klinkenberg (1990, 1999).

La subjectivité, qu'elle soit explicite ou implicite, porte donc toujours sur des marques linguistiques concrètes, et elle est perceptible à travers l'effet pragmatique que produisent ces marques lorsqu'elles sont employées en discours. Encore faut-il repérer l'instance (individuelle ou collective, identifiée ou non) à l'origine de cette subjectivité. Comme le remarque Maingueneau (2000b : 82), lorsqu'il s'agit de rattacher ces marques linguistiques à une subjectivité, les narratologues utilisent le modèle de la perception visuelle avec des concepts tels que la *focalisation* ou le *point de vue*. Selon lui, certaines marques de subjectivité peuvent être associées à « un comportement, à une manière de tenir son corps, de se mouvoir dans la société » et former par là non plus seulement un point de vue mais une certaine forme d'éthos du locuteur. Il reste cependant assez flou sur la nature de ces marques subjectives, il s'agirait de « gesticulation locutoire », de « ton », de « rythme » (2000b : 82). Le linguiste semble ici opposer les notions d'*éthos* et de *point de vue*. Pourtant, si nous prenons la conception du point de vue de Rabatel, nous voyons que ces deux notions ne sont pas si éloignées l'une de l'autre.

2. LE POINT DE VUE

2.1. PRINCIPE ET DÉFINITION DU POINT DE VUE

Selon Rabatel (2004), en effet, une analyse des points de vue ne peut se contenter de rechercher dans les textes un « foyer » à partir duquel les objets seraient perçus et référenciés (comme le fait Genette), parce que le point de vue n'est jamais indissociable de l'objet perçu. Notre perception du monde ne peut être objective étant donné qu'elle s'appuie toujours sur des constructions intellectualisées en perpétuelle évolution. Ces constructions que B. Pottier nomme *schèmes conceptuels* sont des mécanismes cognitifs sous-jacents aux catégorisations opérées par les langues pour désigner les objets du monde (2001 : 4). Il y a donc une subjectivité cognitive qui précède la subjectivité langagière de la référenciation. Ainsi, puisque « en changeant ce qu'il connaît du monde, l'homme change le monde qu'il connaît » (T. Dobzhansky), même si le but du sujet parlant est de référer aux objets du monde (donné phénoménal ou noématique), il ne peut en réalité référer qu'à la perception subjective qu'il a de ce monde (noétique) (cf. P. Ouellet et alii 1994 : 135-156). Nous pouvons donc schématiser le processus de référenciation comme suit :



Si l'on applique ce schéma au récit fictionnel, en considérant que le sujet parlant est le narrateur et que l'objet du monde est le référent virtuel auquel renvoient les mots de ce narrateur, le processus de référenciation représente le récit. Dès lors, lorsqu'il construit linguistiquement les objets du monde fictif, le narrateur (fictif lui aussi) se construit lui-même en tant que sujet percevant : il donne au lecteur des indications sur la façon dont il perçoit le monde à travers ses propres schèmes conceptuels.

C'est à partir de cette « référenciation des objets du discours coréférant à l'énonciateur » (Rabatel 2000 : 52) que Rabatel construit sa notion de *point de vue* (désormais PDV) qu'il définit comme suit :

On nommera PDV tout ce qui, dans la référenciation des objets (du discours) révèle, d'un point de vue cognitif, une source énonciative particulière (locuteur/énonciateur ou énonciateur) et dénote, directement ou indirectement, ses jugements sur les référents – d'où l'importance des dimensions axiologiques et affectives du PDV. (2009 : 7)

Cette conception énonciative du PDV amène Rabatel à remettre en question la théorie genettienne de la focalisation (décrite à la note 22).

2.2. LE POINT DE VUE CONTRE LA FOCALISATION GENETTIENNE

Genette rejette l'expression *point de vue* parce que son sens visuel engendrerait des risques de confusion entre des phénomènes relevant de deux catégories qu'il distingue, le mode et la voix, ces catégories renvoyant respectivement aux questions *Qui voit ?* et *Qui parle ?* (2007 : 190). Il n'exclut pas cependant la possibilité d'envisager une typologie qui tiendrait compte à la fois des données du mode et de la voix, mais celle-ci ne devrait pas être présentée comme relevant de la seule catégorie du point de vue, dans le sens de « foyer narratif ».

Or, on l'a vu, ce que Rabatel désigne par PDV c'est, non pas le foyer de la perception, pensée ou parole, mais ce qui *dans* le processus de référenciation (verbalisé et donc transmis par le sujet parlant ou locuteur) renvoie au sujet énonciateur (c'est-à-dire, au sujet percevant). Dans sa conceptualisation du PDV, le narratologue ne confond donc pas les catégories du mode et de la voix puisqu'il prévoit deux instances énonciatives (au sens large) distinctes, l'une assumant la responsabilité des perceptions, jugements et émotions contenues dans l'énoncé (l'énonciateur) et l'autre se chargeant de la transposition verbale (le locuteur).⁵³ Bien sûr, lorsque le sujet percevant est aussi celui qui exprime cette perception, il est à la fois

⁵³ Cette distinction entre énonciateur et locuteur vient de Ducrot. Rabatel applique néanmoins quelques réaménagements à ces concepts. Nous verrons cela plus en détail dans le deuxième chapitre.

énonciateur et locuteur, sauf dans le cas des récits homodiégétiques où il y aurait une distance temporelle entre le *je* percevant et le *je* narrant.

Alors que le modèle de Rabatel assemble les catégories du mode et de la voix, Genette élabore le sien sur la seule catégorie du mode. Il reprend alors à son compte une typologie à trois termes, établie notamment par J. Pouillon (1946) et T. Todorov (1966), où soit (1) le narrateur en sait et en dit plus que le personnage (ce que Genette nomme *focalisation zéro*), soit (2) le narrateur ne dit que ce que sait le personnage (= focalisation interne), soit encore (3) le narrateur en dit moins que ce que sait le personnage (= focalisation externe). Dans ces distinctions rapportées par Genette (2007 : 194), c'est bien le narrateur qui est considéré comme étant le focalisateur⁵⁴. Pourtant, dans les noms et définitions que le narratologue donne à son tour de ces trois types de focalisation, le narrateur disparaît de l'équation. Cette disparition s'explique par le fait que Genette désire séparer les catégories du mode et de la voix, autrement dit la perception et la narration. Il supprime donc la narration pour s'occuper exclusivement du mode. Mais c'est bien par la narration qu'est véhiculée la perception ; ces deux processus sont liés et c'est dans ce lien que se joue toute une stratégie du narrateur, surtout dans les contextes d'hétérogénéité énonciative. Cette séparation du mode et de la voix rend dès lors la théorie de la focalisation genettienne inadéquate pour analyser, au travers du mode de représentation des propos du personnage, le rapport que le narrateur entretient avec ces propos. Ce que permet au contraire la théorie rabateliennne du PDV.

Une autre raison pour laquelle Genette fait disparaître le narrateur en tant que focalisateur premier est que, selon lui, l'histoire n'est pas nécessairement racontée d'après le point de vue de quelqu'un.⁵⁵ Or, pour Rabatel, il y a toujours un point de vue d'un sujet sur un objet. Il précise que ce sujet n'est pas à prendre dans son sens ontologique mais qu'il s'agit d'une instance linguistique⁵⁶ qui existe dans tout discours, même en cas d'effacement énonciatif (2008 : 13, 56-57). Rabatel rejette donc la notion de focalisation externe qui implique qu'il n'y ait pas de focalisateur spécifique et considère la focalisation zéro comme étant le PDV authentique du narrateur et non comme une absence de focalisation (2000 : 52). Cette position nous paraît plus logique car si l'on considère que le choix de représenter ou non

⁵⁴ Nous reprenons ici l'expression de M. Bal (1977 : 19-58) dont Genette ne perçoit pas l'utilité parce qu'il considère qu'il ne peut y avoir qu'un seul focalisateur, celui qui focalise le récit, c'est-à-dire le narrateur (2007 : 347, 350). Or, ce concept prend tout son sens dans les contextes d'hétérogénéité énonciative où le focalisateur d'un objet du récit peut être le personnage et/ou le narrateur.

⁵⁵ Il est, soit dit en passant, étonnant que cette conception de la focalisation provienne du même homme qui affirmait que tout récit est raconté par un « je » explicite ou implicite.

⁵⁶ Dans les énoncés à la troisième personne où ce sujet, reconstruit à partir d'éléments du discours, correspond à un énonciateur autre que le locuteur, Rabatel l'appelle *sujet de conscience* (2000 : 52) reprenant ainsi le concept Zribi-Herzt (1990 : 104).

les pensées d'un personnage relève d'une stratégie du narrateur visant à obtenir un certain effet sur le lecteur, le narrateur doit, en toutes circonstances, connaître les pensées du personnage, sans quoi, révéler ou non ces pensées ne relèverait plus d'un choix délibéré. Le narrateur est donc, selon nous, omniscient par définition, même s'il peut choisir de retenir cette omniscience.

Nous avons par ailleurs relevé d'autres problèmes dans la théorie de la focalisation genettienne. Ainsi, la paralipse (rétention délibérée d'informations pertinentes) pouvant être contenue dans une focalisation interne (où le foyer coïncide avec le personnage qui devient le sujet de toutes les perceptions) (Genette 2007 : 349) relève pourtant bien d'une stratégie du narrateur visant à créer un effet de suspense dans son récit. On ne peut en effet attribuer cette stratégie au personnage qui ne se situe pas sur le même niveau diégétique que le lecteur virtuel. Dans cette focalisation dite « interne » nous n'avons donc pas affaire au seul PDV du personnage ; celui du narrateur s'y superpose toujours d'une manière ou d'une autre. Il en va de même pour la paralepse (communication d'une information qui, d'après le mode narratif choisi, n'est pas censée pouvoir être délivrée) qui, dans le cas de la focalisation interne, correspondrait à la transmission d'une information que le personnage n'est pas censé connaître. Or, au lieu de concevoir cette paralepse comme une « infraction, délibérée ou non, au parti modal du moment » (2007 : 349), on devrait plutôt y voir l'expression stratégique du PDV du narrateur surplombant ou s'immisçant dans le PDV du personnage. Quant à la focalisation externe, elle est censée exclure les pensées de quiconque parce que son foyer se situe en dehors de tout personnage. Mais alors, que fait-on des pensées du narrateur ? Même lorsque celui-ci choisit de masquer sa subjectivité dans un énoncé, il s'agit bien souvent d'un choix stratégique visant à persuader le lecteur d'une opinion véhiculée implicitement par les faits décrits. Prenons pour exemple un extrait déjà cité (en partie) :

Elle (Victorine) attira vers elle la main de Gilles, celle qui tenait les fleurs artificielles :
- Montre... pour voir comment ça ferait... Et un instant elle maintint main et fleurs contre le revers de son manteau.
- Ça fait bien... dit-il, je te les donne...
Elle piqua les tiges de fer dans la première boutonnière du manteau.
Un peu en retrait, Élisabeth marchait, ventre en avant, bras en arrière, traînant un enfant à chaque main.
(p. 54)

Les événements sont bien décrits d'après une focalisation externe puisque nous n'avons accès aux pensées d'aucun personnage. Le narrateur n'exprime pas non plus ses propres pensées. À première vue, le discours paraît objectif. Pourtant, dans le contexte où le lecteur et Élisabeth savent que Victorine est l'amante de Gilles, la focalisation (au sens de Bal) sur la main de Gilles retenue par Victorine sur le revers de son manteau et l'utilisation du verbe attir[er] (qui

connote la séduction) relèvent du PDV d'un sujet qui tient et représente ce geste comme révélateur de la relation adultère. Lorsqu'à la dernière ligne il est signalé qu'Élisa marche en retrait derrière les amants, ce PDV est alors susceptible d'être le sien. Dans cette dernière phrase toujours, les trois enfants qu'Élisa doit soutenir de ses mains et dans son ventre sont présentés comme des poids à travers la description de sa pose, « ventre en avant, bras en arrière », et du verbe train[er] (qui connote la lourdeur de l'objet trainé et le labeur de la personne qui traîne). Ces éléments relèvent donc du PDV d'un sujet (le narrateur) qui remarque et représente le poids difficile du devoir maternel d'Élisa. De plus, comme nous l'avons remarqué précédemment, l'organisation des faits décrits est elle aussi empreinte d'une subjectivité implicite : aux marques d'affection que s'échangent les amants devant la femme trompée, succède la description de cette femme qui vit le calvaire d'avoir l'adultère devant ses yeux et de devoir en même temps soutenir seule sa famille. Il s'agit là, peu ou prou, de ce que suggère le narrateur au moyen d'une succession de faits pourtant décrits sans l'utilisation de subjectivités apparentes. C'est sur cet effacement énonciatif que le narrateur construit une stratégie de persuasion qui consiste, non pas à superposer explicitement son opinion aux faits dans le risque d'intimider le lecteur, mais à diriger plus subtilement l'interprétation et l'opinion du lecteur, en lui donnant l'impression de s'être forgé lui-même sa propre opinion à partir de faits objectifs. Nous reviendrons sur cette stratégie de persuasion qui repose sur l'effacement énonciatif (cf. p. 96).

L'analyse de ce passage, nous prouve l'insuffisance du concept de focalisation externe. Une description d'apparence objective peut être placée sous la responsabilité énonciative d'un personnage ou d'un narrateur doté d'une conscience propre en vertu du contexte, de la sélection et de l'organisation des faits racontés, du mode de donation des référents, etc. De manière plus générale nous voyons que le PDV s'avère être un outil plus adéquat pour étudier la représentation que le narrateur donne de sa relation au personnage et l'impact pragmatique escompté de cette représentation sur la relation que le lecteur virtuel est censé nouer avec le narrateur et le personnage.

3. L'IMPACT PRAGMATIQUE DE LA RELATION NARRATEUR-PERSONNAGE

Nous avons vu qu'au moyen de différentes marques de subjectivité rassemblées en PDV le narrateur pouvait exprimer sa position idéologique et affective par rapport au personnage et au récit en général. En donnant une certaine représentation de cette relation, le narrateur s'attend à obtenir un impact précis sur le lecteur ; il entend notamment produire chez lui des réactions idéologiques et affectives. Si l'effet idéologique du récit est principalement

suscité par les axiologiques explicites et les jugements implicites, l'impact affectif quant à lui, que nous nommons à la suite de Jouve (1992) *effet-sympathie*, n'est pas seulement généré par les traits affectifs, il émane de divers procédés narratifs que nous détaillerons plus loin (cf. p. 61).

3.1. L'EFFET IDÉOLOGIQUE

Pour expliquer l'effet idéologique, revenons-en à notre schéma du processus de référenciation. L'émetteur appréhende et exprime le monde au moyen de schèmes conceptuels qui constituent sa vision du monde. Il appose à cette vision des jugements (son système de valeurs ou système axiologique) qui constituent son idéologie⁵⁷ et éventuellement une stratégie visant à persuader le lecteur de son opinion. Lorsqu'il est confronté à l'idéologie de l'émetteur, le récepteur est amené à remettre en question ses propres schèmes conceptuels ; c'est ce que nous appelons, à la suite de Jouve, l'*effet idéologique*.

Plaçons-nous à présent dans l'optique de la lecture d'un récit de fiction. Pour déceler l'effet idéologique que désire produire sur lui le narrateur, le lecteur aborde le récit d'un œil critique. Jouve nomme cette instance de lecture, le *lectant interprétant*⁵⁸ (1992 : 92). Il tente de modéliser la démarche par laquelle le lectant interprétant détermine la place qu'occupent les valeurs attribuées au personnage dans le système axiologique de l'œuvre. Cette démarche comporterait trois étapes successives : (1) la reconstruction de l'idéologie du narrateur à partir (c'est ce qu'il nomme la *réception idéologique*), (2) le repérage des compétences attribuées au personnage (*réception herméneutique*) et (3) l'identification de la valeur attribuée à ces compétences dans le système axiologique du narrateur (1992 : 101-102). Ces trois étapes nous paraissent pourtant difficilement séparables puisque les compétences du personnage (réception idéologique) nous sont données au travers du jugement du narrateur (réception herméneutique), jugement qui nous permet précisément de construire l'idéologie du narrateur. Dans tous les cas, l'effet idéologique de l'œuvre est déterminé par les unités textuelles

⁵⁷ Nous utilisons, dans un premier temps, le terme idéologie dans le sens de « système de valeurs ». Nous lui donnerons par la suite une définition plus élargie.

⁵⁸ Jouve distingue trois instances de lecture : le lisant (qui se laisse prendre dans l'illusion référentielle du récit), le lectant (qui conçoit le récit comme une construction et lui applique une lecture critique) et le lu (part inconsciente du psychisme du lecteur qui fantasme à partir de certaines données de l'histoire). Le lectant a deux facettes : le lectant jouant (qui anticipe les événements du récit suivant certaines lois de prévisibilité) et le lectant interprétant (qui interprète le sens du récit). Pour le lectant interprétant, le personnage et le récit en général sont des constructions du narrateur par l'intermédiaire desquelles ce dernier agit sur le lecteur. Nous ne nous occuperons pas des instances du lu et du lectant jouant. Elles sortent en effet de notre champ d'étude puisque notre approche du récit est immanente. Pour de plus amples informations sur le lectant jouant nous renvoyons à U. Eco (1985) et plus précisément aux chapitres « Prévisions et promenades inférentielles » et « Structures des mondes ».

porteuses d'un jugement (explicites ou implicites). Pour ne pas se livrer à l'exercice fastidieux d'un recensement systématique de toutes ces unités dans l'entièreté de l'œuvre, il s'avère utile de déterminer quels sont les endroits du récit où le narrateur est le plus susceptible d'exprimer son idéologie et d'attribuer des valeurs aux personnages.

3.1.1. Lieux d'inscription de l'effet idéologique dans le récit

Selon P. Hamon : « Il n'y a évaluation et norme que là où il y a un sujet en relation médiatisée avec un autre actant. » (1984 : 24) Dès lors, les lieux du récit où le lecteur est confronté au discours évaluatif d'une instance sont ceux où cette instance exprime sa relation au monde ou aux autres personnages. Concrètement, il s'agit des perceptions des personnages, de leurs échanges verbaux, de la description de leurs activités et de leurs conduites sociales. Ainsi, un personnage peut être jugé dans sa faculté à manipuler des « canons esthétiques », des « signes linguistiques », des « outils » et des « lois ». (1984 : 24, 113) Pour nommer ces différents domaines de jugement nous reprendrons les expressions de Jouve : un personnage peut être jugé sur son « savoir-jouir » (perceptions), son « savoir-dire » (échanges verbaux), son « savoir-faire » (travail) et son « savoir-vivre » (conduite sociale). Le narrateur peut marquer positivement ou négativement l'un ou plusieurs de ces savoirs, soit, implicitement, en les opposant l'un à l'autre de manière récurrente, soit en mentionnant explicitement son jugement. Selon Jouve, de ce marquage dépend « l'effet idéologique » de l'œuvre, qu'il ne définit pas mais que l'on comprend comme étant le message (entendu comme système de valeurs) que l'auteur désire transmettre au lecteur (1992 : 102-105). Pour J.-L. Dumortier, l'effet idéologique est l'action par laquelle tout récit fictionnel « interpelle le lecteur quant à son idéologie, soit pour la contester, soit pour la conforter » (2001 : 137). Ainsi, à travers ses évaluations, le narrateur demande au lecteur de s'accorder avec lui sur les bases et les critères de ses jugements ainsi que sur la hiérarchie de ces bases. Le lecteur remet alors en question son propre système de valeurs d'après celui qui lui est proposé. Dumortier emploie l'expression « remise en question » au sens large, le lecteur ne change pas nécessairement ses propres valeurs, croyances et normes mais il les interroge en leur opposant celles qui ont été exposées dans le récit (2001 : 141).

Alors que pour Jouve le terme idéologie est synonyme de système de valeurs, Dumortier donne à ce concept une définition plus élargie ; il s'agit pour lui d'un « système de connaissances, de croyances, de valeurs et de normes de comportement » (2001 : 137). L'effet idéologique du récit n'est dès lors plus seulement contenu dans les évaluations mais aussi

dans les observations (énoncés de faits) et les prescriptions (énoncés d'opinions sur ce qui doit être fait ou sur les comportements à adopter).

Tout comme les jugements, les observations et les prescriptions sont émises par un locuteur qui désire obtenir l'accord de la personne à laquelle il s'adresse. À travers ses observations, le narrateur cherche à persuader le lecteur de la réalité des faits observés et de la recevabilité de ses énoncés. Le lecteur remet alors en question ses propres croyances et connaissances. Les prescriptions sur le comportement à adopter dans telle ou telle situation imposent quant à elles des normes de comportement et des valeurs qui fondent ces normes. Elles contiennent donc des évaluations qui sont souvent exprimées de manière implicite (Dumortier 2001 : 141-142).

Pour reconstruire le système axiologique de l'œuvre, il faut donc se baser, non pas seulement sur les jugements posés par le narrateur, mais aussi sur ses observations et prescriptions parce que celles-ci peuvent tout aussi bien donner des indications sur son idéologie. Nous en donnons un exemple dans les pages qui suivent. À cela, nous aimerions ajouter que les personnages aussi peuvent construire un système axiologique dans l'œuvre en portant des jugements sur les autres personnages. Nous estimons donc que pour donner du sens au récit, il ne faut pas seulement déterminer la place du personnage dans le système axiologique du narrateur, mais aussi reconstruire l'idéologie du personnage en repérant les jugements que celui-ci porte sur les autres acteurs du récit. Cet ajout à la théorie de Jouve est pertinent en particulier pour l'étude de l'œuvre qui nous occupe, parce qu'il s'agit d'un roman où dominant à la fois le point de vue du narrateur et celui d'un personnage en particulier, les idéologies de ces deux instances étant très marquées. Ainsi, nous postulons que pour déterminer le sens à donner au récit, il faut analyser les relations d'accord et de confrontation entre l'idéologie du narrateur et celle du personnage. Mais de nouveau, le problème de l'hétérogénéité énonciative se pose. Comment savoir si les jugements repérés appartiennent au personnage ou au narrateur ? Et lorsqu'ils appartiennent au personnage, comment savoir si le narrateur, qui est tout de même le rapporteur de ces jugements, y adhère ou non.

