

## Qu'arrivera-t-il à notre héros?

Guy Bouchard

Volume 12, Number 2, août 1979

IXE-13, un cas type de roman de masse au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500488ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500488ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Bouchard, G. (1979). Qu'arrivera-t-il à notre héros? *Études littéraires*, 12(2), 143–183. <https://doi.org/10.7202/500488ar>

# « QU'ARRIVERA-T-IL À NOTRE HÉROS<sup>1</sup> ? »

*guy bouchard*

Les épisodes de la série *IXE-13* affichent quelques particularités d'écriture remarquables. Relisons, à titre de contre-exemple, le dernier paragraphe de *Thérèse Desqueyroux* :

**Thérèse avait un peu bu et beaucoup fumé. Elle riait seule comme une bienheureuse. Elle farda ses joues et ses lèvres, avec minutie; puis, ayant gagné la rue, marcha au hasard.**

Pronoms et verbes sont de la troisième personne. De plus, les verbes principaux appartiennent tous au système du passé (passé simple, imparfait, plus-que-parfait) et décrivent tous le comportement d'un personnage : Thérèse. Si ce type d'écriture est perçu, par rapport au roman, comme « normal », comment qualifier le passage suivant, qui clôt l'épisode intitulé *le Mariage d'IXE-13* ?

**Seul cette fois, IXE-13 se lancera dans une des plus périlleuses et des plus dramatiques missions de sa vie d'espion. Nous raconterons, dans notre prochain roman, les scènes d'horreur qu'IXE-13 lui-même nous a relatées. Vous lirez et vous apprendrez ce que les Allemands ont fait des enfants, des vieillards, des blessés et des femmes. IXE-13 assistera à toutes ces scènes. Il fera son possible pour sauver quelques malheureux des plus horribles tortures. Ne manquez pas le prochain chapitre des aventures de l'espion IXE-13. Ce nouveau roman sera intitulé : *Horreurs nazies*<sup>2</sup>.**

Des dix verbes temporellement marqués que comporte ce passage, aucun n'appartient au système du passé : l'un est au présent (de l'impératif), deux sont au passé composé, et les autres au futur. De plus, si cinq de ces verbes (*se lancera, nous a relatées, ont fait, assistera, fera son possible*) se rapportent à un personnage, deux ont trait au narrateur (*nous raconterons, ce roman sera intitulé*) et trois au lecteur (*vous lirez, vous apprendrez, ne manquez pas*). Ces trois dernières expressions sont à la seconde personne et, parmi les autres, deux relèvent de la première personne. Comment, donc, qualifier ces faits ? Contentons-nous, pour le moment, de constater qu'ils diffèrent du type d'écriture que représente *Thérèse Desqueyroux*, et de supposer que, moins fréquents,

ils peuvent être considérés comme un écart par rapport à une norme.

Ces traits d'écriture constituent des marques qui signalent la présence du narrateur<sup>3</sup>. Nous allons tout d'abord dresser un inventaire aussi complet que possible de ces marques. Nous tenterons, ensuite, de les expliquer en les confrontant aux principales théories existantes de l'instance narrative; occasion nous sera ainsi donnée de constater que ces théories ne suffisent pas à rendre compte de phénomènes grammatologiques pourtant très simples, ce qui nous incitera à produire une théorie capable d'intégrer l'ensemble de ces phénomènes et de nous aider à mieux comprendre le rôle du narrateur dans les textes romanesques.

### **1. Les marques grammatologiques du narrateur dans la série « IXE-13 »**

Notre enquête a porté sur trois cent trente-cinq fascicules<sup>4</sup>. Nous avons relevé, en chacun, deux groupes de marques : d'une part les formes personnelles, d'autre part les temps des verbes.

#### *1.1. Les formes personnelles*

Si le recours à la troisième personne, pour désigner les personnages d'un roman, est présenté comme normal par plusieurs théoriciens, sont déviantes les formes de la première et de la seconde personne, ainsi que certains emplois de « on ». Bien entendu, les formes personnelles qui apparaissent dans les dialogues ne sont pas considérées comme pertinentes; car pour qu'apparaissent à ce point de vue des différences significatives entre les textes, il faut neutraliser le dialogue, qui ne laisse au narrateur aucun choix<sup>5</sup>.

Commençons par les formes de la première personne. Elles apparaissent dans 322 fascicules (96.11%) et s'élèvent à 2 359 occurrences, soit une moyenne de 7.32 occurrences par fascicule. On peut les partager en deux groupes : d'une part les formes adjectivales, d'autre part les formes pronominales. Les formes adjectivales, au nombre de 2 065, se divisent en deux sous-groupes, selon qu'elles concernent soit les personnages (1 959 occurrences) soit le narrateur et, parfois, le

lecteur (106 occurrences). Parmi les formes relatives aux personnages, on peut souligner l'expression « notre/nos amis » (951 occurrences) et l'expression « notre/nos héros » (888 occurrences); les autres expressions sont similaires, mais moins fréquentes; par exemple : « notre/nos as » (24 occurrences), « notre/nos espions » (14 occurrences), « notre/nos as espion(s) » (21 occurrences) et, parmi d'autres encore, « notre petit Canadien » (1 occurrence). Les formes relatives au narrateur et, parfois, au lecteur, se distribuent en quatre groupes : « notre dernière mission » (1 occurrence), « nos aventures<sup>6</sup> » (1 occurrence), « nos lecteurs » (3 occurrences) et « notre/nos... chapitre(s)/épisode(s)/roman(s)<sup>7</sup> » (101 occurrences). Considérés isolément, ces quatre derniers types d'expressions semblent se référer exclusivement au narrateur (notre prochain roman = mon prochain roman) mais, en contexte, ils impliquent la plupart du temps le lecteur : dans la formule la plus fréquente, soit « nous avons vu, lors de notre dernier chapitre », le *nous* initial n'est pas commutable avec *je* et implique nécessairement le lecteur. Or, si nous reconsidérons maintenant les expressions relatives aux personnages, il nous faut constater qu'elles aussi impliquent narrateur et lecteur : « nos héros », ce sont ceux de Pierre Saurel et les nôtres. Aucune des formes adjectivales que nous avons recensées n'est donc assumée par un personnage. Toutes relèvent du même schéma de base : JE (le narrateur) parle à TU (le lecteur) de ILS (les personnages). Il en est de même, comme nous allons le voir, des formes pronominales. Celles-ci, au nombre de 294 se partagent en trois groupes, selon que le verbe qu'elles accompagnent est au futur (83 occurrences), au présent (86 occurrences) ou au passé composé (120 occurrences)<sup>8</sup>. Dans le cas des verbes au futur, il s'agit de verbes qui expriment l'activité du narrateur et dont la plupart mettent aussi en cause le lecteur : l'expression la plus fréquente est « nous retrouverons/retrouverons-nous » (33 occurrences); par exemple : « Dans quelles nouvelles aventures retrouverons-nous nos héros ? » (n. 400, p. 31). Les verbes au présent fonctionnent de la même façon; les plus fréquents sont : « nous savons » (19 occurrences) et « laissons/délaissons/quittons » (15 occurrences); par exemple : « Mais nous savons que nos deux héros parlaient couramment l'allemand. » (n. 720, p. 23). Parmi les verbes au passé composé, le

syntagme « nous avons vu », s'impose, avec ses cent dix occurrences : « Comme *nous l'avons vu*, lors de notre dernier chapitre... » (n. 31, p. 1). Il en est donc bien comme nous l'annoncions : toutes les formes de la première personne sont relatives au narrateur, et l'on peut souligner que la très grande majorité d'entre elles (92.17%) mettent aussi en cause le lecteur : quand Pierre Saurel écrit « nous savons que... », il fait appel à des connaissances qu'il partage avec le lecteur ; les formes propres au narrateur sont celles qui se rapportent spécifiquement à l'acte d'écrire, comme dans la phrase suivante : « Tout ce que vit l'espion durant cet avant-midi, *nous ne pouvons pas le relater* » (n. 4P, p. 12).

Abordons maintenant les formes de la seconde personne. Elles apparaissent dans 316 fascicules (94.32%) et s'élèvent à 343 occurrences. Le premier des deux groupes entre lesquels elles se partagent, celui des manifestations adjectivales, ne comporte que deux occurrences, d'ailleurs redondantes, puisque toutes deux font d'IXE-13 « votre héros préféré » (n. 587, p. 32 ; n. 11S, p. 31). Quant aux manifestations pronominales, si l'on excepte les trois occurrences où « vous » n'apparaît pas en position de sujet (par exemple, « L'avenir *vous* le dira » : n. 50, p. 32), on peut les répartir entre deux groupes, selon que le verbe est à l'impératif ou à l'indicatif. Dans le cas des verbes à l'impératif, quatre syntagmes seulement sont utilisés : « ne manquez pas » (303 occurrences), « procurez-vous » (3 occurrences), « n'oubliez pas » (2 occurrences), « lisez » (1 occurrence) ; par exemple : « *Ne manquez pas* de lire le prochain chapitre des aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens » (n. 142, p. 32)<sup>9</sup>. Des verbes à l'indicatif, il y a 28 occurrences. Vingt-sept d'entre elles sont relatives au lecteur, parmi lesquelles on peut souligner « vous le saurez » (9 occurrences) et « vous aurez/trouverez la/les réponse(s) » (8 occurrences). Quant à la vingt-huitième occurrence, que voici : « Mais attention, Général, *vous vous réjouissez* trop vite » (n. 581, p. 3), — elle se singularise par le fait qu'elle désigne non le lecteur, mais un personnage.

Reste le pronom « on ». Certaines de ses manifestations — par exemple : « quelle nouvelle mission *confiera-t-on* à notre héros ? » (n. 73, p. 32) — désignent un personnage et corres-

pondent à une troisième personne : nous ne les relèverons pas. Parmi les 215 occurrences que nous considérons comme pertinentes, 7 équivalent à une première personne et désignent le narrateur ; par exemple : « comme *on l'a déjà dit* dans d'autres romans d'IXE-13, la cinquième colonne allemande était étendue dans le monde entier » (n. 17, p. 6). Deux cents occurrences de « on » correspondent à une seconde personne, celle du lecteur, parmi lesquelles on peut souligner les expressions « on [...] imagine » (114 occurrences) et « on [...] sait » (64 occurrences) ; ainsi : « *on s'imagine* un peu la joie du petit bonhomme » (n. 40, p. 3). Enfin, huit occurrences équivalent à un « nous » désignant conjointement narrateur et lecteur, comme celle-ci : « *on a vu*, lors de notre dernier chapitre [...] » (n. 126, p. 1).

Nous avons donc relevé, dans les 335 fascicules qui nous servent d'échantillon, 2917 occurrences de formes personnelles de première et de seconde personnes, et, à une exception près, toutes désignent le narrateur et/ou le lecteur. Examinons maintenant notre second groupe de marques : les temps des verbes.

### 1.2. *Les temps des verbes*

De même que, dans la section précédente, les formes de la troisième personne étaient considérées comme « normales », et partant non pertinentes, de même, eu égard aux temps des verbes, nous ne tiendrons pas compte des temps qui appartiennent au système du passé. Nous neutralisons aussi les verbes qui apparaissent dans les dialogues. Cela nous laisse donc le présent, le futur et le passé composé, dans leurs manifestations extra-dialogiques. Or de telles manifestations apparaissent dans tous les fascicules de la série. Leur nombre s'élève à 3276 occurrences, soit, en moyenne, 9.77 occurrences par fascicule.

