

JAROSLAV FRYČER

LE NARRATEUR À LA PREMIÈRE PERSONNE DANS LE ROMAN FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI

Le problème des «visions» ou des «points de vue», soulevé par Henry James vers la fin du siècle passé, n'a cessé de préoccuper jusqu'à nos jours les théoriciens littéraires et les écrivains eux-mêmes. Après les travaux fondamentaux des prospecteurs américains et anglais de cette terre neuve de la théorie littéraire, la critique française a commencé, elle aussi, après 1945 surtout, à aborder ce problème toujours actuel. Les auteurs d'études désormais classiques, Jean Pouillon, Claude-Edmonde Magny et Georges Blin, ont trouvé de bien nombreux successeurs. Tantôt, on étudie la technique du point de vue et ses différentes réalisations sur la base de l'analyse de textes littéraires concrets,¹ tantôt on traite de ce problème en général et on essaie d'élaborer, en adoptant des termes opératoires empruntés à la linguistique, une poétique de ce qu'on appelle parfois «les aspects du récit», le plus souvent «la perspective narrative».²

La question «qui parle?» mérite à bon droit l'attention qu'on lui prête dans les analyses des textes littéraires, en particulier de la prose narrative. Le problème du point de vue n'est pas un problème marginal. Qu'il suffise de rappeler à ce propos un fait considéré aujourd'hui comme établi: c'est que, en ce qui concerne la construction du texte littéraire proprement dite, c'est justement le choix de la perspective narrative qui y joue un rôle organisateur essentiel et détermine en un certain sens la facture du texte et la signification de celui-ci. Il «entraîne une certaine organisation du temps, une certaine intégration de l'espace, certains modes de présentation des personnages, etc.»³ Complétons

¹ Par exemple: M. Raimond, *La Crise du roman*, P., Corti 1966; F. van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, P., Gallimard 1970; J. Rousset, *Narcisse romancier*, P., Corti 1973.

² Plusieurs études notamment connues de R. Barthes et T. Todorov; E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, P., Gallimard 1966; M. Butor, «L'usage des pronoms personnels dans le roman», *Répertoire* II, P., Éd. de Minuit 1964; G. Genette, *Figures* II, III, P., Seuil 1969, 1972; Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague—Paris, Mouton 1973, etc.

³ F. van Rossum-Guyon, op. cit., p. 21. Cf. aussi Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1970 (5^e éd.): «Der Gehalt einer Erzählung ist in einem wesentlichen Teil eine Funktion der Erzählweise und der Erzählform», p. 15.

cependant cette constatation dont le bien fondé ne fait aucun doute, par une autre, qui nous paraît non moins pertinente: si nous voulons dépasser les limites de la poétique dont le but est d'étudier différentes possibilités du texte littéraire en soi, force nous est de chercher à intégrer le problème du narrateur dans l'analyse complexe du texte littéraire. Le point de vue n'est pas seulement un problème purement technique; plusieurs études récentes sur la prose narrative ont prouvé que l'analyse de la perspective narrative peut éclairer certains aspects du message humain véhiculé par l'oeuvre littéraire aussi bien que la valeur esthétique de celle-ci. Aussi notre propos sera-t-il moins d'inventorier différentes modalités du narrateur à la 1^{ère} personne dans le roman français actuel que de chercher certaines valeurs que celles-ci peuvent acquérir dans le texte littéraire.

Ce qu'on appelle aujourd'hui la technique du point de vue a fait fortune en France surtout après 1918.⁴ Mais la critique moderne a trouvé bon nombre d'antécédents français ressentant les «scrupules du point de vue» même avant la fin de la Grande Guerre. On les dépitait chez les prosateurs symbolistes et découvrait même certains signes annonciateurs dans les oeuvres des grands réalistes du siècle passé, Stendhal, Balzac ou Mérimée. C'est surtout à partir de la différence des techniques narratives que les critiques ont divisé le roman en deux groupes fondamentaux: l'un, traditionnel, qui est en somme celui du XIX^e siècle, et l'autre, moderne, qui est celui de notre siècle et qui est représenté par les auteurs ayant renoncé dans leurs récits au narrateur omniscient.⁵ Cette division n'est ni meilleure ni pire que toutes les autres tant qu'on n'attribue pas aux épithètes «traditionnel» et «moderne» un sens de valeur et tant qu'elles servent tout simplement de critère pour catégoriser la production romanesque du point de vue de la perspective narrative.

