

Narrateur e(s)t personnage <III>

Yasusuke OURA

9.

Nous n'ignorons d'ailleurs pas que, dans un roman personnel, on rencontre parfois des phénomènes proprement *textuels* que l'on ne peut élucider sans avoir recours à l'instance auctoriale. L'auteur n'est pas simplement celui qui signe le roman ; la signature de l'auteur signifie d'ailleurs qu'il a écrit tout le roman et qu'il le déclare publiquement en son nom. Mais, dans le texte même du roman personnel où il s'agit de <monter> toute une structure fictive de narration, l'auteur ne peut être qu'un corps étranger ; sa présence textuelle apparaît comme une invraisemblance formelle (une paralepse, par exemple) plus ou moins perceptible selon les cas ; ou plutôt faudrait-il dire qu'il y a d'abord une invraisemblance formelle et qu'on en induit une présence implicite de l'auteur dans le texte. Nous croyons en avoir signalé un exemple à propos du *Dernier Jour d'un condamné*¹. Genette lui-même invoque le Proust-romancier lorsqu'il fait face à une paralepse (Marcel-narrateur rapportant les dernières pensées de Bergotte mourant, etc.) qui ne peut en aucune façon être expliquée si l'on s'en tient à l'instance narrative, et qui, plus précisément et selon le système genettien de *focalisation*, est une <infraction> non (seulement) à la focalisation interne sur le héros (le <je>-narré) comme c'est souvent le cas, mais (aussi) à la focalisation interne sur le narrateur (le <je>-narrant), autrement dit au régime même du roman personnel² :

Voilà pour le coup une paralepse à tout jamais et en toute hypothèse irréductible à l'information du narrateur, et que nous devons bien attribuer au romancier <omniscient> — et qui suffirait à prouver que Proust est capable de transgresser les limites de son propre <système> narratif³.

Il s'agit manifestement d'un passage momentané à <la focalisation zéro, c'est-à-dire [à] l'omniscience du romancier classique⁴>.

Nous savons que le roman journal est un terrain privilégié pour l'observation de cette présence implicite de l'auteur dans le texte, où le narrateur, tant qu'il reste diariste, c'est-à-dire qu'il respecte les conventions de l'écriture du journal, peut difficilement satisfaire aux conditions du roman traditionnel. D'où des invraisemblances formelles ; d'où l'hypothèse d'une présence auctoriale. Autrement dit, les

invraisemblances formelles *spécifiques* au roman journal n'atteignent pas, à la différence de la paralepse qu'on a vue dans *Le Dernier Jour* et *La Recherche* et qui peut se produire dans n'importe quel roman personnel, le régime personnel lui-même, mais seulement le type de discours que le «je» est censé assumer ; leur irréductibilité n'est donc pas si «absolue». Par contre, elles sont plus fréquentes, plus facilement occasionnées que d'autres, l'écriture du journal étant fortement réfractaire aux normes traditionnelles de l'écriture romanesque. Il suffit, pour s'en rendre compte, de nous rappeler les traits de l'écriture du journal qui peuvent être transgressés : la notation «au jour le jour» et l'absence de destinataire, et les traits qui en dépendent tels que la datation, la brièveté de chaque note quotidienne, l'absence d'organisation narrative, de recherche stylistique et de nécessité communicationnelle, etc.

Ajoutons que le recours à l'instance auctoriale est plus que jamais nécessaire lorsqu'on veut aborder une autre région du roman : le paratexte. Paratexte auctorial évidemment, mais aussi paratexte «éditorial».

10.

Le «je» d'un roman personnel, tout en étant personnage-narrateur (la signature de l'auteur, le «dernier» des éléments paratextuels, est la garantie minimale pour sa qualité de personnage), peut être plus personnage que narrateur ou, inversement, plus narrateur que personnage selon les textes et — de cela nous ne sommes pas bien sûr — selon les époques historiques. Plus personnage lorsqu'il y a une héroïsation (seconde) ou impersonnalisation — nous serions tenté de dire «troisième-personnalisation» — du narrateur par divers moyens paratextuels et textuels. Nous avons déjà parlé des fonctions, de ce point de vue similaires, du paratexte «éditorial» et d'un certain choix de titre de roman (pour ces cas, l'historicité du phénomène nous paraît relativement certaine)⁵.

Quant aux manifestations textuelles de l'héroïsation, le problème est plus délicat, car tout dans le texte (interne) passe par la bouche (ou la plume) du narrateur, celui-ci y étant seul censé parler (ou écrire) ; le phénomène apparaît ici, en général, comme celui d'objectivation ou de distanciation du narrateur par lui-même. En ce sens, nous l'avons dit, le roman-mémoires est naturellement disposé à réaliser cette héroïsation du narrateur, avec sa narration ultérieure, avec cet écart temporel entre le «je»-narrant et le «je»-narré. D'autre part, le roman par lettres, lorsqu'il comporte plusieurs narrateurs-épistoliers, peut également procéder à l'objectivation d'un narrateur (non plus par lui-même mais) par un autre narrateur. Le roman journal, lui, n'a pas la même facilité, tant s'en faut : le narrateur-diariste peut difficilement prendre du recul temporel à l'égard de lui-même, et le regard d'autrui sur lui doit nécessairement être filtré (sinon anéanti) par le sien propre ; d'ailleurs, quel besoin

aurait-il de se regarder comme un autre, puisqu'il n'écrit que pour lui seul et n'entend informer personne ? Or, nous semble-t-il, l'héroïsation du narrateur du roman personnel est une des exigences du romanesque traditionnel. Elle se produit, donc, même dans le texte d'un roman journal et elle y est le plus souvent perçue comme une invraisemblance formelle, voire comme une présence auctoriale, dont nous venons de parler (mais si l'héroïsation dans le roman journal n'est pas toujours invraisemblable, toutes les invraisemblances du roman journal ne vont pas dans le sens de l'héroïsation). Ainsi peut-on parler, là encore (c'est-à-dire, même dans le texte interne du roman), de l'héroïsation du narrateur par l'auteur. En voici quelques exemples :