Commençons par les verbes au présent. Les occurrences de tels verbes s'élèvent à 1859. Nous pouvons les partager en trois groupes, selon qu'elles ont trait au narrateur, au lecteur ou aux personnages. Les occurrences relatives au narrateur sont au nombre de 80. Elles sont toutes assertives. La formule la plus fréquente est « il faut dire/ajouter » (17 occurrences). On peut également signaler l'utilisation des verbes de ce

groupe, mais à l'impératif, pour marquer les changements de points de vue ; par exemple : « *Laissons nos amis dans l'espace et revenons au Canada...* » (n. 654, p. 11). Le second groupe, celui des verbes relatifs au lecteur<sup>10</sup>, comporte 582 occurrences ; les plus fréquentes ont déjà été mentionnées à l'occasion de l'inventaire des formes personnelles ; ce sont : « ne manquez pas » (303 occurrences), « on imagine » (114 occurrences) et « nous savons » (19 occurrences). Toutes ces formes sont assertives, à l'exception de la suivante : « Allons-nous assister à un nouveau conflit amoureux ? » (n. 216, p. 32). Les 1 197 occurrences restantes ont toutes trait aux personnages. Certains de ces emplois sont tout à fait traditionnels, par exemple le présent dit de narration ou de description :

**Huit heures du soir. IXE-13, Marius et Gisèle ont chacun une belle chambre. Le capitaine Vonburg s'est montré des plus aimables à leur égard. Gisèle et IXE-13, après avoir pris un bon bain, s'étaient rendus à la chambre de Marius.** (n. 75, p. 21)

— et le présent des « vérités éternelles » :

**Mais quand on est habitué à vivre dans le danger, un sixième sens semble toujours vouloir nous prévenir des embuscades tendues sur le chemin.** (n. 65, p. 16)

Il y a cependant une catégorie de verbes sur laquelle il nous semble important d'attirer l'attention, celle des actions indéterminées. Voici deux exemples :

**Et que devient Gisèle Tubœuf, la jeune Française, amoureuse d'IXE-13 ?** (n. 339, p. 32)

**Que va-t-il se passer ?** (n. 940, p. 31)

Parmi les 22 occurrences semblables que nous avons relevées, 14 sont formulées interrogativement. Or ce type de formulation est aussi utilisé avec d'autres catégories de verbes, par exemple ceux qui ont trait aux missions : « Maintenant quelle mission attend IXE-13 à Ottawa ? » (n. 496, p. 32). En fait, parmi les occurrences relatives aux personnages, 192 ont cette forme interrogative. Or ce fait assez particulier va devenir beaucoup plus remarquable dans les verbes au futur.

Des 1 056 occurrences de verbes au futur, 872, en effet, ont la forme interrogative. Cette fois encore, les verbes sont relatifs au narrateur, au lecteur ou aux personnages. Tous assertifs, les verbes relatifs au narrateur, au nombre de 8, sont à la première personne (v.g. « nous en reparlerons ») ou à la

troisième personne (v.g. « ce roman sera intitulé : *Horreurs nazies* »). Les verbes qui ont trait au lecteur s'élèvent à 99 occurrences, dont 49 interrogatives. Parmi ceux de la première personne, qui implique également le narrateur, les plus fréquents sont « nous retrouverons/retrouverons-nous » (33 occurrences) et « nous verrons/verrons-nous » (18 occurrences) ; par exemple : « IXE-13 et ses compagnons demeureront-ils au Congo ? Si oui, dans quelle nouvelle aventure les retrouverons-nous ? » (n. 670, p. 32) Des verbes à la seconde personne, les plus fréquents sont « vous [le] saurez » (9 occurrences) et « vous aurez/trouvez la/les réponse(s) » (8 occurrences) ; par exemple : « Autant de questions dont vous trouverez les réponses dans le prochain chapitre des aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens » (n. 154, p. 32). Quant aux verbes en troisième personne, peu nombreux, ils sont du type : « ce sera une surprise pour tous les lecteurs » (n. 590, p. 32). Le troisième groupe, celui des verbes qui se rapportent à des personnages, comprend 949 occurrences, dont 823 de forme interrogative. À quelques exceptions près (33 occurrences diverses), ces verbes se répartissent entre trois sous-groupes, selon qu'ils concernent l'action (808 occurrences), la connaissance (97 occurrences) ou les sentiments (11 occurrences) des personnages. Parmi les verbes d'action, deux catégories sont particulièrement remarquables : celle des verbes relatifs aux missions<sup>11</sup> (183 occurrences, dont 164 interrogatives) et celle des actions indéterminées (121 occurrences, toutes interrogatives) ; exemple du premier cas : « Donnera-t-on immédiatement une nouvelle mission à IXE-13 ? » (n. 4P, p. 32) ; exemple de la seconde catégorie : « Qu'arrivera-t-il à nos héros ? » (n. 666, p. 32) L'abondance des formes interrogatives, dans le cas des verbes au futur, est tellement frappante qu'on doit se demander quelle est la fonction d'une telle tournure. Or les quelques exemples que nous avons donnés permettent de constater que, par ce procédé, le narrateur interpelle directement le lecteur en détournant son attention des faits et gestes des personnages et en la reportant sur la connaissance que le lecteur a, ou aura, de ces faits.

Il nous reste à examiner les verbes au passé composé : 360 occurrences, dont 63 interrogatives. Cent vingt-sept d'entre elles, toutes assertives, ont trait au narrateur (et conjoin-

tement au lecteur dans certains cas) : la plus fréquente est « nous avons vu [que] » (110 occurrences), par exemple : « comme nous *l'avons vu*, lors de notre dernier chapitre [...] » (n. 31, p. 1). Des 6 occurrences relatives au lecteur, toutes assertives elles aussi, une seule est répétée, à savoir « les lecteurs *ont entendu parler de* [...] » (3 occurrences). Parmi les 227 occurrences qui concernent les personnages, 164 sont assertives et 63 interrogatives ; les verbes les plus fréquents sont « a/ont réussi » (24 occurrences) « est arrivé » (12 occurrences) et « est devenu » (10 occurrences) ; par exemple : « Nos héros *ont donc réussi* à accomplir leur mission » (n. 850, p. 32) ; « *Qu'est-il arrivé* au Marseillais ? » (n. 629, p. 32) ; « Saura-t-on ce *qu'est devenue* madame IXE-13 ? » (n. 525, p. 32)

Dernières remarques à propos des verbes : des 3 276 occurrences répertoriées, 2 151 (65.65%) sont assertives et 1 125 (34.35%) sont interrogatives ; par ailleurs, 2 845 occurrences (71.58%) ont trait aux personnages, tandis que 931 (28.41%) se réfèrent au narrateur et/ou au lecteur. Mais qu'arrivera-t-il si nous conjoignons les formes personnelles et les temps des verbes ?

### 1.3. *Formes personnelles et temps des verbes*

Tout texte romanesque comporte un narrateur (Je) qui parle de certains personnages à un lecteur (Tu). Le Je du narrateur, parfois enveloppé dans un Nous, ou bien apparaît expressément dans le texte, et en ce cas nous parlerons d'un narrateur explicite (N<sup>2</sup>), ou bien n'apparaît pas expressément dans le texte, et il sera alors question d'un narrateur implicite (N<sup>1</sup>). La différence entre auteur et narrateur est primordiale : du point de vue de la Poétique, seul le narrateur est pertinent et, en tout texte romanesque, il y a un narrateur, explicite ou implicite. Des marques du narrateur explicite nous avons déjà donné suffisamment d'exemples en décrivant les formes personnelles de la première personne. Quant au narrateur implicite, par définition son « Je » n'apparaît pas dans le texte. Mais sa position n'y est pas moins clairement dessinée et marquée. En effet, lorsque Pierre Saurel n'intervient pas expressément dans le texte, il intervient implicitement, par ce nom même de Pierre Saurel qui l'identifie comme destinataire du message. Et

formules (l'ordre de succession des symboles est sans signification ; « + » signifie « et ») :

	Formule	Nombre de fascicules	%
1	$N^2 + II + Pa + Pr + F + L^2$	287	85.67
2	$N^2 + II + Tu + Pa + Pr + F + L^2$	1	0.29
3	$N^2 + II + Pa + Pr + F + L^1$	15	4.47
4	$N^2 + II + Pa + Pr + L^2$	18	5.37
5	$N^2 + II + Pa + Pr + L^1$	1	0.29
6	$N^1 + II + Pa + Pr + F + L^2$	10	2.98
7	$N^1 + II + Pa + Pr + L^2$	1	0.29
8	$N^1 + II + Pa + Pr + F + L^1$	2	0.59

On peut signaler quelques regroupements significatifs : — total des formules en  $N^2 + L^2$  (1 + 2 + 4) : 305, i.e. 91.04% ; — total des formules en  $N^1 + L^1$  (8) : 2, i.e. 0.59% ; — total des formules en  $N^2 + L^1$  (3 + 5) : 17, i.e. 5.07% ; — total des formules en  $N^1 + L^2$  (6 + 7) : 11, i.e. 3.28%

Autrement dit, dans la très grande majorité des fascicules de la série *IXE-13*, le narrateur intervient expressément au moins une fois et s'adresse directement au lecteur (nous avons vu, plus haut, à l'aide de quels procédés). Mais cette majorité peut être accrue si l'on tient compte du fait que le narrateur intervient avec un « nous » qui, comme nous l'avons déjà signalé, implique la plupart du temps le lecteur, à l'aide d'expressions telles que « comme nous l'avons vu » ou « nos amis », etc. De telles expressions apparaissant dans chacun des fascicules relevant des groupes 3 et 5, nous devons ramener toutes les formules en  $N^2 + L^1$  aux formules en  $N^2 + L^2$ , ce qui porte le total de celles-ci à 321 (95.82%)<sup>14</sup>.

Il nous reste maintenant à découvrir une théorie de l'instance narrative qui rende compte de l'ensemble des faits que nous venons de rassembler.

## 2. Pour une théorie des marques grammatologiques du narrateur dans la série « IXE-13 »

Le problème des techniques narratives s'est entouré, dès l'origine, d'un halo axiologique et normatif. Après avoir brièvement rappelé ce contexte, nous tenterons de construire une théorie des marques grammatologiques du narrateur, d'une

Pierre Saurel n'appartient qu'au texte. Au commencement de cette étude, nous avons cité un texte dans lequel Pierre Saurel, précisément, déclare : « Nous raconterons, dans notre prochain roman, les scènes d'horreur qu'IXE-13 lui-même nous a relatées » ; ou bien, donc, IXE-13 existe réellement, et alors Pierre Saurel a le même statut, ou bien IXE-13 est un personnage de fiction, et alors, de Pierre Saurel, on doit en dire autant. Que Pierre Saurel soit un pseudonyme, cela ne change rien au fait. Lorsque, dans *le Père Goriot*, on lit : « Le bonhomme se prit donc pour son voisin d'une amitié qui alla croissant, et sans laquelle il eût été sans doute impossible de connaître le dénouement de cette histoire<sup>12</sup> », le voisin du « bonhomme », c'est Rastignac ; pourtant, ce n'est pas Rastignac qui raconte l'histoire de Goriot, mais quelqu'un qui est censé l'avoir connu, à qui le jeune homme a dû raconter ce qui se passait à la pension Vauquer, et qui a pu aller visiter celle-ci, interroger les autres personnages du drame, etc. Ce quelqu'un, est-ce Balzac ? En vertu de l'argument fondé sur la relation entre Pierre Saurel et IXE-13, on doit conclure que l'auditeur complaisant de Rastignac n'est pas Balzac l'auteur, mais Balzac le narrateur. Le narrateur donc, qu'il soit explicite ou implicite, diffère nécessairement de l'auteur réel. Or à ces deux types de narrateur correspondent d'une part un lecteur explicite (L<sup>2</sup>), d'autre part un lecteur implicite (L<sup>1</sup>). Ces quatre entités appartiennent au texte et sont distinctes de l'auteur et du lecteur, c'est-à-dire des protagonistes réels, extra-textuels, de la communication romanesque<sup>13</sup> ; c'est d'elles seules que se préoccupe la Poétique du roman. Par rapport au narrateur, les personnages sont soit « Je » (le narrateur raconte sa propre histoire), soit « Tu » (le narrateur raconte à quelqu'un son histoire, comme dans *la Modification*), soit « Il » (le narrateur raconte l'histoire de quelqu'un à qui il ne s'adresse pas). Quant aux temps de narration, nous les représenterons par Pa (système du passé : imparfait, passé simple, plus-que-parfait), par Pr (le présent, auquel nous rattachons le passé composé) et par F (le futur). Bien entendu, les pronoms et les temps du dialogue doivent être neutralisés au profit des pronoms et des temps qui les introduisent (v.g. « IXE-13 déclara »), sauf lorsque le texte tout entier est un dialogue.

