

Introduction à l'étude du narrataire

Toute narration, qu'elle soit orale ou écrite, qu'elle rapporte des événements vérifiables ou mythiques, qu'elle raconte une histoire ou une simple série d'actions dans le temps, toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse. Dans une narration-fiction — dans un conte, une épopée, un roman — le narrateur est une créature fictive, comme son narrataire. Jean-Baptiste Clamence, Holden Caulfield, le narrateur de *Madame Bovary* sont des constructions romanesques, de même que ceux auxquels ils parlent ou pour lesquels ils écrivent. Or, depuis Henry James et Norman Friedman jusqu'à Wayne C. Booth et Tzvetan Todorov, nombreux sont les critiques qui ont examiné les diverses manifestations du narrateur dans la fiction en vers ou en prose, ses multiples rôles, son importance¹. Au contraire, rares sont ceux qui ont traité du narrataire, et inexistantes ceux qui en ont fait une étude approfondie²; cela malgré l'intérêt très vif provoqué par les beaux articles de Benveniste sur le discours, malgré les travaux de Jakobson au sujet des fonctions linguistiques, malgré le prestige sans cesse grandissant de la poétique et de la sémiologie.

Alors que, de nos jours, tout étudiant quelque peu averti du genre narratif distingue le narrateur d'un roman de son auteur et de l'*alter ego* romanesque de ce dernier et sait faire la différence entre Marcel et Proust, Rieux et Camus, Tristram Shandy, Sterne-romancier et Sterne-homme, la plupart des critiques s'intéressent fort peu à la notion de narrataire et la confondent souvent avec les notions plus ou moins voisines de récepteur, de lecteur, ou d'architecteur. Le fait que l'on emploie très rarement le mot « narrataire » est d'ailleurs significatif.

Le manque d'intérêt de la critique pour les narrataires n'est pas inexplicable. En effet, leur étude a sans doute été négligée à cause d'un trait du genre narratif

lui-même; si le protagoniste ou la personnalité marquante d'une narration y joue souvent le rôle de narrateur et s'affirme en tant que tel (Marcel dans *À la recherche du temps perdu*, Roquentin dans *La Nausée*, Jacques Revel dans *L'Emploi du temps*), il n'y a pas — à moins de penser aux narrateurs qui constituent leur propre narrataire³, ou peut-être à une œuvre comme *la Modification* — de héros qui soit avant tout narrataire. En outre, il ne faut pas oublier que, d'habitude et superficiellement sinon en profondeur, le narrateur d'un conte contribue beaucoup plus que son narrataire à lui donner une forme, un ton, à le douer de certaines caractéristiques. Enfin, il est possible que bien des problèmes de poétique narrative qui auraient pu être abordés par le biais du narrataire l'ont été par celui du narrateur; après tout, celui qui raconte et celui à qui il raconte dépendent plus ou moins l'un de l'autre dans n'importe quelle narration.

Quoi qu'il en soit, les narrataires méritent d'être étudiés. Les grands conteurs, les grands romanciers comme les petits ne s'y sont d'ailleurs pas trompés. La variété de narrataires qu'on trouve dans les narrations-fictions est prodigieuse. Dociles ou rebelles, admirables ou ridicules, ignorant les événements qui leur sont rapportés ou les connaissant, légèrement naïfs comme dans *Tom Jones*, vaguement endurcis comme dans *les Frères Karamazov*, les narrataires ne le cèdent en rien aux narrateurs sur le plan de la diversité. D'ailleurs, bien des romanciers ont examiné, à leur façon, les distinctions qu'il faudrait faire entre narrataire et récepteur ou narrataire et lecteur. Dans un roman policier de Nicholas Blake, par exemple, dans un autre de Philip Lorraine, le détective parvient à résoudre l'énigme quand il apprend que narrataire et récepteur ne sont pas identiques. De plus, il ne manque pas de récits dans lesquels est soulignée l'importance du narrataire. *Les Mille et Une Nuits* en donnent une excellente illustration. Schéhérazade est forcée de raconter pour ne pas mourir car, tant qu'elle pourra retenir l'attention du calife avec ses histoires, elle ne sera pas exécutée. Il est évident que le sort de l'héroïne et celui du récit dépendent non seulement des capacités narratives de celle-ci mais encore des sentiments du narrataire. Si le calife se fatiguait, s'il cessait d'écouter, Schéhérazade mourrait et le récit s'arrêterait⁴. On retrouve la même situation fondamentale dans l'épisode d'Ulysse et des sirènes⁵, mais aussi dans une œuvre bien plus récente. Comme Schéhérazade, le héros de *la Chute* a désespérément besoin d'un certain genre de narrataire. Pour oublier sa propre culpabilité, Jean-Baptiste Clamence doit trouver quelqu'un qui l'écouterait et qu'il pourra convaincre de la culpabilité de tout le monde. Il le trouve au Mexico-City Bar à Amsterdam, et c'est alors que commence son récit.

Le degré zéro du narrataire.

Dans les toutes premières pages du *Père Goriot*, le narrateur s'écrit : « Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après

3. En un certain sens, tout narrateur est son propre narrataire. Mais la plupart des narrateurs ont également d'autres narrataires qu'eux-mêmes.

4. Voir Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971, p. 78-91.

5. Voir Tzvetan Todorov, « Le Récit primitif », *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971, p. 66-77.

1. Voir, par exemple, Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, éd. Morris Roberts, New York, 1948; Norman Friedman, « Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept », *PMLA*, LXX (December 1955), p. 1160-1184; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961; Tzvetan Todorov, « Poétique », in Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, 1968, p. 97-166; et Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

2. Voir, entre autres, Walker Gibson, « Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers », *College English*, XI (February 1950), p. 265-269; Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, Seuil, 1966, p. 18-19; Tzvetan Todorov, « Les Catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, 1966, p. 146-147; Gerald Prince, « Notes Towards a Categorization of Fictional 'Narratees' », *Genre*, IV (March 1971), p. 100-105; et Gérard Genette, *Figures III*, p. 265-267.

avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dinerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. » Ce « vous » aux mains blanches que le narrateur accuse d'égoïsme, et de dureté, c'est son narrataire. Il est clair que ce dernier ne pourrait ressembler à nombre de lecteurs du *Père Goriot* et qu'on ne saurait donc identifier le narrataire du roman et son lecteur : celui-ci n'aura peut-être pas les mains blanches mais rouges ou noires, il lira le roman dans son lit et non dans un fauteuil, il perdra l'appétit en prenant connaissance des malheurs du vieux négociant. Le lecteur d'une fiction en prose ou en vers et le narrataire dans cette fiction ne doivent pas être confondus. L'un est réel, l'autre fictif, et s'il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c'est là l'exception et non la règle.

On ne doit pas non plus confondre narrataire et lecteur virtuel. Tout auteur, s'il raconte pour quelqu'un d'autre que pour lui-même, développe son récit en fonction d'un certain genre de lecteur qu'il doue de qualités, de capacités, de goûts, selon son opinion des hommes en général (ou en particulier) et selon les obligations qu'il se trouve respecter. Ce lecteur virtuel est souvent différent du lecteur réel : les écrivains ont fréquemment un public qu'ils ne méritent pas. Il est aussi différent du narrataire. Dans *la Chute*, le narrataire de Clamence n'est pas identique au lecteur qu'envisageait Camus : après tout, c'est un avocat en visite à Amsterdam. Il va sans dire qu'un lecteur virtuel et un narrataire pourraient être pareils ; mais ce serait, une fois de plus, une exception.

Enfin, on ne doit pas confondre le narrataire et le lecteur idéal de qui que ce soit, bien qu'une similitude étonnante puisse exister entre celui-ci et celui-là. Pour un écrivain, le lecteur idéal serait sans doute celui qui comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots, la plus subtile de ses intentions. Pour un critique, le lecteur idéal serait peut-être celui capable de déchiffrer l'infinité des textes qui, d'après certains, se recouperaient dans un texte spécifique. Or, d'un côté, les narrataires pour qui un narrateur multiplie les explications, par qui il se voit obligé de justifier les particularités de son récit, ces narrataires sont très nombreux et l'on ne peut croire qu'ils constituent les lecteurs idéaux rêvés par un romancier : il suffit de penser aux narrataires du *Père Goriot* ou de *Vanity Fair*. D'un autre côté, ces narrataires sont également bien trop maladroits pour pouvoir déchiffrer même un ensemble assez restreint de textes dans le texte.