1) Il est de fait que les premiers diaristes fictifs se sont souvent permis, dans leur journal, des notations franchement rétrospectives (*Eugène de Rothelin*, *Jocelyn*, *Mémoires d'un suicidé*, *Le Journal d'une femme*, etc.) ; on imagine aisément combien il aurait été difficile de «faire de la littérature» avec uniquement des notations «au jour le jour» :

C'est de ce jour que commence mon travail [de tenir un journal] : mais je le ferai précéder du récit des premiers événements de ma vie.

[...]

J'ai été élevé dans la terre de mon père. [...]

(*Eugène de Rothelin* ⁶)

Les circonstances extraordinaires où je me suis trouvé m'engagent à reprendre après cinq années accomplies la suite de mon journal. Je traverse une épreuve terrible ; jamais il ne m'a été plus nécessaire de mettre de l'ordre dans mes pensées et dans ma conscience. Je veux d'abord rappeler à mon souvenir les principaux événements qui ont amené la situation présente, et tâcher d'en faire sortir la lumière et les conseils dont j'ai tant besoin. [...]

Mon mariage, ainsi que je l'avais prévu, eut lieu en même temps que celui de Cécile, dans la petite église de Louvercy. [...]

(*Le Journal d'une femme* ⁷)

Souvent, comme dans ces exemples, une narration longue et fortement rétrospective occupe le début du journal ou vient après une longue interruption de l'écriture de celui-ci ; le diariste y relate des événements antérieurs, donne des éléments de sa biographie, avant de (re)commencer les notations proprement quotidiennes, comme pour mettre le lecteur du roman «dans le bain», au courant des faits dont la con-

naissance serait nécessaire à l'intelligence de l'«histoire» qui va suivre. Malgré des efforts de naturalisation («mettre de l'ordre dans mes pensées...»), l'in vraisemblance de ce procédé, voire la présence implicite de l'auteur visant le lecteur, semble sensible. Aussi peut-on y voir, par delà la distanciation temporelle (et temporaire) du «je»-narré par le «je»-narrant, une héroïsation du narrateur par l'auteur. Il va sans dire que la narration rétrospective est, pour le roman journal, un expédient quelque peu facile qui lui permet d'obtenir, dans une partie de son texte, une «littérarité» classique propre au roman-mémoires ; renoncer ainsi, ne fût-ce que partiellement, à une des spécificités les plus importantes de l'écriture du journal va évidemment à l'encontre de la recherche d'un nouveau romanesque à travers cette écriture même.

2) Il arrive, quoique rarement, que le narrateur-diariste crée une distance temporelle vis-à-vis de soi là où il ne peut y en avoir :

*C'était une des nuits sauvages de novembre,
Dont la rigueur saisit l'homme par chaque membre,
Où sur le sol, qui meurt d'après sensations,
Tout frissonne ou gémit dans des convulsions.*

(*Jocelyn*⁸. Nous soulignons.)

Le diariste relate ici, pourtant, un événement de *la veille* (l'enterrement de Laurence). Le cas du *Dernier Jour d'un condamné* que nous avons évoqué au début (les première et seconde citations) est un exemple analogue. Et, de manière générale, l'emploi du passé simple dans le roman journal peut être interprété dans ce sens, c'est-à-dire comme un moyen artificiel pour le narrateur de se distancer lui-même, de faire de soi un objet de contemplation, un spectacle. Là encore (ou plutôt, là plus qu'ailleurs), l'héroïsation se réalise aux dépens de la vraisemblance formelle.

3) La distanciation de soi chez le narrateur-diariste peut ne pas être temporelle ; c'est le cas lorsqu'il se présente «à lui-même» dans son journal :

Je me nomme Louis Salavin. J'ai quarante ans. Je suis marié. Ma femme est la plus douce et la plus affectueuse des femmes. [...] J'ai l'inappréciable bonheur de posséder encore ma mère. [...] J'avais un enfant, un fils. Je l'ai perdu.

(*Journal de Salavin*⁹)

Ce qui est en jeu ici, c'est bien entendu l'absence de destinataire. Quel besoin le diariste a-t-il en effet de se donner à lui-même les plus évidentes des informations à son sujet ? Cette interrogation (l'impression d'une invraisemblance) subsiste malgré

le signe de naturalisation contextuelle (Salavin prétend faire le bilan de sa vie passée au commencement du journal qu'il entreprend d'écrire le jour de son quarantième anniversaire) et reste suspendue tant qu'on ne voit pas dans cette auto-présentation l'intérêt (non plus du narrateur-diariste mais) de l'auteur-romancier à communiquer avec le lecteur et à lui présenter le narrateur comme un objet de connaissance. L'in vraisemblance nous paraît d'ailleurs plus flagrante, l'intérêt romanesque plus marqué, lorsque le narrateur-diariste se fait de lui-même un portrait *physique* :

J'ai dix-neuf ans, la taille souple, le pied mignon, la main petite, les dents blanches, la bouche vermeille, les yeux noirs, les cheveux blonds et je suis folle de mon mari.