Étant donné ces conventions, nous pouvons décrire les 335 fascicules qui nous ont servi d'échantillon à l'aide de huit

part en utilisant la contribution des principaux théoriciens à ce problème, d'autre part en adjoignant à cette contribution des éléments susceptibles de la compléter sur certains points.

2.1. *Le contexte : La querelle entre « telling » et « showing »*

Par rapport à la forme du « poème », Platon distinguait<sup>15</sup> le récit simple, où le poète parle en son propre nom (v.g. dans le dithyrambe), du récit imitatif, où le poète s'exprime comme s'il était chacun de ses personnages (v.g. dans la tragédie et la comédie), et du récit mixte (v.g. l'épopée), qui mêle les deux formes précédentes ; et dans la cité idéale, seul le récit simple serait admis. Aristote<sup>16</sup>, pour sa part, soutenait, en ce qui concerne la manière d'imiter, que le poète peut imiter soit en racontant, et il le fait par la bouche d'un autre ou en gardant sa propre personnalité, soit en présentant des personnages en acte ; or, quand il s'agit d'un récit, le poète doit dire personnellement très peu de choses, parce que ce n'est pas par ses interventions qu'il est imitateur. Différentes au niveau des étiquettes, ces deux théories n'en sont pas moins quasi identiques quant aux choses qu'elles distinguent<sup>17</sup> :

Platon	Aristote
Récit simple	Récit personnel
Récit imitatif	Personnages en acte
	Récit par la bouche d'un autre
Récit mixte	Récit personnel et récit par la bouche d'un autre

Si l'on convient d'appeler « récit » les textes ou portions de textes où c'est le narrateur qui rapporte les propos des personnages, « scène » les textes où les personnages semblent s'exprimer directement, et « récit-scène » les textes combinant les deux techniques, on notera que Platon et Aristote porteraient, sur ces trois modes d'expression, des jugements de valeur opposés : tandis que Platon privilégierait le récit en condamnant les deux autres formes, les faveurs d'Aristote

iraient à la scène. Or, plus de deux millénaires plus tard, le débat se présente le plus souvent de la même façon : « telling » ou « showing ».

Certains<sup>18</sup> privilégient d'emblée la scène<sup>19</sup>, jusqu'à identifier parfois le roman à cette technique narrative et à soutenir qu'un récit n'est pas un roman ; au souci de la présentation dramatique s'adjoignent la nécessité, pour le romancier, d'être objectif<sup>20</sup> ou impersonnel<sup>21</sup>, et une condamnation des interventions de l'auteur<sup>22</sup>. Mais le récit, jusqu'à la reprise moderne de la querelle, semblait aller de soi : ses partisans se sont donc surtout contentés de répondre aux reproches qu'on leur adressait en récusant l'objectivité<sup>23</sup>, en justifiant l'omniscience de l'auteur<sup>24</sup> et ses interventions<sup>25</sup>, en montrant qu'il est impossible de ne pas raconter, car l'auteur trahit toujours sa présence, ne fût-ce que par sa façon de choisir les personnages, l'intrigue, le décor<sup>26</sup>. Quelques théoriciens, enfin, ont reconnu la légitimité des deux procédés, soutenant que le romancier peut recourir à toutes les formules qu'il juge utiles<sup>27</sup>, ou qu'il doit toujours recourir au récit et à la scène<sup>28</sup>, ou que l'accent doit être mis sur la scène mais que le récit n'en conserve pas moins une utilité relative<sup>29</sup>.

À part l'affirmation que le romancier peut recourir à toutes les techniques qu'il juge utiles, chacune des propositions précédentes constitue un jugement de valeur. Or c'est dans ce contexte fortement teinté d'émotion que s'inscrivent les théories que nous allons examiner d'un peu plus près.

## 2.2. *Construction de la théorie*

### 2.2.1. *Contribution des principaux théoriciens*

La théorie que nous voulons esquisser se situe dans le prolongement des théories déjà existantes, au sein desquelles on la verra progressivement s'élaborer si l'on convient de distribuer ces théories selon un ordre de complexité croissante. Pour la commodité de l'exposé, chaque contribution sera désignée par un nom d'auteur, mais on devrait la considérer moins comme un reflet de la pensée de cet auteur que comme une étape théorique illustrée par un texte pertinent. Les traits que nous avons observés dans la série IXE-13 serviront de révélateur pour faire ressortir, en négatif, les

« manques » de chaque étape et la nécessité de poursuivre le travail théorique.

### 2.2.1.1. *Barthes*<sup>30</sup>

Du genre romanesque, dit Barthes, la narration n'est pas forcément une loi : puisque toute une époque a pu concevoir des romans par lettres, le récit est l'expression d'un moment historique. Il se caractérise par le recours au passé simple, verbe qui n'exprime plus un temps mais « signifie une création ».

**Au contraire lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes (p. 31-32).**

Le récit se caractérise en outre par un deuxième trait : la troisième personne ; sans celle-ci, « il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire » (p. 33). Le « Je » est moins romanesque, ajoute Barthes, et correspond à des récits se situant en deçà ou au-delà de la convention romanesque.

Cette conception conventionnelle présentée par Barthes<sup>31</sup> constitue la façon la plus simple de décrire le rôle du narrateur dans un texte romanesque. Mais elle ne rend compte d'aucun des fascicules de la série *IXE-13*. Celle-ci ne serait-elle donc pas romanesque ? Serait-elle impuissante à atteindre au roman, ou tenterait-elle volontairement de le détruire ? Il serait prématuré de répondre à de telles questions, car la conception conventionnelle est, précisément, trop simple : elle ne tient, par exemple, aucunement compte des monologues et des dialogues, où abondent les pronoms de la première et de la seconde personne, ainsi que le présent.

### 2.2.1.2. *Tomachevski*<sup>33</sup>

La narration *objective* est présentée au nom de l'auteur, comme simple information, sans qu'on nous explique comment on prend connaissance des événements, tandis que dans le récit *subjectif* on sait quand et comment le narrateur

(qui est un tiers mis au courant par d'autres personnages, un témoin ou un participant) a pris connaissance de chaque information ; si le témoin ou l'auditeur n'est pas narrateur, un récit objectif nous communique alors ce qu'il a appris.

À laquelle de ces trois catégories appartient la série *IXE-13* ? La non-indication des marques grammatologiques pertinentes ne facilite pas la réponse, mais il apparaît probable que la méthode subjective correspond au narrateur dont le « Je » apparaît dans le texte, tandis que la méthode objective correspondrait au narrateur implicite (et non à « l'auteur »). La série *IXE-13* relèverait donc de la méthode subjective ; pourtant, Pierre Saurel n'est pas un participant, ni un témoin, ni un tiers mis au courant par d'autres personnages, et l'on est loin de savoir quand et comment il a pris connaissance de chaque information (sur ce point, la série s'apparente davantage à la méthode dite objective).

### 2.2.1.3. *Brooks et Warren*<sup>34</sup>

L'auteur qui recourt à une méthode dramatique rend compte objectivement de son matériel, sans intervenir : le lecteur doit inférer la situation interne des personnages à partir de l'action externe. Le traitement subjectif, par contre, consiste, pour l'auteur, à colorer son matériel de ses sentiments et croyances, ou à présenter directement les pensées et sentiments de ses personnages. Le plus souvent, les deux méthodes sont combinées. Quant aux divers points de vue, ils se classent schématiquement comme suit, sans nier la possibilité de combinaisons :

	<b>Analyse interne des événements</b>	<b>Observation extérieure des événements</b>
Narrateur = personnage.	(1) Le personnage principal raconte son histoire. (Je)	(2) Un personnage secondaire raconte l'histoire du personnage principal. (Je-observateur)
Narrateur ≠ personnage.	(4) L'auteur analytique ou omniscient raconte l'histoire. (Il)	(3) L'auteur raconte l'histoire comme observateur. (Il-observateur)

On se contentera de noter ici, la confusion entre auteur et narrateur et l'insuffisance de la caractérisation des points de vue par les pronoms personnels; en fait, dans le cas (1), Je raconte l'histoire de Je; en (2), Je raconte l'histoire de Il; en (3), Je (implicite) raconte l'histoire de Il; et, en (4), c'est encore Je (implicite) qui raconte l'histoire de Il. Les deux premiers cas s'opposent donc aux deux autres comme le narrateur explicite au narrateur implicite. Entre (1) et (2), la différence est d'abord dans le personnage dont on raconte l'histoire, et qui est le narrateur lui-même (1) ou un autre personnage (2); à remarquer que ce dernier cas n'exclut pas nécessairement (quoi que laisse entendre le tableau) la méthode subjective. Entre (3) et (4), la différence est de méthode. La série *IXE-13* correspondrait en gros à la formule (4) telle que nous l'avons reformulée, mais à condition d'y apporter plusieurs précisions; par exemple, comme nous aurons l'occasion de le souligner plus loin, Pierre Saurel n'est pas toujours omniscient.

#### 2.2.1.4. *Wellek et Warren*<sup>35</sup>

La méthode traditionnelle, naturelle, est celle de l'auteur omniscient, à la troisième personne. On en peut dévier de deux façons: par le mode romantique-ironique, qui magnifie le rôle du narrateur, lequel se complait à dénoncer toute illusion possible et insiste sur le caractère littéraire de l'œuvre; ou par le mode objectif, qui montre au lieu de raconter, sans se limiter au dialogue et au comportement rapporté, puisqu'il peut aussi exploiter le psychisme: son essence est de remplacer l'omniscience par un point de vue, qui peut varier selon qu'un personnage raconte l'histoire à quelqu'un ou devient la conscience à travers laquelle tout est vu.

La série *IXE-13* ne correspond ni au mode objectif, ni au mode romantique-ironique. Elle relèverait donc de la méthode traditionnelle, « naturelle ». Pourtant, la troisième personne ne suffit pas à la caractériser, non plus, d'ailleurs, que l'omniscience. On notera en outre la confusion du narrateur et de l'auteur, la postulation d'une norme « naturelle », et l'affirmation implicite que la méthode traditionnelle ne constitue pas un point de vue.