Si le but de la technique du point de vue est de présenter une histoire en fonction de la conscience d'un personnage et vue à travers cette conscience, le pas décisif et le plus conséquent a été fait par l'adoption du narrateur à la 1^{ère} personne. Dans le roman raconté du point de vue d'un personnage à la 3^{ème} personne, il existe toujours implicitement un sujet de l'énonciation, celui qui raconte le livre et qui, par rapport à la conscience centralisatrice du roman, occupe la place d'un narrateur omniscient qui sait tout sur ce personnage. Au moment où le narrateur devient grammaticalement le «je» de l'énoncé, la situation narrative de base se complique. Entre le sujet de l'énonciation (l'auteur) d'une part et les personnages et les événements de l'autre, un nouvel élément narratif est intercalé, celui du «je» narrateur qui est le sujet de l'énoncé et qui, dans la plupart des cas, n'est pas identique au «je» qui écrit le livre.⁶ En revanche, l'introduction du narrateur à la 1^{ère} personne amène en même temps une certaine simplification de la situation narrative du récit. Ce n'est plus quelqu'un (l'auteur) qui, de l'extérieur, entre dans la conscience d'un personnage pour suivre les détours les plus intimes de ses pensées et de ses

⁴ Voir à ce propos un aperçu historique de ce problème dans le livre cité de M. Raimond, p. 299 et ss.

⁵ Il existe encore, bien sûr, d'autres traits que la critique relève en parlant du «roman moderne»: la nouvelle conception de la psychologie, de la composition, de la fonction du langage par ex. Mais tous sont, en un certain sens, des fonctions de la technique du «point de vue».

⁶ Cf. T. Todorov, *Poétique*. In: *Qu'est-ce que le structuralisme?* P., Seuil 1968, p. 120.

sentiments: c'est ce personnage lui-même qui parle de ce qu'il pense, sent et voit.

L'emploi du narrateur à la 1^{ère} personne relève psychologiquement du domaine du vraisemblable. Nous pensons non seulement au vraisemblable du texte littéraire qui est mesurable par la relation de celui-ci avec la réalité extra-littéraire ou avec ce qu'on pourrait appeler l'opinion publique, mais aussi à la vraisemblance de la situation narrative de base: il y a quelqu'un qui raconte de soi-même ou des autres ce qu'il sait ou peut savoir. Bien sûr, il s'agit toujours d'une convention, de certaines règles du jeu imposées par le romancier au lecteur, mais du point de vue de la structure intrinsèque du texte, le degré de cette vraisemblance est supérieur à celui du récit à la 3^{ème} personne.

C'était d'ailleurs là, dans la plupart des cas de la littérature du passé, la fonction de ce procédé. En somme, cette perspective narrative assumait dans le passé trois fonctions essentielles. Tout d'abord de simples interventions passagères du narrateur dans le récit devaient soutenir l'attention du lecteur, souligner tel passage ou établir un contact avec le lecteur potentiel.⁷ Parfois la fréquence des intrusions du «je» donne à certains passages du texte le caractère d'une libre conversation du narrateur avec le lecteur, tous les deux personnages étant l'un et l'autre fictifs et créés par le romancier, comme c'est le cas dans plusieurs romans du passé, par ex. dans *l'Histoire comique de Francion* ou dans les romans de Diderot. Mais dans le cas cité, il ne s'agit que de quelques interventions du narrateur qui constituent, d'après la terminologie de Benveniste, des infractions passagères du discours au récit. D'ailleurs la plupart des théoriciens de la littérature ne parlent pas ici de récit à la 1^{ère} personne. Franz K. Stanzel appelle cette forme narrative «*der auktoriale Roman*» et Norman Friedman parle de la perspective narrative de l'«*Editorial Omniscience*».⁸