3.1.2. Quelques pistes pour résoudre le problème de l'hétérogénéité énonciative

Jouve ne tient pas compte de ce problème dans son modèle. Dumortier (2001) relève cette lacune et propose d'y remédier en distinguant dans tout récit trois types d'énonciations : l'énonciation représentée (appropriation des ressources linguistiques par les personnages, dans l'univers de l'histoire), l'énonciation narrative (appropriation des ressources linguistiques par le narrateur) et l'énonciation réelle ou « historique » (appropriation des

ressources linguistiques par l'auteur). Le lecteur interprétant⁵⁹ devrait alors analyser ces trois énonciations en se posant pour chacune d'elles trois questions : « Qui est la personne⁶⁰ à la base des ces observations, évaluations et prescriptions ? », « À qui s'adresse-t-elle ? » et « Dans quel but ? » (2001 : 145). Nous ne reviendrons pas sur les raisons qui nous ont poussé à évacuer la notion d'auteur et la dimension historique du récit (au sens où l'entend Dumortier) et nous reviendrons dans le prochain chapitre sur deux questions que pose cette proposition de Dumortier : (1) celle de la double énonciation qui implique que l'énonciation représentée soit manipulée par l'énonciation narrative et qui rend donc ambiguës les questions *À qui ?* et *Dans quel but ?*, et (2) celle d'un quatrième type d'énonciation susceptible d'être enchâssée dans les trois premières et qui se manifeste par l'emploi de stéréotypes, autrement dit de discours émanant de voix collectives non identifiables. C'est ce que nous appellerons *l'énonciation doxique*. Pour en revenir à la proposition de Dumortier, nous aimerions ajouter qu'il n'est pas toujours possible de déterminer où finit l'énonciation narrative et où commence l'énonciation représentée (et vice versa). Dans le point de son article dédié à l'ironie, Dumortier soulève précisément ce problème : « Le lecteur se demande si le narrateur, qui incontestablement énonce (dans le cadre de la fiction narrative), affirme réellement (dans ce même cadre) ou si, sans pour autant rapporter les propos à quelque personnage, il s'exprime comme pourrait s'exprimer, comme s'exprime généralement le personnage en question. »⁶¹ Autrement dit, le narrateur parle-t-il en son nom ou imite-t-il le discours (et par là, la pensée) d'un personnage ? Il n'est pas toujours possible de répondre à cette question parce que le narrateur joue parfois délibérément sur cette ambiguïté énonciative. Cet entrelacement des énonciations est d'ailleurs significatif de la relation que le narrateur désire nouer avec le personnage et le lecteur. Prenons un exemple :

(...) Et les mains d'Élisa se glissent sous l'étoffe, cherchent, puis caressent cette peau nue dont elles connaissent les moindres défauts.

Et elle fit comme s'il n'y avait eu rien de lourd dans son cœur, hormis cette joie douloureuse et épuisante que tout amour comporte.

Et maintenant ? Gilles a le dos tourné et dort profondément. Elle, avec ce goût de cendre dans la gorge, regarde l'éternelle fenêtre glauque et la lueur jaunâtre que la veilleuse répand sur les choses. (p. 48)

⁵⁹ Dumortier parle ici de *lecteur critique*. Cette instance regroupe le lecteur interprétant et le lecteur jouant de Joue.

⁶⁰ On peut se demander pourquoi Dumortier emploie ici le terme *personne* plutôt que celui d'*instance* (moins soumis à l'illusion référentielle du récit et donc plus à propos dans une analyse). En fait, la question « Qui est la personne à la base des ces observations, évaluations et prescriptions ? » n'est pas relative à l'identification de l'instance énonciative, mais à la reconstruction de son éthos. En ce sens, il faut s'imaginer quel type de personne pourrait porter tel ou tel jugement.

⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

Le *Et maintenant ?* émane-t-il du PDV du narrateur ou du personnage ? autrement dit, avons-nous affaire à une énonciation narrative ou rapportée ? Il est possible de trouver des arguments en faveur des deux solutions.

Cet énoncé peut bien entendu renvoyer au questionnement intérieur d'Élisa qui ne peut trouver le sommeil après avoir fait l'amour avec son mari tout en sachant qu'il la trompe. La question est d'ailleurs encadrée par des indications sur ce que le personnage ressent et perçoit. Le lecteur est donc enclin à interpréter cette question comme émanant elle aussi du PDV du personnage. De plus, l'énoncé apparaît dans un cotexte où abondent les axiologiques à teinte négative (soulignés dans l'extrait). Ces jugements sont portés par Élisa sur ce qu'elle ressent et sur ce qui l'entoure, ses émotions négatives enlaidissant le décor qu'elle perçoit. Ces indications sur l'humeur du personnage ont une influence sur le *Et maintenant ?* que l'on peut percevoir comme chargé d'un sens émotionnel implicite : un sentiment de dépit après avoir fait un effort en vain ; le *Et maintenant* pourrait alors être glosé de la sorte : « Pourquoi avoir fait tout ça, pour se retrouver seule au final ? » ; mais il pourrait aussi s'agir d'un sentiment de panique à l'idée de se retrouver seule et de ne plus savoir quoi faire de plus pour sauver son couple. Toutes ces interprétations sont subjectives et peu importe finalement l'émotion que le lecteur attribue à Élisa, l'important n'est pas de savoir ce qu'elle ressent précisément mais de constater qu'il y a une émotion susceptible d'être contenue implicitement dans cette interrogation et que, d'après le cotexte, cette émotion est négative et émane de la subjectivité d'Élisa.⁶²

Et pourtant, ce *Et maintenant ?* pourrait tout aussi bien émaner du PDV du narrateur. Dans ce cas, deux interprétations sont possibles : soit (1) le narrateur s'interroge (illusoirement) sur ce que le personnage compte faire et dans ce cas, il fait mine de ne pas connaître la suite des événements (donnant ainsi une illusion d'immédiateté qui renforce l'illusion référentielle du récit), soit (2) le narrateur reprend à sa charge une question implicitement posée par le destinataire⁶³ (exerçant de la sorte une fonction phatique sur le

⁶² Cette idée nous vient du stylisticien M. Riffaterre. Riffaterre (1970) part du principe que l'énonciateur laisse dans l'énoncé des marques qui imposent au lecteur une certaine interprétation de cet énoncé. Il en conclut que le lecteur peut repérer les points du texte qui sont surcodés par des effets stylistiques. Il ajoute que n'importe quel lecteur est susceptible de détecter ces lieux du texte qui sont surcodés puisque c'est bien sur le lecteur que doivent porter ces effets de style. Riffaterre fonde ainsi l'archétype du "lecteur moyen" qu'il nommera plus tard "archilecteur". Sa méthode consiste à relever les endroits du texte où le lecteur moyen pose des jugements de valeur. Quel que soit le contenu de ce jugement, l'intervention permet de pointer l'endroit de l'énoncé porteur d'un effet de style.

⁶³ Nous employons le terme *destinataire* parce qu'il s'agit bien dans ce cas d'une figure construite par le narrateur et non du lecteur virtuel (représentation que le narrateur se fait du lecteur réel). En effet, le narrateur ne pense pas que le lecteur réel est susceptible de se poser cette question, mais, au moyen de celle-ci, il désire obtenir sur lui un certain effet.

lecteur virtuel en lui donnant l'illusion d'être impliqué dans le récit). Ces deux interprétations sont d'autant plus plausibles que l'énoncé est exprimé en style direct alors que les autres PDV d'Élisa sont rapportés en style indirect. Le changement de style pourrait alors être interprété comme marque signalant le changement d'énonciateur. De plus, les deux phrases précédentes, prises en charge par le narrateur (même si elles exposent un PDV du personnage), commencent aussi par la conjonction de coordination « Et ». Ce parallélisme invite à penser que c'est bien le narrateur qui assume cette suite et reste donc le locuteur de l'énoncé *Et maintenant ?* Mais le parallélisme a aussi pour fonction de charger cet énoncé d'un implicite renvoyant cette fois à la subjectivité du narrateur. En effet, la répétition de la conjonction met en parallèle les efforts effectués par Élisa (soulager Gilles de son désir pour Victorine et faire semblant de ne pas éprouver de peine) et l'état de solitude dans lequel elle se trouve ensuite. Ce rapprochement peut mener à interpréter l'implicite du *Et maintenant ?* comme un jugement du narrateur qui estimerait qu'il est malheureux pour Élisa de se retrouver seule après avoir donné autant d'amour. De nouveau il s'agit là d'une interprétation subjective, mais qui nous prouve qu'il est possible de voir en cet énoncé non seulement deux énonciateurs différents mais aussi divers effets pragmatiques.

Nous pouvons conclure que l'origine énonciative de cet énoncé n'est pas identifiable et que l'ambiguïté est voulue par le narrateur, puisque celui-ci aurait très bien pu l'éviter à l'aide d'une simple formule du type « se dit-elle ». En confondant sa voix et celle du personnage, le narrateur désire donner une certaine image de la relation qui l'unit à Élisa; il désire en effet montrer qu'il éprouve de l'empathie pour elle puisqu'il partage son interrogation et son sentiment. Cette confusion des voix et PDV ainsi que le dialogisme instauré par la forme interrogative de l'énoncé ont comme impact d'impliquer également le lecteur dans une relation empathique au personnage.

S'il s'avère donc utile de prévoir un modèle qui distingue les PDV du narrateur et du personnage, il ne faut pas à tout prix tenter de trancher pour un parti ou un autre lorsque l'origine énonciative s'avère ambiguë. Il est plus sensé de dresser une interprétation sur la raison et les effets pragmatiques de cette ambiguïté.

Dans l'extrait que nous venons d'analyser, la prescription contenue dans le *Et maintenant ?* sollicite moins l'idéologie du lecteur que son affect. Nous avons vu en effet qu'elle a avant tout pour fonction de véhiculer une émotion et d'impliquer affectivement le lecteur dans le récit en l'entraînant à partager l'interrogation du personnage et/ou du narrateur. Il s'agit là d'un effet-sympathie.

3.2. L'EFFET-SYMPATHIE

Si le lecteur peut aborder le récit de manière critique (lectant interprétant), il peut aussi se laisser prendre dans l'illusion référentielle du récit en étant touché par les émotions que ce dernier véhicule, en se sentant interpellé par l'histoire ou impliqué dans celle-ci, voire même, en s'identifiant à l'un ou l'autre des personnages qu'elle met en scène. Ainsi, alors que l'effet idéologique relève plutôt d'un mouvement d'appropriation du récit par le lecteur (puisqu'il remet ses propres schèmes conceptuels en question face à l'idéologie du narrateur et du personnage), l'effet-sympathie quant à lui relève plutôt du mouvement inverse : le lecteur se retrouve par différents procédés narratifs et énonciatifs plongé dans le récit.

Parmi ces procédés énonciatifs et plus précisément, parmi les subjectivèmes que nous venons de relever, voyons lesquels sont susceptibles de produire un effet-sympathie. Les traits affectifs produisent ce type d'effet, cela va sans dire, puisqu'en exprimant une émotion le narrateur entend généralement la partager avec l'instance à laquelle il s'adresse, le lecteur. Cela n'est pas aussi évident pour les traits axiologiques. Selon nous, les jugements de l'énonciateur en ce qu'ils donnent une représentation positive ou négative d'un personnage, d'un objet ou d'une atmosphère peuvent engendrer une émotion chez le lecteur. Mais cela est peut-être dû au fait que les jugements de l'énonciateur ont bien souvent pour origine une émotion ressentie vis-à-vis de l'objet jugé. Reprenons une phrase du dernier extrait cité : « Elle, avec ce goût de cendre dans la gorge, regarde l'éternelle fenêtre glauque et la lueur jaunâtre que la veilleuse répand sur les choses. » (p. 48) Les axiologiques négatifs soulignés ont pour fonction de créer une atmosphère désagréable. Or, ces termes révélateurs d'une sensation ont pour énonciateur le personnage qui prend en charge cette description. C'est parce qu'Élisa éprouve un malaise intérieur qu'elle jette un tel regard sur les choses qui l'entourent. Le lecteur est alors invité à partager ce malaise en imaginant le monde référentiel tel que le personnage se le représente. Parmi les autres subjectivèmes, les marques dialogiques et les formes implicites que sont les sous-entendus et les tropes produisent eux aussi un effet-sympathie sur le lecteur, les premières en l'interpellant (comme le *Et maintenant ?*), les secondes en exerçant parfois des fonctions phatique et pathémique, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Cette instance de lecture qui se laisse prendre dans l'illusion référentielle du récit, Jouve lui confère le nom de *lisant*. Selon lui, l'effet-sympathie est directement lié au degré de réalisme avec lequel le personnage est représenté. Autrement dit, plus le personnage paraît réel et plus le lecteur est amené à s'identifier à lui et à ressentir pour lui de la sympathie

(1992 : 119). Pourtant, nous pouvons très bien imaginer ressentir de la sympathie voire nous identifier à un personnage merveilleux ou de science-fiction. Le fait est que pour Jouve, l'illusion référentielle repose moins sur les caractéristiques intrinsèques du personnage que sur les techniques narratives utilisées pour le représenter. Jouve relève alors différentes techniques narratives qui permettent de conférer au personnage une dimension « réelle » ou, pour le dire plus justement « humaine ».

3.2.1. L'effet de réel comme effet humanisant

Jouve décrit les techniques narratives qui permettent de conférer au personnage un effet de réel. Nous en avons retenu trois : les détails d'apparence inutiles, les foyers modaux et les paralipses.⁶⁴

C'est Barthes (1982) qui le premier s'attarde sur les détails du récit qui résistent à l'analyse structurale (autrement dit, qui échappent à la mise en système des grandes articulations du récit). Selon lui, si ces détails (tels que les petits gestes, les attitudes passagères, les objets insignifiants, les paroles qui n'apportent aucune information) peuvent parfois posséder des valeurs fonctionnelles indirectes en donnant par exemple des indications sur le caractère du personnage ou sur l'atmosphère, d'autres par contre n'entrent dans aucune séquence fonctionnelle et n'ont aucun signifié caractériel, atmosphérique ou sapientiel. Ainsi, dans l'extrait suivant :

Elle attaqua l'avant-dernière marche.

Elle redescendit doucement, en se tenant au mur, pour ne pas glisser avec ses sabots trop larges. Arrivée devant la porte de la maison, elle les enleva, et elle entra en les tenant à la main, avançant silencieusement sur ses bas humides, les yeux fixés sur son ventre gonflé. Elle portait fièrement, bien en avant, ce poids nouveau qui lui venait du corps de Gilles. (pp. 20-21)

Les passages soulignés désignent des faits ou actions du personnage qui n'avaient pas besoin d'être mentionnés par le narrateur puisque, d'un point de vue fonctionnel, ils n'apportent rien à l'intrigue. Ils constituent en quelque sorte une infraction à la loi de quantité (exhaustivité) de Grice puisqu'il s'agit d'informations superfétatoires. Mais alors que dans la première phrase, la mention des sabots trop larges peut avoir pour fonction de connoter le domaine rural dans lequel évolue le personnage⁶⁵, quelle fonction (même la plus indirecte qui soit) peut-on conférer aux deux détails suivants ? Barthes nomme ce type de détail les *notations*

⁶⁴ Si nous décrivons ces techniques narratives dans le chapitre dédié au repérage des subjectivèmes, c'est parce que d'après nous, une marque peut être qualifiée de subjective à partir du moment où, en discours, elle est énoncée dans un but pragmatique, autrement dit, à partir du moment où l'énonciateur désire, au moyen de cette marque, produire un certain effet (idéologique, pathémique, phatique, etc.) sur le lecteur.

⁶⁵ On rejoint ici l'idée du sociologue C. Duchet (1973) selon laquelle les notations apparemment gratuites expriment le social (par exemple, la position du personnage dans la société).

insignifiantes (1982 : 85) et désire précisément leur trouver une signification. Il constate que dans le récit historique, la fonctionnalité du détail n'a pas d'importance. Du moment que celui-ci évoque quelque chose qui a effectivement existé, cela suffit à justifier sa présence dans le récit. C'est derrière ce besoin d'authentifier le réel que se rangerait alors toute la littérature réaliste du XIX^{ème} siècle tout comme les œuvres et les techniques (comme la photographie) qui émergent au même moment. Les détails d'apparence insignifiante, comme le fait qu'Élisa entre chez elle en tenant ses sabots à la main et qu'elle ait les bas mouillés, auraient donc pour fonction de dénoter le réel. Et nous soutenons, à la suite de Jouve, que cette illusion référentielle qui nous présente le personnage comme une personne réelle a pour but de favoriser la sympathie que nous pourrions éprouver pour ce même personnage.

Une autre manière de conférer un effet de réel au personnage consiste à placer ce dernier dans un foyer modal, c'est-à-dire dans un passage du texte où se croisent les différentes modalités de son être : son vouloir, son savoir et son pouvoir. Ainsi, si le personnage est donné à voir à travers ses désirs et que ces désirs sont contrariés par son manque de connaissance et de pouvoir, le conflit intérieur qui est alors illustré le rend d'autant plus humain et d'autant plus susceptible de recevoir la compassion du lecteur (Jouve 1992 : 112). Prenons un exemple :

[...] Elle rassembla ses forces. Enfin elle y arriva : courageusement, elle s'assena en plein cœur : « Gilles ne m'aime plus ». Elle chancela. En un grand geste maladroit elle tendit le bras vers Gilles endormi, comme si elle allait lui demander de l'aide. Elle s'arrêta à temps. Non, Élisa, cette fois tu souffriras seule. Pour la première fois tu ne peux demander appui à la tendresse de Gilles, tu dois te défendre comme si tu étais seule au monde. Personne ne pourra t'aider, *Gilles ne peut t'aider...* Tu es seule devant la plus grande douleur de ta vie.

La souffrance l'enlisait en vagues successives et toujours plus lourdes. Elle sentit que bientôt elle allait s'abandonner et tout compromettre. [...] (p. 27)

Ce passage représente bien un conflit intérieur parce qu'Élisa se force à aller à l'encontre de ses désirs. En effet, elle s'oblige d'une part, à s'avouer une réalité qui jusqu'alors lui était inconcevable (l'adultère de Gilles) et d'autre part, à se retenir d'exprimer sa souffrance et de demander de l'aide à son mari sur lequel elle a toujours pu compter. Le fait de placer le personnage dans des situations à haut potentiel émotionnel produit un effet de réel et un effet pathémique. Le personnage paraît en effet plus humain lorsqu'il éprouve des émotions, le lecteur est amené à éprouver de la compassion pour cet être qui lui aussi est capable de ressentir la souffrance.

L'effet de réel peut également être généré par la rétention d'informations, en particulier au moyen de la paralipse. Nous avons vu dans l'exemple du *Et maintenant ?* qu'en

provoquant une illusion d'immédiateté la paralipse renforce l'illusion référentielle du récit. En effet, s'interrogeant sur la suite des événements, le narrateur suggère qu'il n'invente pas les événements décrits, mais que ceux-ci sont en train de se dérouler sous ses yeux.

Notons qu'en amont de toutes ces sources particulières d'illusion référentielle, le procédé même de référenciation crée, comme le fait remarquer Rabatel (2010a : 130), une double mimésis du sujet et de l'objet. En effet, en posant l'objet référencié comme présent dans le discours, la référenciation confère un effet de réel à la fois à l'objet désigné et à celui qui le désigne. L'instance qui perçoit est alors dotée d'un intellect et d'une sensibilité. C'est pourquoi Rabatel affirme que le personnage n'a jamais l'air aussi vrai que lorsqu'il perçoit et pense l'objet de sa perception, ce mécanisme étant caractéristique de l'humain (2000 : 57).

Comme dit plus haut, l'illusion référentielle est directement liée au processus d'identification du lecteur. La notion d'identification fait débat dans les théories de la réception du récit. La définition structurale qu'en donne Barthes est généralement sélectionnée comme base de réflexion : « L'identification (...) est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi » (1977 : 153). Mais cette affirmation est extrêmement vague et donne lieu à de multiples interprétations et réaménagements. Nous allons considérer l'une après l'autre ces adaptations en les rattachant chacune à un type d'identification. On dénombre quatre types : l'identification focalisatrice, l'identification informationnelle, l'identification émotionnelle et l'identification heuristique. Rappelons que si nous traitons de ces phénomènes dans cette partie du mémoire dédiée aux subjectivèmes, c'est parce que ces différents processus d'identification sont les effets illocutoires de stratégies développées par le narrateur sur la base de différents procédés narratifs, procédés que nous jugeons subjectifs parce qu'ils découlent précisément de la volonté de l'émetteur, garant de cette subjectivité, d'exercer une action sur le récepteur.

Observons donc les différences d'opinions de Jouve, Dumortier et Rabatel sur ce concept d'identification. Jouve reprend à son compte la définition de Barthes avant de l'adapter comme suit : « Celui qui est à la même place que moi, c'est (...) celui qui voit de la même place que moi. » (1992 : 124)⁶⁶ Le lecteur s'identifierait donc à l'instance qui focalise

⁶⁶ Jouve (1992) théorise la manière dont les techniques narratives influencent la réception du personnage et déterminent en partie les réactions émotionnelles du lecteur. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ses travaux sur la réception du personnage, c'est l'intérêt qu'il témoigne pour la dimension pragmatique du récit. Avant lui, les recherches formalistes sur le personnage s'attachaient principalement à décrire les fonctions textuelles des protagonistes dans la syntaxe du récit considéré comme un ensemble clos. Jouve quant à lui conçoit le récit comme un acte de communication qui exerce une force perlocutoire sur le lecteur.

(au sens de Bal) le récit, autrement dit, à l'instance à l'origine du PDV. Nous appellerons donc ce phénomène, *l'identification focalisatrice*.