(*Le Journal d'une femme* ¹⁰)

Je suis très brune et pâle ; mon visage, d'une correction ennuyeuse, est aussi sévère que peut l'être un jeune visage féminin. Une myopie assez prononcée prête une expression d'indifférence endormie à mes yeux noirs [...]

(*Le Journal d'une femme* ¹¹)

On dirait que l'objet de connaissance devient ici objet de convoitise (ce n'est sûrement pas par hasard si nous avons affaire là à des femmes-diaristes). Là non plus, les efforts de naturalisation ou de camouflage ne sont pas absents ; mais c'est manifestement une mauvaise tactique que de confier au diariste lui-même la tâche de faire son portrait au lieu d'en charger un autre personnage dont il rapporterait les paroles ou un «éditeur». Quoi qu'il en soit, ce besoin de décrire la personne physique du narrateur, qui est ainsi vu de l'extérieur, évalué à distance, est notable. On sait que pour le romanesque traditionnel, la description de la personne (physique, morale, sociale) du héros est de rigueur, pour que le lecteur puisse se le représenter comme s'il était devant ses yeux ; combien de romans classiques commencent-ils par décrire le décor et le(s) personnage(s) avant de passer, à leur aise, à l'action proprement dite ? Le roman journal, pour sa part, essaie parfois de suppléer à son infirmité «physique» sur ce point, quitte à encourir quelques invraisemblances.

4) Plus subtilement sans doute, le narrateur-diariste s'observe, se décrit dans une «scène», rapporte son propre discours en style direct, comme ce Roquentin avec Anny :

Je dis soudain, pitoyablement :
«Je suis content de te voir.»

Le dernier mot s'étrangle dans ma gorge : si c'était pour trouver ça, j'aurais mieux fait de me taire. [...] Mais qu'est-ce qu'elle veut ? Je ne peux pas le deviner.

Je relève les yeux. Anny me regarde avec une espèce de tendresse.

«Tu n'as donc pas du tout changé ? Tu es donc toujours aussi sot ?»

Son visage exprime la satisfaction. Mais comme elle a l'air fatigué.

«Tu es une borne, dit-elle, une borne au bord d'une route. [...] Voilà pourquoi j'ai tant besoin de toi.

— Besoin de moi ? Tu as eu besoin de moi pendant ces quatre ans que je ne t'ai pas vue ? En bien, tu as été joliment discrète.»

J'ai parlé en souriant : elle pourrait croire que je lui garde rancune. Je sens ce sourire très faux sur ma bouche, je suis mal à l'aise.

(*La Nausée* ¹²)

Avec la parole directe du diariste — à laquelle on préférerait, pour plus de «naturel», un résumé du discours ou le stle indirect —, il se produit un changement radical d'aspect de la narration par rapport au tissu général du journal ; et tout à coup le diariste se met au même rang que celui des autres personnages. On sort de l'univers de la subjectivité du diariste pour l'entendre de l'extérieur (la parole directe du diariste est le seul élément textuel qui soit «objectif», qu'on puisse recevoir comme s'il n'avait pas été filtré par la subjectivité du diariste ; elle est donc comparable à celle de n'importe quel autre personnage). De plus, en l'occurrence, il y a le regard attentif du diariste sur lui-même, auquel s'ajoute celui d'Anny ... Ainsi ce «je» qui parle de vive voix, il a un corps ; on l'entend et on le voit. Même si cette distanciation du diariste-narrateur fonctionne, dans le cas de *La Nausée*, moins comme sa glorification que comme sa banalisation.

On pourrait encore évoquer d'autres manifestations de l'héroïsation invraisemblable. Inutile de dire que l'invraisemblance (comme la vraisemblance) a ses degrés ; l'auteur cherche à l'adoucir ou à la naturaliser en l'accompagnant d'un prétexte plus ou moins plausible suivant les cas et c'est là, indiscutablement, une part de sa technique de romancier.

Encore une fois, l'héroïsation du narrateur peut ne pas apparaître comme une invraisemblance formelle ; la possibilité en est pourtant bien mince, nous semble-t-il, dans le texte même du roman journal. On peut toujours, du reste, faire appel à un paratexte «éditorial» ou un récit-cadre introducteur et/ou conclusif (ou encore, par exemple, à l'insertion d'une lettre d'un personnage autre que le narrateur-diariste à la fin du roman). Il est bien entendu que le problème que nous posons ici

peut se traduire comme celui de la focalisation concernant le narrateur-diariste ; nous préciserons à l'instant, lors de notre examen du système genettien de focalisation

11.

Cette héroïsation du narrateur du roman personnel est, si l'on peut dire, facultative ; elle n'est sans doute jamais complètement absente dans quelque roman que ce soit, mais même son absence ne changerait rien à la qualité fondamentale de personnage qu'a le narrateur en tant que tel, qualité assurée par la signature de l'auteur qui en est le «moindre signe». Narrateur-personnage donc, ou personnage-narrateur. Celui-ci est, *secondairement*, plus personnage que narrateur lorsqu'il subit une forte héroïsation ; à l'inverse, plus narrateur que personnage lorsque l'héroïsation est sinon nulle du moins faible. Or, on le voit, la prépondérance de l'aspect narrateur va de pair avec le respect de la spécificité du roman personnel ; en particulier, avec le respect de la spécificité de l'écriture du journal, dans le cas du roman journal, qui résiste tout spécialement à l'héroïsation. Ainsi est-on tenté de concevoir un passage (historique ?), dans le roman journal, du diariste-Héros au diariste-Narrateur. Ce passage ne correspond-il d'ailleurs pas à l'effritement dans le roman journal du grand thème romantique de la *destinée* (héroïque, c'est le cas de le dire), tel qu'on le perçoit clairement dans *Le Peintre de Saltzbourg*, *Jocelyn*, *Mémoires d'un suicidé* et même dans *Les Cahiers d'André Walter*, thème finalement peu approprié, nous semble-t-il, au procédé narratif du roman journal.