Dans les récits racontés intégralement par un personnage-je, cette perspective narrative assumait les deux autres fonctions. Elle devait avant tout assurer la vérité de ce qu'on racontait. En ce sens, cette forme de la narration peut être expliquée par certains aspects par lesquels elle correspondait aux idées que se faisaient différentes époques de la fonction de la littérature, comme le fait par ex. Henri Coulet.⁹ Ainsi l'emploi de la 1^{ère} personne dans le passé a donné naissance à de nombreux récits en forme de Mémoires et de récits de voyage.

La troisième fonction essentielle du procédé analysé était enfin le refus de la responsabilité des auteurs par rapport à ce qu'ils racontaient dans leurs livres. Quand ils font parler un personnage lui-même sur ce qu'il a vu ou vécu, les romanciers racontent une histoire existant déjà et dont ils ne sont nullement responsables: ils ne sont que des «*translateurs*» ou des «*scribes*». Cet effet aussi a été analysé par l'un des auteurs classiques d'études sur la perspective narrative, Percy Lubbock. En parlant des *Ambassadeurs* de Henry James et de leurs héros Strether, il dit: «*Thus is that the novelist pushes his responsibility further and further away from himself [...] That is not my story, says*

⁷ Un riche inventaire de ces procédés a été donné par ex. par Jens Rasmussen, *La prose narrative française du XV^e siècle*. Copenhague, Munksgaard 1958, pp. 78—93.

⁸ Op. cit., p. 19 et ss.; *Point of View in Fiction*. PMLA, 1955, vol. LXX, No 5, p. 1169 et ss.

⁹ *Le Roman jusqu'à la Révolution*. T. I. P., A. Colin 1967.

the author; you know nothing of me; it is the story of this man or woman in whose words you have it, and he or she is a person whom you can know.»¹⁰ On peut reprendre ces mots en parlant de n'importe quel récit raconté à la 1^{ère} personne ou du récit que l'auteur aurait trouvé dans un manuscrit ou dans un journal. Cette fonction est à la source de l'emploi du procédé jusqu'au XIX^e siècle (un exemple-type: *Dominique* d'Eugène Fromentin). Cette technique des récits intercalés et du jeu des narrateurs primaire et secondaire¹¹ est, comme nous allons encore voir, même de nos jours loin d'être périmée.

Les trois fonctions mentionnées du «je» narrateur, qui nous paraissent essentielles dans le roman du passé, peuvent être ramenées à un dénominateur commun: toutes, elles établissent une sorte d'écart entre l'auteur et le narrateur d'une part et ce qu'on raconte d'autre part. Du point de vue de la perspective narrative, ce qui est dans ce cas raconté, se manifeste sous deux formes différentes. Par rapport au narrateur de base, l'aventure racontée appartient au domaine de l'a-personnel parce que le narrateur s'en détache et rapporte le discours d'un autre sous forme d'une simple transcription ou en termes d'événements «transposés sur le plan historique» (Benveniste). En revanche, ce qu'on raconte se révèle comme discours, donc comme «système personnel» de récit, par rapport au personnage dont l'aventure est relatée ou à l'auteur fictif du manuscrit publié. Cette double optique est, croyons-nous, typique des textes racontés par le narrateur à la première personne dans la littérature du passé, en principe jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans cette conception, le «je» narrateur est un phénomène technique et formel et il est chargé d'augmenter l'authenticité du récit, la vraisemblance ou l'effet de celui-ci, donc des aspects extérieurs à l'oeuvre littéraire. Cette technique n'était pas intégrée à une nouvelle «vision du monde» des auteurs. Les narrateurs de ces romans se comportent, en ne révélant que ce qu'ils veulent et lorsqu'ils le veulent, exactement comme les narrateurs impersonnels des romans à la 3^{ème} personne. Ce ne sont pas encore les aventures d'une conscience qui se raconte, mais plutôt les portraits de personnages qui se racontent.