3.2.2. L'identification focalisatrice

Jouve nous dit en effet « qu'en imposant au lecteur son point de vue sur l'histoire, le narrateur l'oblige du même coup à entrer dans son jeu. » (1992 :125) Il poursuit en donnant des exemples de récit où le lecteur est amené à s'identifier à un narrateur tantôt chrétien, tantôt athée. L'identification n'est donc pas pour lui purement visuelle (comme le laisse entendre sa première définition) ; elle consiste également à adopter le prisme idéologique et émotionnel de l'instance qui perçoit. Jouve soutient qu'avant de pouvoir s'identifier au personnage, le lecteur s'identifie au narrateur parce qu'il est obligé de passer par le point de vue de ce dernier pour atteindre le point de vue du personnage (1992 : 124). Ainsi, dans l'exemple suivant (abondamment cité dans les ouvrages de narratologie) :

Elle le regarda boire et se troubla brusquement à cause de la bouche qui pressait les bords du verre. Mais il se sentait si fatigué qu'il refusa de participer à ce trouble. (Colette 1933).

Le lecteur s'identifierait en premier lieu au narrateur qui focalise le personnage féminin, c'est ce qu'il nomme « l'identification lectorale primaire » ou « identification narrative » (1992 : 124-125), avant de s'identifier à ce même « personnage-focalisateur »⁶⁷.

C'est dans la même optique que Rabatel reprend la citation de Barthes : le personnage n'est pas le seul support d'identification du lecteur étant donné que ce dernier s'identifie à l'instance dont il adopte le PDV. Comme le PDV du narrateur surplombe toujours le PDV du personnage qu'il prend en charge, le lecteur doit dans un premier temps s'identifier au narrateur. Rabatel remanie alors la définition de Barthes en précisant que le lecteur ne s'identifie pas seulement à celui qui agit mais aussi à celui qui perçoit, parle ou raconte « à la même place que moi » (2010a :132). Notons qu'encore une fois le sens de cette formulation est flou. Nous le comprenons comme suit : « Je suis susceptible de me mettre à la place de celui qui agit, perçoit, parle ou raconte. »

Dumortier soulève aussi le caractère problématique de ces définitions barthesiennes de l'identification. Selon lui la formule adaptée par Jouve : « Je m'identifie à qui dans le texte occupe la même position que moi. » (1992 : 124) n'est pas logique puisque « personne n'occupe de position "dans le texte" » (2001 : 152). De plus, l'identification narrative est selon lui impossible, car le lecteur s'identifie non pas à un PDV mais « à celui qui, dans la

⁶⁷ Pour Jouve, « les personnages focalisateurs sont ceux qui attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leur propre regard » (1992 : 127-128).

fiction narrative ou dans la diégèse, se trouve, s'agissant du savoir, dans une situation analogue à la [s]ienne » (2001 : 152). Le lecteur ne peut donc s'identifier au narrateur puisque celui-ci en sait toujours plus que celui-là sur l'histoire qu'il est en train de raconter. L'identification reposant ici sur les mécanismes du savoir, nous la qualifierons, à la suite de Jouve, d'*informationnelle*.

3.2.3. L'identification informationnelle et les effets sympathie des dissonances de savoir

Jouve utilise en effet, dans un second temps, une autre définition de l'identification pour déterminer à quel personnage du récit le lecteur est susceptible de s'identifier le plus : « Parmi les acteurs romanesques, le lecteur s'identifie à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l'histoire par les mêmes voies que moi. » (1992 : 129) Il qualifie cette identification d'*informationnelle*.

Celle-ci serait favorisée lorsque le lecteur ne dispose pas de plus d'informations que le personnage sur la suite des événements. Le lecteur partagerait alors les sentiments d'incertitude, d'étonnement, de curiosité du protagoniste ; pour reprendre les mots de Wolfgang Iser : « (...) cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages » (1985 : 333). Encore une fois, l'exemple du *Et maintenant ?* illustre bien cette situation. Le lecteur est amené à partager les émotions d'Élisa et du narrateur liées à leur interrogation sur la suite des événements (cf. p. 60).

Jouve ajoute que les instances sont également liées lorsque le narrateur et le lecteur partagent avec un personnage une information que les autres protagonistes n'ont pas. Pour qualifier cette relation basée sur un secret, Jouve utilise le terme de « complicité », celle-ci serait d'autant plus forte si l'information secrète porte sur un acte criminel (1992 : 131). Ainsi, dans l'extrait cité p. 26, le lecteur entretient une relation de complicité avec Élisa parce que, comme elle, il sait que Gilles ment, mais Gilles ne sait pas qu'Élisa sait qu'il ment. Dans la conversation qu'elle entame alors avec son mari, Élisa prononce certaines phrases qui prennent l'aspect de sous-entendus adressés au narrateur et au lecteur. Le *Évidemment...* par exemple, qui arrive juste après l'évidence du mensonge de Gilles, est connoté d'une ironie qui prend le narrateur et le lecteur à partie.

Si les similitudes de savoirs produisent une identification informationnelle de laquelle découle un partage des émotions liées à ce savoir ou non-savoir (et donc une identification émotionnelle, cf. p. 70), les dissimilitudes de savoirs entre personnage et lecteur peuvent elles aussi produire un effet pathémique sur le lecteur.

Ainsi, lorsque le lecteur en sait plus que le personnage sur ce que le sort (ou plutôt le narrateur) lui réserve, il peut éprouver de la compassion pour ce personnage, surtout s'il sait d'avance que la suite des événements lui sera funeste. Prenons un exemple :

(...) entre Gilles et Victorine, là était sa place. Pourquoi ? Elle l'ignorait. C'était une assurance bien heureuse. Elle n'éprouvait le besoin ni de comprendre, ni de chercher. Elle n'en était encore qu'à cet état euphorique que donne, au milieu du danger, la prescience du cœur.

Mais après que l'on eut reconduit Victorine et salué les parents au passage, lorsque Éliisa se fut couchée et eut entendu les premiers ronflements de Gilles endormi, elle sentit qu'elle respirait dans un monde redevenu normal. (...)

Cette troublante atmosphère de malaise qui pesait autour d'elle depuis quelques semaines, elle la scruterait, la dépouillerait jusqu'à ce qu'elle lui eût livré son secret. (p. 25)

Les passages soulignés dévoilent la supériorité du savoir du narrateur (et donc du savoir du lecteur) sur Éliisa. Dans le premier paragraphe, ce sont toutes les tournures négatives qui soulignent l'absence de réflexion du personnage sur ce qui lui arrive et l'expression « n'en [être] encore qu'à » (induisant une construction avec deux termes en opposition) qui sous-entend que cette réflexion va arriver ultérieurement et bouleverser l'état euphorique du personnage. La mention du « danger » laisse elle aussi présager qu'il va arriver quelque chose de malheureux au personnage, lequel n'a pour le moment pas conscience de ce danger. Le deuxième paragraphe est introduit par la conjonction « Mais » qui, puisqu'elle présuppose elle aussi une structure en opposition, anticipe sur la suite du récit et place le reste de l'énoncé sous la mauvaise augure du renversement de l'état euphorique du personnage. Enfin, dans le troisième paragraphe, ce sont les conditionnels à valeur de futurs prospectifs qui annoncent d'avance la détermination avec laquelle le personnage mènera ses réflexions pour atteindre l'objectif douloureux d'affronter la réalité. Tous ces éléments ont pour but de créer chez le lecteur un sentiment d'empathie pour le personnage : il voit d'un regard triste l'état « bienheureux » dans lequel se trouve Éliisa parce qu'il sait d'avance qu'elle va souffrir. Bien sûr, comme le souligne Dumortier (2001 : 155), cette supériorité du savoir du lecteur n'entraîne pas systématiquement un élan de compassion pour le personnage. Parfois, l'effet recherché peut par exemple être la moquerie. C'est ce que nous observons dans l'extrait cité p. 26, où l'infériorité du savoir de Gilles ne suscite pas la compassion du lecteur parce que, de manière générale, le récit nous présente l'homme de manière négative. Dans cet extrait notamment, alors qu'il ment maladroitement pour cacher son adultère, Gilles s'assied, prend ses aises et réclame à manger. La description de ces gestes dans de telles circonstances a pour but de connoter la goujaterie du personnage. Il est alors impossible pour le lecteur d'éprouver de la compassion pour Gilles malgré l'infériorité du savoir de ce dernier.

Lorsque, par contre, le personnage et le narrateur en savent plus que ce qu'ils ne veulent bien exprimer au lecteur, autrement dit lorsque le texte montre des réticences, le lecteur est généralement pris d'un sentiment de curiosité (qui est aussi une forme d'implication émotionnelle). En effet, le manque d'information génère une tension narrative qui pousse le lecteur à émettre des hypothèses sur ce que sait le personnage (Qui il est ? D'où est-ce qu'il vient ? Qu'est-ce qu'il ressent ? Qu'est-ce qu'il compte faire ?). Le lecteur émet ces hypothèses à partir de sa propre expérience du monde et de ce qu'il juge vraisemblable. Il s'agit donc d'une forme d'identification puisque le lecteur applique des données de son propre vécu à celui du personnage, pour combler les lacunes du texte. C'est ce que nous appellerons l'*identification heuristique*.

3.2.4. L'identification heuristique

Pour compléter les lacunes du texte, le lecteur puise dans ses compétences extra- et intertextuelles, c'est-à-dire respectivement (1) dans l'encyclopédie que lui offre sa propre expérience du monde et sur laquelle il forge sa conception du probable et du vraisemblable, et (2) dans son stock de récits (au sens large, ces récits pouvant être textuels, filmiques, visuels, etc.) qui met à sa disposition une série de figures et de scénarios communs lui permettant de situer le personnage et l'action par rapport à ceux qu'il a déjà rencontrés, mais aussi de prévoir la suite des événements (cf. Eco 1985 : 99-111 et Jouve 1992 : 45-46). Le lecteur projette donc sa propre identité dans le récit et dans le personnage pour interpréter les informations implicites et compléter les données manquantes. Il s'agit pour nous d'une forme d'identification.

Les deux types de dissonances de savoir entre le narrateur (et le lecteur) et le personnage que nous venons de traiter (c'est-à-dire lorsque le narrateur et le lecteur en savent plus ou moins que le personnage) sont classés par Jouve dans un chapitre qui exclut le phénomène de l'identification. Il distingue en effet (1) le code narratif où le savoir du lecteur sur le « faire des personnages » (le déroulement de l'intrigue) produit une identification du lecteur au point de vue du narrateur ou du personnage (que nous nommons *identification focalisatrice*), et (2) le code affectif où le savoir sur l'« être des personnages » (leur intériorité) entraîne un sentiment de sympathie⁶⁸ du lecteur pour le personnage. Jouve décrit ce sentiment comme inférieur en termes d'implication du lecteur dans le récit parce qu'il n'engendre pas d'identification (1992 : 123). Pourtant, comme dit plus haut, pour déterminer

⁶⁸ Jouve reprend la définition que M. Scheler donne au terme sympathie : « participation compréhensive aux sentiments d'autrui » (Scheler 1950).

à quel personnage le lecteur est le plus susceptible de s'identifier, Jouve a recours à la définition informationnelle de l'identification et il décrit l'effet-sympathie que celle-ci provoque. Or, en nous faisant part du savoir du personnage, le narrateur nous donne bien des indications sur l'intériorité de ce dernier. L'identification découle donc bien ici d'un savoir sur l'intériorité du personnage. Nous voyons que les limites entre code narratif et code affectif sont floues, même pour Jouve. C'est pourquoi le processus cognitif à la base du code affectif par lequel le lecteur partage les émotions du personnage (autrement dit, la sympathie) peut très bien être considéré comme une forme d'identification. Nous qualifions celle-ci d'*émotionnelle*.

3.2.5. L'identification émotionnelle

Le code affectif de Jouve, censé modéliser la manière dont la construction textuelle du personnage entraîne un sentiment de sympathie chez le lecteur, se décline sur le plan du signifié, par le choix de thèmes qui renvoient à l'intimité du personnage (le désir, l'amour, l'enfance, le rêve, la souffrance, ...) (1992 : 138-140), et sur le plan du signifiant, par l'usage de techniques narratives qui mettent le lecteur en contact avec « la vie la plus intérieure du personnage »⁶⁹ (1992 : 134).

Il est vrai que le lecteur peut être amené à éprouver un sentiment d'empathie pour le pire des personnages si celui-ci est placé dans une situation intime qui dévoile ses faiblesses et son caractère humain.⁷⁰ Prenons pour exemple le récit de la fin d'Hitler (*Bis zur letzten Stunde*) raconté par sa propre secrétaire, Traudl Junge. Mais nous pouvons également trouver

⁶⁹ Selon Jouve, plus le mode de transmission des pensées du personnage est narrativisé, plus l'effet-sympathie provoqué chez le lecteur est intense (1992 : 136). Il explique ceci en s'appuyant sur les travaux de Cohn (1981) ; selon elle, le narrateur est plus apte à décrire et à faire comprendre au lecteur la complexité de la vie intérieure du personnage que ce dernier ne pourrait le faire lui-même au moyen de formes rapportées. L'effet-sympathie reposerait donc ici sur la qualité de l'explication des pensées. Mais Jouve nous dit également que pour s'identifier à un personnage, le lecteur doit percevoir chez lui sa propre discontinuité intérieure (autrement dit, le fait que le personnage n'ait pas une connaissance complète de son propre moi, ce moi étant en mouvement perpétuel). Il reprend à ce propos une affirmation de M. Zeraffa : « Il (le lecteur) deviendra solidaire de cette figure en raison de cette non-finitude même (...) *Les individualités ont chacune une forme différente, mais elles se ressemblent par la mobilité intérieure* » (1971 : 89). L'effet-sympathie ne repose plus ici sur la qualité de l'explication des pensées mais sur l'authenticité mimétique avec laquelle celles-ci sont rapportées. En effet, comme le fait remarquer Dumortier, ce caractère discontinu de la pensée du personnage est plus susceptible d'être représenté sur un mode mimétique que sur un mode narrativisé (2001 : 153). Toutefois, Dumortier affirme également (et nous sommes d'accord avec lui) qu'il est hasardeux de vouloir classer les modes de représentation des pensées sur une échelle d'authenticité ou de potentialité émotionnelle.

⁷⁰ Cette capacité du lecteur à éprouver de l'empathie pour un personnage psychologiquement, idéologiquement ou socialement différent de lui serait elle-aussi déterminée par l'usage de certaines techniques narratives (cf. M.-C. Harrison : 2011).

des exemples contraires. Dans l'extrait suivant, Gilles souffre à cause de Victorine et Éliisa le pousse à lui avouer son mal :

Un homme comme Gilles pleure drôlement : il hoquette deux ou trois fois, presque sans larmes, mais cela suffit pour lui donner un besoin de tendresse, de consolation... il laisse tomber la tête contre l'épaule d'Éliisa...

Et il parle. Non point pour lui expliquer à elle, mais pour se soulager lui, il parle avec si peu de précaution, si naïvement que si elle n'était pas prévenue elle ne pourrait résister au coup qu'il lui porte.

(...)

- Oui, c'est vrai... à qui d'autre pourrais-je en parler ? car le plus important pour moi c'est elle et toi...

Elle reçut le coup sans broncher, son sourire s'attrista seulement un peu :

- Je compte tout de même, moi aussi ?

Avec une goujaterie involontaire, il répondit comme si c'était l'évidence même :

- Toi ? tiens donc ! tu es ma femme... (pp. 92-93)

Même dans la souffrance, Gilles nous est présenté à travers un comportement égoïste et maladroit. Nous avons souligné dans l'extrait les passages qui le désignent de façon négative. Aux jugements négatifs s'ajoute le fait que même s'il souffre, l'homme reste le bourreau d'Éliisa de sorte que le lecteur ne peut s'apitoyer sur lui. Représenter un personnage dans une situation de faiblesse ou de souffrance peut donc être un facteur d'empathie, mais il ne l'est pas nécessairement.

De la même manière, nous estimons, à l'encontre de Jouve et de Dumortier (2001 : 154) que la connaissance de la vie intérieure du personnage n'est pas une condition nécessaire pour partager les émotions de ce dernier. En effet, comme nous l'avons vu dans le point précédent, lorsque le texte ne donne pas certaines informations et plus particulièrement lorsqu'il ne révèle pas les pensées du personnage, le lecteur est amené à combler ces lacunes en projetant dans le récit son propre univers, sa propre identité et donc ses propres émotions. De plus, les émotions peuvent être représentées sans que ne soit adopté un PDV interne au personnage, en témoigne l'extrait suivant :

Elle sortit de la chambre, les dents serrées, les bras tendus, tâtonnant dans l'obscurité.

Elle arriva à la cuisine, ferma la porte derrière elle, tomba agenouillée près du poêle éteint.

Sa tête se soulevait, se penchait en arrière et retombait dans ses bras appuyés sur la fonte glacée, toutes les quelques secondes, sous le choc de chaque sanglot. (pp. 27-28)

Si l'on omet l'adjectif « glacée » de la dernière ligne qui nous donne une indication sur ce qui doit être une sensation du personnage, l'ensemble de ce passage relève d'un PDV externe du narrateur sur Éliisa. Le narrateur aurait pu expliquer la souffrance d'Éliisa ; il aurait pu représenter de manière mimétique les pensées de celle-ci, mais le personnage est-il vraiment en état de penser lorsqu'il se trouve de la sorte au paroxysme de la souffrance ? Le narrateur choisit ici un PDV externe, parce que les gestes expriment de manière tout aussi (voire plus)

éloquente la souffrance d'Élisa. Or, face à une telle démonstration de la souffrance, le lecteur ne peut qu'éprouver de la compassion pour le personnage.

Nous concluons que si le lecteur est amené à partager les émotions du personnage, ce n'est pas tant parce que celles-ci lui sont livrées au moyen d'une représentation de la vie intérieure du protagoniste que parce que celui-ci est placé dans une situation à haut potentiel émotionnel.

En déterminant le(s) type(s) d'identification qu'engendrent tel ou tel procédé narratif, il est donc possible de mesurer l'impact de la relation narrateur-personnage sur la relation affective que le lecteur virtuel est censé nouer avec ces deux premières instances. Cette modélisation de l'effet-sympathie constitue avec notre description de l'effet idéologique une base théorique pour analyser l'impact pragmatique de la relation narrateur-personnage. Pour déterminer quel est ce positionnement du narrateur par rapport au personnage, nous avons proposé d'identifier son PDV à travers les différentes formes de subjectivité, en particulier dans les traits axiologiques, affectifs et modalisateurs, mais aussi dans les sens implicites. Certaines unités neutres en langue sont en effet chargées de subjectivité en discours. Un bon moyen de les repérer est d'identifier leur impact pragmatique sur le lecteur : si un élément du discours (relevant de l'inventio, de la dispositio ou de l'elocutio) produit un effet idéologique ou un effet-sympathie sur le lecteur, il peut être considéré comme subjectif en ce qu'il véhicule une certaine opinion à laquelle l'idéologie et/ou l'affect du lecteur se trouvent confrontés. La subjectivité contenue dans les sens implicites mérite un plus ample développement, notamment en ce qui concerne l'impact pragmatique des tropes. Dans *La Femme de Gilles*, nous pourrions par exemple analyser la sympathie générée chez le lecteur au moyen des effets de rythme, ou encore l'affect qu'exprime le narrateur envers Élisa au moyen d'une représentation métaphorique du paysage assimilé à un élément bienveillant.

Si nous disposons à présent de quelques armes pour repérer les différentes formes de subjectivité, les assembler en PDV et mesurer leur impact pragmatique, nous nous retrouvons néanmoins confrontée à un problème de taille qui est de déterminer qui du narrateur ou du personnage est à l'origine de cette subjectivité.

CHAPITRE 2 : L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes vue coupée à peu près dans tous nos raisonnements par la question de l'hétérogénéité énonciative. Lorsqu'il s'agit de rassembler les différents subjectivèmes en un PDV nous nous retrouvons en effet devant la difficulté de déterminer quelle instance du narrateur ou du personnage est à l'origine de ce subjectivème ou PDV. De plus, lorsque le narrateur rapporte un PDV, il est essentiel d'identifier non seulement sa position idéologique, modale et éventuellement affective vis-à-vis de ce PDV, mais aussi les effets pragmatiques générés par le choix de tel ou tel mode de représentation des paroles, pensées et perceptions.

Nous avons parfois eu la tentation (et nous y avons cédé) de donner quelques éléments de réponse à ces questions, mais ceux-ci ne pouvaient être qu'imprécis étant donné que nous n'avions pas encore présenté de modèle permettant d'analyser ce phénomène. C'est ce que nous nous proposons de faire à présent.

1. LE PDV COMME OUTIL D'ANALYSE DE L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE

Un énoncé peut contenir les PDV de plusieurs énonciateurs pris en charge par un même locuteur. Cette distinction entre locuteur et énonciateur vient de Ducrot (1984). Le locuteur est, on le sait, l'instance qui profère l'énoncé (dans ses dimensions phonétiques, phatiques ou scripturales) et à partir de laquelle s'opère le repérage énonciatif (qu'il soit déictique ou indépendant du « je », « ici », « maintenant ») ; l'énonciateur est quant à lui l'instance qui est à l'origine du PDV et qui assume l'énoncé en étant à la source des qualifications et modalisations contenues dans celui-ci. Dans un énoncé monologique, le locuteur est l'unique énonciateur de l'énoncé. Il exprime des pensées qui lui sont propres et qu'il cautionne. Mais il peut aussi rapporter le PDV d'autrui ou se distancier de ses propres propos (ce que l'on nomme *l'auto-ironie*). Dans ces deux derniers cas, l'énoncé est dit « dialogique » parce que deux ou plusieurs énonciateurs sont contenus dans le discours d'un seul locuteur (Rabatel 2004b).