Si les narrataires diffèrent des lecteurs réels, virtuels, ou idéaux⁶, ils diffèrent aussi très souvent les uns des autres. Cependant, on devrait pouvoir décrire chacun d'entre eux en fonction des mêmes catégories et suivant les mêmes méthodes. Il faut donc préciser quelques-unes au moins des caractéristiques qui les fondent ainsi que certaines façons dont elles peuvent varier et se combiner, il faut pouvoir les situer tous par rapport à une sorte de degré zéro du narrataire, qu'il s'agira maintenant de définir.

En premier lieu, le narrataire degré zéro connaît la langue, le(s) langage(s) de celui qui raconte. Dans son cas, connaître une langue, c'est connaître les dénominations — les signifiés en tant que tels et, s'il y a lieu, les référents — de tous les signes qui la constituent ; mais ce n'est pas en connaître les connotations (les valeurs

subjectives qui leur sont attachées). C'est aussi en posséder parfaitement la grammaire mais non les possibilités paragrammatiques (infinies), c'est remarquer les ambiguïtés sémantiques et/ou syntaxiques et être capable de les résoudre grâce au contexte, c'est se rendre compte de l'incorrection ou de l'étrange grammaire — en fonction du système linguistique employé — d'une phrase ou d'un syntagme quelconque⁷.

Outre ses connaissances linguistiques, le narrataire degré zéro a certaines facultés de raisonnement qui souvent d'ailleurs n'en sont que les corollaires : étant donné une phrase ou une série de phrases, il est capable d'en saisir les présuppositions et les conséquences⁸. D'autre part, le narrataire degré zéro connaît la grammaire du récit, les règles qui président à l'élaboration de toute histoire⁹. Il sait, par exemple, qu'une intrigue minimale complète consiste en le passage d'une situation à la situation inverse, que le récit possède une dimension temporelle, qu'il nécessite des relations de causalité. Enfin, le narrataire degré zéro possède une mémoire à toute épreuve, du moins en ce qui concerne les événements du récit qu'on lui fait connaître et les conséquences qu'on peut en tirer.

Il ne manque donc pas de caractéristiques positives. Mais il ne manque pas non plus de traits négatifs. C'est ainsi qu'il ne peut suivre un récit que dans un sens bien défini, qu'il est obligé de prendre connaissance des événements en allant de la première page à la dernière, du mot initial au mot final. En outre, il est dépourvu de toute personnalité, de toute caractéristique sociale. Il n'est ni bon ni méchant, ni pessimiste ni optimiste, ni révolutionnaire ni bourgeois, et son caractère, sa place dans la société ne viennent donc jamais colorer sa compréhension des incidents qu'on lui décrit. D'ailleurs, il ne sait absolument rien des événements ou des personnages dont on lui parle et il ne connaît pas les conventions régnant dans le monde où ils prennent forme ou dans tout autre monde. Tout comme il ne voit pas ce que connote une certaine tournure linguistique, il ne se rend pas compte de ce que peuvent évoquer telle ou telle situation, tel ou tel fait romanesque. Les conséquences en sont fort importantes. Sans le secours du narrateur, sans ses renseignements et ses explications, il ne peut ni interpréter la valeur d'un acte ni en saisir les prolongements. Il se trouve incapable de déterminer la moralité ou l'immoralité d'un personnage, le réalisme ou l'extravagance d'une description, le bien-fondé d'une réplique, l'intention satirique d'une tirade. Et comment le ferait-il, en vertu de quelle expérience, de quel savoir, de quel système de valeurs ?

Plus particulièrement, une notion aussi fondamentale que le vraisemblable ne saurait que très peu compter pour lui. En effet, le vraisemblable se définit toujours par rapport à un autre texte, que ce texte soit l'opinion publique, les lois d'un genre

7. Cette description des capacités linguistiques du narrataire degré zéro ne va pas sans soulever de nombreux problèmes. C'est ainsi qu'il n'est pas toujours aisé de déterminer les dénominations d'un terme donné et qu'il faudrait sans doute fixer dans le temps la langue que connaît le narrataire, ce qui est parfois difficile à partir du texte même. De plus, le narrateur peut manier une langue de façon très personnelle. Devant certaines déformations, qu'il n'est pas facile de situer par rapport au texte, disons-nous que le narrataire les ressent en tant qu'exagérations, en tant qu'erreurs, ou, au contraire, qu'elles lui semblent parfaitement normales ? Ces difficultés, et bien d'autres encore, font que la description d'un narrataire et de sa langue ne saurait toujours être complètement exacte. Néanmoins, elle serait toujours en grande partie reproductible.

8. Nous employons ces termes comme ils sont employés dans la logique moderne.

9. Voir, à ce sujet, Gerald Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction* (à paraître chez Mouton, en 1973). On y trouvera une description formelle des règles que suit l'importé quel récit.

littéraire, ou la « réalité ». Or le narrataire degré zéro ne connaît aucun texte et, en l'absence de tout commentaire, les aventures de Don Quichotte lui paraîtraient tout aussi ordinaires que celles du Passe-murailles ou des protagonistes d'*Une Belle journée*¹⁰. Il en va de même pour les relations de causalité implicite. Si j'apprends, dans la *Légende de saint Julien l'hospitalier*, que « Julien crut avoir tué son père, et s'évanouit », j'établis un rapport causal entre les deux propositions, fondé sur une certaine logique du bon sens, sur mon expérience du monde, sur ma connaissance de certaines conventions romanesques. On sait d'ailleurs que, d'habitude, l'un des ressorts de l'activité narrative « est la confusion même de la conclusion et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *cause* par l'un... » Mais le narrataire qui n'a aucune expérience, aucun bon sens, ne perçoit pas de liens de causalité implicite et n'est pas victime de cette confusion. Enfin, le narrataire degré zéro n'organise pas le récit en fonction des grands codes de lecture étudiés par Barthes dans *S/Z*, il ne sait pas démêler les voix dont est formée la narration. Après tout, comme le dit Barthes : « Le code est une perspective de citations, un mirage de structures... les unités qui en sont issues... sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce *déjà*. Renvoyant à ce qui a été écrit, c'est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture), il fait du texte le prospectus de ce Livre¹². » Or, pour le narrataire degré zéro, il n'y a pas de *déjà*, il n'y a pas de Livre.

Les signaux du narrataire.

Tout narrataire possède les caractéristiques que nous avons énumérées, sauf indication du contraire dans la narration qui lui est destinée : il connaît, par exemple, la langue employée par le narrateur, il est doué d'une excellente mémoire, il ignore tout des personnages qui lui sont présentés. Or il n'est pas rare qu'un récit vienne démentir ces caractéristiques, les contredire : tel passage souligne les difficultés linguistiques du narrataire, tel autre fait ressortir qu'il souffre d'amnésie, tel autre encore met en relief sa connaissance des problèmes dont on lui parle. C'est à partir de ces démentis, de ces déviations par rapport aux caractéristiques du narrataire degré zéro que se constitue peu à peu le portrait d'un narrataire spécifique.

Certaines indications fournies par le texte au sujet d'un narrataire se trouvent parfois dans une partie du récit qui ne lui est pas adressée. Il suffit de penser à *l'Immoraliste*, aux deux *Justine*, ou à *Heart of Darkness*, pour constater que non seulement le physique, la personnalité, l'état civil d'un narrataire, mais même ses expériences, son passé peuvent nous être décrits de cette façon. Ces indications précèdent la portion du récit destinée au narrataire, ou la suivent, l'interrompent, l'encadrent. Le plus souvent, elles confirment ce que nous révèle le reste de la narration : au début le *l'Immoraliste*, par exemple, nous apprenons que Michel n'a pas vu ses narrataires depuis trois ans et le récit qu'il leur fait vient très vite nous le répéter. Néanmoins, il arrive qu'elles le contredisent et qu'elles mettent

Introduction à l'étude du narrataire

ainsi en relief certaines différences entre le narrataire tel que le conçoit son narrateur et tel que le révèle une autre voix : les quelques mots prononcés par le docteur Spielvogel à la fin de *Portnoy's complaint* montrent qu'il n'est pas ce que le récit faisait entendre¹³.