### 2.2.1.5. *Butor*<sup>36</sup>

Tout épisode romanesque met en cause trois personnes : l'auteur (Je), le lecteur (Tu) et le héros (Il). La représentation du héros par la troisième personne est la forme fondamentale de la narration : par rapport à elle, toute autre est figure. L'auteur peut cependant préférer introduire un représentant de lui-même, un « Je » racontant sa propre histoire ; progrès réaliste, apparition du point de vue : le « Je » peut expliquer comment il connaît ce qu'il raconte, présenter son récit comme un document (sauf dans le cas du monologue intérieur, qui escamote le problème de l'accession à l'écriture) ; ce « Je » n'est pas une première personne pure : ce n'est pas l'auteur, mais sa *persona*, et aussi le représentant du point de vue que le lecteur doit adopter. Mais si le « Il » a le désavantage de rester à l'extérieur, le « Je » peut ne nous faire pénétrer que dans un intérieur fermé : d'où le recours de certains récits à une seconde personne représentant le lecteur et à laquelle on raconte son histoire, ce qu'elle ignore d'elle-même.

Cette théorie nous permet d'avancer d'un pas de plus. Nous sommes en effet partis d'une position qui, à quelques nuances près, réduisait le roman à la formule « Il + Pa ». Les théories subséquentes ont ajouté à cette formule une distinction entre celui ou ceux dont on raconte l'histoire (les personnages) et celui qui raconte cette histoire (auteur ou narrateur : la distinction n'a pas encore été clairement établie) ; elles ont introduit la problématique de la connaissance du narrateur (comment sait-il ce qu'il raconte ?) ; enfin, il a été précisé que les pronoms désignant les personnages peuvent être Je ou Il, ce à quoi la théorie de Butor ajoute une troisième possibilité : Tu. Mais ce progrès ne suffit pas encore, car Butor ne distingue pas clairement entre auteur et narrateur, il postule que la troisième personne constitue une norme, non un point de vue, et il ne se préoccupe pas des temps des verbes en relation avec les personnes verbales.

### 2.2.1.6. *Le groupe de Liège*<sup>37</sup>

« La littérarité du roman est posée par ce seul fait que le « je » narrateur n'est pas le « je » de l'écrivain » (p. 24) : une telle proposition commence à rendre compte de la distinction

entre auteur et narrateur, bien qu'elle ne suffise pas encore ; par rapport à la série *IXE-13*, en effet, elle nous dit clairement que les épisodes où le « je » du narrateur est explicite ne doivent pas être attribués à l'auteur, mais elle n'est pas assez précise eu égard à la distinction entre auteur et narrateur implicite. Par rapport au point de vue, cette théorie pose que les deux variétés extrêmes en sont d'une part le narrateur objectif qui rassemble et ordonne les événements sans se représenter lui-même, en laissant le sens émerger spontanément, d'autre part un romancier qui sait tout et peut intervenir à son gré. La norme, fixée par le roman moderne, consisterait en une attitude intermédiaire de transparence du point de vue : un narrateur discret ne s'introduit que de biais dans la conscience des personnages, de préférence dans celle du héros ; dès lors, omniprésence et omniscience, vision objective et externe, constitueraient des écarts « pour la sensibilité du lecteur actuel » :

	<b>Représentation du narrateur</b>	<b>Relation entre narrateur et personnages</b>
Suppression	Narration objective	Vision du dehors <sup>38</sup>
Adjonction	Interventionnisme	Vision omnisciente
Suppression-adjonction	Discours en Je	Vision « avec », journal, lettre, monologue intérieur
Permutation		Points de vue croisés

Dans le premier cas, celui de la suppression, il s'agit d'une narration réaliste à la troisième personne, où le narrateur ne trahit pas sa présence, se contente de rapporter faits, paroles et pensées sans juger ses personnages ; un pas de plus, et le narrateur s'interdit d'entrer dans la conscience des personnages, ne rapportant que gestes, attitudes et actes physiques ; en ce sens, tout le théâtre, et tout roman dialogué, en s'interdisant le domaine de l'intériorité, constituent un vaste écart de la suppression. Le cas de l'adjonction est trop connu pour y insister : qu'on songe aux interventions et à l'omniscience de Balzac. En troisième lieu, le roman à la première personne est l'exemple même de la substitution, car le Je rend encore plus implicite l'image du narrateur véritable ; sa rela-

tion envers ses personnages est ambiguë : d'une part il est le plus près possible d'eux, d'autre part il cède la place à une autre logique, à un autre discours : celui du journal, de la lettre ou du monologue. Le dernier cas, enfin, concerne l'apparition de points de vue concurrents : « Je » et « Il », plusieurs « Je », dont les rivalités peuvent engendrer des permutations typiques, par exemple dans un récit donnant plusieurs versions d'un même fait.

Où se situe, dans cette grille, la série *IXE-13*? Comme le « Je » est assimilé à la suppression-adjonction, il faut en déduire que la narration objective et l'interventionnisme correspondent à « Il » : cela est affirmé dans le premier cas, implicite et discutable dans le second. Or la série *IXE-13*, où, dans la plupart des épisodes, un « Je » explicite raconte l'histoire de « Il », ne correspond ni au discours en « Je », ni au discours en « Il ». Elle devrait donc relever de la permutation. Mais celle-ci, au bénéfice d'une machinerie conceptuelle qui ne retient que quatre types d'écart, confond plusieurs combinaisons distinctes : qu'un narrateur implicite rapporte les versions de plusieurs personnages désignés par « Il », cela n'est pas la même chose qu'un narrateur explicite racontant les aventures de ses héros (toujours désignés par « Il »). Cette théorie ne distingue donc pas suffisamment les pronoms du narrateur de ceux qui correspondent aux personnages. De plus, elle ignore la seconde personne. Enfin, elle postule arbitrairement une norme qui diffère de celle que nous avons rencontrée dans certaines autres théories.

#### 2.2.1.7. *Lubbock*<sup>40</sup>

Une première opposition distingue la présentation scénique d'une expérience particularisée, de la présentation panoramique qui offre une vue générale, en hauteur, de l'histoire racontée. En second lieu, l'attention peut porter soit sur l'action elle-même, sur le drame, soit sur son impression dans l'esprit de quelqu'un. Enfin, le point de vue peut être celui de l'auteur, celui d'un narrateur personnifié, ou celui du lecteur. Grâce à ces trois distinctions, Lubbock examine six méthodes narratives, que l'on peut caractériser schématiquement ainsi :

	Objet		Méthode		Point de vue			Pronom	
	Action	Impres- sion	Scène	Panorama	Auteur	Narrateur personni- fié	Lecteur	Je	Il
1		+		+	+				+
2		+		+		+		+	
3		+	+				+		+
4		+	+				+	+	
5		+	+			+	+		
6	+		+				+		

On notera qu'en excluant l'auteur de cinq des six méthodes qu'il étudie, Lubbock ne nie pas que l'on puisse trouver des indices de sa présence : mais ces indices ne sont pas pertinents, le point de vue adopté en de tels romans n'étant pas le sien. D'autre part, à l'exception de la dernière méthode, les cinq autres n'excluent pas complètement les traits qui ne les caractérisent pas : la méthode panoramique de la première n'interdit pas, par exemple, la présentation de quelques scènes, de même que la méthode scénique de la troisième n'empêche pas complètement le recours au panorama.

Ce principe de prédominance est très important : mettons-le en réserve. Remarquons par ailleurs que la mise en tableau de la théorie de Lubbock en rend les déficiences évidentes. Même en acceptant de ne retenir que les éléments simples de chaque catégorie de critères<sup>41</sup>, la combinaison de ces éléments engendre en effet vingt-quatre méthodes distinctes. On peut regretter tout particulièrement la perdurance du recours à l'auteur et l'utilisation non systématique et ambiguë de la catégorie des pronoms (on ne sait pas s'ils désignent l'« auteur », le narrateur personnifié ou le lecteur). Quant à la série *IXE-13*, il faudrait, dans la mesure où l'action y prédomine sur l'impression et la scène sur le panorama<sup>42</sup>, la situer dans la sixième méthode ; mais on ne voit pas en quel sens le point de vue y serait celui du lecteur, et, des pronoms dont nous avons fait l'inventaire, il n'est pas rendu compte.

#### 2.2.1.8. *Friedman*<sup>43</sup>

Le récit (« telling ») consiste en un compte rendu généralisé d'une série d'événements couvrant une période étendue et une variété de lieux, tandis que la scène (« showing ») suppose une attention spécifique, continue et successive aux détails de temps, de lieu, d'action, de caractère et de dialogue. Les deux méthodes sont rarement pures, ajoute Friedman, chacune impliquant partiellement l'autre, mais on peut dire que la fiction moderne met l'accent sur la scène, et la fiction conventionnelle, sur le récit. Les divers points de vue relatifs à ces deux techniques, qui s'échelonnent du récit pur à la scène pure, se classent comme suit :

	Narrateur			Angle					Source d'information			Distance			
	Auteur, 3 <sup>e</sup> personne	Auteur, 1 <sup>re</sup> personne	Personnage, 1 <sup>re</sup> personne	Au-dessus	Périphérie	Centre	Devant	Variable	Paroles, pensées, sentiments de l'auteur	Paroles et actions des personnages	Pensées, perceptions, sentiments des personnages	Combinaison	Près	Loin	Variable
« Editorial Omniscience »	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
« Neutral Omniscience »	+	-	-	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+
« I as Witness »	-	-	+	+	+	-	-	-	-	+	+1	-	+	+	+
« I as Protagonist » <sup>2</sup>	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+	+1	-	+	+	+
« Multiple Selective Omniscience »	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+3	-	-	-	-
« Selective Omniscience »	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	+4	-	-	-	-
« Dramatic Mode »	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-
« Camera » <sup>5</sup>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

<sup>1</sup> Du narrateur seulement ; mais il peut compléter ses renseignements en citant des propos, des lettres, des extraits de journal intime, ou par déduction.

<sup>2</sup> Friedman mentionne un cas qui combine le Je-témoin et le Je-protagoniste : ce dernier raconte son histoire au premier, qui la raconte au lecteur.

<sup>3</sup> Accès à l'esprit de plusieurs personnages.

<sup>4</sup> Accès à l'esprit d'un seul personnage.

<sup>5</sup> Au lieu de décrire cette forme, Friedman la condamne.

L'insuffisance combinatoire est ici plus flagrante que dans les théories précédentes : toujours en nous en tenant aux éléments simples de chaque catégorie de critères, Friedman aurait pu engendrer soixante-douze méthodes distinctes ; au lieu de quoi il ne nous en présente que huit (dix si on ajoute au tableau le récit pur et la scène pure). Parmi ces dix méthodes, où se classe notre série ? En supposant que l'auteur à la 3<sup>e</sup> personne correspond au narrateur implicite tandis que l'auteur à la 1<sup>re</sup> personne correspondrait au narrateur explicite, on pourrait admettre que les fascicules où le narrateur est explicite relèvent de l'« éditorial omniscience », alors que ceux où le narrateur est implicite relèvent de la « neutral omniscience ». Cette dernière méthode, cependant, est censée exclure, en tant que source d'information, les paroles, les pensées et les sentiments de l'« auteur » ; or que le narrateur, même à la 3<sup>e</sup> personne, puisse faire part au lecteur de ses sentiments et de ses pensées, la série nous le montre dès la première parution :

**Thibault devait devenir par la suite, l'espion le plus célèbre des Nations-Unies.**  
(p. 4)

**Il croyait que sa mission allait être facile, mais il se trompait, il allait s'engager dans une des aventures les plus périlleuses de sa vie.** (p. 34)

Il nous faut donc chercher une théorie plus puissante que celle de Friedman.