Pour Ducrot, le terme *énonciateur* ne désigne que l'instance garante d'un PDV à l'intérieur de l'énonciation du locuteur :

On voit mal notamment comment l'énonciation pourrait être attribuée à un énonciateur alors que ce dernier, à la différence du locuteur, ne se définit pas par rapport à l'occurrence des mots (on ne lui attribue aucune parole, au sens matériel du terme). (1984 : 204-205)

Chez Rabatel, par contre, le locuteur est lui aussi un énonciateur puisqu'en prenant la parole il expose bien un PDV. Rabatel opère alors une nouvelle distinction entre locuteur / énonciateur

premier (désormais L/E1) et l'énonciateur second (e2)⁷¹. Il pense en effet, à l'encontre de Ducrot, que c'est le L/E1 qui prend en charge les PDV auxquels il adhère et qui impute aux e2 les PDV par rapport auxquels il ne fait que se positionner en marquant son accord, son désaccord ou sa neutralité (2008 : 60-67). Ainsi, dans l'extrait suivant : « On promenait dans les fiacres les *vainqueurs de la Bastille*, ivrognes heureux déclarés conquérants au cabaret » (Chateaubriand 1848), le syntagme souligné relève du PDV d'un e2 enchâssé dans l'énonciation du L/E1. Ce dernier marque implicitement son désaccord avec le PDV de l'e2 qu'il rapporte ironiquement puisque dans son propre PDV exprimé dans la suite de la phrase, L/E1 désigne le même référent par un terme axiologique non plus positif (« vainqueurs ») mais négatif (« ivrognes »). Le PDV d'un l/e2 rapporté ironiquement est également perceptible dans l'expression « déclarés conquérants », L/E1 marquant son désaccord avec ce PDV en complétant rapidement le syntagme par « au cabaret » marqué négativement. Il s'agit ici non plus d'un simple énonciateur second mais d'un locuteur/énonciateur second puisque le verbe déclar[er] présuppose une prise de parole.

Le PDV de l'e2 peut s'intégrer de différentes manières dans l'énoncé du L/E1. Tout comme le PDV de L/E1 peut parfois être intégré dans le PDV de l'e2 qu'il rapporte. Rabatel dénombre trois grands types de PDV qui relèvent chacun d'un mode d'intégration différent : l'assertion (PDV asserté), la représentation (PDV représenté) et le récit (PDV raconté).

2. LES TROIS MODALITÉS D'INTÉGRATION D'UN PDV DANS UN AUTRE PDV

2.1. LE PDV ASSERTÉ

Dans le cadre d'un récit de fiction, le PDV asserté est une assertion qui a pour source énonciative soit le narrateur, soit un des personnages. Il s'agit d'un acte de parole qui peut être représenté de deux manières : soit (1) sous forme d'un discours rapporté (DR) comme le discours direct (DD), le discours direct libre (DDL), le discours indirect (DI), le discours indirect libre (DIL) ou encore le discours narrativisé⁷² (DN), soit (2) sous forme d'une opinion qui, sans être exprimée dans un discours rapporté, peut néanmoins être interprétée comme coréférent⁷³ au sujet énonciateur (Rabatel 2004a : 41 et 2008 : 74). C'est le cas par exemple

⁷¹ Tout comme L/E1, e2 est lui aussi susceptible d'exprimer son PDV au moyen de la parole (par exemple dans les discours directs rapportés), il devient alors non seulement énonciateur mais aussi locuteur (l/e2).

⁷² Le discours narrativisé est la mention d'une action du personnage supposant une prise de parole de ce dernier, le contenu de cette parole n'étant pas spécifié. Selon Genette, ce type de discours est traité comme un événement parmi d'autres par le narrateur (2007 :173). Ex. : En rentrant chez lui, il *se fâcha* sur sa femme.

⁷³ La coréférence signifie ici que l'énoncé réfère non seulement à l'objet du monde qu'il désigne mais aussi à l'instance énonciatrice à l'origine de cette énonciation.

des commentaires effectués par le narrateur sur son propre récit. Ainsi, le passage suivant : « Il y en a chez qui le cœur se développe d'une façon démesurée. Pour Victorine c'était le sexe qui prenait toute la place. » (p.15) est une prise de parole du narrateur qui exprime son PDV dans le premier plan⁷⁴ ; il n'a donc pas besoin d'avoir recours à une forme de discours rapporté.

Le PDV asserté correspond donc à un compte rendu de parole. Le PDV représenté quant à lui est un compte rendu de perceptions.

2.2. LE PDV REPRÉSENTÉ

Pour comprendre ce que Rabatel entend par cette notion, il faut revenir sur le phénomène de la « mise en relief » nommé ainsi par le linguiste allemand H. Weinrich dans son ouvrage *Le Temps* (1973 : 142). Weinrich étudie en effet cette mise en relief du récit à partir des oppositions des formes temporelles qui servent à le raconter.

L'imparfait est une forme temporelle qui ne peut, seule, organiser la chronologie du récit. Il dépend toujours des formes perfectives qui l'accompagnent. Ces formes perfectives servent à désigner des événements qui font progresser l'action (généralement dans un ordre chronologique qui correspond au déroulement des faits dans la réalité), tandis que l'imparfait est utilisé, par exemple, dans les descriptions, les évaluations, les flashbacks, les anticipations, etc., bref dans des propositions qui ne suivent pas l'ordre chronologique et qui peuvent être supprimées sans que le texte ne devienne agrammatical. Sur la base de ces oppositions, Weinrich distingue deux niveaux narratifs : celui des formes perfectives qui font progresser l'histoire, nommé le « premier plan » (désormais *plan 1*), et celui des formes de l'imparfait et du plus-que-parfait qui ne participent pas à cette progression, le « second plan » (*plan 2*).

En ce qui concerne les perceptions et pensées du personnage, il arrive que celles-ci soient prédiées par le narrateur dans le plan 1 et développées sous forme de PDV représenté du personnage dans le plan 2. Ainsi, dans l'exemple cité par Rabatel (2004b) : « Zénon administra un réconfortant et examina la jambe ; les os en deux endroits sortaient de la jambe qui elle-même pendait en lambeaux. (...) » (Yourcenar 1978 : 257), Zénon est la source du PDV développé dans le plan 2 (qui commence après le point-virgule) parce que ce PDV est prédié par le verbe de perception « examin[er] » dont il est le sujet dans le plan 1. Comme le souligne Rabatel (2004a : 24-26), si le narrateur est bien l'auteur de la description qu'il

⁷⁴ Le premier plan est l'énonciation de L/E1 par opposition au second plan qui est celle de l'e2. Cette opposition entre premier et second plan est décrite par Weinrich (1973) ; nous l'expliquons plus en détail dans le point suivant.

rapporte, c'est le personnage qui en assume le contenu. L'objet est en effet appréhendé à travers les yeux du focalisateur qui fait l'expérience de cet objet (entraînant par la même occasion le lecteur à partager cette expérience). L'imparfait donne d'ailleurs une valeur subjective à la perception que Rabatel qualifie de « monologue intérieur embryonnaire, dans une "phrase sans parole", puisque nous sommes face à du récit » (2004a : 25). Il entend par là que la perception correspond à une forme de pensée pré-verbalisée parce que l'énonciateur ne se contente pas d'observer ; il met aussi en ordre ses perceptions et leur applique sa subjectivité, l'imbrication des perceptions et de l'interprétation étant un fait de langue, comme nous l'avons montré dans notre schéma p. 51.

Le verbe de perception n'est pas indispensable pour repérer un PDV représenté. Voyons l'exemple suivant, cité par Maingueneau (2010 : 145) :

(...) *La fille avait des jupons larges. Elle courait vite avec de fortes jambes nues. Elle monta le talus d'arrosage, descendit de l'autre côté et disparut.*

Bobì arriva au sommet, lancé droit. Mais droit devant il n'y avait plus rien que le plateau désert avec deux ou trois fumées de brume. (...) (Giono : 1935)

Plusieurs indications permettent d'interpréter la dernière phrase comme étant une perception de Bobì. Sur le plan syntaxique d'une part, il y a l'opposition temporelle entre les deux plans dont nous avons déjà parlé : dans le plan 1, les verbes sont au passé simple et ont une visée globale, tandis que, dans le plan 2, le verbe est à l'imparfait et relève donc d'une visée sécante⁷⁵.

Par ailleurs, le sens de l'énoncé peut lui aussi nous guider dans notre interprétation grâce à la *progression thématique*⁷⁶ et à la *relation anaphorique méronymique*⁷⁷ qui unissent les deux plans (Rabatel 2004b).

Dans le dernier extrait, la progression thématique de l'énoncé nous permet d'inférer à partir de la perception contenue dans le plan 2, un procès mental du personnage gardé

⁷⁵ Le temps des verbes définit le type d'appréhension du procès. Ces verbes ont une visée dite *globale* s'ils envisagent l'action comme un tout indivisible considéré de l'extérieur (c'est le cas par exemple des verbes conjugués au passé simple) ; ils ont par contre une visée *sécante* s'ils saisissent l'action à un moment précis de son déroulement, c'est le cas notamment de l'imparfait, puisque lorsque je dis : « Il marchait dans la rue », je découpe un instant de l'action du sujet sans préciser quand celle-ci commence et quand elle se termine.

⁷⁶ La progression thématique est l'organisation évolutive de l'information contenue dans l'énoncé. La règle veut que l'on s'appuie toujours sur un thème (information connue) pour énoncer un rhème (information nouvelle).

⁷⁷ La relation méronymique correspond à ce que le groupe Mu (1970 : 97) nomme la relation π . Il s'agit d'une relation d'inclusion entre la partie et le tout, la division portant sur le référent (ex. : une classe de vingt-cinq têtes). Si cette division portait sur le concept servant à désigner le référent (ex. : c'est une bonne infirmière), la relation d'inclusion est alors de type Σ (cf. Klinkenberg 1996 : 362-364).

implicite, mais qui est en lien causal avec cette perception et prouve qu'il est le garant de celle-ci. Analysons ce phénomène de plus près. Dans la troisième phrase de l'extrait, on nous dit que la fille (thème) « mont[e] le talus » et disparaît (rhème). Dans la phrase qui suit, Bobi arrive « au sommet ». Le thème de cette phrase est contenu dans le syntagme « au sommet », l'article « au » (à le) désignant (en l'absence de mention contraire) le sommet du talus de la phrase précédente. Bobi suit donc la jeune fille. Le syntagme « lancé droit » (rhème) indique qu'il se déplace à vive allure dans un but précis, et sous-entend qu'il espère rattraper cette jeune fille. Ce rhème devient le thème de la phrase suivante qui reprend d'ailleurs le mot « droit ». Le connecteur logique « mais » oppose le procès mental sous-entendu de Bobi (l'espoir de rattraper la jeune fille) et la perception du paysage vide qui renvoie elle-même implicitement à un autre procès mental du personnage (l'espoir déçu). Ainsi, le sème d'opposition contenu dans le connecteur logique prend tout son sens si l'on considère qu'il relie les procès mentaux implicites (l'espoir et l'espoir déçu). Cette analyse d'après la progression thématique permet donc d'objectiver le fait que le paysage décrit dans le plan 2 est bien focalisé par le personnage évoqué dans le plan 1, et pas (seulement)⁷⁸ par le narrateur.

Les deux plans sont également unis par une relation anaphorique méronymique. Le plan 1, qui prédique la perception, est présenté comme un tout dont les parties sont développées et actualisées dans le plan 2. On l'observe facilement dans l'extrait de Yourcenar où le plan 2 décrit des parties de la jambe évoquée dans le plan 1. Dans l'extrait de Giono, il faut de nouveau faire jouer l'implicite. Dans le plan 1, le terme « sommet », qui dans l'absolu est associé sémantiquement à l'idée de « point de vue », l'est d'autant plus dans ce contexte puisqu'il est sous-entendu que Bobi cherche à rattraper la jeune fille qui a disparu. Le plan 2 détaille certaines parties du paysage que Bobi peut voir depuis ce point de vue. Si l'on schématise cette relation anaphorique méronymique cela donne :

point de vue sur le paysage (« sommet ») = partie du paysage (« plateau désert ») + partie du paysage (« fumées de brume »)

Le passage du tout à la partie accompagne le passage du plan 1 au plan 2, c'est-à-dire de la prédication de la perception au PDV en lui-même. Il permet donc de repérer et de délimiter le PDV représenté. De plus, la relation anaphorique méronymique implique nécessairement une subjectivité à l'origine du découpage du tout en parties. Le PDV représenté repose donc en partie sur cette subjectivité grâce à laquelle on peut reconstituer les

⁷⁸ Nous émettons cette réserve parce que le narrateur est, en un sens, le focalisateur de l'entièreté de l'histoire qu'il raconte.

schèmes perceptifs du sujet énonciateur. Ainsi, chez Yourcenar, la jambe blessée constitue le tout ; la première partie de ce tout sélectionnée dans le PDV représenté est l'os de la jambe (qui sort en deux endroits). Cette sélection indique que le focalisateur adopte sur la blessure un PDV plutôt médical. Le sujet énonciateur semble en effet disposé à examiner objectivement les dégâts subis par la jambe, là où un sujet plus sensible aurait d'abord focalisé son regard sur les lambeaux de chair. De par cette relation anaphorique méronymique, le PDV représenté coréfère donc au sujet énonciateur.

Si le PDV représenté n'apparaît que dans les seconds plans, le PDV raconté n'est présent quant à lui que dans le premier plan.

2.3. LE PDV RACONTÉ OU EMBRYONNAIRE

Même lorsque le récit ne contient pas de débrayage énonciatif⁷⁹ ouvrant sur l'énonciation du personnage, les événements du plan 1 peuvent néanmoins être racontés d'après la perspective du protagoniste et non d'après celle du narrateur. Le récit peut ainsi « empathiser » sur le personnage de différentes manières : en donnant accès à des perceptions du personnage sans que celles-ci ne soient développées, en colorant les faits d'une subjectivité qui lui est propre, en ne livrant pas plus d'informations que ce que sait le personnage ou encore en mimant au moyen de la syntaxe les impressions du personnage. Prenons quelques exemples :

Elle a frotté, lavé, fourbi durant toute la journée, elle a préparé une soupe épaisse pour le dîner (...) Et maintenant, ne fût-ce que pour mettre le couvert, ses bras s'engourdissent et retombent inertes le long de son corps. (p. 7)

Peut-être ne pense-t-elle pas en ces termes, et cependant c'est exactement cela qu'elle s'exprime par ces longs soupirs profonds, cette immobilité pesante, par ces yeux lourds qui fixent une des boules de nickel du fourneau. On a chacun sa manière de penser. (p.64)

Il n'y avait personne au dehors. Si... un homme appuyé là au mur, on voyait le point lumineux de sa cigarette. Quand Élisabeth arriva devant lui il tendit la main comme s'il voulait l'agripper au passage. (p. 44)

Dans le premier extrait, la succession des passés simples désignant les réalisations de différentes tâches ménagères mime l'accumulation des tâches accomplies par Élisabeth. La syntaxe pourrait donc correspondre à un PDV embryonnaire d'Élisabeth qui, focalisant la journée

⁷⁹ Le débrayage énonciatif correspond au procédé de mise en relief que nous venons de décrire. Il s'agit donc du découpage de l'énoncé en deux plans, le plan 1 relevant de l'énonciation du narrateur, et le plan 2 de celle du personnage.

qu'elle vient de passer, revoit cette succession de tâches accomplies. Mais elle pourrait tout aussi bien correspondre au PDV du narrateur jugeant lui-même de l'ampleur et de la répétitivité des travaux accomplis par le personnage. Le deuxième extrait est lui aussi constitué d'un seul plan où le narrateur décrit Élisabeth. Dans cette description, les adjectifs *pesante* et *lourds* désignent des sensations d'Élisabeth et constituent donc un PDV embryonnaire de cette dernière. Mais ces adjectifs pourraient aussi relever du PDV du narrateur si l'on estime qu'ils correspondent à des hypothèses émises par ce dernier sur l'état psychique du personnage à partir d'un PDV extérieur. Dans le troisième extrait enfin, c'est la rétention d'information sur l'identité et l'intention du personnage inconnu qui nous amène à interpréter ce passage comme relevant de la perspective du personnage. S'agit-il pour autant d'un PDV embryonnaire ? On peut en effet interpréter le *comme s[i]* et ce qui suit comme un débrayage énonciatif créant un second plan dans lequel serait décrit l'hypothèse d'Élisabeth sur l'intention de l'inconnu. Il s'agirait dans ce cas d'un PDV représenté.

On le voit, l'application de ce troisième mode d'intégration du PDV pose plus de problèmes que les précédents, du moins lorsqu'il s'agit d'étudier les rapports entre les PDV du narrateur et du personnage dans le cadre d'un récit largement dominé par le PDV du personnage. Cet outil s'avère par ailleurs plus efficace lorsqu'il s'agit de repérer les expressions succinctes relevant d'un e2 qui n'est pas un personnage de l'histoire mais simplement une instance (individuelle ou collective) non identifiée détentrice d'une idéologie divergeant de celle du narrateur, comme par exemple, le syntagme *les vainqueurs de la Bastille* dans l'extrait de Chateaubriand. L'intégration dans l'énonciation première d'un e2 non identifié ou stéréotypé relève d'un autre type d'hétérogénéité énonciative qualifiée de *constitutive* (cf. Vion : 2006) par opposition à *l'hétérogénéité énonciative montrée* qui, elle, désigne l'intégration du PDV d'un e2-personnage dans l'énoncé du L/E1-narrateur.

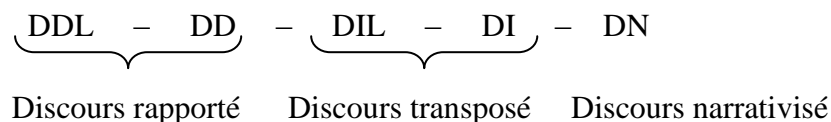
Alors que le PDV asserté regroupe les différentes formes de discours rapportés, le PDV représenté n'est, pour sa part, qu'une forme parmi d'autres modalités de représentation de la vie intérieure du personnage. Ce déséquilibre met à mal la tripartition des modes d'intégration du PDV de Rabatel puisque celle-ci ne rend pas compte de tous les phénomènes. Pour parer à ce problème, il faut, selon nous, donner à l'expression de PDV représenté un sens large et un sens restreint. Le PDV représenté au sens large regrouperait tous les modes de représentation de la vie psychique du personnage, soit les différents styles de DR auxquels s'ajoutent le psycho-récit (= PR) que nous définissons dans le point suivant et le PDV représenté au sens restreint dont nous avons décrit le fonctionnement p. 75.

Il convient donc de décrire ces autres modes de représentation de la vie intérieure du personnage et de situer le PDV représenté par rapport à eux.

3. LES MODALITÉS DE REPRÉSENTATION DU DISCOURS ET DE LA VIE INTÉRIEURE

Nous disions p.12 que la différence entre les styles de discours rapportés ne tient pas à l'instance à l'origine de leur énonciation (e2) ou de leur représentation (L/E1) mais au degré de mimétisme que le L/E1 (ou narrateur) choisit pour représenter les propos du personnage. Ainsi, un même contenu propositionnel peut être rapporté de différentes manières.

Genette distingue trois grandes catégories de discours rapportés suivant que le narrateur choisit de rendre les propos du personnage (1) de manière mimétique, c'est-à-dire en donnant l'illusion de les rapporter mot-pour-mot (discours rapporté), (2) en racontant l'acte de parole en ce qu'il constitue un évènement de la diégèse et sans chercher à mimer les propos tenus (discours narrativisé ou raconté), ou (3) en subordonnant l'énonciation du personnage à sa propre énonciation, l'énonciation du personnage pouvant être représentée suivant un degré variable de mimétisme (discours transposé) (2007 : 172-189). Le classement des styles de discours rapportés d'après leur degré décroissant de mimétisme (entendu comme imitation de l'expression du personnage par le narrateur) serait donc pour Genette le suivant :



Pour une représentation plus graduelle et détaillée du mimétisme dans les discours rapportés, nous renvoyons aux sept degrés de mimétisme de Brian McHale (1978) cités par Genette (2007 : 333-334). Cette représentation ne doit pas masquer le fait que les DD et DDL sont seulement *censés* donner l'illusion que les propos rapportés ont effectivement été ceux du personnage, mais ils peuvent très bien, dans les faits, détourner ces propos à des fins humoristiques par exemple. Inversement, un discours narrativisé peut cacher une citation littérale, c'est le cas par exemple du plagiat.

Selon Genette toujours, ces distinctions peuvent être utilisées telles quelles pour catégoriser les différentes formes de représentation de la vie intérieure des personnages, les pensées et les sentiments n'étant rien d'autre que des discours, sauf, précise-t-il, lorsque le narrateur raconte cette pensée comme s'il s'agissait d'un évènement. En effet, lorsqu'il décrit alors la forme psychique du discours narrativisé, Genette précise qu'à côté d'une forme telle que « Je décidai d'épouser Albertine » où la pensée est bien réduite au statut de simple

évènement, le narrateur peut aussi expliquer avec ses propres mots le débat intérieur qui a conduit le personnage à prendre cette décision. Genette nomme *analyse* ou *récit de pensées* ou *discours intérieur narrativisé* ces fragments textuels par lesquels le narrateur décrit plus longuement l'état psychique du personnage (2007 : 174).

C'est cette dernière forme de représentation de la pensée que Cohn (1981) nomme *psycho-récit* (PR). Nous estimons comme elle que ce récit de la vie psychique du personnage assumé par le narrateur ne doit pas être apparenté à un discours puisqu'il ne dépend pas de la capacité de verbalisation du personnage. Cette caractéristique permet au psycho-récit de rendre compte d'un niveau de pensée infra-verbal auquel les autres formes de discours n'ont, selon elle, pas accès (cf. Cohn 1981 : 58-73). Deux autres modes de représentation de la vie psychique ont pourtant l'ambition de représenter l'inconscient ou en tout cas une forme pré-verbalisée de la pensée : le monologue intérieur rebaptisé par Cohn *monologue autonome*⁸⁰ et le PDV représenté⁸¹.