Cependant, le portrait d'un narrataire se dégage avant tout du récit qui lui est fait. Si nous considérons que toute narration se compose d'une série de signaux à un narrataire, nous pouvons distinguer deux grandes catégories de signaux. D'un côté, il y a ceux qui ne contiennent aucune référence au narrataire, ou, plus précisément, aucune référence venant différencier celui-ci du narrataire degré zéro. De l'autre, il y a ceux qui, au contraire, le définissent en tant que narrataire spécifique, ceux qui le font dévier des normes établies. Dans *Un cœur simple*, une phrase comme « Elle se jeta par terre » ferait partie de la première catégorie : elle ne révèle rien de particulier au sujet du narrataire, tout en lui permettant de mesurer le chagrin de Félicité ; par contre, une phrase comme « Tout son individu lui produisait ce trouble où nous jette le spectacle des hommes extraordinaires » non seulement rapporte les réactions de l'héroïne envers M. Bourais mais encore nous apprend que le narrataire a éprouvé les mêmes sentiments en présence de personnes remarquables. En interprétant tous les signaux de la narration en fonction du narrataire, on obtiendrait une lecture partielle du récit, mais une lecture bien définie et reproductible. En regroupant tous les signaux de la deuxième catégorie, en les étudiant, on pourrait reconstituer le portrait d'un narrataire, portrait plus ou moins distinctif, plus ou moins original, plus ou moins complet selon les textes.

Ces derniers signaux ne sont pas toujours faciles à remarquer ou à interpréter. En effet, si beaucoup d'entre eux sont fort explicitement posés et fort explicites, beaucoup le sont moins bien. Les indications données au début du *Père Goriot* sur le narrataire sont très claires et ne présentent aucun problème : « Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil... » Mais les deux premières phrases de *The Sun Also Rises* présentent plus de difficulté, car Jake ne déclare pas que, d'après son narrataire, mentionner qu'un homme a été champion de boxe c'est éprouver pour lui de l'admiration, il se contente de l'impliquer : « *Robert Cohn was once middleweight boxing champion of Princeton. Do not think that I am very much impressed by that as a boxing title, but it meant a lot to Cohn.* » Un très grand nombre d'indications sur tel ou tel narrataire sont encore bien plus indirectes. Évidemment, explicite ou non, indirecte ou pas, toute indication doit être interprétée d'après le texte même, suivant la langue employée, ses présuppositions, les conséquences logiques qu'elle entraîne, les connaissances déjà établies du narrataire.

Les signaux pouvant dépeindre celui-ci sont aussi très variés, et l'on peut facilement distinguer plusieurs types qui valent la peine d'être discutés. En premier lieu, il faut mentionner tous les passages d'un récit dans lesquels le narrateur se réfère directement au narrataire. On retiendra dans cette catégorie les énoncés où celui-là désigne celui-ci par des mots comme « lecteur » ou « auditeur » et par des locutions telles que « mon cher » ou « mon ami ». Au cas où la narration aurait indiqué telle ou telle caractéristique du narrataire, sa profession, par exemple, ou sa nationalité,

10. Sur le vraisemblable, voir l'excellent numéro 11 de *Communications* (1968).

11. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 10. A noter que cette confusion, tout en étant très exploitée, n'est nullement nécessaire à l'élaboration d'un récit.

12. Barthes, *S/Z*, Paris, 1970, p. 27-28.

13. On devrait sans doute distinguer plus systématiquement narrataire « virtuel » de narrataire « réel ». Mais la distinction ne serait peut-être pas très fructueuse.

il faudra aussi retenir les passages mentionnant cette caractéristique. Ainsi, le narrataire étant avocat, tout ce qui concerne les avocats en général sera pertinent. Enfin, il faudra retenir tous les passages dans lesquels un narrataire est désigné par les pronoms et les formes verbales de la deuxième personne.

À côté de ces passages qui renvoient très clairement au narrataire, il y a des passages qui, tout en n'étant pas à la deuxième personne, impliquent un narrataire et le décrivent. Quand Marcel écrit, dans *À la recherche du temps perdu* : « Au reste, le plus souvent, nous ne restions pas à la maison, nous allions nous promener », le « nous » exclut le narrataire. Par contre, quand il déclare : « Sans doute dans ces coïncidences tellement parfaites, quand la réalité se replie et s'applique sur ce que nous avons si longtemps rêvé, elle nous le cache entièrement », le « nous » l'inclut¹⁴. Souvent d'ailleurs, une expression impersonnelle, un pronom indéfini peuvent même ne renvoyer qu'au seul narrataire : « Mais, l'œuvre accomplie, peut-être aura-t-on versé quelques larmes *intra muros* et *extra*. »

D'autre part, il y a souvent dans un récit de nombreux passages qui, tout en ne contenant apparemment aucune référence — même ambiguë — à un narrataire, le décrivent avec plus ou moins de précision. C'est ainsi que certaines parties d'une narration peuvent se présenter en forme de questions ou de pseudo-questions. Parfois, ces questions n'émanent ni d'un personnage, ni du narrateur qui se contente de les répéter. Il faut alors les attribuer au narrataire et noter le genre de curiosité qui l'anime, le genre de problèmes qu'il aimerait résoudre. Dans *Le Père Goriot*, par exemple, c'est le narrataire qui s'interroge sur la carrière de M. Poiret : « Ce qu'il avait été ? mais peut-être avait-il été employé au ministère de la Justice... » Parfois aussi, quand les questions ou pseudo-questions émanent du narrateur, elles ne s'adressent pas à lui ou à l'un des personnages, mais plutôt à un narrataire dont certaines résistances, certaines connaissances sont alors dévoilées. Ainsi, Marcel posera une pseudo-question à son narrataire, le prenant à témoin pour expliquer la conduite un peu vulgaire, et par là même surprenante, de Swann : « Mais qui n'a vu des princesses royales fort simples... prendre spontanément le langage des vieilles rasouses... ? »

D'autres passages se présentent en forme de négations. Or certaines d'entre elles ne prolongent nullement telle déclaration d'un personnage pas plus qu'elles ne répondent à telle question du narrateur. Ce sont plutôt les croyances d'un narrataire qu'elles contredisent, ses préoccupations qu'elles dissipent, ses questions auxquelles elles mettent fin. Le narrateur des *Faux-Monnayeurs* démentira vigoureusement la théorie échafaudée par le narrataire pour expliquer les sorties nocturnes de Vincent : « Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. » Parfois, c'est une négation partielle qui est révélatrice. Dans *À la recherche du temps perdu*, le narrateur, tout en trouvant judicieuses les suppositions du narrataire sur l'extraordinaire souffrance de Swann, les croit quelque peu insuffisantes : « Cette souffrance qu'il ressentait ne ressemblait à rien de ce qu'il avait cru. Non pas seulement parce que dans ses heures de plus entière méfiance il avait rarement imaginé si loin dans le mal, mais parce que, même quand il imaginait cette chose, elle restait vague, incertaine... »

Il y a aussi des passages où figure un terme à valeur démonstrative lequel, au lieu

de renvoyer à un élément antérieur ou ultérieur du récit, renvoie à un autre texte, à un hors-texte que connaîtraient le narrateur et son narrataire : « ... Il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme... une de ces larmes qui, de la terre où elles tombent, rejaillissent jusque dans les cieux. » D'après ces quelques lignes, le narrataire du *Père Goriot* reconnaît le genre de larmes que Rastignac enterre. Il en a certainement déjà entendu parler, il a en vu sans doute, il en a peut-être versé quelques-unes lui-même !

Les comparaisons et analogies qu'on trouve dans une narration nous donnent également des indications plus ou moins précieuses. En effet, le deuxième terme d'une comparaison est toujours censé être mieux connu que le premier. On peut donc, à partir de cette constatation, supposer que le narrataire du *Vase d'or*, par exemple, a déjà entendu l'explosion de la foudre (« La voix s'évanouit, comme le grondement lointain et assourdi du tonnerre ») et commencer ainsi la reconstitution partielle du genre d'univers qui lui est familier.