La modification moderne de l'Ich-Erzählung telle qu'elle apparaît autour de 1900, est née d'une situation tout à fait différente. L'évolution sociale et politique de la France — et non seulement de la France — a abouti à l'écroulement des valeurs traditionnelles sur lesquelles était fondée la société et qui ont amené l'Europe à la Grande Guerre. La littérature doit une fois de plus remettre en question sa propre fonction et sa propre place dans la vie de la société. Dans toute l'Europe Occidentale, elle se trouve au lendemain de la guerre sous une forte influence de deux courants philosophiques: la psychanalyse, dont la vogue ne cesse de croître et qui enseigne aux auteurs que la vérité doit être cherchée à l'intérieur de la structure psychique de l'individu, et le relativisme einsteinien qui a donné naissance à la philosophie de la relation.¹² Il n'y a pas de doute que les techniques du point de vue ont trouvé dans cette situation une nouvelle raison d'être. Le moi devient la première — et à vrai dire la seule —

¹⁰ *The Craft of Fiction*. London, J. Cope 1966 (1921), p. 147.

¹¹ «The primary and secondary first-person narrator», voir Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm, Almqvist and Wiksell 1962, p. 58 et ss.

¹² M. Raimond, op. cit., p. 323 et ss. et 473 et ss.

réalité qu'on puisse connaître et Albert Thibaudet va jusqu'à dire que «le vrai roman est une autobiographie du possible».¹³

Il n'y avait évidemment pas, aux alentours de 1900, que Marcel Proust ou André Gide qui aient essayé de donner au récit à la 1^{ère} personne un sens nouveau et d'en faire l'instrument d'une introspection profonde. Le procédé est très vite devenu une nouvelle convention. Déjà dans un roman publié en 1891 (EB), Edouard Estaunié met en scène un narrateur qui reste toujours hors de l'action et qui raconte la vie d'un autre personnage, de la Bonne Dame. Le «je» narrateur n'est ici, une fois de plus, qu'un narrateur au fond omniscient dont la vision n'est que partiellement limitée par son optique. Il est, comme le remarque Wolfgang Kayser en parlant de cette perspective narrative, un «allwissender, überall gegenwärtig sein könnender und schaffender Geist der Erzählung».¹⁴ Ainsi dans beaucoup de romans où le héros parle de sa propre vie, l'optique du «je» narrateur est plutôt une affaire purement grammaticale destinée à dissimuler la forme au fond traditionnelle du récit. Mais quoiqu'il en soit, l'évolution littéraire aussi bien que sociale, philosophique et idéologique, ont posé, au début de notre siècle, les bases d'une nouvelle conception du récit à la 1^{ère} personne et en même temps d'un nouveau sens de celui-ci.

On peut dire en général que de nos jours, la forme d'Ich-Erzählung est devenue dans le roman français une forme narrative privilégiée par sa fréquence aussi bien que par sa place dans les tentatives de transformer les techniques narratives.¹⁵ Dans les pages suivantes, nous voulons traiter avant tout de certaines modifications actuelles du narrateur à la 1^{ère} personne et de leurs différentes fonctions, mais nous ne pouvons pas négliger le fait que plusieurs auteurs contemporains adoptent toujours la forme «traditionnelle» de cette technique narrative telle qu'elle a été conçue au début de notre siècle.

Aujourd'hui, les interventions du narrateur dans les romans qui n'appartiennent pas directement à la forme du récit à la 1^{ère} personne, ne mettent plus en relief un passage ou n'attirent plus l'attention du lecteur. Elles ont le plus souvent, d'après la terminologie jakobsonienne, une fonction phatique: «Je vous dis ça tout de suite pour vous épargner les émotions plus tard» (AV, 45); «Mais ce n'est pas sur ce tableau que je veux clore ce chapitre» (DE, 62). Toutefois les exemples prouvent que ce procédé est actualisé, visant le plus souvent un effet comique, sinon parodique ou persifleur: «Voilà toute l'histoire. (Aux lecteurs:) Vous voulez peut-être des détails? Que je dise quelle est la forme exacte du nez de Gnès, comment elle sourit, ce que fait sa mère, en quelle année de piano elle est [...] Mais je ne vous dirai rien d'autre. Vous m'emmerdez.» (BJ, 104)

Ce que nous venons de dire à propos des interventions du narrateur vaut aussi pour les récits racontés intégralement par un «je» narrateur. Même ici on trouve la forme employée dans la fonction héritée du passé — un «je» ra-

¹³ Cité par M. Raimond, op. cit., p. 476.