Si l'on excepte donc le PR et le PDV représenté, chaque type de DR peut être employé pour représenter soit des paroles, soit des pensées et/ou perceptions. C'est ce qu'illustre le tableau suivant avec, pour chaque style de DR⁸², un exemple de discours en a) et un exemple de pensée en b).

1. Discours direct libre :

a) Élisabeth s'approcha de Gilles qui, abattu, était assis sur une chaise. Il faut que tu me dises ce qui ne va pas !

b) Élisabeth ne pouvait trouver le sommeil. Mais qu'a-t-il donc ? Pourquoi a-t-il l'air si tracassé ?

Nous ajoutons ici une variante du DDL plus proche de la définition du monologue autonome en tant que représentation d'une pensée immédiate préreflexive :

b') Oh non, il n'y a rien... c'est plutôt moi qui change... car enfin... les courses comme d'habitude... le syndicat... Il porte le café chez maman... C'est plutôt moi... mon état. (p. 19)⁸³

2. Discours direct

a) Élisabeth s'approcha de Gilles et lui demanda : « Mais qu'as-tu donc ? »

⁸⁰ Le monologue autonome est le pendant psychique du DDL. Nous le décrivons plus en détail dans les pages qui suivent. Disons déjà que cette forme a été inventée dans l'idée de reproduire verbalement le flux de pensée tel qu'il se présente à l'esprit du personnage préalablement à toute réflexion et organisation logique.

⁸¹ Le PDV représenté illustre un niveau préverbal de la pensée puisqu'il s'agit d'un compte rendu des perceptions immédiates du personnage (cf. Rabatel 2001).

⁸² Nous décrivons chaque style de DR d'un point de vue énonciatif dans le point suivant.

⁸³ Dans le roman, le passage est encadré de guillemets, nous les avons supprimés pour faire de cet extrait un exemple type de DDL sans marques externes de débrayage énonciatif.

b) Élisabeth se demanda : « Mais qu'a-t-il donc ? »

3. Discours indirect libre

a) Gilles finit par se confier à Élisabeth. S'il était si triste, si abattu au point de ne plus pouvoir rien faire, c'était parce qu'il était amoureux, amoureux de Victorine.

b) Élisabeth regardait Gilles, abattu, sur sa chaise, et elle-même se torturait l'esprit. Que pouvait-elle faire ? Si elle tentait de pousser Gilles à avouer, alors lui, il risquerait de se braquer...

Le discours indirect libre peut également être conçu de manière à garder ambiguë l'origine énonciative et le statut verbal ou psychique de l'énoncé :

c) Élisabeth regardait Gilles, abattu, sur sa chaise, et elle-même se torturait l'esprit. Que pouvait-elle faire ? (l'interrogation peut avoir pour énonciateur le personnage ou le narrateur)

d) Élisabeth se décida à interroger Gilles. Il fallait qu'il lui dise ce qui n'allait pas. (la deuxième phrase indique, s'il s'agit d'un compte rendu de paroles, les propos qu'Élisabeth adresse à Gilles ou, s'il s'agit d'un compte rendu de pensées, le motif qui pousse Élisabeth à interroger Gilles)

4. Discours indirect

a) Élisabeth lui dit qu'elle aimerait savoir ce qui le tracasse.

b) Élisabeth se dit qu'elle ne pouvait rester ainsi sans savoir.

5. Discours narrativisé

a) Élisabeth lui ordonna de lui expliquer ce qui n'allait pas.

b) Face au silence de son mari, Élisabeth se posait toute une série de questions.

6. Psycho-récit

a) Sans objet

b) Un vertige de tendresse la fige, immobile et haletante, accrochée des deux mains à la barre de nickel du fourneau.

C'est chaque jour la même chose. Gilles sera là dans quelques minutes : Élisabeth n'est plus qu'un corps sans force, anéanti de douceur, fondu de langueur. Élisabeth n'est plus qu'attente. (p. 7)

Les passages soulignés relèvent indubitablement du PR parce qu'il s'agit d'une description narrative de l'état psychique du personnage.

7. PDV représenté

a) Sans objet

b) Elle regarda Gilles. Il était affalé sur la table de la cuisine, la tête enfouie dans ses mains.

Rabatel élabore un tableau semblable en montrant comment ces différents styles peuvent s'appliquer à la représentation de perception (2008 : 444-445). Il y intègre par ailleurs quatre autres données : le mimétisme expressif, le mimétisme cognitif, le degré d'extériorité/intériorité et le degré de débrayage énonciatif. Expliquons-les brièvement.

Rabatel tente de prouver que chaque forme de discours rapporté peut se décliner sur divers degrés de mimétisme expressif⁸⁴ et que chacune est aussi susceptible d'adopter un mimétisme cognitif, c'est-à-dire, selon lui, qu'elles peuvent mimer les efforts cognitifs déployés par le sujet pour cerner un objet et mettre en avant l'adéquation de l'énonciation de la perception à l'objet perçu. Le mimétisme cognitif serait donc d'autant plus fort que le style choisi pour rapporter la perception est réflexif, la réflexivité étant entendue ici comme le caractère conscient, rationnel et élaboré de la perception. Pour Rabatel, le style direct est le plus réflexif parce qu'il exprime une pensée verbalisée (et par là, consciente) ; c'est donc également ce style qui, selon lui, est le plus enclin à représenter un mimétisme cognitif (2008 : 438, 443). Cette conception du mimétisme cognitif qui repose sur une définition restreinte de la cognition (comprenant seulement les facultés de raisonnement) laisse de côté la possibilité de mimer cognitivement (au sens large) les perceptions, la motricité, les émotions et de manière plus générale tous les mouvements psychiques qui sont plutôt de l'ordre de l'inconscient. En ce sens, le mimétisme cognitif peut être obtenu aussi bien par les formes réflexives, que par des modes de représentation d'une pensée pré-réflexive tels que le psycho-récit, le DIL et le PDV représenté.

Chaque style peut donc être plus ou moins mimétique (expressivement ou cognitivement). Rabatel classe néanmoins ces styles sur une échelle en fonction des deux autres gradients cités. Cette échelle part de la forme qui extériorise le plus la subjectivité et dont le débrayage énonciatif est le plus marqué, pour aller jusqu'aux formes sans débrayage énonciatif qui donnent accès à la subjectivité la plus intériorisée, et ce, dans l'ordre suivant : DDL – DD – DI – PR – DDL/MI – DIL – PDV (2008 : 443). Nous relevons deux problèmes dans ce schéma : la place du DDL et l'assimilation entre PR et DN.

Le DDL n'est ni la forme qui présente le plus fort débrayage énonciatif, ni celle dont la subjectivité est la plus extériorisée puisque l'absence de verbe introducteur empêche bien souvent de déterminer si le propos est dit ou pensé par le personnage.

Le DN est absent du schéma ; Rabatel associe en fait DN et PR à une même réalité qu'il choisit de nommer PR. Ce choix est stratégique : en amalgamant ces deux formes et en donnant au PR la place du DN (c'est-à-dire d'une simple mention d'acte de pensée ou de parole), Rabatel gomme la propriété spécifique du PR qui est sa capacité à décrire et analyser le psychisme du personnage en pouvant atteindre un niveau préverbal de la pensée. De la

⁸⁴ Comme nous l'avons fait pour le DIL, c) et d) étant moins mimétiques que a) et b)

sorte, Rabatel évince un adversaire redoutable du PDV représenté qui aurait pu détrôner ce dernier à la place de la forme capable de représenter la subjectivité « la plus intériorisée. »

De manière générale, nous estimons que cette opposition intériorité/extériorité n'est pas un critère valable de classement des différentes formes de discours rapportés, chacune d'entre elles pouvant aussi bien exprimer une parole qu'une pensée. Rabatel le remarque lui-même puisque dans son tableau il applique les différentes formes de discours rapportés aux perceptions. Chacun des critères de classement évoqués jusqu'ici (mimétisme, réflexivité, débrayage énonciatif, intériorité/extériorité) peuvent varier à l'intérieur d'un même style et ne constituent donc pas des repères satisfaisants pour classer ces styles les uns par rapport aux autres sur une échelle graduelle. Ces critères s'avèrent néanmoins intéressants lorsqu'il s'agit de reconnaître les stratégies énonciatives qui sous-tendent le choix narratorial de telle ou telle forme de DR.

4. LA PORTÉE ILLOCUTOIRE DU CHOIX DES MODES DE REPRÉSENTATION DU DISCOURS ET DE LA VIE INTÉRIEURE

Pour évaluer l'impact du choix du mode de représentation des paroles et pensées du personnage sur la représentation que le lecteur se forge de la relation narrateur-personnage (relations 1 et 2) et sur la relation que le lecteur établit lui-même avec le narrateur et personnage (relations 3 et 4), nous nous proposons d'analyser les propriétés des DR que sont : le mimétisme expressif, le mimétisme cognitif, le débrayage énonciatif. Nous estimons en effet que chacune de ces propriétés a, lorsqu'elle est actualisée ou non par un type de DR, des effets pragmatiques généraux et identifiables sur lesquels repose précisément le choix stratégique du type de DR.

4.1. Le mimétisme expressif

Dans le cadre d'un récit de fiction, le mimétisme expressif est une imitation des propos censés avoir été tenus par le personnage. Ces propos ont bien sûr été inventés de toutes pièces tout comme ceux du locuteur citant ; mais, comme le fait remarquer Genette (2007 : 328), qu'il s'agisse d'un récit de fiction ou d'un récit historique, le narrateur utilise les mêmes lois de reproduction du discours, à savoir des guillemets (DD) lorsqu'il entend citer littéralement les propos et un style indirect lorsqu'il prend plus de liberté par rapport au contenu rapporté. Le narrateur peut bien entendu transgresser ce contrat de littéralité en transformant ou en détournant les propos qu'il rapporte. Seul les discours rapportés (le DDL, le DD et dans une moindre mesure le DI) sont tenus (fictivement) de respecter ce contrat.

Pourtant, les discours transposé et narrativisé peuvent eux aussi, même s'ils ne sont pas tenus de le faire, mimer expressivement le contenu des propos qu'ils mentionnent. Le premier DIL du tableau ci-dessus est un bon exemple de ce phénomène : la répétition du « si » intensif et de l'adjectif « amoureux » mime les effets d'insistance que Gilles place dans son discours dans le but de convaincre Éliisa de l'intensité de sa tristesse et de son amour.

Mais dans quel but le narrateur feint-il de reproduire les propos du personnage ? Et plus précisément, quel effet escompte-t-il ainsi obtenir sur le lecteur ? Nous avons relevé trois objectifs liés à trois types d'effet : la caractérisation du personnage (effet de réel), l'expression du pathos (effet pathémique), la distanciation du narrateur (effet idéologique).

4.1.1. La caractérisation du personnage

En illustrant le parler du personnage, le narrateur caractérise ce dernier ; il l'individualise en distinguant sa parole de la sienne. Lorsqu'il est caractérisé, le langage du personnage est généralement pourvu de traits linguistiques récurrents. Il peut s'agir de tournures fautives, dialectales ou socialement marquées ou encore de divers tics langagiers (emprunts, lapsus, zézaiement, etc.) (Genette 2007 : 186-187). Dans *La Femme de Gilles* par exemple, les tournures de phrase d'Éliisa et de Gilles relèvent d'un sociolecte provincial. On le voit notamment dans l'usage répétitif du « donc » et du « tout de même » chez Éliisa : « - Couvre-toi donc ! dit-elle » (p. 76), « Rentre donc... dit-elle » (p. 77), « - Mais qu'as-tu donc ? Parle... » (p. 91), « Et puis, tout de même, il a pensé à moi... il m'a apporté des caramels... » (p. 47), « Tout de même... pas à trois sur la même photo... » (p. 54) ou dans les tournures de phrase de Gilles : « (...) je vais descendre en ville, des fois qu'il lui prendrait l'idée de passer à midi chez Maréchal... » (p. 118), « L'idée m'est venue qu'elle pourrait passer chez Maréchal... j'aurais pu aller directement au magasin, ainsi je l'aurais vue... » (p. 122).⁸⁵

Pourquoi le narrateur caractérise-t-il ainsi le parler de ses personnages ? En marquant socialement ce parler comme dans les exemples que nous venons de voir, le narrateur désire recréer les aspects typiques de la société qu'il décrit en leur donnant vie ; en cela il poursuit une visée esthétique réaliste. Mais, comme le remarque très justement Genette (2007 : 188), il s'en faut de peu pour que du réalisme, on ne débouche sur le ridicule. En effet, si ces tics

⁸⁵ Nous remarquons par ailleurs que le narrateur utilise lui-même certaines de ces tournures socialement marquées. Cette contamination du style du narrateur par le sociolecte du personnage a pour effet d'inclure fictivement le narrateur dans la communauté qui partage ce sociolecte. Ce procédé lui permet de se rapprocher affectivement et idéologiquement du personnage là où un langage plus analytique aurait au contraire généré une distance.

langagiers sont exagérés, les personnages deviennent alors des caricatures qui portent à sourire. On remarquera d'ailleurs que le narrateur évite d'illustrer le sociolecte d'Élisa quand celle-ci est en proie à des passions douloureuses et qu'il désire à travers celles-ci produire un effet pathémique sur le lecteur. Lorsqu'elle se met à prier par exemple, Élisa s'exprime sans qu'aucun tic langagier ne vienne entacher la teinte solennelle de son discours :

N'est-ce pas que j'ai bien agi jusqu'ici et que je dois continuer dans cette voie ? Et je ne dois pas me résigner et me consoler par ma souffrance. Et si je continue à aimer Gilles, si je subis cette situation sans intervenir plus brutalement vous savez bien que ce n'est pas par faiblesse... Mais c'est le seul moyen de le garder à moi, et de pouvoir reconstruire. Je dois continuer à entretenir et défendre mon amour... Mais, ô mon Dieu, soutenez-moi de temps en temps... (p. 87)

Nous sommes ici dans une situation de double énonciation où en mettant en scène Élisa qui s'adresse à Dieu pour lui exprimer son désarroi, lui expliquer sa souffrance et les raisons qui la poussent à agir de la sorte, le narrateur s'adresse au pathos du lecteur. C'est ce dernier qui est pris à parti par les questions d'Élisa ; c'est à lui que s'adresse l'expression de cette souffrance et c'est donc à lui qu'il est demandé de comprendre les raisons qui poussent le personnage à agir de la sorte. Le narrateur supprime alors les tics langagiers d'Élisa qui risqueraient de faire barrage à cet effet pathémique.

4.1.2. L'expression du pathos

Si le choix de reproduire les paroles du personnage peut créer un effet pathémique, c'est grâce au mécanisme de la double énonciation par lequel les interrogations, les exclamations, et de manière générale, les émotions qu'un personnage désire adresser à un autre personnage touchent également le lecteur (et ce d'autant plus si l'interlocuteur est désincarné ou absent comme dans le cas du monologue). Mais si l'expression verbale est un des principaux véhicules de l'émotion du personnage, c'est aussi parce qu'elle permet de créer des effets oratoires qui ont pour but de toucher l'affect du lecteur et de le persuader (Dubois 1973 : 178). La langue parlée permet en effet une expression plus imagée et pathétique. L'affect y est véhiculé au travers des termes axiologiques ou affectifs, de la syntaxe et des signes typographiques qui laissent transparaître l'émotion (cf. p. 43).

Nous disions plus haut que le parler du personnage peut être caractérisé socialement. Cette teinte sociolectale du langage peut aussi générer un effet idéologique.

4.1.3. La distanciation du narrateur

En effet, le narrateur peut se distancier des propos qu'il rapporte sans être obligé de marquer explicitement cette distance ; parfois la stéréotypie des propos suffit à les disqualifier, ou en tout cas à montrer que le narrateur ne peut y adhérer, au vu du trop grand différentiel idéologique qui le sépare alors du personnage. Ainsi, J. Dubois (1973 : 173-178) relève dans *L'Assommoir* l'existence d'une tierce instance énonciative à côté du narrateur et du personnage ; il s'agit d'une voix doxique, celle du groupe social dans lequel évolue Gervaise. Cette voix énonce des lieux communs populaires et des raisonnements rudimentaires qui influencent le destin du héros. Nous retrouvons cette caractéristique dans *La Femme de Gilles* :

- (1) Elle a frotté, lavé, fourbi durant toute la journée, elle a préparé une soupe épaisse pour le dîner – ce n'est pas la coutume du pays de manger lourdement le soir, mais c'est nécessaire pour lui qui, à l'usine, ne déjeune que de tartines aux œufs. (p.7)
- (2) Chaque fois elle se répétait la même chose puis reprenait l'ouvrage, s'acharnant à retrouver un équilibre extérieur (...). Et puis de toute façon il fallait bien que besogne se fit... (pp. 30-31)
- (3) Depuis quelque temps, Élisabeth était écœurée par la bière que l'on servait dans les établissements, plus amère que la bière de ménage. Mais cela n'avait rien d'étonnant. Et lorsque l'on sait d'où provient le malaise ce n'est pas la peine d'en faire la remarque et l'on boit sa bière tout de même. (p. 55)
- (4) Il aurait été normal qu'Élisabeth restât encore quelques jours couchée, mais du moment qu'on peut se tenir debout pourquoi perdre son temps au lit... (...) La mère était partie depuis longtemps, Victorine ne devait arriver que plus tard (...) (p. 71)

En (1), l'énoncé doxique a pour fonction de décrire une coutume locale à laquelle Élisabeth fait entorse. Mais en (2), (3) et dans le premier énoncé doxique de (4), l'héroïne fait sien la voix de la doxa de sorte que celle-ci devient révélatrice du caractère d'Élisabeth. Son comportement est en effet dirigé par des sortes de règles de bon sens propres au groupe social dans lequel elle évolue et dont l'idéologie est marquée par la valorisation du travail (en 1 et 4) et la dévalorisation de la faiblesse (en 2, 3 et 4). En (4), le groupe nominal « la mère » est une formule typique elle aussi d'un certain groupe social. De manière générale nous voyons que ces énoncés doxiques sont exprimés en style direct, au moyen du pronom personnel généralisant « on ». Ce pronom, puisqu'il peut renvoyer à un sujet multiple, favorise l'interprétation de l'énoncé comme émanant d'un PDV collectif. Si le narrateur choisit de rendre l'idéologie du personnage en utilisant ce style direct, c'est pour mettre en évidence le caractère socialement marqué des raisons d'agir d'Élisabeth et le caractère un peu simple et tautologique des raisonnements sur lesquels elle s'appuie. Pour démontrer cette réalité, un commentaire narrativisé aurait été à la fois moins clair et trop explicite, dans le sens où il

aurait pu être interprété péjorativement, alors qu'ici la distance que prend le narrateur vis-à-vis de l'énoncé doxique n'est ni ironique, ni péjorative.

Ces trois effets du mimétisme expressif concernent aussi bien les discours que les pensées rapportés. En mimant le discours du personnage, le narrateur peut aussi représenter le fonctionnement de la pensée de ce dernier. C'est pourquoi, selon Rabatel, les formes les plus réflexives de discours rapporté (le DD et le DDL) sont aussi les plus à même de générer un mimétisme cognitif.

4.2. Le mimétisme cognitif

Dans l'extrait suivant cité par Genette (2007 : 183-184) :

Ces concerts matinaux de Balbec n'étaient pas anciens. Et pourtant, à ce moment relativement rapproché, je me souciais peu d'Albertine. Même, les tout premiers jours de l'arrivée, je n'avais pas connu sa présence à Balbec. Par qui donc l'avais-je apprise ? Ah ! oui, par Aimé. Il faisait un beau soleil comme celui-ci. Brave Aimé ! Il était content de me revoir. Mais il n'aime pas Albertine. Tout le monde ne peut l'aimer. Oui, c'est lui qui m'a annoncé qu'elle était à Balbec. Comment le savait-il donc ? Ah ! il l'avait rencontrée, il lui avait trouvé mauvais genre... (Proust 1988, III, 592)

le monologue autonome sous forme de DDL permet de reproduire tout le déroulement de la réflexion du personnage qui interroge ses souvenirs. Les interrogations et l'association d'idée Balbec-Albertine-Aimé qui constituent ce mimétisme cognitif auraient difficilement pu être représentées par un autre moyen que le style direct. Rabatel note cependant que le style indirect peut lui aussi (mais dans une moindre mesure) mimer l'effort cognitif du personnage. Il illustre ceci par un exemple forgé :

Pierre vérifia si son impression était fidèle. Il examina scrupuleusement autour de lui, s'intéressa d'abord au premier plan, débaya ce qui gênait la vue, et analysa ensuite l'arrière-plan. Dix minutes plus tard, il sortit enfin de sa cachette. (Rabatel 2008 : 439)

D'après le sémantisme des verbes *vérifi[er]*, *examin[er]*, *intéress[er]*, *analys[er]*, la perception de Pierre s'accompagne d'une pensée réflexive. Le DI mime par ailleurs cette réflexion en reprenant la division de l'objet perçu en premier- et arrière-plan. À cela, nous aimerions ajouter que, lorsqu'il s'agit de représenter les efforts cognitifs fournis par un personnage pour cerner une réalité, l'intermédiaire du narrateur est d'autant plus nécessaire si le personnage éprouve des difficultés à verbaliser ses réflexions. Prenons un exemple de *La Femme de Gilles* :

- Oh mais ce n'est pas une amourette... c'est...

Il voulut expliquer, mais cela lui parut trop difficile.

Un instant il resta silencieux, comme s'il voyait une suite d'images intérieures, puis, avec un grand geste de la main qui semblait désigner tout son corps, il résuma :

- C'est comme un grand feu, un grand feu...

(...)