Mais les signaux les plus révélateurs parfois, et parfois aussi les plus difficiles à cerner et à décrire de façon satisfaisante, sont peut-être ceux que nous appellerons — faute d'un terme plus approprié — les « surjustifications ». Tout narrateur explique plus ou moins le monde de ses personnages, motive leurs actes, justifie leurs pensées. S'il arrive que ses explications, ses motivations se situent au niveau du métalangage, du métalécté, du métacommentaire, ce sont des surjustifications. Quand le narrateur de *la Chartreuse de Parme* apprend au narrataire qu'à la Scala « il est d'usage de ne faire durer qu'une vingtaine de minutes ces petites visites que l'on fait dans les loges », il ne pense qu'à lui donner des indications nécessaires à la compréhension des événements. Par contre, quand il demande pardon pour une phrase mal tournée, quand il s'excuse de devoir interrompre son récit, quand il s'avoue incapable de bien peindre tel sentiment, ce sont des surjustifications qu'il emploie. Celles-ci nous apportent toujours des détails intéressants sur la personnalité d'un narrataire, encore qu'elles le fassent souvent de façon très indirecte ; car, tout en surmontant ses résistances, tout en triomphant de ses préjugés, tout en calmant ses appréhensions, elles les dévoilent.

Les signaux du narrataire — ceux qui le décrivent comme ceux qui ne font que le renseigner — peuvent poser bien des problèmes à qui voudrait les classer pour arriver à un portrait du narrataire, à une certaine lecture de la narration. Ce n'est pas simplement qu'ils sont parfois difficiles à remarquer, à circonscrire, à expliquer. Mais on trouve dans certains récits des signaux contradictoires. Souvent, ils émanent d'un narrateur qui veut s'amuser au dépens du narrataire ou souligner l'arbitraire du récit ; souvent aussi, le monde présenté est un monde où les principes de contradiction que nous connaissons n'existent pas, ou ne sont pas applicables ; enfin, souvent, les contradictions — purement apparentes — résultent de différents points de vue que le narrateur s'efforce fidèlement de reproduire. Cependant, il arrive que des données contradictoires ne peuvent être entièrement expliquées de cette façon. Il faut alors les mettre sur le compte d'une maladresse — ou d'un tempérament — d'auteur. Dans beaucoup de romans pornographiques, les plus mauvais mais aussi les meilleurs, le narrateur, pareil aux héros de *la Cantatrice chauve*, décrit d'abord un personnage comme ayant les cheveux blonds, les seins opulents, le ventre bombé, puis, à la page suivante, parlera avec tout autant de sérieux de ses cheveux noirs, de son ventre plat, de ses seins minuscules. Sans doute

14. Notons que même un « je » peut dénoter un « tu ».

la cohérence n'est-elle pas un des impératifs du genre pornographique, mais bien plutôt les variations délirantes. Il n'en reste pas moins que, dans ces cas, il est difficile — sinon impossible — d'interpréter la matière sémantique proposée au narrateur.

Parfois, ce sont les signaux dépeignant celui-ci qui forment une collection étrangement disparate. Certes, tout signal portant sur un narrateur ne doit nullement continuer, confirmer un signal précédent, ni annoncer un signal postérieur. Il y a des narrateurs qui changent, tout comme des narrateurs, ou qui ont une personnalité assez riche pour abriter des tendances et des sentiments très variés. Mais la nature contradictoire de certains narrateurs ne découle pas toujours d'une personnalité complexe ou d'une subtile évolution. Les premières pages du *Père Goriot* indiquent qu'un narrateur parisien pourra apprécier « les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ». Mais elles démentent ce qu'elles viennent d'affirmer en accusant celui-ci d'insensibilité, en le jugeant coupable de prendre la réalité pour une fiction. Cette contradiction ne sera jamais résolue. Au contraire, d'autres s'y ajouteront et il deviendra de plus en plus difficile de savoir à qui le narrateur s'adresse. Maladresse ? Peut-être. Balzac ne se soucie pas toujours de détails techniques et il commet parfois des erreurs qui, chez un Flaubert ou un Henry James, choqueraient. Mais maladresse révélatrice : Balzac, que les problèmes d'identité obsèdent — ils sont certainement très importants dans *le Père Goriot* — ne parvient pas à décider qui sera son narrateur.

Queis que soient les problèmes posés, les difficultés soulevées, les maladresses commises, il est évident que le genre de signaux employés, leurs nombres respectifs, leur distribution déterminent jusqu'à un certain point les différents types de récit¹⁵. Les narrations dans lesquelles abondent explications et motivations (*Don Quichotte* et *Tristram Shandy*, les *Illusions perdues* et *le Temps retrouvé*) sont très différentes de celles où explications et motivations jouent un rôle restreint (*The Killers*, *The Maltese Falcon*, *la Jalouse*). Les premières sont souvent le fait de narrateurs qui trouvent la dimension du discours bien plus importante que celle de récits ou qui, péniblement conscients de la gratuité — et même de la fausseté — de tout récit ou d'un certain genre de récit, essaient de la conjurer. Les autres proviennent d'habitude de narrateurs se sentant parfaitement à l'aise dans le récit ou voulant, pour différentes raisons, dépayser. De plus, les motivations, les explications peuvent se donner pour ce qu'elles sont ou, au contraire, dissimuler leur nature en se déguisant plus ou moins complètement. Un narrateur balzacien ou stendhalien n'hésite pas à déclarer qu'il lui faut expliquer une pensée, un acte, une situation : « Ici un détail nécessaire et qui explique en partie le courage qu'eut la duchesse de conseiller à Fabrice une fuite si dangereuse nous oblige d'interrompre pour un instant l'histoire de cette entreprise hardie. » Mais les narrateurs flaubertiens — en particulier après *Madame Bovary* — jouent souvent la carte de l'ambiguïté et l'on ne sait plus alors exactement si une phrase en explique une autre ou bien si elle se contente de la suivre ou de la précéder : « ... Il se composa une armée. Elle grossit. Il devint fameux. On le recherchait. » Les explications peuvent aussi se présenter en forme de règles universelles, de lois générales, comme

chez Balzac et chez Zola, ou refuser autant que possible toute généralité, comme dans les romans de Sartre et de Simone de Beauvoir. Elles peuvent se contredire ou se confirmer, être répétées ou employées une seule fois, apparaître uniquement à des moments stratégiques ou surgir à tout bout de champ. A chaque fois, c'est un type différent de récit qui se dessine.

Classification des narrateurs.

Grâce aux signaux décrivant le narrateur, on peut, d'autre part, caractériser une narration quelconque d'après le genre de narrateur à qui elle s'adresse. Il serait vain, parce que trop long, trop compliqué et trop imprécis, de distinguer différentes catégories de narrateurs selon leur tempérament, leur état civil, ou leurs croyances. Par contre, il est assez facile de classer les narrateurs d'après leur situation narrative, d'après leur position par rapport au narrateur, aux personnages, à la narration.

Bien des narrations paraissent ne s'adresser à personne : aucun personnage n'y est censé jouer le rôle de narrateur et aucun narrateur n'est mentionné par le narrateur, que ce soit de façon directe (« Sans doute, ami lecteur, n'as-tu jamais été enfermé dans une fiole de verre... ») ou indirecte (« *We could hardly do otherwise than pluck one of its flowers and present it to the reader* »). Cependant, de même que l'étude détaillée d'un roman comme *l'Éducation sentimentale* ou *Ulysse* révèle la présence d'un narrateur essayant d'être invisible et d'intervenir le moins possible dans le cours des événements, l'examen approfondi d'une narration qui semble ne pas avoir de narrateur — les deux œuvres mentionnées ci-dessus, mais aussi *Sanctuary*, *l'Étranger*, *Un cœur simple* — permet de découvrir celui-ci. Le narrateur d'*Un cœur simple*, par exemple, ne se réfère pas une seule fois à un narrateur de manière explicite. Il y a néanmoins dans son récit de nombreux passages indiquant plus ou moins nettement qu'il s'adresse à quelqu'un. C'est ainsi que le narrateur explique ce que recouvrent les noms propres qu'il emploie : « Robelin, le fermier de Geflosses... Liébard, le fermier de Touques... M. Bourrais, ancien avoué... » Or, ce ne peut être pour lui qu'il identifie Robelin, Liébard ou M. Bourrais ; ce doit être pour son narrateur. De plus, il recourt assez souvent à des comparaisons pour décrire un personnage, pour situer un événement, et chaque comparaison précise le genre d'univers connu par le narrateur. Enfin, il renvoie parfois à des hors-texte (« ce trouble où nous jette le spectacle des hommes extraordinaires ») qui constituent autant de preuves de l'existence d'un narrateur et de renseignements sur sa nature. Ainsi, pour être invisible dans une narration, ce dernier n'en existe pas moins et il n'est jamais complètement oublié.