¹⁴ «Das Problem des Erzählers im Roman». The German Quarterly, 1956, vol. 19, p. 237.

¹⁵ Qu'il suffise de citer une constatation dont la valeur est, bien sûr, partielle et subjective: dans les notes prises au cours de nos lectures des romans français publiés après 1965, nous avons relevé, dans les deux dernières années (1975 et 1976), sur 82 titres 15 livres rédigés à la 1^{ère} et à la 3^{ème} personne (18 %) et 35 récits à la 1^{ème} personne (42 %).

contant l'histoire d'un autre, un «je» témoin. Le détective privé, narrateur d'un roman de Suzanne Prou, raconte le cas d'une de ses clientes, Mlle Savelli. Il présente son récit comme une «relation» du cas de Mlle Savelli ou comme une «transcription du récit de Mlle Savelli» (PD, 10, 41). Dans un roman de Jean Rimbaud (RC), le narrateur Jean Barnard reconstitue une partie de sa jeunesse mais, au fond, il cherche à comprendre un autre personnage, Jules, et à découvrir comment cet ancien maître de pensée vénéré par des jeunes est devenu directeur de cirque et saltimbanque. Ces emplois du «je» narrateur dans les fonctions héritées du passé existent toujours dans la littérature d'aujourd'hui. On trouve même de nos jours — bien que moins souvent — des romans constitués par une histoire trouvée dans un manuscrit. Un roman récent (MM) comprend le récit du héros principal Emmanuel Comte, de temps en temps accompagné des remarques explicatives ou des corrections d'un autre personnage, Thomas, qui est l'éditeur d'une histoire racontée par un autre.

Ce que nous considérons comme le premier trait typique de la modification actuelle de la perspective narrative analysée, c'est que le «je» narrateur parle de lui-même, de sa propre vie, donc donne un récit appartenant au système «personnel» du texte. Tout comme le Marcel du roman proustien, ces narrateurs se plongent dans leur propre passé pour le revivre ou pour le raconter à un autre personnage ou explicitement au lecteur. Les romans qui gardent la forme d'un journal sont aujourd'hui moins fréquents (BJ, PR, CN, etc.).

Sur la base d'un roman (DF) nous allons résumer les caractères particuliers de la forme «traditionnelle» du récit à la 1^{re} personne. Tout d'abord, en présentant les personnages et la situation spatio-temporelle du récit, les auteurs obéissent aux règles de ce que déjà en 1888 Marcel Schwob avait appelé la «description progressive»,¹⁶ c'est-à-dire une découverte progressive de la réalité qui remplace les descriptions coordonnées des réalistes du passé. Dans le roman analysé, on apprend sur la narratrice p. 25, qu'elle est mariée depuis 3 ans, p. 26, qu'elle travaille dans un hebdomadaire, p. 27, qu'elle s'appelle Marianne, p. 33, qu'elle a 25 ans, etc., etc., et ce n'est qu'à la page 142 que le lecteur trouve son nom de famille — Lanson. Il en va de même de tous les personnages du roman ainsi que du lieu de l'action et des coordonnées temporelles.