Mais elle observait Gilles, attentive à cette physionomie, à ces gestes, comme à chacun de ces mots, qui exprimaient combien sa rancœur était profonde, et ainsi, mesurant encore une fois le degré de cette étrange passion qui l'abîmait, elle souffrait silencieusement, comme une mère impuissante, et elle répétait en elle-même :

« C'est comme un mal... un grand mal qui le rongerait... » (pp. 94-95)

Les passages en DD démontrent cette capacité limitée qu'ont les personnages d'exprimer verbalement leurs pensées. Mais ce n'est pas parce que cette verbalisation ne peut se faire (ou très difficilement), que les personnages ne produisent pas d'efforts cognitifs susceptibles d'être représentés. Le PR s'avère alors un moyen utile pour le narrateur d'exprimer ces processus cognitifs qui, bien qu'ils ne soient pas verbalisés par le personnage, sont pourtant conscients et réflexifs. Ainsi, Gilles essayant d'exprimer son amour pour Victorine, se représente des images d'elle qu'il tente de reproduire avec ses mains ; tandis qu'Élisa observe la physionomie de son mari et y jauge sa douleur. Le caractère réflexif de cette observation est rendu par le verbe mesur[er].

Si le narrateur peut rendre compte des pensées infra-verbales mais réflexives du personnage, il peut tout aussi bien mimer les mouvements psychiques inconscients qui animent ce dernier. On se demande alors pourquoi réserver le concept de mimétisme cognitif aux seules pensées réflexives. Prenons un exemple :

Et maintenant, ne fût-ce que pour mettre le couvert, ses bras s'engourdissement et retombent inertes le long de son corps. Un vertige de tendresse la fige, immobile et haletante, accrochée des deux mains à la barre de nickel du fourneau.

C'est chaque jour la même chose. Gilles sera là dans quelques minutes : Élisa n'est plus qu'un corps sans force, anéanti de douceur, fondu de langueur. Élisa n'est plus qu'attente. (p. 7)

Le narrateur décrit les réactions physiques et psychiques du personnage au moyen d'un PR. Pour représenter ce niveau infra-verbal de la pensée, le narrateur ne choisit pas d'utiliser un langage analytique qui le distancierait trop de ce que ressent le personnage. Il utilise au contraire un langage plutôt poétique avec des effets de rythme créés ici par la répétition du syntagme « Élisa n'est plus qu' » et par la rime en *-eur* qui termine les deux compléments participiaux (« douceur », « langueur »). Ce psycho-récit est segmenté de manière à former une gradation dans l'anéantissement d'Élisa : elle n'est d'abord plus qu'un corps, mais ce corps est « anéanti », « fondu » ; il finit par disparaître puisque dans la dernière phrase Élisa n'est plus qu'un sentiment d'attente. En répétant le syntagme « Élisa n'est plus », le narrateur crée un effet de rythme mais aussi une insistance sur cet anéantissement provoqué par l'amour que le personnage éprouve pour Gilles. Nous qualifions donc également de mimétisme cognitif tous les moyens linguistiques (sémantiques ou formels) déployés par le narrateur pour

représenter mimétiquement les sensations et mouvements psychiques du personnage à l'intérieur d'un mode de représentation de pensées hautement narrativisé tel que le psychorécit.

C'est ce type de mimétisme cognitif qui est recherché dans l'usage du monologue intérieur non pas tel qu'il est utilisé par Proust, mais tel qu'il a été conceptualisé par É. Dujardin (1931). Ce monologue, toujours sous forme de DDL, a moins pour fonction de représenter le personnage en dialogue avec lui-même que de reconstituer ses pensées les plus profondes telles qu'elles se présentent à son esprit, préalablement à toute verbalisation. Formellement, le monologue doit donc mimer cette absence d'organisation réflexive (logique, syntaxe, etc.) ; c'est pourquoi il est généralement composé de phrases nominales, d'images et de répétitions qui marquent l'émotion du personnage ou représentent le caractère ressassant de la pensée, en voici un exemple :

« Oh non, il n'y a rien... c'est plutôt moi qui change... car enfin... les courses comme d'habitude... le syndicat... Il porte le café chez maman... C'est plutôt moi... mon état. » (p. 19)

Même si les guillemets rapprochent ce passage de la forme du DD, l'absence de verbe introducteur et la présence de phrases nominales, de répétitions et de points de suspension le font davantage correspondre au monologue intérieur tel que le conçoit Dujardin. On constate à travers cet exemple que la déconstruction syntaxique et logique censée mimer le caractère averbale du flux de pensée du personnage ne peut être totale. En effet, bien que le monologue intérieur ait pour but de mimer une pensée non communiquée, il obéit néanmoins, de par sa présence dans le récit, au principe de la double énonciation et doit de ce fait conserver un minimum de lisibilité.⁸⁶ Mais que désire communiquer le narrateur en choisissant ces formes capables de mimer la cognition du personnage ?

Le mimétisme cognitif produit, tout comme le mimétisme expressif, un effet pathémique et un effet de réel. Nous avons vu que le mimétisme expressif pouvait être utilisé pour conférer une certaine authenticité aux personnages, mais que le narrateur pouvait aussi s'en servir pour dénoncer leur idéologie ou l'aspect caricatural de leur propos. De la même manière, si les formes qui miment le fonctionnement psychique du personnage ont pour but d'individualiser ce dernier et de le rendre authentique, elles peuvent aussi mettre en évidence le caractère mensonger de sa parole intérieure. Ainsi, dans l'extrait précédent, Élisabeth tente de se convaincre que ce qu'elle a relevé de bizarre dans l'attitude de son mari n'est rien d'autre

⁸⁶ Pour plus d'information sur le monologue intérieur sous toutes ses formes nous renvoyons aux ouvrages de D. Cohn (1981), L. Rosier (1999) et A. Rabatel (2001).

qu'une fabulation due à son humeur à elle. On retrouve le même phénomène dans l'extrait suivant :

Le désir ça naît comme ça, d'un rien. [...] Il (Gilles) essaya de penser. « Voyons c'est Victorine... je la connais depuis des années... Avec une natte sur le dos, puis avec un chignon... Ce n'est que la petite Torine, voyons. » Mais il avait beau faire. Tout ça n'avait plus aucun sens. (p. 14)

Le DD renvoie à un monologue intérieur de Gilles. L'homme est attiré par Victorine et se parle à lui-même pour se convaincre du contraire. Nous venons de voir que le monologue intérieur pouvait se présenter sous forme de DD ou de DDL ; ce qui différencie ces formes, c'est le degré de leur débrayage énonciatif et les effets qui en découlent.

4.3. Le débrayage énonciatif

La présence du PDV d'un e2 à l'intérieur de l'énoncé de L/E1 peut être signalée par des marques externes et internes. Nous ne reviendrons pas sur les marques internes du PDV (cf. p. 42) ; les marques externes sont quant à elles déterminées par le choix du mode de représentation du discours ou des pensées de l'e2. Si ces marques sont présentes, les PDV du narrateur et du personnage ont tendance à se disjoindre alors qu'ils se superposent lorsqu'elles sont absentes.

Le DR qui présente le plus fort débrayage énonciatif est le DD. Il est introduit par des marques claires du type « X a dit... ». Les énonciations citante et citée sont alors nettement distinguées : chacune conserve ses propres marques déictiques, mais les déictiques du discours cité ne peuvent être interprétés qu'en fonction des informations données dans le discours citant. En général, le temps grammatical passe du passé au présent, le personnage se désigne lui-même à la première personne, et des guillemets (ou un tiret) signalent le début et la fin de l'énoncé rapporté.

Lorsque ces marques typographiques sont éludées, que le verbe de parole disparaît et que le discours cité n'est donc plus subordonné au discours citant, on parle de DDL. Avec ce type de DR, les paroles et pensées du personnage peuvent être rapportées sans que le récit ne soit rompu par le débrayage énonciatif. La lecture gagne en continuité et les voix du narrateur et du personnage sont plus enclines à se superposer qu'avec le DD, comme on l'a vu dans l'exemple du *Et maintenant ?* Toutefois, dans un récit à narrateur hétérodiégétique, la première personne et le temps présent suffisent généralement à signaler comme tel le DDL. Ce dernier se distingue d'une intervention du narrateur (par exemple d'un commentaire au présent gnomique) grâce au contenu et la forme du propos (voir les marques typiques du monologue p...). L'absence de marques externes de débrayage est donc généralement

compensée par la présence de marques internes du PDV. Elle permet par ailleurs de donner au lecteur l'illusion d'accéder directement aux pensées ou paroles du personnage sans passer par l'intermédiaire du narrateur. Le personnage se voit alors conférer une sorte d'autonomie, comme dans l'exemple suivant :

Dans le train qui les ramène on les regarde. Éliisa est fière de ses beaux enfants et de ce bel et grand homme assis en face d'elle. Les fleurs qu'ils ont cueillies, il les a rassemblées en un gros bouquet qu'il tient sur ses genoux, un peu gauchement. Éliisa en garnira la maison et ainsi en demain survivra un peu d'aujourd'hui, cette journée bénie.

Ah ! que tous les jours de la vie soient pareils à celui-ci... jour fait de petits bonheurs juxtaposés. Promenades dans les bois... Odeur chaude des bruyères... Gilles a lancé des pierres plates dans l'eau d'une rivière... Chemin surélevé... Regardez comme maman est jolie... Graminées vertes, blondes et rousses étendues en solitudes infinies. Rien de plus. Instants de peu d'apparence dont Éliisa a saisi le secret. Muette, abandonnée, elle les a possédés jusqu'à l'ineffable. (pp. 106-107)

Le passage souligné est vraisemblablement un monologue intérieur en DDL d'Éliisa qui se souvient de sa journée. Il n'y a pas de marque externe indiquant le débrayage énonciatif mais l'interjection *Ah !* signale le commencement du discours du personnage.⁸⁷ L'absence de verbe introducteur et de médiation du narrateur donne l'impression que le personnage peut prendre la parole à tout moment. Notons qu'au vu des difficultés qu'éprouve le personnage à s'exprimer verbalement, l'accent poétique du passage et surtout de la phrase : « Graminées vertes, blondes et rousses étendues en solitudes infinies. » ne peut être mis sous la responsabilité d'Éliisa ; c'est bien le narrateur qui, au fil du monologue, impose peu à peu sa voix pour représenter figuralemment l'émotion d'Éliisa. D'un mimétisme cognitif que l'on pourrait qualifier de littéral, on passe donc à une autre forme de mimétisme cognitif où le narrateur représente la vie psychique du personnage au moyen de figures de style. Plutôt que de limiter ce phénomène à une infraction au contrat de littéralité du DD, on peut y voir une volonté du narrateur de mêler son propre PDV à l'expression la plus pure du PDV du personnage.

DD et DDL sont donc les DR qui (en principe) distinguent le plus les PDV du narrateur et du personnage parce que le narrateur délègue illusoirement la parole à ce dernier. Il n'en va pas de même dans les discours transposés et narrativisés où le narrateur reformule le discours du personnage. En effet, alors que les discours directs distinguent deux plans énonciatifs, celui du narrateur et celui du personnage, le DI, le DIL et le PR n'en comportent qu'un seul : le narrateur reformule dans son propre énoncé le PDV du personnage.

⁸⁷ J. Dubois relève le même emploi de l'interjection *Ah !* chez Zola. Ce mot agit à la fois comme un signal de rupture et de coordination : de rupture, parce qu'il marque clairement le débrayage énonciatif par la prise de parole du personnage, et de coordination, parce qu'il permet d'établir une continuité entre ce que dit le narrateur et ce que dit le personnage (1973 : 152-155). Dans notre extrait, l'exclamation du personnage porte sur le caractère « béni » du jour tel que vient de le décrire le narrateur.

Dans un DI, le narrateur donne un équivalent sémantique des propos censés avoir été tenus par le personnage sans tenter de reproduire l'énonciation de celui-ci. Ainsi, les modalités de l'énonciation reproduite sont gommées : les interrogations ou exclamations deviennent des assertions, les déictiques personnels et temporels dépendent du discours citant et le mode de donation des référents n'est plus celui du personnage. Si le narrateur décide toutefois de reprendre certaines expressions du personnage, il l'indique en utilisant par exemple des guillemets. Lorsque c'est une pensée qui est rapportée en DI, celle-ci est subordonnée non plus à un verbe de parole mais à un verbe de cognition dans une phrase de type « X pense que... ». L'usage de ces verbes désignant un processus cognitif pour introduire la pensée du personnage oblige généralement⁸⁸ le narrateur à exprimer son point de vue sur cette pensée en jugeant de sa justesse (il savait que / il croyait que), de son intégralité (il comprit que / il entrevit que) et de son objectivité (il admettait que / il s'imaginait que). Alors qu'une scène est décrite à travers la perspective du personnage, le narrateur surajoute alors son propre PDV à celui du protagoniste marquant ainsi sa supériorité cognitive. Le DI est donc un mode privilégié de l'expression de l'omniscience du narrateur parce qu'il oppose le savoir de ce dernier à celui du personnage. Le narrateur peut par ailleurs choisir d'effacer sa subjectivité en représentant plutôt les perceptions des personnages, les verbes de perceptions (tels que *voir*, *sentir*, etc.) n'impliquant pas de jugement de sa part, de sorte que l'information paraît provenir directement du personnage. C'est pourquoi le PDV du personnage est plus homogène et repérable lorsqu'il porte sur des perceptions que lorsqu'il est le support de pensées. Toutefois, en cas de négation (« il ne voyait pas que ») ou de modalisation (« il croyait voir que ») du processus de perception du personnage par le narrateur, celui-ci dévoile également sa supériorité cognitive (cf. Rabatel 2008 : 506-508).

Lorsque la subordination du discours cité au discours citant disparaît et que le contenu des propos du personnage est rapporté dans la trame narrative sans rupture syntaxique nette et sans annonce, le DI devient DIL. Le narrateur conserve la maîtrise du récit puisque, tous comme dans le DI, les embrayeurs du discours cités dépendent du discours citant ; il n'y a donc pas de présent déictique et la non-personne est employée à la place du « je » et du « tu ». Toutefois, il peut désormais mimer la subjectivité langagière du personnage sans utiliser de guillemets. Cette superposition des PDV du narrateur et du personnage ainsi que l'absence de verbe introducteur font que le DIL n'indique pas clairement qui, du narrateur ou du personnage, est l'énonciateur, ni quelle est la nature (paroles, pensées ou perceptions) des

⁸⁸ Le verbe *se dire* par exemple fait partie des exceptions.

propos tenus. Nous sommes donc devant un phénomène de polyphonie. Voici la description qu'en donne Bakhtine : « Le héros et l'auteur s'expriment conjointement », « dans les limites d'une seule et même construction linguistique, on entend résonner deux voix différentes » (Volovhinov 1977 : 198). Aucune de ces deux voix ne peut cependant se voir attribuer un fragment précis de l'énoncé, elles sont inextricables l'une de l'autre. Selon Ducrot, le lecteur perçoit dans le DIL deux énonciateurs mis en scène dans la parole du narrateur, ce dernier s'identifiant à l'un d'entre eux (1989 : 165). Rabatel surenchérit en disant que, grâce à l'effacement énonciatif qui lui est propre, le DIL ne mélange pas que les voix mais aussi les espaces mentaux, les univers et les processus réflexifs des deux instances (2008 : 448). C'est également ce que remarque Cohn lorsqu'elle décrit le fonctionnement du DIL appliqué à la représentation des pensées du personnage.

Le DIL est en effet souvent utilisé pour décrire la vie psychique du protagoniste. Puisque il s'agit d'un discours transposé dans l'énonciation du narrateur, il peut, tout comme le psycho-récit, donner accès aux pensées non verbalisées du personnage (cf. Cohn 1981 : 140-150). Puisqu'elles ne font pas l'objet d'un débrayage en un second plan, les pensées du personnage sont exprimées dans le plan 1 où elles sont mises en contact les autres événements décrits dans la diégèse. Le DIL permet donc de juxtaposer le monde extérieur et le monde intérieur du personnage, et ce d'autant plus qu'il n'est pas toujours possible de savoir si les propos sont dits ou seulement pensés. Si cette forme de discours abolit les frontières entre intérieur et extérieur, et confond les instances citante et citée, on peut toutefois y relever une dominance tantôt de la voix du personnage, tantôt de celle du narrateur, comme dans les exemples suivants :

1.) Élisabeth redressa le buste et sourit, elle aussi, avec un amoureux orgueil. Il était à elle cet homme-là... Et elle l'aimait au point que, tout de même, elle avait bien le droit de le défendre, de le garder, à elle... à elle... Et rien n'y ferait... personne d'autre n'avait le droit... pas même lui de se détacher d'elle... Quoi qu'il arrivât, quoi qu'il fût arrivé, il ne fallait pas faire d'éclat. Seulement veiller, et n'agir qu'en de petits actes subtils, et garder intact cet amour autour de lui, et auquel il reviendrait : elle l'aimait, on n'échappe pas à un tel amour... (p. 41)

2.) Que faisait-elle toute seule dans cette ombre froide ? Un instant aveuglée par l'espoir, elle voulut se lever et retourner auprès des enfants. Elle s'en voulait maintenant de les avoir laissés seules.

Mais elle ne bougea pas. Elle regardait autour d'elle – **et de toutes ces formes noyées de nuit, de ces lueurs voilées de brouillard il montait à nouveau une tristesse infinie.**

Qu'importait que les enfants fussent seules ! Elle les aimait de toute sa chair et de tout son cœur – elle ne pouvait aimer qu'ainsi – les deux petites filles blondes qui avaient les cheveux de Gilles et les yeux d'Élisabeth, et l'enfant qui était en elle et qu'elle sentait vivre contre son cœur. Mais cette femme qu'on dit mère entre les mères, ce n'est pas d'une chair et d'un cœur maternels qu'elle chérit son fruit. (pp. 39-40)

En 1.), le DIL se rapproche formellement du DDL en mimant l'expression et les mouvements cognitifs du personnage. On retrouve en effet le mimétisme expressif avec les tournures de phrases populaires (« Il était à elle cet homme-là... ») et un tic langagier d'Élisa (« tout de même ») tandis les répétitions du syntagme « à elle » et de la conjonction « Et » miment le caractère ressasant et insistant de la pensée du personnage. C'est donc la voix de ce dernier qui prédomine ; celle du narrateur n'est perceptible qu'à travers le temps passé et la troisième personne. En 2.) par contre, le DIL se borne aux deux phrases soulignées qui reprennent une interrogation et une exclamation d'Élisa transposées dans le discours du narrateur. Sa fonction n'est plus de mimer expressivement ou cognitivement le PDV du personnage, mais plutôt de relancer le récit. En effet, le narrateur se sert de ces deux phrases en DIL comme d'un tremplin émotionnel pour ensuite décrire avec ses propres mots les émotions du personnage : l'interrogation se poursuit par un PR (en italique) tandis que l'exclamation sert à choquer le lecteur et devient ainsi un prétexte au développement d'un commentaire justificatif du narrateur.⁸⁹

Un autre mode de représentation de la vie psychique du personnage (souligné en grasses) est présent dans cet extrait ; il s'agit d'un PDV représenté. Ce mode est souvent confondu avec le DIL parce qu'il est lui aussi caractérisé par la présence de formes de visée sécante et d'imparfaits à valeur subjective. Mais alors que le DIL peut exprimer une pensée autonome par rapport au monde extérieur dans lequel évolue le personnage, le PDV représenté est pour sa part intimement lié à une perception sensorielle de ce monde. C'est ce qui explique que, contrairement au DIL, il fait obligatoirement l'objet d'un débrayage énonciatif entre le plan 1 où est prédiquée la perception et le plan 2 où elle est développée (cf. p. 75). Comparativement aux autres formes de DR, le PDV représenté est un bon moyen d'objectiver les propos rapportés. Dans l'extrait cité plus haut, même si la perception est prédiquée par le verbe regard[er], les subjectivèmes qu'elle contient ne semblent pas dépendre de la seule subjectivité d'Élisa ; le narrateur donne l'impression d'adopter lui aussi ce point de vue sur le paysage. Cette confusion des PDV du narrateur et du personnage est due au fait que la perception n'est pas directement subordonnée au verbe qui la prédique (comme ce serait le cas dans « Elle vit monter du paysage une tristesse infinie. »), ou mieux à un verbe de pensée modalisateur (« Elle eut l'impression que du paysage montait une tristesse infinie »). Le PDV

⁸⁹ Notons cependant que les DIL de ce deuxième extrait ont aussi une parenté avec le DDL en ce que l'absence de marques externes annonçant le débrayage énonciatif confère une sorte d'autonomie à la parole intérieure du personnage. En effet, en supprimant toute marque introductive du PDV, le narrateur donne l'impression que le texte s'écrit à partir des émotions du personnage.

représenté permet donc d'objectiver les perceptions les plus subjectives. Même si l'on sait que c'est Éliisa qui est triste et qui fait rejaillir cette tristesse sur le paysage qu'elle perçoit, le narrateur présente cette montée de tristesse comme émanant du paysage lui-même, c'est-à-dire comme un fait qu'il peut lui-même observer plutôt que comme une impression propre au personnage. Il est possible d'obtenir une plus grande impression d'objectivité, non seulement dans le PDV représenté mais aussi dans les autres formes de DR, grâce au procédé de l'effacement énonciatif.

Dans les différentes formes de DR il peut y avoir un effacement énonciatif plus ou moins fort de l'e2, c'est-à-dire que les marques qui signalent d'ordinaire le PDV peuvent être gommées. Parmi ces marques, il y a : les déictiques, la désignation du sujet de l'énonciation (e2), la désignation du procès de parole, pensée ou perception, le discordancier énonciatif entre le plan 1 et le plan 2, et le mode de donation des référents. Lorsque l'e2 n'est identifiable qu'à travers ces deux dernières marques (discordancier énonciatif et mode de donation des référents), l'énoncé est appelé « zéro quotative » ou « phrases sans paroles »⁹⁰. Cet effacement énonciatif relève d'une volonté d'objectiver le discours : sans l'intermédiaire d'un énonciateur, l'énoncé produit une illusion d'immédiateté et semble représenter directement le monde. Mais cette stratégie manifeste en elle-même une position énonciative (Rabatel 2008 : 411). Ainsi, dans l'exemple de PDV représenté cité plus haut, l'absence de déictiques propres au personnage dans le développement de la perception contribue à objectiver celle-ci. La confusion des PDV du narrateur et du personnage est encore plus nette dans l'extrait suivant :

Il (Gilles) se leva, tourna autour de la table, alla s'appuyer à la barre du fourneau et resta ainsi, debout, avec des yeux énormes fixés sur Victorine.