Dans beaucoup d'autres narrations, si le narrateur n'est pas représenté par un personnage, il est du moins mentionné explicitement par le narrateur. Celui-ci se réfère à lui plus ou moins fréquemment et ses références peuvent être surtout directes (*Eugène Onéguine*, *le Vase d'or*, *Tom Jones*) ou surtout indirectes (*The Scarlet Letter*, *The Old Curiosity Shop*, les *Faux-Monnayeurs*). Comme le narrateur d'*Un cœur simple*, ces narrateurs n'ont pas de nom et leur rôle dans le récit n'est pas toujours très important. Cependant, grâce aux passages qui les désignent de façon explicite, il est plus facile de faire leur portrait et de savoir ce que pense d'eux leur narrateur. Parfois, dans *Tom Jones* par exemple, le narrateur fournit

tant de renseignements sur son narrataire, il le prend si souvent à partie, il lui prodigue si fréquemment des conseils, que ce dernier en devient aussi nettement dépeint que n'importe quel personnage.

Souvent, au lieu de s'adresser — explicitement ou non — à un narrataire qui ne prend pas la forme d'un personnage, le narrateur raconte son histoire à un être possédant cette forme (*Heart of Darkness*, *Portnoy's Complaint*, *les Infortunes de la vertu*). Ce personnage peut être décrit de façon plus ou moins détaillée. Nous ne savons presque rien du docteur Spielvogel dans *Portnoy's Complaint*, sinon qu'il ne manque pas de perspicacité. Par contre, dans *les Infortunes de la vertu*, c'est toute la carrière de Juliette qui nous est racontée.

Le narrataire-personnage peut ne jouer dans le récit aucun rôle autre que celui de narrataire (*Heart of Darkness*). Mais il peut aussi jouer d'autres rôles. Il n'est pas rare, par exemple, qu'il soit également un narrateur. Dans *l'Immoraliste*, l'un des trois auditeurs de Michel écrit une très longue lettre à son frère où il lui rapporte le récit de son ami, où il le supplie de secourir le malheureux, et où il lui raconte, outre ses propres réactions envers le récit, les circonstances qui l'ont conduit à l'écouter. Parfois même, le narrataire d'un récit peut en être, en même temps, le narrateur. Il ne destine alors sa narration à personne d'autre qu'à lui-même. Dans *la Nausée* par exemple, comme dans la plupart des romans en forme de journal intime, Roquentin compte bien être le seul lecteur de son journal.

D'autre part, le narrataire-personnage peut se trouver plus ou moins touché, plus ou moins influencé par le récit qui lui est fait. Dans *Heart of Darkness*, les compagnons de Marlow ne sont pas transformés par l'histoire qu'il leur rapporte. Dans *l'Immoraliste*, les trois narrataires, s'ils ne sont pas vraiment différents de ce qu'ils étaient avant le récit de Michel, sont quand même « pris chacun d'un étrange malaise ». Et dans *la Nausée*, comme dans tant d'autres œuvres où le narrateur constitue son propre narrataire, ce dernier est graduellement et profondément changé par les événements qu'il se raconte.

Enfin, le narrataire-personnage peut représenter pour le narrateur quelque'un de plus ou moins essentiel, de plus ou moins irremplaçable en tant que narrataire. Dans *Heart of Darkness*, il n'est pas nécessaire pour Marlow d'avoir ses camarades de la *Nellie* pour narrataires. Il pourrait raconter son histoire à un tout autre groupe; il pourrait peut-être ne pas la raconter du tout. Par contre, dans *l'Immoraliste*, Michel a voulu s'adresser à des amis et il les a réunis autour de lui pour cette raison. Leur présence en Algérie constitue pour lui un secours nécessaire, un espoir: certainement de l'aider à dépasser sa situation. Et dans *les Mille et Une Nuits*, c'est pour Schéhérazade la différence entre la vie et la mort que d'avoir ou non le calife pour narrataire. S'il refuse de l'écouter, elle sera tuée. Il est donc bien le seul narrataire qu'elle puisse avoir.

Qu'il preme ou non la forme d'un personnage, qu'il joue plusieurs rôles ou un seul, qu'il se révèle irremplaçable ou pas, le narrataire peut être un auditeur (*l'Immoraliste*, *les Infortunes de la vertu*, *les Mille et Une Nuits*) ou un lecteur (*Adam Bede*, *le Père Goriot*, *les Faux-Monnayeurs*). Évidemment, il arrive que le récit ne mentionne pas si le narrataire est censé lire la narration qu'on lui adresse ou l'écouter. On pourrait alors dire sans doute que le narrataire est lecteur, s'il

s'agit d'une narration écrite (*Hérodiade*), et auditeur, s'il s'agit d'une narration orale (*la Chanson de Roland*).

De plus, le narrataire peut faire partie d'un groupe ou être interpellé par le narrateur en tant qu'individu. Michel raconte sa vie à ses trois amis, Marlow raconte les aventures de Kurz à quelques camarades réunis sur le pont de la *Nellie*, et le narrateur de *Gargantua* s'adresse à un grand nombre de lecteurs à la fois. Par contre, Jean-Baptiste Clamence, dans *la Chute*, n'a qu'un seul narrataire, rencontré un soir au « Mexico-City Bar » d'Amsterdam; Roquentin ne raconte ses aventures qu'à lui-même; et c'est toujours à un lecteur en particulier que s'adresse le narrateur du *Vase d'or*.

Le groupe dont fait partie un narrataire est souvent un groupe parfaitement homogène, un groupe dont les membres ne se distinguent pas les uns des autres; c'est alors le groupe lui-même plutôt que les individus le constituant qui figure véritablement le narrataire (*Notes écrites d'un soustrait*). Souvent aussi, le groupe est plus hétérogène. Dans *les Souffrances du jeune Werther*, l'éditeur des lettres et documents ayant trait au malheureux jeune homme s'adresse à des narrataires qui lui ressemblent, à des écrivains, à des créatures ayant les mêmes goûts littéraires que Charlotte et à d'autres ayant des goûts différents, à des femmes nobles de cœur et d'esprit. Parfois, le narrateur qui s'adresse à plusieurs catégories de narrataires profite de cette hétérogénéité pour clarifier son message, pour marquer des points, pour emporter l'adhésion. Il dresse alors une catégorie contre l'autre, il fait l'éloge de telle réaction tout en ridiculisant tel autre sentiment (*Werther*).

Ce qui est beaucoup plus rare, c'est de trouver un narrateur qui raconte une partie de son histoire à un narrataire, une autre à un deuxième, et ainsi de suite. Dans *le Neud de vipères*, Louis commence par s'adresser à sa femme Isa. Il change bientôt de direction et décide d'écrire pour son fils illégitime, Robert, puis pour tous ses enfants. Il en vient peu à peu à comprendre qu'il veut surtout écrire pour lui-même, qu'il veut être son propre narrataire¹⁶.

En outre, le narrataire peut connaître le narrateur plus ou moins bien (*Heart of Darkness*, *l'Immoraliste*) ou ne pas le connaître du tout (*le Père Goriot*, *la Charreuse de Parme*). Il peut aussi parfois ne pas le reconnaître: dans *les Infortunes de la vertu*, Justine et Juliette ne se doutent de leur parenté que tout à la fin du récit. Le narrataire peut également avoir connu certains personnages — non narrateurs — mentionnés dans le récit (*l'Immoraliste*) ou, au contraire, n'avoir jamais entendu parler d'aucun d'entre eux (*Un cœur simple*). De plus, il n'est pas rare qu'il connaisse déjà certains des événements qui lui sont narrés, et même qu'il y ait joué un rôle. Les amis de Michel dans *l'Immoraliste* savent déjà, par exemple, ce que le protagoniste raconte tout au début de son récit; et dans beaucoup de romans-journaux, évidemment, le narrataire connaît à l'avance la plupart des événements qu'il se raconte aussi bien que la plupart des personnages dont il rapporte les actions, de même qu'il prend part, comme simple figurant ou comme acteur principal, à tous les incidents rapportés.