La forme traditionnelle d'Ich-Erzählung d'aujourd'hui se caractérise par certains traits que nous trouvons dans tous les romans où elle est adoptée. Le narrateur prend soin de préciser les sources de ses renseignements pour garder l'illusion d'une vision personnelle pure: «J'appris ainsi un bon nombre d'histoires dont ce fameux Sandier était toujours le héros» (DF, 14), d'où la fréquence des formules «de son propre aveu», «comme il l'a dit lui-même», «comme j'appris plus tard», etc., de certains verbes (paraître, sembler, etc.) et de certaines formes verbales (conditionnel passé, plus-que-parfait du subjonctif, etc.). Le narrateur impose au lecteur son point de vue aussi par de fréquentes anticipations qui concernent l'action proprement dite ou la composition du récit. Ces deux qualités mentionnées prouvent que la forme de l'Ich-Erzählung, courante dans le roman contemporain, reste étroitement liée aux perspectives narratives employées dans le passé: le «je» narrateur sert souvent à dissimuler la position au fond «omnisciente» de celui qui parle. Le narra-

¹⁶ M. Raimond, op. cit., p. 384.

teur y conserve une «mémoire parfaite» («the perfect memory» dont parlent par ex. A. A. Mendilov ou M. Glowinski)¹⁷ qui lui permet de reproduire littéralement de longs dialogues ayant eu lieu dans un passé parfois très lointain et qui le rapprochent du narrateur-démiurge des récits à la 3^{ème} personne. La langue de cette forme de récit garde toujours un caractère livresque dû aux longues périodes employées ou aux expressions imagées dans la fonction explicative («Une porte venait de claquer quelque part entre mon cœur et ma vie»; «Il était parti comme du sang par la blessure d'un drap ouvert», DF, 37, 41). Le trait le plus saillant de cette omniscience dissimulée est constitué par les passages dans lesquels le narrateur essaie d'imposer à tout ce qu'il dit un ordre ou une valeur générale: «Sophie Walbaum avait la douceur de ces femmes qui, passé un certain âge, n'ont pas renoncé à plaire mais que l'amour n'intéresse plus» (DF, 17). Ce procédé aboutit parfois à un mélange de points de vue dans lequel celui du narrateur épouse celui d'un autre personnage. Le «je» narrateur dans cette conception est la source d'une vision subjective et personnelle du monde mais en même temps il permet à l'auteur de s'exprimer directement sur les problèmes généraux de la vie humaine et de chercher une certaine cohérence et continuité, ce qui est un trait hérité des grands réalistes du passé qui voulaient avant tout donner de l'humanité un tableau intelligible.¹⁸ Du point de vue technique, c'est une vision à la 1^{ère} personne mitigée, mais en revanche elle signale que les auteurs qui l'adoptent n'ont pas encore tout à fait renoncé à la possibilité de comprendre et de découvrir dans la vie humaine — par les moyens de l'art — un certain ordre, un certain réseau de rapports au fond explicables.¹⁹

Il va sans dire que dans cette forme d'Ich-Erzählung, il reste une frontière infranchissable entre l'auteur du roman et le narrateur. Les romanciers prennent soin de signaler cette distance par des procédés qui frôlent parfois le comique ou la parodie, par ex. en introduisant leur propre nom dans le récit: «Je n'ai rien à voir avec un stalinien comme Debray», dit un personnage d'un roman de Régis Debray (DI, 194) et le nom de l'auteur d'un autre roman figure parmi les signataires d'une résolution organisée par le narrateur (VC, 94). Quoi qu'il en soit, le narrateur de ces récits ne peut être confondu en rien ni avec l'auteur réel, ni avec l'auteur tel qu'il se manifeste dans le roman concret, avec l'«implied author» dont parle Wayne C. Booth.²⁰

À côté de cette forme «traditionnelle», un nouvel emploi du «je» narrateur apparaît depuis une quinzaine d'années à peu près dans le prose narrative en France. Sa nouvelle fonction se manifeste le plus nettement dans les romans, très fréquents aujourd'hui, où le «je» narrateur revit et reconstitue sa vie passée pour l'éclairer à partir du point de vue présent, ou bien pour comprendre, à travers ce qui s'est passé, ses sentiments, ses idées ou sa situation actuels. Le narrateur proustien entreprenait évidemment la même enquête mais ce qui, chez Proust, était l'affaire d'une «mémoire involontaire» et ce qui était dans son

¹⁷ Cf. J. Kahr, *Entpersönlichende Personenerwähnung im modernen französischen Roman*. Amsterdam, B. R. Grüner 1976, p. 87.