12.

Revenons à la théorie genettienne du récit. L'idée de personnage-narrateur est propre au roman personnel ; le narrateur du roman personnel («je») doit, dans sa qualité de personnage et sa fictivité, être distingué du narrateur-auteur (qui dit parfois «je») du roman impersonnel. Le roman journal s'oppose en effet au roman-mémoires et on peut sans doute dire que celui-ci, dont la littéarité repose essentiellement sur la «rétrospectivité» de sa narration et l'indécision éventuelle de la frontière entre son narrataire (destinataire des mémoires) et son lecteur (de roman), est relativement plus proche du roman impersonnel. Mais cette opposition reste en deçà du régime personnel dont relèvent ces deux types de roman. Il ne faut surtout pas perdre de vue le grand partage des deux régimes, personnel et impersonnel.

Rappelons la postulation, que nous avons vue à propos de Butor, des deux modèles de roman : roman flaubertien (idéalisé), que nous avons considéré comme un aboutissement logique de la dépersonnalisation de la narration, et roman personnel à procédé *formal mimetics* (sans failles), que nous pourrions appeler, pour

simplifier, autobiographie fictive. Nous ne saurions trop insister sur la qualité opératoire de cette postulation, car ces deux modèles nous fournissent des paradigmes, fussent-ils conceptuels, par rapport auxquels on peut expliquer tel moteur de création, telle tendance innovatrice, dans un genre romanesque comme le nôtre. Pour ce qui est d'abord du premier modèle, on sait que G. Genette condamne sans merci ce qu'il appelle l'illusion du «récit sans narrateur» :

[...] l'essentiel de *Discours du récit*, à commencer par son titre, repose sur l'assomption de cette instance énonciatrice qu'est la narration, avec son narrateur et son narrataire, fictifs ou non, représentés ou non, silencieux ou bavards, mais toujours présents dans ce qui est bien pour moi, j'en ai peur, un acte de communication. Pour moi donc, les affirmations répandues, nouvel avatar du vieux *showing*, et donc de la très vieille *mimésis*, selon lesquelles personne ne parle dans le récit, procèdent, outre l'entraînement du poncif, d'une étonnante surdité textuelle. [...] Le récit sans narrateur, l'énoncé sans énonciation me semblent de pures chimères, et, comme telles, «infalsifiables»¹³.

[...] le récit qui n'était donc pour moi qu'une *forme du discours* [...] ¹⁴

Le point de vue de Genette, qui remonte chez lui, pratiquement, à ses «Frontières du récit»¹⁵ et qui semble être aujourd'hui considéré comme acquis (R. Barthes, T. Todorov), est on ne peut plus logique compte tenu de sa définition du narrateur. Or, malgré l'insistance de Genette, nous avons la curieuse impression d'une absence de débat entre lui et les tenants du «récit sans narrateur» (P. Lubbock, E. Benveniste, pour ne citer que les «meilleurs») et pour ne pas craindre d'englober dans une même appréciation deux figures aussi différentes ; on dirait qu'ils ne parlent pas, sinon du même narrateur, du moins au même niveau de perception à l'égard de celui-ci. Nous évoquons ici (encore !) les célèbres phrases de Lubbock et de Benveniste citées par Genette lui-même :

L'art de la fiction ne commence que lorsque le romancier conçoit son histoire comme un objet à *montrer*, à exhiber de telle sorte qu'elle se racontera d'elle-même¹⁶.

À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes¹⁷.

Genette, dans cette discussion (nous n'entrerons pas dans les détails), ne ressemble-t-il pas à quelqu'un qui contesterait le sens littéral d'une figure, qui dirait, à ceux qui admirent la pureté et la transparence de l'air de l'Himalaya, que l'air n'est jamais tout à fait pur ni transparent où que ce soit (même sur l'Himalaya !) car il contient nécessairement telle proportion d'oxygène, telle autre d'azote, etc. ? Sans doute faut-il plutôt dire que la critique de Genette ne s'adresse qu'à ces épigones qui, précisément, prennent la figure à la lettre, qu'elle ne vise qu'à nous mettre en garde contre leur interprétation erronée et massive de la « formule imprudente » (c'est effectivement le cas, nous semble-t-il, pour les phrases de Benveniste¹⁸). Reste que l'effort de Genette consiste essentiellement à corriger la vue, à exiger une rigueur terminologique, et non point à interroger le fondement même du mythe du « récit sans narrateur » (mais ce n'est certes ni l'objet du « Discours du récit » ni celui du *Nouveau discours du récit*). Dire que tout récit a un narrateur, c'est *parfois* ne rien dire, sauf à tomber dans une tautologie (« Tout récit a un narrateur, parce que le narrateur, tel que je le définis, est dans tout récit ») ; le narrateur genettien, encore une fois si fondamental et qui est incontestablement un acquis historique, est cette sorte d'évidence qui ne peut se référer qu'à elle-même. Mais Genette s'adresse ici, croyons-le, à ceux pour qui cette évidence n'en est pas encore une ...