Enfin, il faut distinguer entre ce que nous appellerons narrataire principal et narrataire secondaire. Dans n'importe quel récit, le narrataire ayant accès à tous

16. Il n'existe pas, à notre connaissance, de narrateur qui raconte les mêmes événements à des narrataires différents, ni de narrataire qui apprend la même histoire de narrateurs différents. Mais ces situations sont évidemment possibles.

les faits rapportés, le narrataire à qui sont destinées toutes les narrations de tous les narrateurs, est le narrataire principal. Au contraire, le narrataire à qui une partie seulement des événements est racontée, le narrataire qui ignore certains faits plus ou moins importants, est un narrataire secondaire. Dans *la Nausée*, par exemple, Roquentin, tout en étant le héros du roman, n'est pas le narrataire principal : il ne connaît ni l'avertissement des éditeurs qui précède son journal dans l'œuvre de Sartre, ni les notes des mêmes éditeurs ; le narrataire principal, lui, est capable de lire le journal de Roquentin, l'avertissement des éditeurs, et leurs notes. De même, dans les *Lettres persanes*, dans *les Liaisons dangereuses*, Rica et Usbek, Valmont et Mme de Merteuil, aussi importants semblent-ils, sont des narrataires secondaires. Le narrataire principal dans ces deux œuvres romanesques est le destinataire ultime de toutes les lettres que s'écrivent les personnages et de tous les commentaires qui s'y rapportent. Il y a évidemment beaucoup de romans, beaucoup de récits (*le Père Goriot*, *la Chartreuse de Parme*, *Un cœur simple*) dans lesquels on ne trouve pas de narrataire secondaire : c'est qu'il n'y a alors qu'un seul narrateur faisant tout son récit à un même être.

On pourrait sans doute penser à d'autres distinctions, établir d'autres catégories. Quoi qu'il en soit, on voit combien plus précise — plus raffinée — serait une typologie du genre narratif qui se baserait non seulement sur les narrateurs mais encore sur les narrataires. Car le même type de narrateur peut s'adresser à des narrataires de types très différents. C'est ainsi que Louis (*le Nœud de vipères*), Salavin (*Journal de Salavin*) et Roquentin (*la Nausée*) sont tous les trois des personnages qui tiennent un journal et qui sont très conscients d'écrire. Mais le premier change de narrataire à plusieurs reprises avant d'écrire pour son propre compte, le deuxième ne se voit pas comme le seul lecteur de son journal, et le troisième écrit uniquement pour lui-même. D'autre part, des narrateurs très différents peuvent s'adresser à des narrataires du même type. Le narrateur d'*Un cœur simple*, celui de *la Condition humaine* et Meursault dans *l'Étranger* s'adressent tous les trois à un narrataire qui n'est pas personnage, qui ne les connaît pas, et qui ne connaît ni les êtres présentés dans le récit ni les événements racontés.

Cependant, ce n'est pas seulement pour une typologie du genre narratif, pour une histoire des techniques romanesques que la notion de narrataire est importante. En fait, elle est peut-être plus intéressante parce qu'elle permet de mieux étudier la façon dont un récit fonctionne. Dans tout récit, un dialogue s'établit entre narrateur(s), narrataire(s) et personnage(s)¹⁷. Ce dialogue se développe — et, par conséquent, le récit aussi — en fonction des distances qui les séparent les uns des autres. En distinguant différentes catégories de narrataires, nous avons déjà employé ce concept, mais sans trop y insister : il est clair qu'un narrataire ayant participé aux événements racontés est, en un sens, beaucoup plus proche des personnages qu'un narrataire n'en ayant jamais entendu parler. Mais la notion de distance doit être généralisée. Quel que soit le point de vue adopté — moral, intellectuel, émotionnel, physique — narrateur(s), narrataire(s) et personnage(s) peuvent être plus ou moins proches les uns des autres, aller de l'identification la plus parfaite à l'opposition la plus totale.

Le narrataire peut se trouver à une distance plus ou moins grande du narrateur et cette distance peut être morale (Juliette et Justine dans *les Infortunes de la vertu*), intellectuelle (le narrateur de *Tom Jones* est certainement plus intelligent que son narrataire) ou même physique (Oskar dans *le Tambour* ne s'adresse pas à un nain!). Le narrataire peut se trouver également à une distance plus ou moins grande d'un autre narrataire, qu'il soit ou non du même type. Roquentin est un narrataire très différent — du point de vue social, du point de vue émotionnel aussi — du narrataire auquel s'adressent les éditeurs de ses cahiers ; et les narrataires de *Werther* ont des goûts artistiques, et des âmes, qui ne sont pas trop semblables. Enfin, le narrataire peut être plus ou moins différent des personnages présents et la différence, qu'elle soit d'ordre moral, intellectuel ou autre, est d'habitude très nette.

Évidemment, le narrataire peut ne différer d'un personnage, d'un narrateur, ou d'un autre narrataire, qu'à un seul point de vue ; évidemment aussi, il peut être très différent des uns, mais très semblable aux autres. De plus, la distance séparant le narrataire d'un personnage, d'un narrateur, d'un autre narrataire, peut varier, s'accroître ou décroître plus d'une fois durant un récit. C'est ainsi que, dans *Tom Jones*, le narrateur lui-même soulignera, vers la fin de son récit, que ses rapports avec le narrataire ont beaucoup évolué : celui qu'il connaissait à peine, celui qu'il traitait avec condescendance, voire avec animosité, est devenu peu à peu son ami. Et dans *la Chute*, le narrataire de Jean-Baptiste Clamence lui résiste de plus en plus au fur et à mesure que progresse la narration.

Comme il y a souvent dans un récit plusieurs narrateurs, plusieurs narrataires, plusieurs personnages, la complexité des rapports, la variété des distances qui s'établissent entre eux peut être très grande. En tout cas, ce sont ces rapports, ces distances qui déterminent en grande partie la façon dont certaines valeurs sont louées et d'autres rejetées au cours d'une narration, dont certains événements sont mis en relief et d'autres presque escamotés, et qui décident ainsi du ton, de la nature même d'un récit. Dans *les Cloches de Bâle*, par exemple, le ton change complètement — et ne peut que changer — une fois que le narrateur décide de proclamer son amitié pour le narrataire et de lui parler plus honnêtement et plus directement qu'il ne l'a fait jusqu'alors : de follement romanesque, il devient quasi-documentaire, de faussement détaché, fraternel. D'un autre côté, nombre d'effets ironiques dans un récit dépendent des différences entre deux images du narrataire ou entre deux (groupes de) narrataires (*les Infortunes de la vertu*, *Werther*), de la distance qui existe entre narrateur et narrataire d'une part et personnage de l'autre (*Un amour de Swann*), ou encore, de celle qui existe entre narrateur et narrataire (*Tom Jones*). Quant à la complexité d'une situation, elle résulte parfois de l'instabilité des distances entre narrateur, narrataire et personnages. Si la culpabilité — ou l'innocence — de Michel n'est pas nettement établie, c'est un peu parce qu'il se montre plusieurs fois capable de combler la distance qui le sépare de ses amis, ou, si l'on veut, parce que ceux-ci hésitent sur la distance à adopter par rapport à lui.

C'est dans le texte même que se développe le dialogue entre le narrataire et les autres figures stratégiques d'une narration. Il n'en va pas de même des rapports entre narrataire et lecteur virtuel, lecteur idéal, ou lecteur réel. Cependant, ils sont très importants : ils déterminent en partie la façon dont une œuvre est censée

17. Nous suivons ici, en en modifiant la perspective, Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 155 s.

fonctionner et la façon dont elle est reçue et appréciée, la façon dont elle fonctionne. D'une part, il est clair que le lecteur idéal de Swift est différent du narrataire interpellé dans le passage suivant : « *I could perhaps like others have astonished thee with strange improbable Tales; but I rather chose to relate plain Matter of Fact in the simplest Manner and Style, because my principal Design was to Inform, and not to amuse thee.* » De même, tel passage de *Tom Jones* ne peut être comique que si le lecteur n'inclut pas l'amour dans la même catégorie que la soupe et le bifteck : « *To treat of the effects of love to you must be as absurd as to discourse on colours to a man born blind; ... love probably may, in your opinion, very greatly resemble a dish of soup or a sirloin of roastbeef.* » D'autre part, le lecteur réel de la *Charitreuse de Parme*, par exemple, réagira différemment selon que, pareil en cela au narrataire, il ne connaisse pas l'italien ou, au contraire, qu'il le connaisse : les nombreuses traductions de locutions et de mots italiens peuvent le fatiguer, l'amuser, ou encore le rassurer.