¹⁸ Sur cet aspect du roman voir M. Zérafra, *Roman et société*, P., P. U. F., 1971, p. 26 et ss.

¹⁹ Cf. par ex. F. Stanzel: «So übernimmt der Ich-Erzähler vom auktoriellen Erzähler ein Ordnung und Wert stiftendes Vermögen.» Op. cit., p. 37.

²⁰ *The Rhetoric of Fiction*. The Univ. of Chicago Press 1961, p. 71.

roman contenu implicitement, est maintenant le résultat d'une activité volontaire et préméditée. On affiche le plus souvent sans équivoque le but du récit: le narrateur a l'intention de faire «des confrontations entre qui on est et qui on fut» (SD, 13), d'écrire un livre qui soit «la vérité de [sa] jeunesse» (LT, 12), de découvrir «les secrets de [sa] vie» (CB, 150) ou bien de chercher «une clef» pour comprendre ce qui s'est passé (MC, 43). La période qu'il reconstitue peut être toute sa vie passée (CC, AV), les années du mariage (LP, AR) ou seulement quelques années de son enfance (CR — 10—14 ans; LT — 9—15 ans). Le décalage entre le «je» qui raconte et celui qu'on raconte («das erzählende und erlebende Ich») est dans ce genre de récit accentué par une longue période de mûrissement qui permet au narrateur de juger et d'interpréter sa vie passée à partir d'un point de vue moral, humain et spirituel plus évolué.

Dans cette conception, le récit est naturellement subjectif et la vision personnelle du «je» narrateur est du point de vue technique le plus souvent très pure. A la différence du type narratif précédent, les narrateurs conçoivent leurs récits comme une sorte d'enregistrement d'une narration orale. Dans la syntaxe, c'est la juxtaposition de courtes phrases coordonnées qui prévaut: «Dix heures déjà, je n'avais pas entendu les poubelles, je dors de plus en plus, c'est un mauvais signe, il est vrai que nous avons veillé, j'espère qu'il reviendra, il est juste, tendre et triste, tout comme mon pauvre Pierre», etc. (CF, 125). Parfois la frontière formelle même disparaît entre le discours du narrateur et le discours direct des autres personnages, la narration prend le caractère d'un flux ininterrompu où se confondent plusieurs registres de la parole: «[...] et Dieubois [...] n'a-t-il pas toujours tenu parole, et lorsqu'il m'a dit la dernière fois que je l'ai vu je ne t'en veux pas, je ne retire rien de ce que j'ai dit, je suis fidèle à ma parole, et n'a-t-il pas tenu parole, oui [...]» (CP, 26).

Tout cela rapproche évidemment ce mode d'expression de la technique du monologue intérieur. Mais, à la différence de celle-ci, cette forme de récit n'est pas un «instrument plus raffiné que l'analyse classique pour saisir l'inconscient»,²¹ le plus souvent elle ne reste pas dans le domaine de ce qui existe seulement dans la pensée des personnages. Au contraire, dans ces récits, ce qui ressort le plus nettement c'est le caractère conscient de la plongée dans les idées et dans les sentiments du sujet parlant et le caractère parlé, oral de la narration. Celui-ci est accentué entre autres par le souci des narrateurs de saisir les traits prosodiques de la parole constituant le récit, de façon soit explicite (par des procédés linguistiques), soit implicite (par ex. par la typographie).²² Tout concourt à donner au texte ce caractère oral: le narrateur renonce à la «perfect memory» («Au reste, je n'éprouve guère le désir de rapporter très exactement ici les mots de notre conversation», ST, 24) et parfois il engage une véritable conversation potentielle avec le lecteur («Madame Rosa était dans cet état d'habitude. Oui, d'hébétude, merci, je m'en souviendrai la prochaine fois», AV, 264).

L'un des principaux buts des auteurs qui adoptent cette forme de l'Ich-Erzählung semble être le souci d'établir le contact le moins médiatisé entre le narrateur et le lecteur. Parfois ce contact veut s'établir entre le lecteur et

²¹ M. Raimond, op. cit., p. 266.