Il faut reconnaître que le « récit sans narrateur » a été aussi le rêve ou la hantise de certains romanciers. P. Lubbock dit bien l'*art* de la fiction (*the art of fiction*) ; Flaubert parlait de l'*artiste* dans le passage que nous avons cité plus haut. On a en effet quelques raisons d'associer la notion d'art dans le roman avec l'« impersonnalité du roman impersonnel » (Blanchot parlant du roman flaubertien) :

L'impersonnalité du roman impersonnel est celle de la distance esthétique. Le mot d'ordre est impérieux : le romancier ne doit pas intervenir. L'auteur — même si Madame Bovary, c'est moi — supprime tous les rapports directs entre lui et le roman ; la réflexion, le commentaire, l'intrusion moralisante telle qu'elle est encore autorisée, avec éclat, chez Stendhal ou chez Balzac, deviennent péchés capitaux. Pourquoi ? Pour deux raisons différentes, quoique presque confondues. La première : ce qui est raconté a valeur esthétique dans la mesure où l'intérêt qu'on y prend est un intérêt à distance ; le désintéressement — catégorie essentielle du jugement de goût depuis Kant et même Aristote — signifie que l'acte esthétique ne doit se fonder sur aucun intérêt, s'il veut en produire un qui soit légitime. Intérêt désintéressé. Aussi l'auteur doit-il prendre et garder héroïquement ses distances pour que le lecteur ou le spectateur lui aussi demeure à distance. L'idéal reste la représentation du théâtre

classique : le narrateur n'est là que pour lever le rideau ; la pièce se joue, dans le fond, de toute éternité et comme sans lui ; il ne raconte pas, il montre, et le lecteur ne lit pas, il regarde, assistant, prenant part sans participer. L'autre raison est presque la même, quoique toute différente : l'auteur ne doit pas intervenir, parce que le roman est une œuvre d'art et que l'œuvre d'art existe toute seule, chose irréelle, dans le monde hors du monde, il faut la laisser libre, supprimer les étais, couper les amarres, pour la maintenir dans son statut d'objet imaginaire (mais ici Mallarmé, c'est-à-dire une toute autre exigence, déjà s'annonce)¹⁹.

Nous dirons, pour notre part, que l'art dans le roman consiste dans sa lutte contre les conditions pragmatiques (ou communicationnelles) du langage, dans son effort pour s'émanciper des marques de la situation de discours ou, si l'on préfère, des empreintes du procès d'énonciation («je», «tu», «ici», «maintenant», etc.). C'est une lutte «surhumaine» de l'homme contre son propre langage que de vouloir présenter celui-ci (ou plutôt, ce qu'il représente) comme un *objet*, intact, coupé de tous les liens existentiels et discursifs qui l'ont produit ; le narrateur-auteur s'exclut du monde qu'il crée, comme si ce dernier (personnages, décors, événements) avait une existence autonome, objective ; il s'en exclut mais il en est le créateur, il est invisible mais il est partout ; bref, il a un pouvoir surhumain, démiurgique. On peut aller plus loin en disant (contestera qui voudra l'«excessif» de tels énoncés) que le Roman (ou l'univers romanesque) n'émane de nulle part, qu'il n'est destiné à personne, que le temps qu'il instaure est celui de l'«éternité». Le Romancier (celui qui produit le Roman) n'est pas une «personne» (c'est une «non-personne»), même pas un homme, comme l'est le diariste ou l'épistolier ; de même, le texte de Roman n'a pas de matérialité, il n'est pas une chose, comme l'est celui de journal ou de lettres, bref, il est une *chose littéraire*²⁰.

13.

Quant au roman personnel à procédé *formal mimetics* (parfaitement assumé), il est utile de le considérer comme une «norme» (sans toutefois accorder à ce terme une quelconque valeur) par rapport à laquelle, d'une part, les invraisemblances formelles des textes individuels de cette catégorie (roman-mémoires, roman par lettres, roman journal) seront estimées comme autant d'«écarts» (cela va de soi) et, d'autre part, les romans personnels n'appartenant pas à cette catégorie (le monologue intérieur, par exemple) seront vus comme «déviation». Il va sans dire que notre intention n'est pas d'établir une hiérarchie, que nous proposons simplement une grille classificatoire (somme toute peu originale) sans laquelle il nous paraît

difficile de démêler les différentes et nombreuses figures au sein du roman personnel, et que, pour ce qui est de la valeur littéraire, les inclassables sont souvent les plus intéressants. C'est ainsi qu'on peut rendre compte de la particularité d'un roman personnel qui ne se réfère à aucune écriture conventionnelle (ni mémoires, ni lettres, ni journal), dont on ne sait même pas s'il s'agit d'un récit écrit ou oral (Bertil Romberg dirait *no marked epic situation*); c'est ainsi qu'on peut apprécier la «perversité» d'un roman personnel où le narrateur écrirait lui-même un roman (un roman-roman), si, comme nous l'avons déjà vu, le *formal mimetics* consiste avant tout dans l'«imitation» d'un discours non-littéraire.