#### 2.2.1.9. *Hildick*<sup>44</sup>

Comme l'indique le titre de l'ouvrage, l'on a affaire, ici, à treize méthodes narratives : 1) troisième personne et passé (auteur omniscient) ; 2) troisième personne et présent ; 3) première personne parlant du passé ; 4) première personne écrivant au passé ; 5) première personne parlant au passé dans un cadre de première ou de troisième personne ; 6) dialogue ; 7) forme de pièce de théâtre ; 8) questions et réponses ; 9) lettres ; 10) journal ; 11) documents ; 12) flux de conscience (monologue intérieur) ; 13) série de premières personnes, dans un cadre de troisième personne. Hildick mentionne en outre que la seconde personne a connu une certaine vogue pendant et après la guerre, mais qu'elle ne semblait servir aucun but utile [*sic!*] ; Butor, toutefois, l'aurait employée avec brio.

On peut souligner, ici, la réapparition des temps verbaux et leur conjugaison aux personnes : la conjonction de ces deux groupes de variables permet d'engendrer une caractérisation des méthodes par les pronoms et par les temps qu'elles privilégient ; malheureusement, ce commencement de système est mis de côté dans le cas des méthodes 6 à 11 (comment se caractérise le dialogue, en termes de personnes et de temps verbaux ?), et la seconde personne n'y est pas intégrée ; de plus, on ne sait pas clairement si les pronoms désignent les personnages (comme ce semble être le cas dans la méthode 1) ou le narrateur (méthode 4) ; enfin, même en ne tenant pas compte du lecteur, aucune de ces méthodes ne correspond à la formule la plus fréquente dans la série *IXE-13* :  $N^2 + II + Pa + Pr + F (+ L^2)$ .

#### 2.2.1.10. *Booth*<sup>45</sup>

Selon Booth, la classification traditionnelle des points de vue en trois ou quatre espèces ne variant que selon la personne et le degré d'omniscience, est inadéquate, et l'on a surfait l'importance de la distinction des personnes (Je ou Il) : en fait, toutes les distinctions suivantes valent pour les deux. Première différence : la personnification ou la non-personnification du narrateur. Tout roman crée une image implicite de l'auteur, distincte de l'auteur réel, et quand un roman ne réfère pas directement à cet auteur implicite, il ne diffère pas du narrateur implicite, non personnifié. Impersonnalité rare : la plupart des récits sont filtrés par la conscience d'un narrateur, « Je » ou « Il » ; dès que l'on rencontre ce « Je », on devient conscient d'un esprit dont les visions s'interposeront entre nous et les événements ; mais en son absence, on aurait tort de croire que l'histoire nous parvient sans médiatisation ; cette erreur devient d'ailleurs impossible quand l'auteur pose explicitement un narrateur dans le récit, même s'il reste non personnifié. Tout narrateur est personnifié dès qu'il dit « Je » ou « Nous ». Mais plusieurs narrateurs personnifiés ne sont pas reconnus comme tels : tout acte, toute parole raconte, et beaucoup d'œuvres contiennent des narrateurs déguisés qui, semblant ne jouer que leur rôle, disent pourtant au public ce qu'il doit savoir (v.g. le messager

rapportant l'oracle); le plus important des narrateurs inavoués est ce «centre de conscience» à la troisième personne à travers lequel le récit est filtré, qu'il s'agisse d'un miroir réfléchissant une expérience mentale complexe, ou d'un simple «œil de caméra». Enfin, parmi les narrateurs personnifiés, les uns sont de simples observateurs, les autres des agents. En second lieu, par rapport aux techniques de narration, tous les narrateurs et observateurs peuvent rapporter leur récit comme scène, comme résumé, ou en combinant les deux techniques. Mais il faut spécifier quelle sorte de narrateur recourt à quelle méthode. Ceux qui utilisent les deux méthodes varient selon la quantité et la sorte de commentaire qu'ils ajoutent à la relation directe des événements sous forme de scène ou de résumé : il faut distinguer le commentaire simplement ornemental du commentaire rhétorique non intégré à la structure dramatique et du commentaire intégré à cette structure. Il importe d'autre part de distinguer les narrateurs qui sont pleinement conscients de leur écriture, de ceux qui le sont à peine ou pas du tout. En troisième lieu, qu'ils soient ou non agents, les narrateurs et les «centres de conscience» diffèrent selon le degré et la sorte de distance qui les séparent de l'auteur, du lecteur et des autres personnages, et, à propos de n'importe quel axe de valeur, cette distance peut aller de l'identification à la totale opposition; plus précisément : 1) le narrateur est plus ou moins distant de l'auteur implicite, et ce, moralement, intellectuellement, physiquement, temporellement, etc.; 2) le narrateur est plus ou moins distant, selon chacun des points de vue énumérés, des autres personnages de son histoire; 3) le narrateur est plus ou moins distant des normes du lecteur; 4) l'auteur implicite est plus ou moins distant du lecteur; 5) l'auteur implicite est plus ou moins distant des autres personnages. En quatrième lieu, qu'il soit fiable ou non, le narrateur peut être ou ne pas être confirmé ou corrigé par d'autres narrateurs. En cinquième lieu, les narrateurs peuvent connaître ce qui ne peut être appris «naturellement», ou se limiter à une vision réaliste et aux inférences; en fait, peu de narrateurs omniscients en savent autant que l'auteur, et il faudrait étudier plus précisément les variétés de ce privilège ainsi que ses fonctions; on notera que le terme «omniscience» est ambigu; plusieurs œuvres que l'on prétend

dramatiques, et où tout nous est transmis à travers la vision limitée de chaque personnage, exigent une omniscience aussi grande, de la part de l'auteur implicite, que celle de Fielding : il faut accorder une entière confiance à cet auteur, et croire qu'il a choisi correctement ce qu'il fallait montrer de chaque personnage ; la narration impersonnelle n'échappe donc pas à l'omniscience, l'auteur en sait toujours autant que dans le récit le moins déguisé. Une dernière discrimination concerne les « vues intérieures » des personnages : les narrateurs qui en offrent varient selon la profondeur et l'axe de la plongée, et si celle-ci se prolonge, le personnage dont l'esprit est ainsi dévoilé se transforme en narrateur et devient susceptible de toutes les distinctions précédentes.

De cette théorie complexe et riche, nous ne retiendrons pas tous les aspects. Sur les marques temporelles des verbes, et sur les marques personnelles, elle ne nous apporte d'ailleurs rien qui soit susceptible de faire progresser notre enquête. Par contre, la différence qu'elle institue entre l'auteur réel, l'auteur implicite, le narrateur implicite et le narrateur explicite est tout à fait fondamentale : nous la retiendrons comme description adéquate de la série *IXE-13*, mais en la simplifiant par l'identification de l'auteur implicite au narrateur implicite<sup>46</sup> et en ne la suivant pas sur le terrain des narrateurs « inavoués » : que le « centre de conscience » voie les autres personnages, cela n'en ferait un narrateur que s'il racontait lui-même ce dont il est témoin ; sinon, l'on a affaire à un narrateur implicite (N<sup>1</sup>) racontant la vision qu'a un personnage (II) d'autres personnages (II encadré).

#### 2.2.1.11. *Benveniste*<sup>47</sup>

L'opposition entre *histoire* et *discours* peut-elle contribuer à caractériser adéquatement la série *IXE-13* ? Rappelons-nous, d'abord, comment Benveniste formule cette opposition. L'énonciation historique est un récit d'événements passés, elle présente, sans intervention du locuteur dans le récit, des faits survenus à un moment du temps, elle exclut toute forme linguistique « autobiographique » (*je* et *tu, ici* et *maintenant*), ne retenant que les formes de la troisième « personne<sup>48</sup> » ; elle comporte trois temps : l'aoriste (c'est-à-dire le passé simple ou défini), l'imparfait (auquel s'adjoint le conditionnel en *rait*)

et le prospectif (substitut du futur); enfin, elle exclut le présent (sauf de rares présents intemporels tel le présent de définition); l'énonciation historique pose ainsi les événements comme ils se sont produits, au fur et à mesure de leur apparition, comme s'ils se racontaient eux-mêmes. Dans le discours, par contre, l'énonciation suppose un locuteur et un auditeur, le premier désirant influencer l'autre, organisant ce qu'il dit dans la catégorie de la personne (je/tu) et pouvant parler de la non-personne (il); tous les temps verbaux y sont possibles, sauf l'aoriste; en fait, les trois temps fondamentaux du discours sont le présent, le futur et le parfait, tous trois exclus du récit historique (sauf le plus-que-parfait); l'imparfait est commun aux deux plans. Si le premier système est propre à l'histoire écrite, le second correspond à tous les discours oraux, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée, ainsi qu'à « la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins: correspondance, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne » (p. 242). Il existe aussi une conjonction de ces deux types d'énonciation dans le discours indirect, qui est un discours rapporté en termes d'événements et transposé sur le plan historique. Enfin, si le récit de l'historien se restreint à l'aoriste de la troisième personne, celui du romancier est plus souple et peut exploiter les deux autres personnes.

Cette dernière remarque ouvre déjà une brèche dans l'opposition entre histoire et discours. Pour faciliter la discussion, convenons de représenter l'histoire par la formule « II + Pa », où « Pa » désigne l'aoriste et les temps qui font système avec lui; et le discours par « Je + Tu (+ II) + Pr », ou « Pr » correspond au présent et aux temps qui peuvent faire système avec lui et où la parenthèse indique que l'élément est facultatif. Or la formule la plus fréquente dans la série *IXE-13* est la suivante: Je + [II + Pa + Pr +] Tu. La série *IXE-13* serait donc à la fois histoire et discours<sup>49</sup>. Mais, en fait, la situation est encore plus complexe. Le Je et le Tu que nous avons situés hors crochets désignent le narrateur et le lecteur explicites. Mais nous savons, soit par la série elle-même, soit par les théories examinées antérieurement, qu'au personnage peuvent correspondre non seulement II, mais aussi Je et Tu, et que certains

romans peuvent s'en tenir au système Pa ; d'où : Je + [Je/Tu/Il + Pa/Pr +] Tu. L'opposition entre histoire et discours est manifestement trop simple pour rendre compte de cette situation.

#### 2.2.1.12. *Weinrich*<sup>50</sup>

Cette théorie, la dernière que nous examinerons, propose une distinction entre récit et commentaire qui n'est pas sans rappeler celle de Benveniste entre histoire et discours ; mais son élaboration en termes de linguistique textuelle apporte plusieurs suggestions intéressantes.