Fonctions du narrataire.

Le genre de narrataire qu'on trouve dans un récit donné, les rapports qui l'y relient aux narrateurs, aux personnages, ou à d'autres narrataires, les distances qui le séparent de lecteurs idéaux, virtuels ou réels déterminent partiellement la nature de ce récit. Mais le narrataire exerce d'autres fonctions qui sont plus ou moins nombreuses et importantes et qui lui sont plus ou moins spécifiques. Il vaut la peine d'en mentionner quelques-unes et de les étudier quelque peu en détail.

Le rôle le plus évident du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s). Certaines valeurs doivent-elles être défendues, certaines équivoques dissipées, elles le sont facilement par l'entremise d'interventions auprès du narrataire; faut-il mettre en relief l'importance d'une série d'événements, faut-il rassurer ou inquiéter, justifier des actions ou en souligner l'arbitraire, on peut toujours le faire grâce à des signaux directs au narrataire. Dans *Tom Jones*, par exemple, le narrateur explique au narrataire que la prudence est nécessaire à la préservation de la vertu, ce qui nous permet de mieux juger son héros, vertueux mais imprudent : « *Prudence and circumspection are necessary even to the best of men... It is not enough that your designs, may that your actions are intrinsically good, you must take care they shall appear so.* » De même, nous savons que Legrandin, tout en étant snob, ne ment pas quand il s'élève contre le snobisme, parce que Marcel le dit très clairement à son narrataire : « Et certes cela ne veut pas dire que M. Legrandin ne fût pas sincère quand il tonnait contre les snobs. » Certes, la médiation n'opère pas toujours aussi directement : c'est ainsi que les rapports narrateur-narrataire se développent parfois sur le mode ironique et que le lecteur ne peut plus alors prendre à la lettre les déclarations du premier au second. Par ailleurs, il existe d'autres relais concevables que l'intervention directe et explicite auprès du narrataire, d'autres possibilités de médiation entre auteurs et lecteurs. Dialogues, métaphores, situations symboliques, allusions à tel système de pensée ou à telle œuvre d'art, autant de moyens de manipuler le lecteur, de guider ses jugements, de contrôler ses réactions. En fait, ce sont là des moyens

préférés par beaucoup de romanciers modernes, sinon par la majorité; peut-être parce qu'ils accordent ou qu'ils semblent accorder plus de liberté au lecteur, peut-être parce qu'ils l'obligent à participer plus activement à l'élaboration du récit, peut-être simplement parce qu'ils satisfont un certain souci de réalisme. Le rôle du narrataire en tant que médiateur est alors fort réduit. Tout doit encore passer par lui, puisque c'est à lui que tout — métaphores, allusions, dialogues — est toujours adressé; mais rien n'est plus modifié, rien n'est plus clarifié pour le lecteur par ce passage. Quels que soient les avantages de ce genre de médiations, il faut cependant reconnaître que, d'un certain point de vue, celle qui consiste en déclarations directes et explicites du narrateur au narrataire est la plus économique et la plus efficace. Quelques phrases suffisent en effet à établir la véritable signification d'un acte surprenant, la nature profonde d'un personnage, quelques mots à faciliter l'interprétation d'une situation complexe. Alors que l'on peut s'interroger indéfiniment sur la maturité esthétique de Stephen dans *Portrait of the Artist as a Young Man* ou sur la portée de tel ou tel acte dans *A Farewell to Arms*, on sait toujours exactement — ou presque — ce qu'il faut penser, selon le texte, de Fabrice et de la Sanseverina, ou encore des agissements de Mlle Michonneau¹⁸.

Outre la fonction de médiation, le narrataire exerce dans toute narration une fonction de caractérisation : en effet, le genre de narrataire qu'un narrateur conçoit, les types de rapports qu'il essaie d'établir avec lui le définissent au moins en partie. Cette fonction prend plus ou moins d'importance selon les œuvres. En général, quand le narrateur n'est pas un personnage et surtout quand il essaie de demeurer invisible, elle se trouve minimisée : si l'on peut décrire autrement que de façon très générale le caractère, la personnalité du narrateur dans *Germinal*, dans *l'Espoir*, ou dans *l'Age de raison*, ce n'est certes pas grâce aux rapports qui le lient au narrataire, ces rapports étant aussi peu soulignés, aussi voilés que possible, mais plutôt grâce aux figures qui l'obèdent, aux images qui le fascinent, aux situations qui lui sont chères. On trouve toutefois des narrateurs non-personnages qui ne manquent pas de relief, qui sont même aussi méticuleusement dépeints que les héros de leurs récits, et ce relief est dû en grande partie aux relations qui se développent entre leurs récits et eux. C'est surtout par ce biais que le narrateur de *Tom Jones*, par exemple, nous apparaît comme très sûr de lui, mais ayant raison de l'être puisqu'il est infiniment supérieur à son narrataire, tant en savoir qu'en sagesse; un peu tyrannique puisqu'il n'hésite pas à bousculer, à brutaliser quiconque ne serait pas d'accord avec lui; mais finalement bon enfant et prêt à la réconciliation.

Dans le cas de narrateurs-personnages, la fonction de caractérisation est importante encore que, même là, elle puisse être réduite au minimum : Meursault, parce qu'il est à distance de tout et de lui-même, parce que sa solitude, son étrangeté en dépendent, ne saurait engager de véritable dialogue avec son narrataire et ne peut donc être décrit par ce dialogue. Cependant, d'habitude, le caractère d'un narrateur-personnage est révélé par les rapports qu'il institue avec son narrataire autant — sinon plus — que par tout autre élément dans le récit. Dans *la Religieuse*, la sœur Suzanne, à cause de sa conception du narrataire, à cause de ses interventions directes auprès de lui, semble beaucoup moins naïve, beaucoup

18. Voir à ce sujet l'ouvrage déjà cité de Wayne C. Booth.

plus calculatrice, beaucoup plus coquette qu'elle n'aimerait le faire croire. Sa coquetterie est indiscutable : la sœur Suzanne ne déteste pas rappeler au marquis de Croismare sa beauté, ses qualités, son charme. Elle finit même — suprême coquetterie — par la reconnaître en partie : « Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? Mais c'est naturellement et sans artifice. » Quant à sa fausse naïveté, elle est fréquemment mise en relief par son attitude envers le narrateur. Déjà ses flatteries (« M. le marquis de Croismare a de la naissance, des lumières, de l'esprit... »), ses protestations de sincérité (« Je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère »), ses justifications et ses surjustifications (« Cela n'est pas vraiment semblable... Et j'en conviens, mais cela est vrai... ») prouve qu'elle possède de nombreuses ressources narratives, qu'elle sait manipuler un narrataire, le convaincre, gagner sa sympathie. Mais, de plus, il est très clair que la sœur Suzanne a des ambitions d'écrivain. Elle ne veut pas écrire à la hâte de simples mémoires destinés à emporter l'adhésion d'un narrataire unique, mais un véritable récit — elle emploiera le mot elle-même — adressé à de nombreux lecteurs et où l'artifice et la réflexion ne peuvent que jouer un rôle décisif. Dès le début de son récit, ces ambitions se manifestent. En effet, la sœur Suzanne ne s'adresse pas immédiatement au marquis de Croismare mais à quelqu'un d'autre, à qui elle explique son projet et à qui elle présente le marquis : « La réponse de M. le marquis de Croismare, s'il m'en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit. Avant que de lui écrire, j'ai voulu le connaître. C'est un homme du monde... » Quelques lignes plus loin, elle laisse entendre qu'elle rédigera peut-être un jour ses mémoires pour d'autres lecteurs que M. de Croismare : « Comme mon protecteur pourrait exiger, ou que peut-être la fantaisie me prendrait de les achever dans un temps où les faits éloignés auraient cessé d'être présents à ma mémoire... » Et plus tard, elle indique très nettement qu'elle n'écrit pas seulement pour le marquis mais aussi pour d'autres lecteurs : « Je vous entends, vous, monsieur le marquis, et la plupart de ceux qui liront ces mémoires... » Tout à la fin de son récit, d'ailleurs, elle repart de M. de Croismare à la troisième personne et s'adresse à d'autres narrataires : « Cependant si le marquis, à qui l'on accorde le tact le plus délicat, venait à se persuader que ce n'est pas à sa bienfaisance, mais à son vice que je venais à le persuader que ce n'est pas à sa bienfaisance, mais à son vice que je m'adresse, que penserait-il de moi ? » Si la sœur Suzanne a beaucoup souffert et si elle continue de souffrir alors même qu'elle écrit, elle n'est pas pour autant complètement transparente : ses rapports avec les narrataires suffisent à le prouver. Son personnage et son récit n'en sont que plus intéressants.