Rien n'est plus facile que d'imaginer le narrateur de ce modèle de roman personnel : c'est un individu qui, assis à sa table de travail, un jour d'hiver, écrit²¹ (avec un stylo et de l'encre noire, sur une feuille de papier à lettres ou dans un cahier de qualité médiocre) ce qu'il a vu, entendu, ce qu'il a vécu, ou — ce qui est à peu près la même chose — *ce dont il se souvient*, sinon ce qu'il pense, ce qu'il sent, etc. ; il est en tout cas conditionné par sa faculté humaine et personnelle. Pour un tel narrateur, le problème du «point de vue» est vite réglé, du moins dans son principe ; nous dirions même qu'ici le «point de vue» *ne fait pas problème*. Nous concevons à ce niveau un partage global, qui correspond à celui qui sépare les romans impersonnel et personnel, entre la focalisation *artificielle* (ou *artistique*) et la focalisation *naturelle* : pour utiliser encore les termes proposés par Genette, la première peut être zéro, externe ou interne sur le personnage (ou variable, comme c'est le plus souvent le cas dans un récit impersonnel considéré dans sa totalité), car l'auteur-narrateur, extérieur à la fiction, doté de ce pouvoir «surhumain», est libre de situer le foyer n'importe où (dans ou hors les personnages) ou même de ne le situer nulle part ; la seconde, en revanche, ne peut être qu'interne sur le personnage-narrateur, car ici le foyer ne peut quitter, pour ainsi dire, le *corps* de celui-ci (il n'est pas surhomme, il ne peut dire que ce qu'il sait) ; autant dire que, dans ce second cas, le problème de la focalisation (restriction de champ) ne se pose pas, ou qu'il ne se pose qu'*au second degré*. Nous disons bien personnage-narrateur (personnage en tant que narrateur) et non personnage tout court ; dans le roman personnel, le narrateur étant lui-même un personnage (avant tout en sa qualité de narrateur), la focalisation est d'abord interne sur ce personnage-narrateur («je») qui, à son tour en tant que «focalisant» («je»-narrant actuel) à égard de lui-même («je»-narré passé), n'est évidemment pas tenu de se limiter à la focalisation interne.

On peut s'en douter, la narratologie genettienne ne discute en principe, en ce qui concerne le roman personnel, que cette focalisation «seconde», sans naturellement la concevoir comme telle (mais, nous le verrons, Genette y remédie partiellement) ; il est vrai d'ailleurs que, nous venons de le dire, cette focalisation est la seule

qui soit problématique pour le roman personnel et, partant, la plus intéressante à étudier. Nous savons déjà pourquoi : c'est parce que le «je» du roman personnel n'est pas perçu chez Genette comme «personnage en tant que narrateur» ; et ceci, parce que l'instance auctoriale n'y est pas pensée²². Le narrateur (-auteur) du roman impersonnel et le narrateur (-personnage) du roman personnel sont considérés, là encore, sur le même plan (en tant que «focalisant») ; le choix de l'un ou de l'autre régime «vocal» n'implique nullement celui d'une focalisation qui lui soit spécifique ; dans les deux cas (il faut dire plutôt : *même* dans le cas du roman personnel) la focalion est artificielle :

[...] les deux instances de la focalisation et de la narration [...] restent distinctes même dans le récit «à la première personne», c'est-à-dire lorsque ces deux instances sont assumées par la même personne (sauf dans le récit au présent, en monologue intérieur)²³.

Le narrateur en «sait» presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et donc la focalisation sur le héros est pour le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle à la première personne qu'à la troisième²⁴.

[...] l'emploi de la «première personne», autrement dit l'identité de personne du narrateur et du héros n'implique nullement une focalisation du récit sur le héros. Bien au contraire, le narrateur de type «autobiographique», qu'il s'agisse d'une autobiographie réelle ou fictive, est plus «naturellement» autorisé à parler en son nom propre que le narrateur d'un récit «à la troisième personne», du fait même de son identité avec le héros : il y a moins d'indiscrétion à Tristram Shandy de mêler l'exposé de son «opinion» (et donc de ses connaissances) actuelles au récit de sa «vie» passée, qu'il y en a de la part de Fielding à mêler l'exposé des siennes au récit de la vie de Tom Jones. Le récit impersonnel tend donc à la focalisation interne par la simple pente (si c'en est une) de la discrétion et du respect pour ce que Sartre appellerait la «liberté» — c'est-à-dire l'ignorance — de ses personnages. Le narrateur autobiographique n'a aucune raison de ce genre pour s'imposer silence, n'ayant aucun devoir de discrétion à l'égard de soi-même²⁵.

Mais le Shandy-narrateur racontant sa «vie» passée est *en tant que tel* le héros, ce qui n'est le cas pour Fielding. Il faut avant tout reconnaître que le savoir de Shandy

est limité, de dimension humaine et personnelle (c'est tout au moins le savoir d'un homme que Shandy était dans le passé, mais *tout au plus* celui d'un homme qu'il est devenu «aujourd'hui»¹⁶) et qu'en revanche le savoir de Fielding est, du moins potentiellement, illimité, démiurgique (c'est celui d'un romancier-créateur) ; il faut, s'il est nécessaire, mettre en parallèle avec Fielding, non Shandy mais Sterne. Ne voir, dans le roman personnel, que la focalisation «seconde», celle qui est réglée entre le «je»-narrant actuel et le «je»-narré passé, est gênant surtout dans deux cas : d'une part, dans un roman-mémoires, lorsque le moment de l'histoire rejoint celui de la narration (la narration touche à sa fin ou le narrateur revient à sa situation actuelle en cours de récit) et, d'autre part, dans le roman journal, le roman par lettres et, plus radicalement, le monologue intérieur, où le procédé narratif veut que l'histoire soit contemporaine de la narration (nous simplifions). Genette mentionne lui-même le second cas :

Bien entendu, cette distinction [entre information présente du narrateur et information passée du héros] n'est pertinente que pour le récit autobiographique de forme classique, où la narration est assez postérieure aux événements pour que l'information du narrateur diffère sensiblement de celle du héros. Quand la narration est contemporaine de l'histoire (monologue intérieur, journal, correspondance), la focalisation interne sur le narrateur se ramène à une focalisation sur le héros²⁷.