Va, mon pauvre Gilles, jusqu'ici il n'y a pas grand mal... un grand désir d'homme, naissant ainsi brusquement en plein cœur de la chair et sans qu'aucune pensée le guide, n'est pas grave. Le tout c'est de ne pas y prêter attention et de le laisser s'en aller tout seul, sans raison, comme il est venu.

Mais la petite garce releva la tête : elle était de celles qui comprennent tout de suite et ne laissent pas passer l'occasion.

Il y en a chez qui le cœur se développe d'une façon démesurée. Pour Victorine c'était le sexe qui prenait toute la place. Elle était née comme ça, elle n'en pouvait rien la pauvre fille. Mais tout de même c'est bien dégoûtant d'être comme ça. (pp. 14-15)

Le passage souligné peut tout aussi bien être un commentaire du narrateur qui s'adresse illusoirement à Gilles, qu'un monologue intérieur de Gilles qui s'adresse à lui-même pour se raisonner. De même, à la ligne de suivante, il est impossible de savoir si c'est le narrateur ou Gilles qui désigne Victorine par l'axiologique très négatif « garce ». En effet, le focalisateur

⁹⁰ Rabatel reprend l'expression de Banfield (1995).

de Victorine peut être tout à la fois Gilles et le narrateur : Gilles, parce qu'il est dit dans la première phrase qu'il fixe Victorine et le narrateur, parce que dans le paragraphe qui suit, il émet un commentaire général au présent gnomique. Cette ambiguïté est permise par le procédé d'effacement énonciatif : l'origine énonciative et les procès de pensée et de perception ne sont pas précisés. Le jugement virulent porté sur Victorine est objectivé dans le sens où il n'est pas attribué au seul PDV de Gilles mais semble être partagé par le narrateur.

Cette confusion des PDV apparaît également dans le connecteur logique *Mais* qui introduit le syntagme porteur du jugement sur Victorine. Ce connecteur a pour fonction de placer implicitement en opposition les efforts fournis par Gilles pour se maîtriser et le penchant mauvais de Victorine qui n'hésite pas à se servir de ce désir. Un jugement implicite repose sur cette opposition : Gilles aurait pu se maîtriser et rien de tout cela ne serait arrivé si Victorine n'avait pas saisi cette occasion. S'il relève du PDV du personnage, ce *Mais* apparaît comme une façon pour lui de se déculpabiliser, tandis que s'il relève du PDV du narrateur, il prend une tonalité tragique en anticipant sur la suite funeste des événements.

5. CONCLUSION

L'hétérogénéité énonciative contenue dans les connecteurs logiques aurait mérité un plus large développement⁹¹. Nous aurions également pu étudier les effets pragmatiques générés par la juxtaposition de tels ou tels modes de représentation des discours et des pensées⁹². Toutefois, notre description énonciative de ces différents modes en fonction de trois gradients relevés par Rabatel (mimétismes expressif et cognitif, et débrayage énonciatif) nous a permis de relever les effets pragmatiques liés à la présence ou non de ces trois propriétés dans les DR. Ainsi, les mimétismes expressif et cognitif sont susceptibles de produire un effet de réel, un effet pathémique ou un effet idéologique, tandis que le débrayage énonciatif régule le degré de superposition ou de distanciation des PDV du narrateur et du personnage, influençant de la sorte la réception idéologique et affective du passage. Ces bases étant jetées, il est désormais possible d'analyser l'impact du choix du mode de représentation du PDV du personnage sur la représentation que le lecteur se forge de la relation narrateur-personnage et sur la relation qu'il noue lui-même avec le personnage et le narrateur.

⁹¹ Nous renvoyons à Rabatel (1999, 2001b) qui étudie la valeur énonciative et argumentative des connecteurs logiques, des marqueurs temporels et spatiaux, et des intensifs.

⁹² Pour une étude des enchaînements des modes de représentation de la vie intérieure dans le récit, nous renvoyons à Cohn (1981).

CONCLUSION GÉNÉRALE

1. RÉCAPITULATIF

Sur la base de ces réponses à nos deux problématiques, il est désormais possible d'élaborer une méthode d'analyse intra-relationnelle du récit. Celle-ci rendrait compte des quatre relations décrites et schématisées p. 23. Il s'agirait donc de repérer le PDV du narrateur, son positionnement idéologique et affectif par rapport au personnage en lui-même et par rapport au PDV exprimé par ce-dernier (relation 1), de déterminer l'effet pragmatique de ce positionnement sur la relation idéologique et affective du lecteur au personnage (relations 2), d'identifier si les procédés narratifs mis en œuvre mènent ou non à une quelconque forme d'identification du lecteur et donc à un effet-sympathie (relation 4), et enfin de déterminer quels sont les effets pragmatiques relationnels produits directement sur le lecteur, sans passer nécessairement par l'intermédiaire du personnage, et ce, principalement au moyen des divers sens implicites (relation 3)⁹³.

Ainsi, le concept rabatelien du point de vue permet de repérer ce qui dans le processus de référenciation renvoie à l'éthos de l'énonciateur et à la relation que ce dernier entretient avec les objets du monde fictif qu'il désigne. Ce qui nous permet non seulement d'identifier qui du narrateur ou du personnage est à l'origine de l'énoncé, mais aussi le système de valeurs propre à chaque énonciateur.

Ce sont ces systèmes de valeurs qu'il faut comparer (en identifiant si l'un est présenté comme supérieur à l'autre) pour mesurer l'effet idéologique que le narrateur escompte produire sur le lecteur, ce qui revient à déterminer le sens global de l'œuvre. Les systèmes de valeurs peuvent être reconstruits à partir des jugements explicites (traits axiologiques) et implicites (dans les observations et les prescriptions, mais aussi dans les systèmes d'opposition, dans la sélection et l'organisation des faits, etc.), ou encore dans les jugements contenus dans la manière de rapporter les propos d'autrui (traits modalisateurs, ironie, choix du mode de représentation du PDV).

La puissance de persuasion de l'effet idéologique est en partie déterminée par l'effet-sympathie. Nous avons vu en effet que le lecteur est d'autant plus enclin à comprendre (et

⁹³ C'est sur ce dernier point que les réponses proposées par ce mémoire nous paraissent les plus incomplètes. Avant de pouvoir élaborer une méthode qui rendrait parfaitement compte du système intra-relationnel du récit tel que nous l'avons modélisé, il faudrait donc décrire, expliquer et illustrer le fonctionnement énonciatif et pragmatique des sens implicites et en particulier des tropes. Dans notre analyse de *La Femme de Gilles*, il nous apparaît en effet que les figures de style, qu'elles soient macro- ou micro-textuelles, constituent un des vecteurs privilégiés des relations narrateur-personnage-lecteur. Les jeux de rythme en particulier y sont porteurs d'un effet-sympathie (généralisé par une identification émotionnelle).

donc peut-être à valider) les valeurs qui animent le personnage ou le narrateur si différents procédés narratifs le poussent à se projeter dans le récit en adoptant le point de vue de l'une ou l'autre de ces instances (identification focalisatrice), en partageant leurs questionnements et leurs émotions (identifications informationnelle et émotionnelle) ou encore en s'imaginant à la place du personnage pour combler les lacunes du textes (identification heuristique). Nous avons démontré que cet effet-sympathie est en partie déterminé par le choix d'un mode de représentation du PDV qui favorise l'illusion référentielle.

C'est donc en termes d'effets pragmatiques qu'il faut étudier les marques de subjectivité présentes dans le récit ; mieux, ce sont ces effets pragmatiques qui permettent justement d'identifier cette subjectivité, en particulier lorsque celle-ci s'exprime de manière implicite. En effet, comment pouvons-nous par exemple percevoir que l'organisation des faits dans un récit fictif est subjective, si ce n'est en décelant dans celle-ci une stratégie de persuasion du narrateur ?

C'est donc en fonction de l'effet idéologique et de l'effet-sympathie à produire sur le lecteur que le narrateur choisit tel ou tel style de discours rapporté pour représenter les paroles, pensées et perceptions du personnage. Nous avons effectivement démontré comment ces effets pouvaient être produits grâce notamment à trois propriétés (les mimétismes expressif et cognitif et le débrayage énonciatif) présentes à des degrés divers dans chacun de ces styles.

C'est en particulier le choix du degré de débrayage énonciatif qui permet au narrateur, soit de rendre l'origine énonciative identifiable en signalant la présence du PDV d'autrui (comme c'est par exemple le cas du DD et du DI), soit au contraire de rendre cette origine ambiguë en fusionnant les PDV du narrateur et du personnage (par exemple au moyen du DIL).

Pour étudier cette hétérogénéité énonciative, c'est de nouveau le PDV rabatélien qui s'avère être l'outil le plus adéquat. Il permet en effet d'analyser les relations qui existent, dans tous les cas de figure, entre les PDV du narrateur et du personnage et de déterminer l'effet pragmatique de la mise en scène de cette relation.

2. OUVERTURES

Face au concept de PDV tel qu'il est théorisé par Rabatel, le modèle genettien des focalisations nous paraît limité et imprécis. Les focalisations interne, externe et zéro permettent seulement d'identifier le mode de régulation de l'information transmise. En concevant un modèle basé uniquement sur la catégorie du mode, en évitant d'intégrer à celui-

ci toute considération relevant de la catégorie de la voix, et en niant du même coup l'importance du concept de focalisateur (c'est-à-dire de l'origine énonciative), Genette supprime également toute possibilité d'envisager ce qui, dans la perception et la référenciation du monde fictif, renvoie à cette origine énonciative. Son modèle ne permet donc pas de reconstituer les éthos du narrateur et du personnage. Il ne permet pas non plus de déterminer quelle intention propre au narrateur sous-tend le choix de divulguer ou de retenir telle ou telle information. Enfin, il s'avère inadéquat pour décrire les différents phénomènes de superposition et de juxtaposition des PDV du narrateur et du personnage ainsi que les stratégies de persuasion qui justifient ces différentes manipulations des PDV.

Tous ces phénomènes seraient par contre descriptibles au moyen d'une méthode d'analyse intra-relationnelle du récit reposant principalement sur le concept de PDV. Nous espérons en effet avoir démontré en quoi le concept de Rabatel constitue un outil plus adéquat que les trois focalisations genettiennes pour décrire le prisme cognitif et énonciatif au travers duquel les objets et faits du monde fictifs sont perçus et énoncés, en particulier parce qu'il permet de rendre compte des interactions entre les PDV du narrateur et du personnage et de l'influence attendue de ces interactions sur le lecteur.

Cette nouvelle méthode s'avérerait particulièrement porteuse dans le milieu scolaire, où bien souvent encore, l'apprentissage de l'étude narratologique du récit se résume à assigner à un extrait littéraire, un type de focalisation. Les difficultés éprouvées par bon nombre d'élèves dans cet exercice ne sont, selon nous, pas étrangères aux problèmes inhérents à ce système (cf. p. 52) : comment concevoir une focalisation sans subjectivité ? Mieux, comment concevoir une absence de focalisation étant donné que dans l'élaboration d'un récit il doit toujours y avoir au moins une sélection des faits à raconter ? D'après notre brève expérience de professeur, nous avons en effet pu constater qu'il était beaucoup plus facile pour un élève de repérer une focalisation interne qu'une focalisation zéro ou externe, tout simplement parce que pour la première il suffit d'identifier l'origine du PDV : le personnage.

En remplaçant les trois focalisations par une méthode d'analyse intra-relationnelle qui reposerait sur le repérage de deux PDV (celui du narrateur et celui du personnage) et sur l'étude de la manière dont ceux-ci s'entrecroisent, se superposent et se manipulent, nous rendrions tout leur sens à l'analyse des phénomènes narratologiques et de ce fait aux récits sur lesquels porte cette analyse.

Une telle méthode d'analyse démontre par ailleurs qu'envisager le récit comme un énoncé (c'est-à-dire comme une marque d'énonciation), ce n'est pas forcément l'étudier dans son contexte d'émergence et de production, en s'intéressant aux effets qu'il produit sur les

lecteurs réels (cf. Maingueneau 2004). Ces effets peuvent aussi être étudiés comme résultant d'une stratégie élaborée par le narrateur⁹⁴ pour et par rapport à une certaine représentation⁹⁵ qu'il se forge du lecteur réel, le lecteur virtuel. Avant de mesurer l'impact d'un récit sur le lecteur réel, il est, selon nous, nécessaire de déterminer quels sont les effets inhérents au texte et quelles sont les stratégies narratives qui les sous-tendent. Les résultats de l'analyse intra-relationnelle peuvent ensuite servir de base pour évaluer comment la réaction du lecteur réel s'écarte ou se rapproche de l'effet escompté du récit sur le lecteur virtuel.

Ressusciter la notion d'intentionnalité ne constitue pas un retour en arrière dans notre cas parce qu'il ne s'agit pas ici de reconstituer un hypothétique « vouloir dire » de l'auteur réel (à partir de données biographiques par exemple), mais de déterminer quels sont, à l'intérieur du récit, les marques concrètes de l'expression d'une subjectivité narrative à impact relationnel et de déterminer quel est cet impact en termes d'influence idéologique et affective sur le lecteur.

⁹⁴ La stratégie de persuasion qui sous-tend le récit peut être fictive tout comme l'instance à laquelle on attribue la responsabilité de cette stratégie, le narrateur. La mise en scène de cette stratégie permet donc à l'auteur de caractériser la figure fictive du narrateur, autrement dit, elle participe à la construction de l'éthos du narrateur.

⁹⁵ Le lecteur virtuel, en tant que représentation que le narrateur se forge du lecteur réel, sert lui aussi à caractériser l'éthos du narrateur.

INDEX DES NOTIONS

- actualisation du nom : 46
- affect, affectif, affective : 9, 11, 15, 19, 23-25, 28, 29, 41, 43, 44, 56, 87, 98-101 ;
- trait affectif : 25, 51, 56, 62, 72 ;
- code affectif : 69, 70 ;
voir aussi empathie, sympathie, identification émotionnelle
- allotopie : 49
- ambiguïté, ambigu : 30, 59, 61, 97, 99 ;
voir aussi confusion, superposition
- anticipation : 75 ; *voir aussi* omniscience
- architecteur : 60
- argumentation, argumentatif : 25 ;
- fonction argumentative : 28
- aspectuo-temporel (choix) : 45 ;
voir aussi imparfait
- auteur : 8, 13-17, 19, 20-22, 28, 38, 57, 59, 94 ;
- auteur empirique (ou réel) : 10, 13, 15-17, 19, 35 ;
- auteur implicite : **15-16**, 19, 35
- authenticisme, authentifier, authentique : 64, 70, 90, 91 ; *voir aussi* effet de réel, illusion référentielle, réalisme
- axiologique : 44, 48, 52, 56, 58, 60, 86, 96 ;
- système : 24, 56, 58 ;
- trait : 25, 41, 43, 44, 50, 62, 74, 98
- caractérisation : 85
- co-énonciateur, co-constructeur : 21, 31 ;
voir aussi collaboration, coopération
- cognition, cognitif, cognitivement : 27, 39, 100
- fonction cognitive : 28, 50 ;
- subjectivité cognitive : 51, 82, 83 ;
voir aussi mimétisme cognitif
- commentaire (du narrateur) : 29, 75, 87, 91, 95-97
- communicationnelle ou non ~ (approche, théorie) : 8, 13, 14
- compassion : 64, 68 ; *voir aussi* empathie, sympathie, identification émotionnelle
- compétence (du lecteur) : 21, 49, 56 ;
- encyclopédique : 22, 49, 50, 69
voir aussi encyclopédie ;
- intertextuelle : 69 ;
voir aussi intertextualité.
- complicité : 18, 23, 27, 67 ; *voir aussi* sympathie
- concession : 46
- confirmation : 46
- confusion (des voix et points de vue) : 52, 96, 97 ; *voir aussi* superposition, ambiguïté
- connaissance : 58, 64, 70, 71 ;
voir aussi compétence, encyclopédie
- connecteurs logiques : 21, 77, 97
- contexte de production et de réception : 13, 22, 32, 35, 39, 49, 101
- coopératif (lecteur) : 22 ; *voir aussi* collaboration, co-énonciateur
- coréférence, coréférent : 52, 74 ; *voir aussi* référent, référenciation
- débrayage énonciatif : 78, 79, 82, 83, 84, **91-95**, 97, 99
- déictique : 36, 43, 73, 91, 93, 96
- destinataire : 21, 22, 31, 60
- détail : voir notation insignifiante
- détournement : 46 ;
voir aussi distanciation, ironie
- dialogisme, dialogique : 30, 37, 38, 61, 73 ;
- marques de ~ : 46, 50, 62 ;
voir aussi hétérogénéité énonciative
- discordancier énonciatif : 96
- discours narrativisé (ou DN) : 35, **74**, 80, 82, 83
- discours rapporté (ou DR) : 17, 18, 74, 79, 81, 84, 91, 92, 95-97, 99 ; *voir aussi* style, mode de représentation
- dispositio : 46, 47, 72
- dissociation (des voix ou points de vue) : 30 ;
voir aussi débrayage énonciatif
- distanciation : 46, 85, **87**, 97 ;
voir aussi ironie, détournement
- doxa, doxique : 59, 87, 88 ; *voir aussi* norme
- effacement énonciatif : 38, 53, 55, 94, 96, 97
- effet de réel : 47, 63-65, 85, 90, 97, *voir aussi* illusion référentielle, authenticisme
- elocutio : 46, 50, 72
- émotion, émotionnel : 8, 9, 10, 11, 18, 25, 28, 44, 50, 52, 60-62, 64, 66, 67, 69-72, 86, 90, 92, 95, 99 ; *voir aussi* identification émotionnelle, sympathie
- empathie, empathique : 15, 61, 68, 70, 71 ; *voir aussi* sympathie
- énallage : 43
- encyclopédie : 21, 22, 49, 69 ; *voir aussi* compétence encyclopédique
- énonciateur : 17, 21, 29, 30, 37-53, 60-63, **73**, 78, 82, 94, 96, 98 ;
- ~ premier (ou primaire ou E1) : 17, 18, 31, **74**, 79, 80, 91 ;
- ~ second (ou e2) : 17, 18, 31, **74**, 79, 80, 91, 96 ; *voir aussi* co-énonciateur, origine énonciative
- énonciation, énoncé :
- double énonciation : 86, 90 ;
- ~ narrative : 58, 59 ;
- ~ réelle (ou historique) : 58 ;
- ~ primaire et secondaire : 18
- esthétique (fonction) : 28

éthos : 25, 59, 100, 101 ; - éthos discursif : 14-16
 évaluatif (trait) : 43-45
 évaluation, évaluatif (discours) : 36, 43, 44, 57, 58, 59, 75 ;
 voir aussi jugement, idéologie, valeur
 expansion : 22
 filtrage : 22
 flashback : 75
 focalisation : 38, 41, 46, 51-55, 99, 100
 formalisme, formaliste : 32-34
 foyer : 51, 52, 54 ; *voir aussi* origine énonciative ;
 - ~ modal : 63, 64
 genre littéraire : 22
 grammaire (du récit, narrative) : 32, 35
 hétérogénéité énonciative : 17, 29, 30, 31, 37, 45, 53, 58, 73, 79, 97, 99
 identification : 9, 20, 25, 28, 41, 49, 56, 59, 65, 98 ;
 - émotionnelle : 53, 65, 67, 70, 99 ;
 - focalisatrice : 65, 66, 69, 99 ;
 - heuristique : 65, 69, 99 ;
 - informationnelle : 65, 67, 70, 99 ;
 - lectorale primaire (ou narratoriale) : 66 ;
 voir aussi sympathie
 identité : 14, 15, 16, 17, 69, 71, 79 ; *voir aussi* éthos, identification
 idéologie : 15, 16, 24, 25, 34, 42, 56-58, 61, 62, 72, 79, 87, 90, 98 ;
 voir aussi évaluation, jugement, valeurs
 illocutoire (effet, force, valeur) : 21, 29, 31, 42, 49, 65 ; *voir aussi* pragmatique
 illusion : - d'immédiateté : 60 ;
 - référentielle : 19, 23, 28, 41, 47, 99 ;
 voir aussi authenticité, effet de réel
 imitation : 17, 49, 80, 84 ; *voir aussi* mimétisme
 immanente (approche) : 16, 22, 35, 37
 implication, impliquer : 20, 22, 23, 27, 44, 48, 61, 62, 69, 93 ; *voir aussi* identification
 implicite : 9, 13-15, 20-22, 25, 27-31, 41, 42, 46-51, 54-58, 60-62, 69, 72, 74, 77, 97-99 ; *voir aussi* auteur implicite, rhétorique (sens)
 interaction, interactionnel : 17, 30, 36, 100 ;
 voir aussi relation
 interlocuteur : 13, 15, 46, 86 ; *voir aussi* co-énonciateur, lecteur virtuel, narrataire
 interprétation, interprétatif : 22, 31, 45, 55, 60, 61, 65, 76, 88
 intertextualité : 22, 34 ; *voir aussi* compétence intertextuelle
 intervention du narrateur : 9, 60, 92 ; *voir aussi* commentaire.
 intra-relationnelle : 29, 31, 32, 41, 98-101
 inventio : 16, 46, 72
 ironie : 21, 44, 46, 59, 67, 73, 98 ;
 voir aussi détournement, distanciation
 jugement : 9, 11, 18, 24, 25, 41, 44, 45, 48, 50, 52, 56-58, 60-62, 71, 93, 97, 98 ;
 voir aussi évaluation, idéologie, valeur
 lacunes : 21, 22, 38, 58, 69, 71, 99 ;
 voir aussi réticences
 lecteur interprétant : 56, 59
 lecteur institué : 22 ; *voir aussi* lecteur coopératif
 lecteur invoqué : 22
 lecteur modèle : 21, 22 ;
 voir aussi compétence, encyclopédie
 lecteur réel : 13, 19, 20-22, 101
 lecteur virtuel : 7-9, 11, 13, 19-22, 31, 36, 46, 54, 55, 61, 72, 101
 lexème : 22 ; *voir aussi* sème
 lieu commun : voir stéréotypie, doxa
 linguistique (discipline) : 30, 31, 35, 36, 39, 49 ;
 - énonciative : 7, 30-32, 35, 36-39 ;
 - socio~ : 37 - structurale : 32, 34, 35 ;
 - textuelle : 39 ;
 - pragma~ : 39
 lisant (instance de lecture) : 56 ;
 voir aussi identification, illusion référentielle, sympathie
 littéralité, littéral, littéralement : 35, 39, 49, 80, 84, 92 ;
 - contrat de ~ : 35 ;
 voir aussi mimétisme expressif
 littérarité : 32, 33 ; *voir aussi* formalisme
 locuteur : 13, 15, 21, 42, 44, 51, 52, 53, 58, 61, 73 ;
 -locuteur/énonciateur premier (ou locuteur citant ou L/E1) : 31, 37, 45, 74, 75, 79, 80, 84, 85, 91 ;
 -locuteur/énonciateur second (ou locuteur cité ou e2) : 45, 74, 79, 80, 91, 96 ;
 voir aussi énonciateur, interlocuteur, sujet parlant
 lois du discours : 13, 47, 57 ;
 - loi de quantité (ou d'exhaustivité) : 47, 63 ;
 - loi de reproduction du discours : 84
 marques énonciatives, d'énonciation, de subjectivité : 13, 14, 15, 18, 20, 29, 36-39, 45, 49, 51, 55, 101 ;
 voir aussi subjectivèmes
 mimésis : 65
 mimétisme, mimer, mimétique : 17, 26, 35, 72, 78, 80, 84 ;
 - mimétisme expressif : 83, 84-88, 90, 93, 95, 97, 99 ;