D'un autre côté, les relations entre narrateur et narrataire dans un récit peuvent souligner un thème, en illustrer un autre, en démentir un troisième. Souvent, c'est un thème renvoyant directement à la situation narrative, c'est le récit comme thème que ces rapports font ressortir. Dans *les Mille et Une Nuits*, par exemple, le thème de la narration comme vie est mis en valeur par l'attitude de Schéhérazade envers le calife et réciproquement : l'héroïne mourrait si son narrataire décidait de ne plus l'écouter, de même que d'autres personnages dans le récit meurent parce qu'ils ne racontent pas et que tout récit s'avère impossible sans narrataire. Mais souvent aussi, ce sont des thèmes ne concernant pas la situation narrative — sinon indirectement — que mettent en relief les positions du narrateur et du narrataire vis-à-vis l'un de l'autre. Dans *le Père Goriot*, le narrateur entretient

des rapports de puissance avec son narrataire. C'est, dès le début, une lutte pour prévenir ses objections, pour le dominer, pour le convaincre. Tout y passe, cajoleries, prières, moqueries, menaces, et le narrateur — on s'en doute — finit par l'emporter. Dans la dernière partie du roman, alors que Vautrin vient d'être fait prisonnier et que Goriot se dirige de plus en plus vite vers la mort, les interventions du narrateur auprès de son narrataire se font relativement rares. C'est que celui-là a gagné la partie. Il est maintenant sûr de ses effets, de sa domination, il n'a plus besoin que de raconter. Ce genre de guerre, cette soif de puissance, on les retrouve au niveau des personnages. Sur le plan des événements comme sur le plan de la narration, le même combat a eu lieu.

Si le narrataire contribue à la thématique d'un récit, il fait aussi toujours partie du cadre de la narration. C'est souvent d'un cadre particulièrement concret qu'il s'agit, où narrateur(s) et narrataire(s) sont tous des personnages (*Heart of Darkness*, *l'Immoraliste*, *le Décaméron*). La plupart du temps, il s'agit de naturaliser le récit. Le narrataire joue alors, comme le narrateur, un rôle « vraisemblabilisant » indéniable. Parfois, ce cadre concret fournit le modèle organisateur en fonction duquel se développe un ouvrage, une narration. Dans *le Décaméron* ou dans *l'Héptaméron*, chacun des narrataires est censé devenir un narrateur à son tour et le devient. Plus qu'un simple signe de réalisme, plus qu'un indice de vraisemblance, le narrataire représente dans ces circonstances un élément indispensable à l'articulation du récit.

Le narrataire peut d'ailleurs participer à cette articulation de différentes façons. Dans les romans épistolaires, par exemple, où il est également narrateur et personnage, le narrataire est nécessaire au développement de l'intrigue. Si Valmont n'avait pas reçu telle lettre de Mme de Merteuil, il n'aurait pas entrepris de séduire la Présidente; et si Mme de Merteuil n'avait pas reçu telle réponse de Valmont, elle ne lui aurait pas déclaré la guerre. D'autre part, dans *le Nœud de vipères*, ce n'est pas seulement le ton du récit qui change selon le narrataire de Louis, ce sont parfois les détails mêmes qu'il choisit de noter, ce sont les situations qu'il choisit de présenter. Tant qu'il adresse son récit à Isa, Louis ne révèle pas l'existence de son fils illégitime Robert; la révélation ne survient qu'au moment où il change de narrataire. Cette dissimulation, et le fait qu'il pensera plus tard, alors qu'il écrit pour ses enfants, à supprimer certains passages de son journal « dont la lecture serait au-dessus de leurs forces », suggère que Louis n'est pas toujours entièrement franc et permet en outre de lever une équivoque dans son récit. Tout en ne déclarant jamais qu'il est aussi le père de Luc, Louis en parle à plusieurs reprises comme s'il l'était (« J'ai chéri dans Luc un fils qui ne me ressemblait pas », « Moi qui n'ai jamais su ce que c'était que se défendre et que se divertir, je l'aurais appris de mon pauvre enfant »). De plus, il rapporte certaine correspondance particulièrement intéressante entre Isa et son confesseur : « Vous n'êtes pas responsable de la haine que vous inspire cet enfant, vous ne seriez pas coupable si vous y cédiez... l'affection qu'il porte à Luc ne prouve pas... Pardonnez sans savoir ce que vous avez à pardonner... » Luc est bien le fils de Louis. Mais celui-ci n'osait pas mentionner Robert; comment donc oserait-il avouer cette autre paternité encore moins honorable ?

Enfin, il arrive qu'il faille étudier le narrataire pour pouvoir déceler les prises de position fondamentales d'un récit. Dans *la Chute*, par exemple, c'est unique-

ment en étudiant les réactions du narrataire de Clamence qu'on peut savoir si, d'après le texte, les arguments du protagoniste sont tellement puissants qu'on ne peut leur résister, ou si, au contraire, ils ne forment qu'une plaidoirie habile mais peu convaincante. Certes, tout au long du roman, le narrataire ne dit pas un seul mot et l'on ne sait même pas si Clamence s'adresse à lui-même ou à quelqu'un d'autre : on comprend seulement d'après les remarques du narrateur que son narrataire est comme lui bourgeois, quadragénaire, parisien, qu'il connaît Dante et la Bible, qu'il est avocat... Cependant, cette équivoque qui met en valeur la duplicité essentielle du monde du protagoniste ne représente pas de problème pour qui voudrait découvrir la façon dont Clamence est jugé dans le roman : quelle que soit l'identité du narrataire, seul compte le degré de son adhésion aux thèses du héros. Or le discours de celui-ci témoigne d'une résistance de plus en plus acharnée de la part de son interlocuteur. Le ton de Clamence se fait plus pressant, ses phrases plus embarrassées, au fur et à mesure que son récit progresse et que son narrataire lui échappe. A plusieurs reprises, dans la dernière partie du roman, il paraît même sérieusement ébranlé. Si, à la fin de *la Chute*, Clamence n'est sans doute pas définitivement vaincu, il n'a certainement pas triomphé. Sa vision du monde et des hommes, ses valeurs, si elles ne sont pas entièrement fausses, ne sont pas non plus des vérités incontestables. Il y a peut-être d'autres professions que celle de juge-pénitent, il y a peut-être d'autres façons satisfaisantes de vivre que celle de Clamence.

Le narrataire peut donc exercer toute une série de fonctions dans un récit : il constitue un relais entre narrateur et lecteur, il aide à préciser le cadre de la narration, il sert à caractériser le narrateur, il met certains thèmes en relief, il fait progresser l'intrigue, il devient le porte-parole de la morale de l'œuvre. Évidemment, selon qu'un conteur est habile ou maladroit, selon que les problèmes de technique narrative l'intéressent ou pas, et que son récit l'exige ou non, le narrataire sera plus ou moins important, il jouera plus ou moins de rôles, il sera employé de façon plus ou moins subtile et originale. De même que l'on étudie le narrateur pour juger de l'économie, des intentions, de la réussite d'un récit, on doit donc en examiner le narrataire pour en éclairer davantage et/ou autrement les ressorts et la portée.

Le narrataire est un des éléments fondamentaux de toute narration. L'examen approfondi de ce qu'il représente, l'étude d'une œuvre narrative en tant qu'elle constitue une série de signaux qui lui sont adressés, peut conduire à une lecture bien définie et à une caractérisation plus poussée de cette œuvre. Elle peut conduire également à une typologie plus précise du genre narratif et à une plus grande compréhension de son évolution. Elle peut permettre, en outre, de mieux apprécier le fonctionnement d'un récit et même de mieux juger de son succès au point de vue technique. En fin de compte, l'étude du narrataire peut nous mener à une meilleure connaissance du genre narratif et de tout acte de communication.

University of Pennsylvania