Pour ces deux cas, le système genettien de focalisation, par sa logique même, se trouve désarmé, car le «je»-narrant, n'y faisant qu'un avec le «je»-narré, n'est pas lui-même considéré, chez Genette, comme personnage focal, faute d'un «focalisant» qui lui soit extérieur, c'est-à-dire de l'instance auctoriale. Mettre ces cas hors de discussion serait évidemment absurde ; Genette est bien obligé de parler, pour ces cas précis, de la focalisation interne *sur le narrateur* (voir ci-dessus la fin de la citation), notion difficilement compatible avec son système, qu'il considérera, du reste plutôt incidemment, comme «la seule focalisation logiquement impliquée par le récit «à la première personne»²⁸» ; ce qui nous invite à penser que Genette reconnaît ici, à la formule près et contrairement à son affirmation initiale, que les deux «instances» de focalisation et de narration coïncident dans le roman personnel, car il est évident que cette focalisation sur le narrateur (nous dirions plutôt : sur le personnage-narrateur) n'est pas réservée aux deux cas en question, mais qu'elle est inhérente à tout roman personnel ; dans ces deux cas, elle est la seule focalisation possible ; dans d'autres cas (notamment dans le cas du roman-mémoires) s'y ajoute une focalisation «seconde»²⁹.

Genette dit en effet, ultérieurement : « On pourrait [...] dire que le récit homodiegétique subit, en conséquence de son choix vocal, une restriction modale *a priori*, et qui ne peut être évitée que par infraction, ou contorsion perceptible. Pour désigner cette contrainte, peut-être faudrait-il parler de *préfocalisation*³⁰ ? » Sans doute, pour Genette, la « préfocalisation » n'est-elle pas vraiment une focalisation. Quoi qu'il en soit, ne l'oublions pas, les limites (voulues) du système de focalisation de Genette sont indissociables de sa conception même du narrateur et de son exclusion de l'auteur.

14.

D'un part, donc, le narrateur littéraire, sujet imaginant, « surhomme », invisible et omniscient et d'autre part le narrateur non-littéraire, « humain » et personnel, conditionné dans l'espace et dans le temps, avec un timbre de voix ou une plume à la main. D'une part le texte littéraire, sans volume, sans matérialité, chose d'« un autre monde », sans émetteur ni récepteur et d'autre part le texte non-littéraire, objet physique, tangible, « vivant » dans la réalité, circulant d'un espace à l'autre, parfois criblé de ratures, même déchiré ... Il ne faut pas oublier que cette opposition canonique, qui procède de la postulation des deux modèles de roman impersonnel et de roman personnel, appartient au niveau narratif et que, si le narrateur littéraire se confond avec l'auteur-romancier (roman impersonnel), le narrateur non-littéraire reste distinct de ce dernier, étant lui-même un personnage (roman personnel). La non-littérarité de ce modèle de roman personnel est celle du narrateur-personnage et de son texte (mémoires, lettres, journal), non de l'auteur et de son roman ; de la part de l'auteur, donc, la « distanciation esthétique » n'y est pas absente (c'est, pour ainsi dire, la « troisième-personnalité » fondamentale) ; on peut même dire qu'ici la totalité du récit est faite d'un *texte de personnage* (qui serait alors également un *texte de narrateur*), que l'auteur « monte de toutes pièces » un narrateur et son texte. C'est d'ailleurs pourquoi la notion de *mise en scène* est capitale pour notre approche du roman personnel en général et du roman journal en particulier.

Mais il arrive que le narrateur du roman personnel soit lui-même, dans la fiction bien entendu, un écrivain (amateur ou professionnel), ou que son texte perde de la matérialité (il parle sans le préambule, sans cette mise en scène « éditoriale » ou il ne revient pas dans son texte à l'aspect physique de celui-ci), ou que lui-même ait de moins en moins de consistance « personnelle », devienne une voix sans épaisseur (moins d'héroïsation seconde), ou encore qu'il tente d'ébranler formellement la facture traditionnelle du récit personnel, de s'émanciper des conditions « naturelles » d'écriture, en occultant les marques d'énonciation, même en « brouillant » la frontière entre lui et l'auteur, entre l'instance narrative et l'instance auctoriale (ambiguïté

entre «Marcel» et Proust), etc. Ce sont autant de signes, de nature et d'importance inégales, qui annoncent que le narrateur du roman personnel (et non son auteur) s'approche, à sa manière, du Romancier, sans jamais l'atteindre. C'est là que la véritable difficulté commence pour nous. Le Roman a un tel pouvoir de «corrosion» qu'il littérarise tout ce qui le touche.

Ainsi, nous semble-t-il, pour le roman journal. Mais la définition générique est, pour un théoricien, comme une soupape de sécurité : si le narrateur-diariste s'affranchit de l'«imitation» de l'écriture du journal (*formal mimetics*), il ne sera plus un diariste, on ne parlera plus du roman journal. Et peut-être, on ne sait jamais, ce diariste assis à sa table de travail, une plume à la main, ne restera-t-il pas éternellement au coin de son feu ; peut-être jettera-t-il un jour sa plume, ainsi que le cahier de son journal, pour monologuer en marchant dans les rues ...