Introduisons tout d'abord une notion capitale pour le problème qui nous occupe, celle d'*unités à validité prolongée*. Certains signaux, dit Weinrich, tels le lieu et la date d'une lettre, sont valables, au-delà des limites de la phase ou du paragraphe, jusqu'à nouvel ordre. Tel est le cas des morphèmes de temps : « Bien qu'ils soient affectés à des verbes comme pré-déterminants, post-déterminants, et souvent même les deux à la fois, les morphèmes de temps ont un effet qui n'est pas limité à ces verbes, qui les déborde et s'étend à toute la suite du texte, jusqu'à sa fin, ou jusqu'à l'interposition d'un autre morphème du même ordre » (p. 25). L'information que répètent ces morphèmes, c'est : « ceci est un commentaire », ou « ceci est un récit ». Les temps d'une langue se répartissent en effet en deux groupes. En français, le groupe I comprend le présent, le passé composé et le futur, tandis que le groupe II englobe le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel. En ce dernier cas Weinrich parle de *commentaire*, et de *récit* dans le premier. En général, les textes sont soumis à la domination de l'un ou de l'autre groupe et, en chaque groupe, il y a un temps dominant ; en français, il s'agit soit du présent, soit du passé simple associé à l'imparfait ; et si l'on admet la règle qui fait correspondre une forme temporelle à chaque ligne d'un texte imprimé, le temps dominant apparaîtra environ toutes les deux lignes. Le locuteur qui recourt aux temps commentatifs avertit l'auditeur que son texte mérite une attention vigilante ; par contre, si les temps sont narratifs, une écoute plus détachée est possible. Ressortissent au commentaire : le dialogue dramatique, le mémorandum politique, l'éditorial, le testament, le rapport

scientifique, l'essai philosophique, le commentaire juridique, toutes les formes du discours rituel, codifié et performatif, l'essai biographique, la critique littéraire, la poésie, le journal. Mais relèvent du récit : l'histoire de jeunesse, le récit de chasse, le conte qu'on a soi-même inventé, la légende pieuse, la nouvelle très « écrite », le récit historique, le roman, l'information journalistique. Il faut cependant souligner qu'il s'agit, chaque fois, de prédominance, non d'exclusivité, et Weinrich mentionne plusieurs cas de contamination ; par exemple, dans la mesure où la lettre équivaut à une moitié de dialogue, elle recourt, comme le dialogue, aux temps du monde raconté, mais elle peut être partiellement narrative, tout comme un commentaire peut comporter des parties racontées.

De cette théorie nous retiendrons bientôt des aspects majeurs. Pour le moment, contentons-nous de montrer que, si séduisante qu'elle soit, elle ne rend pas compte de façon satisfaisante des aspects pertinents de la série *IXE-13*. Les textes, avons-nous vu, sont soumis à la domination soit du commentaire, soit du récit. La série *IXE-13* étant romanesque, elle relève du récit ; le temps dominant devrait y être le passé simple associé à l'imparfait, et il devrait apparaître environ toutes les deux lignes. Prenons donc, au hasard, cinq pages dans un fascicule (n. 500, p. 23-27) et relevons-y les temps pertinents :

		p. 23 40 lignes	p.24 39 lignes	p. 25 39 lignes	p. 26 42 lignes	p. 27 39 lignes	Moyenne 39.8 lignes
R							
É	passé simple	24	15	16	15	9	15.8
C	imparfait	3	2	7	1	9	4.4
I	plus-que-parfait	3	2	0	0	1	1.2
T	conditionnel	0	1	0	2	1	.8
	sous-total: passé simple + imparfait	27	17	23	16	18	20.2
C	Total	30 (66.6%)	20 (54.4%)	23 (63.8%)	18 (41.8%)	20 (51.2%)	22.2 (55.5%)
O	Présent (indicatif)	10	13	9	21	10	12.6
M	présent (impératif)	4	2	1	3	5	3
E	futur	1	0	3	0	1	1
N	passé composé	0	2	0	1	3	1.2
T	sous-total:						
A	présent de l'indicatif-	14	15	10	24	15	15.6
I	présent de l'impératif						
R							
E	Total	15 (33.3%)	17 (45.9%)	13 (36.1%)	25 (58.1%)	19 (48.7%)	17.8 (44.5%)
	Grand total	45	37	36	43	39	40

On notera en premier lieu qu'en moyenne le passé simple ou l'imparfait adviennent effectivement une fois toutes les deux lignes (en fait : 1.01/2) ; mais le présent n'est pas très loin derrière (0.78/2). On remarquera ensuite que le temps dominant est en fait une combinaison de deux temps, le passé simple et l'imparfait : cette coalition ne fausse-t-elle pas les relevés statistiques ? Pour remédier quelque peu à cette distorsion, nous avons compté, avec les présents de l'indicatif, ceux de l'impératif, dont il est difficile de comprendre pourquoi Weinrich les élimine ; dans un dialogue, en effet, « Partez » équivaut, en formulation illocutionnaire, à « Je vous ordonne de partir ». En troisième lieu, on peut constater que la prédominance moyenne des temps du récit (55.5%) sur ceux du commentaire (44.5%) est à peine marquée, de sorte qu'un relevé plus exhaustif renverserait peut-être les proportions. Mais ce renversement serait secondaire : l'important est d'expliquer la quasi-équivalence des deux systèmes dans la série *IXE-13*. Or la fréquence des temps commentatifs découle ici de l'abondance du dialogue dans chaque épisode. À ce sujet, Weinrich écrit : « Seule l'infra-littérature, dans ses différents genres, n'hésite pas à se lancer dans de longs passages au discours direct » (p. 206). Cela n'est pas une explication, mais un jugement de valeur *a priori*, et contestable : la nouvelle d'Hemingway intitulée « C'est aujourd'hui vendredi », écrite sous forme de pièce de théâtre, relève-t-elle de « l'infra-littérature » ? Tout le problème, en fait, vient de ce que Weinrich classe le roman dans le récit, et le dialogue dans le commentaire, en postulant le sérieux de celui-ci et le relâchement de celui-là. Mais le débat entre « telling » et « showing », une fois dégagé des prises de position axiologiques, montre à l'évidence que le roman peut recourir aux deux méthodes<sup>51</sup>. Il faudrait donc réviser les fonctions attribuées au commentaire et au récit, ou bien admettre que la série *IXE-13* est sérieuse à 44.5% et détachée à 55.5%.

### 2.2.2. Esquisse d'une théorie plus englobante

Relisons, à titre de co-exemple cette fois, l'ouverture de *Thérèse Desqueyroux* :

**Thérèse, beaucoup diront que tu n'existes pas. Mais je sais que tu existes, moi qui, depuis des années, t'épie et souvent t'arrête au passage, te démasque.**

Narrateur explicite, personnage désigné par « Tu », référence au lecteur (« beaucoup diront »), recours au présent et au futur : ces procédés sont-ils bien différents de ceux que nous avons relevés dans la série *IXE-13* ? Que celle-ci les mette davantage à nu, cela n'est qu'une question de degré, et propre à nous les faire mieux remarquer dans les textes où ils sont moins visibles. Il est vrai que, selon Sartre, qui lui reproche son omniscience, « M. Mauriac n'est pas un romancier<sup>52</sup> ». Mais M. Sartre a tort. L'omniscience est un procédé parmi d'autres, qu'il faut comprendre, et non condamner au nom d'une métaphysique de la liberté entée sur la métaphore du personnage « vivant ». Essayons donc de comprendre.

Les problèmes soulevés par les diverses théories que nous avons examinées sont les suivants : l'identification de l'auteur, du narrateur, des personnages et du lecteur, liée ou non à des marques personnelles ; les temps verbaux, organisés ou non en systèmes ; les méthodes narratives (scène vs panorama vs commentaire...) ; l'objet auquel s'applique la méthode (action, impression, psychisme du personnage, psychisme du narrateur, etc.) ; le degré de connaissance du narrateur (omniscience, vision « avec », vision « du dehors ») ; la position du narrateur (angle, distance...). Nous ne reprendrons pas tous ces problèmes, mais seulement ceux qui correspondent aux faits que nous avons relevés dans la série *IXE-13*, c'est-à-dire les marques personnelles et les temps verbaux<sup>53</sup>.

Du point de vue de la Poétique du roman, nous considérons comme acquise la non-pertinence de l'auteur. Dès lors, les marques personnelles que comporte un texte se rapportent soit au narrateur, qui est explicite (N<sup>2</sup>) ou implicite (N<sup>1</sup>), soit aux personnages (Je vs Tu vs Il). Les temps verbaux que nous avons relevés dans la série *IXE-13* ont été distribués entre le passé, le présent et le futur. Mais nous avons vu, autant avec Benveniste qu'avec Weinrich, que les temps se regroupent en deux systèmes que l'on peut désigner par le temps dominant de chacun comme le système Pa et le système Pr. Or, dans ces théories, le futur appartient au système Pr : devrions-nous donc y renoncer ? Nous suggérons que non. Il nous apparaît d'autant moins nécessaire que les temps de la Poétique correspondent terme à terme à ceux de la linguistique, que ces derniers peuvent varier selon les langues. De plus, nous

ne nous intéressons pas aux formes temporelles des verbes pour elles-mêmes (niveau linguistique), mais en tant que signaux du temps des événements racontés (niveau poétique). Nous maintiendrons donc, au niveau du roman, trois systèmes : celui du passé, celui du présent et celui du futur. Mais ne faudrait-il pas, en ce cas, tenir également compte du futur dans le passé (le prospectif de Benveniste) et des futurs exprimés par des formes verbales autres que le futur de l'indicatif (certains conditionnels par exemple)? Notre réponse, ici encore, est négative, et se justifie si l'on considère les temps par rapport au lecteur inscrit dans le texte. Par rapport à celui-ci, la phrase « Qu'arrivera-t-il à notre héros ? » correspond à un événement futur, ce qui n'est pas le cas du prospectif. Nous nous en tiendrons donc aux trois groupes d'éléments que nous avons indiqués : les marques personnelles du narrateur et du lecteur, celles des personnages, et les trois groupes de temps verbaux.

Avant d'examiner les combinaisons possibles de ces éléments, trois remarques s'imposent. En premier lieu, récupérons le principe des unités à validité prolongée formulé par Weinrich et appliquons-le à notre problème : il suffit que le Je du narrateur apparaisse une fois dans un texte pour que celui-ci relève de la classe des textes à narrateur explicite<sup>54</sup>. De même, une seule occurrence des marques personnelles du lecteur, ou du présent, ou du futur, ou du passé simple et des temps apparentés, suffit pour qu'un texte relève de ces catégories. Mais, dans le cas des marques personnelles des personnages, ce principe peut entrer en conflit avec le principe de prédominance proposé par certaines théories, du moins dans le cas de « Je ». Quand un personnage raconte sa propre histoire, il est préférable, nous semble-t-il, d'utiliser la formule  $N^2 + \text{Je même}$  s'il arrive à  $N^2$  de parler de personnages autres que lui-même. Inversement, lorsque le narrateur explicite, comme dans la série *IXE-13*, n'est aucunement mêlé aux événements, on utilisera la formule  $N^2 + \text{Il}$ . Enfin, quand le narrateur participe aux événements autant que les autres personnages, la notation sera  $N^2 + \text{Je} + \text{Il}$ . Rappelons enfin que les pronoms et les temps du dialogue sont neutralisés, sauf dans le cas des romans qui ne sont que dialogue.

Le narrateur et le lecteur pouvant être implicites ou explicites, quatre cas simples sont ici possibles. À titre comparatif,

nous allons distribuer entre ces quatre cas, en pourcentages, trois groupes de textes : nos 335 épisodes de la série *IXE-13*, dix romans d'espionnage de Jean Bruce<sup>55</sup>, et 50 nouvelles de science-fiction<sup>56</sup>.

Formules	IXE-13 (335)	Jean Bruce (10)	SF (50)
N <sup>2</sup> - L <sup>2</sup>	91.04	20	10
N <sup>2</sup> - L <sup>1</sup>	5.07	20	12
N <sup>1</sup> - L <sup>2</sup>	3.57	0	2
N <sup>1</sup> - L <sup>1</sup>	0.30	60	76

La prédilection de la série *IXE-13* pour la formule N<sup>2</sup>+L<sup>2</sup> est flagrante et à l'inverse de la prédominance de la formule N<sup>1</sup>+L<sup>1</sup> dans les deux autres corpus.