-mimétisme cognitif : 51, 52, 70, 82, 83, 84, 88, **89-93**, 95, 97, 99 ;
voir aussi imitation, mimésis
mise en relief : 75, 78
modalisation, modalité : 16, 17, 36, 38, 45, 46, 64, 73, 93 ;
-modalisateur, modal (trait) : 41, 44, **45-46**, 54, 72, 95, 98 ;
voir aussi foyer modal, modalisation autonymique
modalisation autonymique : 46
modalité d'intégration (du point de vue) : 74
mode de représentation (du point de vue) : 25, 26, 29, 30, 31, 53, 73, 80, 81, 83, 84, 90, 91, 95, 97, 98 ;
voir aussi style, discours rapporté
modèle actanciel : 33
monologue : 86, 92
- autonome : 81, 88 ;
- intérieur : 76, 81, 90, 91, 92, 96, 97
narrataire : 8, 13, 14, **19-21**, 35, 36
narrateur primaire (ou anonyme) : 16, 17, 18
narrateur secondaire : 17
narratologie : 7, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 39, 66 ;
- classique (ou structuraliste) : 8, 32, 39 ;
- énonciative : 16, 30, 32, **38-39** ;
- postclassique : 39
négation : 46, 93
non communicationnelle (approche, théorie) :
voir communicationnelle
norme : 44, 49, 57, 58 ; *voir aussi* doxa
notation insignifiante : 63-65
observation (à valeur idéologique) : 58, 59, 98
omniscience : 41, 54, 93
opposition (système d') : 9, 24, 25, 97, 98
origine énonciative (de l'énonciation, du point de vue, de la subjectivité) : 9, 14, 17, 18, 45, 51, 61, 62, 66, 72, 73, 77, 80, 82, 97-100 ; - origine des repérages : 16, 38 ;
voir aussi énonciateur
paralepse : 54
paralipse : 54, 63-65
parallélisme : 9, 61 ; *voir aussi* opposition
pathémique (effet, fonction) : 25, 27, 28, 31, 50, 62-64, 67, 85, 86, 90, 97 ; *voir aussi* sympathie, identification (émotionnelle)
perception : 8, 11, 14, 18, 24-26, 29-31, **51-54**, 57, 65, 73, 75, 76-78, 81-84, 88, 93, 95-97, 100
personnage focalisateur : 66, 100
perspective : 78, 79, 93 ; *voir aussi* point de vue, focalisation
persuasion (stratégie de) : 21, 30, 50, 55, 100
phatique (fonction) : 20, 28, 50, 60, 62, 73
phrase sans parole : 76, 96
poétique : - discipline : 33-35 ;
-fonction, dimension, langage : 14, 33, 34
point de vue (ou PDV) : - asserté : 74, 75, 79 ;
- raconté (ou embryonnaire) : 74, 78, 79 ;
- représenté : 74-84, 95, 96
polyphonie : 17, 37, 38, 94 ;
voir aussi hétérogénéité énonciative
post-structuralisme, post-structuraliste : 32, 35, 36, 37 ; *voir aussi* structuralisme
pragmatique : - discipline : 21, 30, 31, 35, 36,
- effet, impact, fonction : 9, 41, 47, 49, 50, 51, 55, 61, 72, 73, 84, 97-99 ;
voir aussi illocutoire
prescription : 58, 59, 61, 98
présupposé : 21, 28, 31, 41, 46, 48, 49, 50, 98 ;
voir aussi implicite
préverbal : 81, 83 ; *voir aussi* réflexivité
progression thématique : 76
pronom personnel « on » : 43, 87
psychisme, psychique : 79-83, 89, 90, 92, 94, 95 ;
voir aussi psycho-récit, mode de représentation
psycho-récit (ou PR) : 79, 81, 82, 83, 89, 90, 94
public attesté : 22
public générique : 22
réalisme : *voir* authenticité, illusion référentielle, effet de réel
réception : 31, 56, 65, 97 ; *voir aussi* contexte
rectification : 46
référenciation : 49, 51, 52, 56, 65, 98 ; *voir aussi* coréférence, référent
référent, référentiel : 16, 44, 45, 47, 50, 52, 55, 62, 74,
-mode de donation des ~ : 14, 55, 93, 96 ;
voir aussi illusion référentielle, effet de réel, coréférence
réflexivité : 83, 84 ; - pré~ : *voir* préverbal
relation Σ : 76
relation anaphorique méronymique : 76-78 ;
voir aussi relation π
relation π : 76 ; *voir aussi* relation anaphorique méronymique
renchérissement : 46
réticences : 26, 27, 41, 69 ; *voir aussi* lacunes
rétroaction : 22
rhème : 76, 77
rhétorique : - discipline : 14, 26, 31, 46 ;
- question : 46 ;
- sens ~ : 28, 31, 41, 49 ;
voir aussi implicite
rythme : 44, 51, 72, 89, 98
scénario commun : 69 ; *voir aussi* compétence intertextuelle, intertextualité

schème conceptuel (ou perceptif) : 51, 52, 56, 62, 78

sémantique (discipline) : 33

sème, sémème : 22, 33, 44

sémiosis : 22

sémiotique narrative : 33

sens global (du récit) : 16, 98

sociolecte : 85, 86

sous-entendu : 21, 27, 28, 31, 50, 62, 67 ;
voir aussi implicite

stéréotypie, stéréotype : 37, 59, 79, 87 ;
voir aussi doxa

stratégie (narrative ou du narrateur) : 19, 21, 25, 30, 50, 53-56, 65, 84, 96, 100

structuralisme, structuraliste : 8, 32, 34, 35, 36, 37, 39 ; *voir aussi* linguistique structurale, post-structuralisme

style : 18, 25, 30, 38, 45, 61, 79-84, 99
 - figure de ~ : 18, 25, 28, 31, 46, 92, 98
voir aussi trope ;
 - ~ direct (ou DD) : 17, 34, 61, 74, 80, 83-92, 99 ;
 - ~ direct libre (ou DDL) : 74, 80, 81, 83, 84, 88, 90-92, 95 ;
 - ~ indirect (DI) : 17, 34, 61, 80, 83, 84, 88, 92-94, 99 ;
 - ~ indirect libre (DIL) : 17, 25, 74, 80, 83, 85, 92-94, 99 ;
voir aussi discours rapporté, discours narrativisé, mode de représentation

stylistique : - choix, procédé, effet ~ : 16, 28, 47 ; - discipline : 31, 32

subjectivème : 29, 30, 41, 42, 43, 45, 50, 55, 62, 65, 73, 95 ;
voir aussi marque énonciative

subjectivité implicite : 46, 47, 50, 55; *voir aussi* marque énonciative, subjectivème

sujet de conscience : 53

sujet parlant : 36, 37, 42, 45, 51, 52
 - unicité du ~ : 17, 37 ;
voir aussi locuteur

sujet percevant : 52, 53 ; *voir aussi* énonciateur

superposition (des voix ou points de vue) : 30, 93, 97 ; *voir aussi* confusion, ambiguïté

suspens : 47, 54

sympathie : 26, 62, 63, 64, 69, 70, 72 ;
 - effet-sympathie : 41, 56, 61, 62, 67, 70, 72, 98, 99; *voir aussi* empathie

syntaxe, syntaxique : 25, 35, 44, 46, 76, 78, 86, 90, 93

thème : 22, 70, 76, 77 ; *voir aussi* topic

topic : 22

topicalisation : 46

tropes : 48, 49, 50, 62, 72, 98 ;
voir aussi style (figure)

typographie : 44

valeurs (système de) : 15, 24, 25, 44, 56, 57, 98 ;
voir aussi axiologie, évaluation, idéologie, jugement

voix : 14, 30, 34, 35, 37, 38, 52, 53, 59, 61, 87, 91, 92, 94, 95, 99

zéro quotative : 96 ; *voir aussi* phrase sans parole

BIBLIOGRAPHIE (ouvrages cités)

AMOSSY (Ruth)

1999 : *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé.

BAL (Mieke)

1984 : *Narratologie*, Utrecht, HES.

BANFIELD (Ann)

1995 (1982) : *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. C. Veken, Paris, Le Seuil.

BAKHTINE (Mikhail)

1977 : *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.

1978 : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BARONI (Raphaël)

2010 : « Réticence de l'intrigue » dans Pier et Berthelot, *op. cit.*, pp. 199-213.

BARTHES (Roland),

1968 : « L'effet de réel », dans *Communication*, n°11, pp. 84-89.

1977 : *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».

BAUDRILLARD (Jean)

1979 : *De la séduction*, Paris, Galilée.

BENVENISTE (Émile)

1966 : *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BONHOMME (Marc)

2005 : *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.

CHAUVIN-VILENO (Andrée)

2002 : « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », dans *Semen* [En ligne], n°14, URL : <http://semen.revues.org/2509>.

COHN (Dorit)

1981 (1978) : *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. A. Bony, Paris, Le Seuil.

COLETTE

1933 : *La Chatte*, Paris, Grasset.

COURTÉS (Joseph)

1993 : *La sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.

DANON-BOILEAU (Laurent)

1982 : *Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque*, Méridiens-Klincksieck, Paris.

DECREUS (Freddy)

1987 : « Le formalisme russe », dans M. Delcroix et F. Hallyn (eds), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot.

DUBOIS (Jaques)

1973 : *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse.

DUCROT (Oswald)

1972 : *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.

- 1989 : *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- DUCHET (Claude)
1973 : « Une écriture de la socialité », dans *Poétique*, n° 16, pp. 446-454.
- DUJARDIN (Édouard)
1931 : *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein.
- DUMORTIER (Jean-Louis)
2001 : *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorique et pratique*.
Bruxelles, De Boeck Duculot.
- ECO (Umberto)
1985 : *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad.
Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- EGGS (Ekkehard)
1999 : « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », dans Amossy,
op.cit.
- ERLICH (Victor)
1964 : *Russian formalism*, La Haye, Mouton.
- GENETTE (Gérard)
2007 : *Discours du récit*, Paris, Le Seuil (contient *Figure III* 1972 et *Nouveau
Discours du récit* 1983).
- GIONO (Jean)
1935 : *Que ma joie demeure*, Paris, Grasset.
- GRICE (H. Paul)
1979 : « Logique et conversation », dans *Communication*, n°30, pp. 57-72 (trad. de
Grice 1975).
- GROUPE MU
1970 : *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- HAMON (Philippe)
1984 : *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchie et évaluations dans l'œuvre littéraire*,
Paris, PUF.
- HARRISON (Mary-Catherine)
2011 : « How Narrative Relationships Overcome Empathic Bias : Elizabeth Gaskell's
Empathy across Social Difference », dans *Poetics Today*, n°32 (2), pp. 255-
288.
- HERNAN (David)
1999 : « Introduction Narratologie », dans *Narratologie : New Perspectives on
Narrative Analysis*, Columbus, The Ohio State Up.
- ISER (Wolfgang)
1985 : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. franç., Bruxelles, Pierre
Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- JOUVE (Vincent)
1992 : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine)
1980 : *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
1986 : *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KINDT (Tom)

2007 : « L' "auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », dans *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Presses universitaires du Septentrion, disponible en ligne sur *Vox Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm> (consulté le 05/10/2010).

KLINKENBERG (Jean-Marie)

1990 : *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Bruxelles, Gref.

1991 : « La définition linguistique de la littérarité : un leurre ? », dans Louise Milot et Fernand Roy (éds), *La Littérarité*, Actes du Colloque International de Québec "La littérarité", Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, pp. 11-30.

1996 : *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck.

1999 : « L'originalité du sens rhétorique. Le trope comme sens implicite », dans *Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, t. X, n° 1-6, 1999, pp. 55-76.

LANGEVIN (Francis)

2011 : « La connivence construite par le discours de l'évidence. Attitude du narrateur et vraisemblance chez Patrick Lapeyre et Jean Echenoz », dans *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* [En ligne], n°2, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document384> (consulté le 05/07/2011).

MCHALE (Brian)

1978 : « Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. » dans *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n°3, 249-78.

MAINGUENEAU (Dominique)

1993 : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.

1999 : « Ethos, scénographie, incorporation » dans Amossy, *op.cit.*, p.75-100.

2000 : « Linguistique et littérature : le tournant discursif » [En ligne], sur *Vox Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/maingueneau.html> (consulté le 05/10/2010).

2000b : « Instances frontières et angélisme narratif. » Dans *Langue française*, n°128, pp. 74-95.

2004 : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

2010 : *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin.

OUELLET P., EL ZAIM A., BOUCHARD H.

1994 : « La représentation des actes de perception : le cas de paraître », dans *Les Cahiers de praxématique*, n°22, Université de Montpellier 3.

PATRON (Sylvie)

2009 : *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin.

PIER (John) et BERTHELOT (Francis),

2010 : *Narratologies contemporaine. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, éd. des archives contemporaines.

POTTIER (Bernard)

2001 : *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Louvain-Paris,

Éditions Peeters, 2001, [En ligne] URL : <http://books.google.be> (consulté le 10/07/2011).

POUILLON (Jean)

1946 : *Temps et Roman*, Paris, Gallimard.

PRINCE (Gerald)

2003: *A Dictionary of Narratology*, 2^e édition, Lincoln, University of Nebraska Press.

2006 : « Narratologie classique et narratologie post-classique » [En ligne], site *Vox Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.html> (consulté le 05/10/10).

PROUST (Marcel)

1988 : *À la recherche du temps perdu*. Tome III, Paris, Gallimard.

QUINTILIEN

1978 : *De l'Institution oratoire*. Tome 5, Livres VIII -IX , éd. et tr. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres.

RABATEL (ALAIN)

1999 : « Mais dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », dans *Le Français Moderne*, n°67, pp. 49-60.

2000 : « Valeurs représentative et énonciative du "présentatif" *c'est* et marquage du point de vue », dans *Langue française*, n°128, pp. 52-73.

2001 : « Les représentations de la parole intérieure », dans *Langue française*, n°132, pp. 72-95.

2001b : « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais*, *cependant*, *maintenant*, *alors*, et dans l'embrayage du point de vue. Propositions en faveur d'un continuum argumentativo-temporel », dans *Romanische Forschungen*, n°113, pp. 153-170.

2001c : « La valeur de "on" pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », dans *L'Information grammaticale*, n°88.

2003 : « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », dans *Pratiques*, n°119-120, pp. 7-33.

2004a : *Argumenter en racontant*, Bruxelles, De Boeck.

2004b : « Quand voir *c'est* (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », dans *Cahier de Narratologie*, n°11.

2008 : *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas.

2010a : « Pour une narratologie énonciative ou pour une analyse énonciative des phénomènes narratifs ? » dans Pier et Berthelot, *op. cit.*

2010b : « Droit de réponse », site de *Laseldi*, URL : http://laseldi.univ-fcomte.fr/document/HOMO_NARRANS/reponse_Alain_Rabatel.pdf (consultée le 07/07/2011).

RICOEUR (Paul)

1984 : *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil.

RIFFATERRE (Michael)

1970 : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

- RIVARA (René)
 2000 : *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.
- ROSIER (Laurence)
 1999 : *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*. Bruxelles, Paris Duculot.
- SCHELER (Max)
 1950 : *Nature et forme de la sympathie*, trad. franç., Paris, Payot.
- STANZEL (Franz)
 1955: « Die typischen Erzählsituationen in Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses » dans *Philologie*, n° 63, Vienne.
- SULEIMAN (Susan Rubin)
 1983 : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.
- TISSSET (Carole)
 2000 : *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes.
- TODOROV (Tzvetan)
 1965 : *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
 1966 : « Les catégories du récit littéraire » dans *Communication*, n°8.
- VOLOVHINOV (V. N.), BAKTHINE (M.)
 1977 : *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad. Franç., Paris, Éd. de Minuit.
- WEINRICH (Harald)
 1973 : *Le Temps*, trad. franç., Paris, Seuil.
- WILMET (Marc)
 1986 : *La détermination nominale. Quantification et caractérisation*, Paris, PUF.
- YOURCENAR (Marguerite)
 1978 : *L'œuvre au Noir*, Paris, Gallimard (Folio).
- ZRIBI-HERTZ (Anne)
 1990 : « Lui-même argument et le concept de "pronom A" », dans *Langages*, n°97, pp. 100-127.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
1. Pourquoi <i>La Femme de Gilles</i> , pourquoi l'analyse des relations entre narrateur, personnage et lecteur virtuel ?.....	8
PREMIÈRE PARTIE : OUTILS ET CONCEPTS GÉNÉRAUX.....	13
CHAPITRE 1 : NARRATEUR, PERSONNAGE ET LECTEUR VIRTUEL : UN DIALOGUE POSSIBLE ?	
1. L'auteur et le narrateur	
1.1. L'éthos discursif.....	14
1.2. L'auteur implicite.....	15
1.3. Narrateur et auteur : un partage des tâches dans l'élaboration du récit ?.....	16
2. Le lecteur virtuel et le narrataire.....	19
3. Les relations entre les instances internes au récit.....	23
CHAPITRE 2 : L'ÉTUDE INTRA-RELATIONNELLE. LES PROBLÈMES QU'ELLE POSE ET LES OUTILS QUI S'IMPOSENT.....	29
1. Quels sont les problèmes rencontrés ?	
2. Les outils de la narratologie, de la linguistique et de la pragmatique énonciatives.....	30
3. Quelle évolution pour la narratologie ?.....	31
3.1. Le structuralisme.....	32
3.2. Le post-structuralisme.....	35
3.3. La linguistique énonciative.....	36
3.4. La narratologie énonciative.....	38
3.5. Autres narratologies postclassiques.....	39
DEUXIÈME PARTIE : QUELQUES PISTES POUR RÉSOUDRE LES PROBLÈMES RENCONTRÉS DANS L'ANALYSE.....	41
CHAPITRE 1 : LES SUBJECTIVÈMES : LEUR REPÉRAGE, LEUR ASSEMBLAGE EN POINT DE VUE ET LEUR FORCE ILLOCUTOIRE	
1. Le repérage des subjectivèmes.....	42
1.1. La subjectivité, une question de degré	
1.2. Les traits axiologiques, affectifs, et modaux.....	44
1.3. La subjectivité contenue dans les sens implicites.....	46
1.3.1. Subjectivité implicite dans l'inventio	
1.3.2. Subjectivité implicite dans la dispositio.....	47
1.3.3. L'implication des partenaires dans la production et le déchiffrement des sens implicites.....	48
1.3.4. Subjectivité implicite dans l'elocutio.....	50
2. Le point de vue.....	51
2.1. Principe et définition du point de vue	
2.2. Le point de vue contre la focalisation genettienne.....	52
3. L'impact pragmatique de la relation narrateur-personnage.....	55
3.1. L'effet idéologique.....	56
3.1.1. Lieux d'inscription de l'effet idéologique dans le récit.....	57
3.1.2. Quelques pistes pour résoudre le problème de l'hétérogénéité énonciative.....	58
3.2. L'effet-sympathie.....	62

3.2.1.	L'effet de réel comme effet humanisant.....	63
3.2.2.	L'identification focalisatrice.....	66
3.2.3.	L'identification informationnelle et les effets sympathie des dissonances de savoir.....	67
3.2.4.	L'identification heuristique.....	69
3.2.5.	L'identification émotionnelle.....	70
CHAPITRE 2 : L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE.....		73
1.	Le PDV comme outil d'analyse de l'hétérogénéité énonciative	
2.	Les trois modalités d'intégration d'un PDV dans un autre PDV.....	74
2.1.	Le PDV asserté	
2.2.	Le PDV représenté.....	75
2.3.	Le PDV raconté ou embryonnaire.....	78
3.	Les modalités de représentation du discours et de la vie intérieure.....	80
4.	La portée illocutoire du choix des modes de représentation du discours et de la vie intérieure.....	84
4.1.	Le mimétisme expressif	
4.1.1.	La caractérisation du personnage.....	85
4.1.2.	L'expression du pathos.....	86
4.1.3.	La distanciation du narrateur.....	87
4.2.	Le mimétisme cognitif.....	88
4.3.	Le débrayage énonciatif.....	91
5.	Conclusion.....	97
CONCLUSION GÉNÉRALE		98
BIBLIOGRAPHIE		103
INDEX DES NOTIONS.....		107
TABLE DES MATIÈRES		112