Notes

1. Cf. «Narrateur e(s)t personnage (I)», *Zinbun* n° 24, p. 207-208.
2. La «focalisation interne sur le narrateur» est une expression, comme dira Genette lui-même, «passablement hétérogène par rapport à [ses] propres définitions» (*NDR*, p. 51), la focalisation interne ne pouvant être en principe, pour Genette, que sur un «personnage» (qui ne serait pas lui-même le narrateur). Nous en reparlerons plus loin, ainsi que de l'affinité de cette focalisation interne sur le narrateur avec le choix «vocal» de la première personne.
3. *DR*, p. 221
4. *DR*, p. 222
5. Cf. «Narrateur e(s)t personnage (I)», *op. cit.*, p. 206-207.
6. M^{me} de Souza, *Eugène de Rothelin*, *Œuvres de M^{me} de Souza*, Charpentier, 1840, p. 288-289 (l'édition princeps du roman date de 1808).
7. Octave Feuillet, *Le Journal d'une femme*, Calmann Lévy, 1878, p. 207-208.
8. Lamartine, *Jocelyn, épisode : journal trouvé chez un curé de village*, coll. «Classiques Garnier», Garnier, 1960, p. 235 (la 1^{re} publication remonte à 1836).
9. Georges Duhamel, *Journal de Salavin*, coll. «Le Livre de poche», Mercure de France, 1971, p. 7 (la 1^{re} publication en 1927).
10. Albéric Second, *Le journal d'une jeune femme, Contes sans prétention*, Victor Lecou, 1854, p. 70. La narratrice dans *Le Journal d'une jeune femme* prétend écrire son journal à l'intention de son mari qui, en fait, ne le lira jamais. Mais, on le voit, ce fait n'infirme nullement notre affirmation (au contraire).
11. *Op. cit.*, p. 7.
12. Jean-Paul Sartre, *La Nausée, Œuvres romanesques*, coll. «Bibl. de la Pléiade», Gallimard, 1981, p. 162-163.
13. *NDR*, p.68.
14. *NDR*, p.67.
15. *Communications* 8, *op. cit.*, p. 152-163.
16. *DR*, p. 185 et *NDR*, p.30.
17. *NDR*, p.66.
18. *NDR*, p.66-68.

19. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 560.
20. Peut-être faut-il ajouter (décence oblige !) que cet art romanesque, dans la réalité, ne sera jamais accompli ; on sait du reste que la moindre phrase d'un roman de Flaubert est imprégnée d'une subjectivité langagière, si peu perceptible soit-elle (quand bien même cette phrase ne serait pas porteuse d'une psychologie, elle le serait au moins d'une optique). Le comble de l'art serait, en ce sens, de ne rien dire, c'est-à-dire l'absence même de l'art.
21. Nous écartons ici le cas des récits oraux.
22. En ce sens, on voit aussi pourquoi l'idée de « focalisant », qui nous paraît tout à fait défendable (non au sens où Mieke Bal semble l'entendre) et que Genette déclare étrangère à sa conception, ne peut être intégrée dans le système genettien de focalisation (cf. *NDR*, p. 48-49 ; la position de Genette est, en vérité — lorsqu'il réfute celle de M. Bal —, plus nuancée : il admet au moins que le « focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être que [...] le narrateur — ou [...] l'auteur lui-même »). Si, dans le roman impersonnel, c'est l'auteur-narrateur qui est « focalisant », dans le roman personnel ce ne peut être que l'auteur, car le narrateur y est lui-même (en tant que tel) le personnage focal. Or, comme l'auteur est exclu du champ d'analyse de Genette, la notion de « focalisant » ne peut être adoptée par lui. Encore une fois, si le narrateur du roman personnel peut tout de même être « focalisant », c'est au second degré, vis-à-vis de lui-même.
23. *DR*, p.210.
24. *DR*, p.210-211.
25. *DR*, p.214.
26. Cette idée n'est pas tout à fait absente chez Genette puisqu'il ajoute aussitôt (à la suite du passage ci-dessus cité) : « La seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros. » Nous le verrons à l'instant, c'est ce qu'il appellera (malgré lui ?) la focalisation interne sur le narrateur.
27. *DR*, p.214, note 2.
28. *DR*, p.219. L'expression : « focalisation (interne) sur le narrateur » est employée pour la troisième fois à la page 230, à propos du journal et de la correspondance (romanesques).
29. Cette affirmation est évidemment simpliste ; et, pour ce qui est du roman journal, on voit comment cette héroïsation du narrateur dont nous avons parlé plus haut peut être interprétée, partiellement, en termes de focalisation : c'est une tentative de pluraliser la focalisation, d'ajouter à la focalisation « de base » qui est interne sur le personnage-narrateur, soit une focalisation « seconde », interne sur le « je »-narré (au niveau textuel), soit une focalisation externe à l'égard du personnage-narrateur (au niveau paratextuel), le « focalisant » étant dans le premier cas le narrateur lui-même (mais l'in-vraisemblance du procédé nous laisse supposer derrière lui une présence auctoriale) et dans le second cas un « éditeur ».
30. Cf. *NDR*, p.51-52. Le choix du terme de *pré-focalisation* nous paraît fort heureux dans la mesure où, nous le répétons, cette focalisation « première », une fois constatée comme telle (ce qui n'est pas rien), n'est plus en soi un objet d'analyse, seule la focalisation « seconde » offrant des éventualités intéressantes à étudier. Seulement, nous semble-t-il, il introduit un déséquilibre terminologique entre la focalisation du roman personnel ainsi nommée et celle(s) du roman impersonnel.