Les marques personnelles des personnages sont, comme nous l'avons vu, « Je », « Tu » et « Il » ; mais si ces trois marques peuvent être isolées, elles peuvent également se combiner, ce qui donne un total de sept possibilités distinctes. La situation est identique dans le cas des temps verbaux : selon que le passé (Pa), le présent (Pr) ou le futur (F) sont isolés ou combinés entre eux, l'on obtient sept combinaisons possibles. Le produit de ces deux groupes de possibilités engendre 49 combinaisons, par rapport auxquelles les textes de nos trois corpus se distribuent comme suit :

Formules	IXE-13 (335)	Jean Bruce (10)	SF (50)
Je-Pa			
Je-Pr			
Je-F			
Je-Pa-Pr		20	
Je-Pa-F			
Je-F-Pr			
Je-Pa-Pr-F		10	4
Tu-Pa			
Tu-Pr			
Tu-F			
Tu-Pa-Pr			
Tu-Pa-F			
Tu-F-Pr			
Tu-Pa-Pr-F			
II-Pa			50
II-Pr			
II-F			
II-Pa-Pr	6	70	30
II-Pa-F			
II-F-Pr			
II-Pa-Pr-F	93.71		4
Je-Tu-Pa			
Je-Tu-Pr			
Je-Tu-F			
Je-Tu-Pa-Pr			
Je-Tu-Pa-F			
Je-Tu-F-Pr			
Je-Tu-Pa-Pr-F			2
Je-II-Pa			
Je-II-Pr			
Je-II-F			
Je-II-Pa-Pr			4
Je-II-Pa-F			
Je-II-Pr-F			
Je-II-Pa-Pr-F			4
Tu-II-Pa			
Tu-II-Pr			
Tu-II-F			
Tu-II-Pa-Pr			2
Tu-II-Pa-F			
Tu-II-F-Pr			
Tu-II-Pa-Pr-F	0.29		
Je-Tu-II-Pa			
Je-Tu-II-Pr			
Je-Tu-II-F			
Je-Tu-II-Pa-Pr			
Je-Tu-II-Pa-F			
Je-Tu-II-F-Pr			
Je-Tu-II-Pa-Pr-F			

Sur les quarante-neuf formules possibles, la série *IXE-13* n'en utilise que trois et encore l'une d'elles est-elle, statistiquement, tout à fait négligeable ; en fait, on peut rendre compte de tous les fascicules de la série, sauf un, par la formule mixte :  $II + Pa + Pr \pm F$ . On notera que la formule  $II + Pa$ , supposément canonique, n'est utilisée que dans un corpus sur trois, et alors dans 50% des textes : si on tient à la considérer comme une norme, il faudrait que ce soit comme une norme purement statistique et sujette à caution tant qu'on n'aura pas effectué des relevés un peu plus précis que ceux qui se fondent sur des impressions d'ensemble. Mais quelle que soit la norme, il importe davantage de mettre en évidence l'ensemble des possibilités narratives. Les deux systèmes que nous venons de présenter séparément produisent, si on les combine, 196 formules distinctes, et c'est sur ce fond que se dessine la formule  $N^2 + II + Pa + Pr + F + L^2$  que privilégie la série *IXE-13* à 85.67%. En s'en tenant à trois types de « visions », et au seul point de vue du rapport entre narrateur et personnage, le nombre des méthodes s'élèverait déjà à 588. Peut-être devrait-on hésiter, dès lors à introduire des distinctions supplémentaires présentées en termes de métaphores spatiales, comme celles de « distance » et « d'angle ». D'autant plus que ces 588 méthodes ne sont encore que des descriptions superficielles. Comme le signalait Booth, il ne suffit pas de dire qu'un narrateur est omniscient : encore faut-il savoir jusqu'à quel point il l'est, et s'il l'est toujours ou non.

Nous avons donc repéré, dans la série *IXE-13*, certaines marques grammatologiques relatives au narrateur : les formes personnelles et les temps des verbes. Pour rendre compte de ces marques, nous avons d'abord examiné les principales théories existantes, en commençant par la plus simple, selon laquelle l'écriture romanesque se caractériserait par le recours à la troisième personne et au passé simple. Au fil des théories, d'autres formes personnelles se sont ajoutées au pronom de la troisième personne, et d'autres temps au passé simple. Mais pour rendre compte des phénomènes pertinents de la série *IXE-13*, il nous a fallu effectuer la combinatoire implicitement sous-jacente aux théories examinées. Le système des pronoms propres au narrateur (« Je » explicite ou implicite) et au lecteur (« Tu » explicite ou implicite) offre 4 combinaisons possibles. Le système des pronoms désignant les person-

nages (« Je/Tu/Il », isolés ou combinés) et des temps verbaux (« passé/présent/futur », isolés ou combinés) comporte à son tour 49 combinaisons possibles. Le produit de ces deux systèmes engendre 196 techniques distinctes, et si l'on tient compte du degré de connaissance du narrateur (il en sait plus, autant ou moins que les personnages), ce nombre s'élève à 588. Le système pourrait facilement, comme le suggèrent Booth et Todorov, être compliqué davantage : par exemple, en tenant compte des variations du degré de connaissance en fonction de chacun des personnages, ou encore, comme la série *IXE-13* en montre la nécessité, en y intégrant la relation de connaissance entre narrateur et lecteur. Cette foisonnante richesse des possibilités offertes au narrateur implique l'inanité d'une approche axiologique ou normative du problème des techniques narratives et remet fortement en question le stéréotype du narrateur omniscient s'exprimant à la troisième personne et au passé. Pour échapper à ce stéréotype, il suffit en effet d'écrire : « Qu'arrivera-t-il à notre héros ? »

#### Notes et références

- <sup>1</sup> « Le Canadien a réussi. Bel-Lé devra témoigner et l'innocenter complètement. *Mais qu'arrivera-t-il à notre héros ?* Taya va-t-elle le faire condamner à mort comme elle se l'est promis maintes et maintes fois ? *IXE-13* réussira-t-il à convaincre la jolie chinoise de lui conserver la vie ? Vous le saurez la semaine prochaine ». (SAUREL, Pierre, *le Chinois insaisissable*, Montréal, Police-journal, s.d., n. 582, p. 32 ; nous soulignons.)
- <sup>2</sup> Saurel, Pierre, *le Mariage d'IXE-13*, Montréal, Police-journal, 1948, n. 17, p. 32.
- <sup>3</sup> Parmi les signes, les uns servent à communiquer, qu'on appelle *signaux*, tandis que les autres, *les indices*, signifient sans intention de communiquer ; parmi les signaux, les uns sont motivés, et ce sont des *symboles*, tandis que les autres, que nous appelons des *marques*, sont arbitraires. Or tout, dans un roman, relève du narrateur : pour obtenir des différences significatives, il faut donc faire jouer l'opposition entre signal et indice à l'intérieur du texte et ne retenir que les signaux de la présence du narrateur, à l'exclusion des indices. On considérera comme des signaux les expressions que l'on peut systématiser en combinatoire dont le narrateur choisit de privilégier tel élément plutôt que tel autre.
- <sup>4</sup> En règle générale, nous nous référerons à ces fascicules par leur numéro de série. Mais nous devons tenir compte de trois groupes de fascicules.

Dans un premier cas, celui des textes publiés par Police-journal avant que ne soit introduite une numérotation des histoires, nous utiliserons les chiffres 1 à 11 suivis de la lettre P (pour pré-série). Dans le second cas, le chiffre utilisé correspondra à la numérotation introduite par Police-journal (n. 1 à 970). Dans le troisième cas, celui des textes publiés par Pierre Saurel lui-même, nous aurons recours à un chiffre suivi de la lettre S (série Pierre Saurel).

- <sup>5</sup> Par contre, si un texte est entièrement dialogue, les formes personnelles redeviennent pertinentes.
- <sup>6</sup> En dépit de la formulation maladroite, il faut comprendre, d'après le contexte : « la dernière mission que nous avons racontée » et « les aventures que nous racontons » : ce n'est pas IXE-13 qui parle de ses aventures, mais Pierre Saurel qui se réfère à ses romans.
- <sup>7</sup> L'expression est habituellement accompagnée d'une marque temporelle : « nos derniers chapitres », « notre prochain épisode ».
- <sup>8</sup> Nous négligeons ici les cinq occurrences qui échappent à cette division et dont voici un échantillon : « Quittons... nos héros pour nous transporter au Canada. Les événements qui s'y passaient alors, auront trop de répercussions dans la vie d'IXE-13 pour que nous les passions sous silence » (n. 127, p. 5 : je souligne ; à moins d'avis contraire, les soulignés, dans les exemples, seront de moi).
- <sup>9</sup> En fait cette formule ou l'une de ses variantes clôt presque chaque épisode de la série IXE-13.
- <sup>10</sup> Certains de ces verbes, en fait, concernent à la fois le narrateur et le lecteur.
- <sup>11</sup> Termes substitutifs : « aventure », « travail », « péril ».
- <sup>12</sup> Balzac, H. de, *le Père Goriot*, in *la Comédie humaine*, t. VIII, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961, p. 153.
- <sup>13</sup> Autrement dit, le processus de communication, dans un roman, est dédoublé ; nous avons développé cette question dans « Communication romanesque et communication philosophique », texte à paraître dans *Littérature et philosophie* (en collaboration). Montréal, Bellarmin, Coll. L'univers de la philosophie.
- <sup>14</sup> En tenant compte des cas où le pronom « on » équivaut à une première ou à une seconde personne, l'une des deux formules en N<sup>1</sup> + L<sup>1</sup> deviendrait une formule en N<sup>1</sup> + L<sup>2</sup>, portant le total de celle-ci à 12 (3.57%).
- <sup>15</sup> *République*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Garnier, 1963, 392C-398b.
- <sup>16</sup> *Poétique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1961, 1148 a 19-23 et 1460 a 5-10.
- <sup>17</sup> Dans « Frontières du récit » (in *Communications* n. 8, p. 152-154), Gérard Genette parvient à la même conclusion par un bien étrange détour, puisqu'il commence par soutenir d'une part que Platon oppose récit et imitation, d'autre part qu'Aristote ne reconnaît pas la nature mixte de l'épopée et la réduit au mode narratif pur. Or, chez Platon, « récit » est un élément générique dont le récit imitatif est une espèce : « Eh bien ! n'emploient-ils pas pour cela le récit simple, imitatif, ou l'un et l'autre à la fois ? » (Rép. 392d) ; — « Or, n'y a-t-il pas récit, et quand ce sont les discours prononcés de part et d'autre qu'il rapporte, et quand ce sont les événements qui se placent entre ces discours ? » (Rép. 393b). Quant à Aristote, c'est l'imitation qu'il considère comme élément générique, et qu'il divise en récit et présentation de personnages en acte, avant de subdiviser

le récit en récit direct et récit par la bouche d'un autre, sans préciser si, en ce dernier cas, les deux espèces « pures » excluent la possibilité d'une espèce mixte, et ce pour la simple raison qu'il s'agit d'une typologie des manières d'imiter, et non des genres littéraires.

- <sup>18</sup> Entre autres G.W. Brace, *The Stuff of Fiction*, New York, Norton, 1969, p. 36-52; N. Comeau, *Physiologie du roman*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1947, p. 183-184; 210; G. Flaubert, *Correspondance 1853-1856*, in *les Œuvres de Gustave Flaubert* (t. VIII), Lausanne, Rencontre, 1964, p. 352; F.L. Fulgate, *Viewpoint : Key to Fiction Writing*, Boston, The Writer, 1968, p. 68-82; J.J. Marchand, « Le temps et la structure romanesque selon Jean-Paul Sartre », *Problèmes du roman* (éd., par J. Prévost), Bruxelles, Le carrefour, 1945, p. 155-156 (dans les références ultérieures, nous utiliserons pour cet ouvrage, l'abréviation PR); J. Ortega Y Gasset; « Notes on the Novel » in *The Dehumanization of Art*, New York, Anchor Books, 1956, p. 57-59; J. Souvage, *An introduction to the Study of the Novel*, Ghent, E. Story-Scientia, P.V.B.A., 1965, p. 30-60 (selon Souvage, le « Showing » est une caractéristique du roman moderne).
- <sup>19</sup> Expressions synonymiques : vue directe, présentation, dramatisation, méthode dramatique, etc.
- <sup>20</sup> N. Comeau, *Physiologie du roman*, p. 78; 183-186; H. Rambaud, « Le génie du roman », PR, p. 214-215; M.Z. Shroder, « The Novel as a Genre », in *The Theory of the Novel* (éd. par Philip Stewick), New York, The Free Press, 1967, p. 24-25 (TN dans les références ultérieures); A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 24-25.
- <sup>21</sup> G. Flaubert, *Correspondance 1853-1856*, p. 304-384; E. Zola, « Le naturalisme au théâtre », in *le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 125-126.
- <sup>22</sup> R. Champigny, *le Genre romanesque*, Monte-Carlo, Regain, 1963, p. 15-31; N. Comeau, *opus cit.*, p. 78; D.A.F. de Sade, *Idées sur les romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 40 (la condamnation porte ici sur les interventions moralisatrices); E. Zola, « Le naturalisme au théâtre », p. 125-126.
- <sup>23</sup> E. Gosse, « The Limits of Realism in Fiction », in *Realism and Romanticism in Fiction* (éd., par Current-Garcia et Patrick, Chicago : Scott, Foresman and Co., 1962, p. 146 (abrégé désormais en RRF); W.R. Thayer « The New Story-Tellers and the Doom of Realism », in RRF, p. 156-157.
- <sup>24</sup> J.B. Barrère, *la Cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 21.
- <sup>25</sup> K. Haedens, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964, p. 45 à 50-88-89; C. Roy, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1968, p. 118-119; V. Woolf, *l'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 121.
- <sup>26</sup> P. Bentley, *Some Observations on the Art of the Narrative*, Folcroft, The Folcroft Press, 1969, p. 30; Brooks et Warren, *Understanding Fiction*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1943, p. 606-607; W. Hildick, *Thirteen Types of Narrative*, London, MacMillan, 1968, p. 91-92; P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1968, p. 67-68; S. Maugham, *The Art of Fiction*, New York, Doubleday, 1955, p. 19-176.
- <sup>27</sup> P. Bentley, *Some Observations on the Art of the Narrative*, p. 18-32-39; Brooks et Warren, *Understanding Fiction*, p. 588 à 594-606-607; H. James,

- « The Art of Fiction », in *Selected Literary Criticism*, London, Penguin Books, 1968, p. 176 ; G. de Maupassant, « Préface » à *Pierre et Jean*, Paris, Livre de poche n. 2402, 1968, p. 17 à 21 ; M. Shorer, « Technique as Discovery » in TN, p. 80-81 ; P. Stewick, *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967, p. 46 ; V. Woolf, *L'art du roman*, p. 17 à 20.
- <sup>28</sup> F. O'Connor, *The Mirror in the Roadway*, New York, Alfred A. Knopf, 1956, p. 77-78.
- <sup>29</sup> I. Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, The University of California Press, 1957, p. 100.
- <sup>30</sup> *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, Médiations, 1965, p. 29 à 38.
- <sup>31</sup> La théorie présentée par Barthes n'est pas nécessairement, on l'aura compris, la théorie de Barthes. En d'autres travaux, Barthes a précisé des points fort importants, telle la différence de principe entre auteur et narrateur : « narrateur et personnages sont des "êtres de papier" ; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit ; les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique ; mais pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de « signes » dont il parsemerait son œuvre, il faut supposer entre la « personne » et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude : ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale : *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est* ». (« Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n. 8, 1966, p. 19-20).
- <sup>32</sup> Balzac aurait apprécié cette déclaration, lui qui convenait que le « moi » est plus efficace que les lettres mais qu'il a ses dangers, puisqu'on identifie le « je » du narrateur à celui de l'auteur (*Le lys dans la vallée* (Préface), *la Comédie humaine* t. VI, Paris, Seuil, 1966, p. 684).
- <sup>33</sup> B. Tomachevski, « Thématique » in *Théorie de la littérature* (textes traduits par T. Todorov), Paris, Seuil, 1966, p. 277-280.
- <sup>34</sup> C. Brooks, R.P. Warren, *Understanding Fiction*, p. 588-607.
- <sup>35</sup> R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York : Harcourt, Brace and World, 1956, p. 222-224.
- <sup>36</sup> M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 73-87 ; 121-123.
- <sup>37</sup> J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 24 ; 158 ; 187-189.
- <sup>38</sup> La notion de « vision » est empruntée à Jean Pouillon qui, dans *Temps et roman* (Paris, Gallimard, 1946, p. 22-31 et 61-114) distinguait trois variétés de vision exprimant d'une part la position de l'auteur [!] par rapport à ses personnages, d'autre part la nature de la compréhension obtenue (postulat sous-jacent : la compréhension romanesque doit correspondre à la compréhension psychologique réelle). Dans la *vision « avec »*, un personnage privilégié est décrit du dedans, dont le lecteur pénètre la conduite et à partir duquel les autres personnages sont vus et les faits éprouvés ; entre ce personnage et le lecteur, nul décalage : le second participe à la conscience de soi irréflectie du premier et un tel roman recourt rarement à l'analyse. Avec la *vision « par derrière »*, l'auteur se décale du personnage : non pour le voir du dehors, mais pour considérer directement et objecti-

vement sa vie psychique; ce mode de compréhension n'est plus simple conscience, mais connaissance; le foyer du roman n'est plus dans l'œuvre, mais dans le romancier qui la soutient comme un démiurge ou un spectateur privilégié; si celui-ci est introduit dans le roman, il reste un personnage distinct des autres. Vient ensuite la *vision* « du dehors », c'est-à-dire de tout ce qui n'est pas la vie psychique des personnages : conduite observable, aspect physique, milieu; seule, cette vision est impossible : ou l'auteur passe en fraude certaines connaissances psychologiques<sup>39</sup>, ou il rate son coup; la *vision* « du dehors » étant inconciliable avec la *vision* « avec », elle ne peut se joindre qu'à la *vision* « par derrière », où le dedans et le dehors sont vus identiquement : « en dehors par derrière ». Il n'y a donc que deux modes de compréhension : « avec » et « par derrière ».

<sup>39</sup> Pouillon confond ici deux distinctions : d'une part la présence ou l'absence d'accès au psychisme des personnages, d'autre part le mode d'accès, qui est direct ou indirect. Dans la mesure où un personnage peut exprimer son psychisme dans le dialogue, et dans la mesure où le dialogue est un comportement objectif, la *vision* « du dehors » permet, sans fraude, un accès indirect au psychisme des personnages. Le Groupe de Liège, comme on le verra dans sa description de la narration objective, commet la même confusion.

<sup>40</sup> P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, *passim*.

<sup>41</sup> Dans la catégorie *objet*, par exemple, on retiendra l'élément simple « action » et l'élément simple « impression », mais non l'élément complexe « action-impression ».

<sup>42</sup> Car, en dépit des nombreuses interventions du narrateur, en chaque épisode c'est le dialogue (donc la « scène ») qui prime.

<sup>43</sup> N. Friedman, « Point of View in Fiction : The Development of a Critical Concept », in *Theory of the Novel*, p. 108-137.

<sup>44</sup> W. Hildick, *Thirteen Types of Narrative*, London, Macmillan, 1968.

<sup>45</sup> W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967, p. 149-165.

<sup>46</sup> Ce faisant, nous radicalisons simplement une ouverture proposée par Booth lui-même : « In so far as a novel does not refer directly to this author, there will be no distinction between him and the implied, undramatized narrator; in Hemingway's « The Killers », for example, there is no narrator other than the implicit second self that Hemingway creates as he writes » (p. 151). Cette réarticulation simplifiée (auteur vs narrateur implicite vs narrateur explicite, les deux derniers étant seuls pertinents du point de vue poétique), est reprise par Todorov et corrélée à la distinction correspondante du côté du lecteur (cf. *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 66-67).

<sup>47</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* t. I, Paris, Gallimard, 1968, p. 237-250.

<sup>48</sup> Qui, pour Benveniste, est une « non-personne » (*Problèmes...*, p. 225-236; 251-257).

<sup>49</sup> Pour une reformulation de la théorie de Benveniste visant à rendre compte des combinaisons qu'elle exclut, cf. Jenny Simonin-Grumbach, « Pour une typologie des discours », in *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste* (en collaboration), Paris, Seuil, 1975, p. 85-121.

<sup>50</sup> H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973.

- <sup>51</sup> Nous n'identifions pas l'opposition entre récit et scène à celle entre récit et commentaire; mais le dialogue, exemple typique de « scène », relève également du commentaire : donc une partie au moins du commentaire, celle qui s'exprime sous forme de scène, appartient de plein droit au roman; corrélativement le roman ne relève pas exclusivement du récit au sens de Weinrich.
- <sup>52</sup> J.-P. Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », in *Situations 1* Paris, Gallimard, 1947, p. 36-57.
- <sup>53</sup> La série pourrait également aider à préciser quelques-uns des autres problèmes. Par rapport aux « visions », par exemple, il serait facile d'illustrer les trois principales, c'est-à-dire les cas où le narrateur en sait plus, autant ou moins que les personnages. Mais on devrait dédoubler la question et constater qu'elle s'applique aussi aux relations entre narrateur et lecteur; le narrateur en sait plus que le lecteur lorsqu'il écrit « vous le saurez » la semaine prochaine; mais il en sait autant que lui lorsqu'il fait appel aux connaissances qu'ils partagent (« nous savons que... »).
- <sup>54</sup> *La peste*, malgré les efforts en sens contraire de son narrateur, relève de cette classe. Même en se démasquant, le docteur Rieux évite de dire Je : « Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur ». Mais il se trahit par ailleurs avec des expressions comme « la peste fut *notre* affaire à tous », « il est un de *nos* concitoyens », etc. Du point de vue des pronoms, ce roman serait représenté par la formule N<sup>2</sup> + Il, et sa particularité tiendrait à ce que l'un des personnages désignés par Il est identique au narrateur.
- <sup>55</sup> Numéros 2-4-8-24-45-87-98-155-158-162 de la collection « Espionnage » des Presses de la cité.
- <sup>56</sup> Ioakimidis, Goimard, Klein, *la Grande Anthologie de la science-fiction*, Paris, Livre de poche, 1974-1975; n. 3763, *Histoires d'Extraterrestres* (seize textes); n. 3764, *Histoires de robots* (dix-sept textes); n. 3765, *Histoires de cosmonautes* (quinze textes); n. 3766, *Histoires de Mutants* (les deux premiers textes).