²² Voir notre étude «Sémantique de la typographie dans le roman français d'aujourd'hui», SPFFBU D 25/26, 1978/79, pp. 91—101.

l'auteur en chair et en os lui-même: nombreux sont aujourd'hui les exemples des romans dont les narrateurs portent le nom de l'auteur. Il y a des romans plus ou moins directement autobiographiques (LT, PW, YA), il y a des récits dont les héros portent le nom de l'auteur et racontent une histoire transformée et romancée de sa vie (RL) ou bien il y a des histoires tout à fait rêvées et imaginaires où l'emploi du narrateur-auteur veut accentuer leur fond authentique et vécu (CP, PI, RA, FM, etc.). Il y a enfin de nombreux exemples de romans où l'identité du narrateur et de l'auteur est plus discrète, mais existe explicitement. Dans un roman récent, ce n'est que vers la fin que la présence de l'auteur est révélée: «[...] j'existe, moi qui écris, [...] je suis la fille de Jean: oui, le poupon chéri dont il fut précédemment question» (DI, 119).

La forme moderne de l'Ich-Erzählung dans le roman français contemporain et un certain glissement de sa fonction qu'on peut y remarquer en comparaison avec les formes précédentes, signalent évidemment un changement dans la vision du monde et dans la conception de la création littéraire chez les romanciers. La présence constante du narrateur (sinon parfois de l'auteur lui-même) dans le récit et la vision subjective par excellence veulent sans aucun doute accentuer l'authenticité de ce qu'on raconte. L'œuvre littéraire devient avant tout un témoignage véridique et direct sur la vie du narrateur²³ et, à travers celle-ci, sur certains aspects de la vie de l'époque. Le subjectivisme accompli de ce procédé trahit en même temps un aveu tacite des auteurs: à savoir celui qu'il leur est impossible de donner un tableau objectif de la réalité dominée par le discontinu, et qu'ils n'en peuvent donner, à la rigueur, qu'une image personnelle, limitée par la vision subjective. Dans un monde déshumanisé, le caractère oral des récits semble essayer d'établir un contact quasi-personnel entre l'auteur et le lecteur, un contact qui parfois prend le caractère d'une conversation potentielle. Il faudrait évidemment analyser les voix narratives du roman actuel en relation avec d'autres éléments constitutifs du texte pour faire ressortir les différentes façons dont la prose narrative s'adapte à la nouvelle situation historique et assume de nouvelles fonctions esthétiques et idéologiques. En tout cas, le roman français d'aujourd'hui reste un organisme vivant et en pleine évolution.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AR — Audiard, Michel: Répète un peu ce que tu viens de dire. P., Julliard 1975
 AV — Ajar, Émile: La vie devant soi. P., Mercure de France 1976
 BJ — Besson, Patrick: Je sais des histoires. P., Seuil 1974
 CB — Cabanis, José: La bataille de Toulouse. P., Gallimard 1973 (1966)
 CD — Chatenet, Jean: Ma chair entre mes dents. P., Seuil 1973
 CF — Clesca, Bernard: La fête profane. P., Grasset 1975
 CN — Croussy, Guy: Ne pleure pas, la guerre est bonne. P., Seuil 1975
 CP — Cixous, Hélène: Portrait du soleil. P., Denoël 1973
 CR — Cerf, Muriel: Les rois et les voleurs. P., M. de France 1975
 DB — Duranteau, Josane: La belle Indienne. P., Stock 1975

²³ C'est aussi en ce sens que Pierre de Boisdeffre parle du «renouvellement du roman par l'autobiographie». *Position s et oppositions sur le roman contemporain*. P., Klincksieck 1971, p. 66.

- DC — Dormann, Geneviève: La bateau du courrier. P., Seuil 1974
 DE — Ducharme, Réjean: Les enfantômes. P., Gallimard 1976
 DF — Dormann, Geneviève: La fanfaronne. P., Seuil 1975 (1959)
 DI — Debray, Régis: L'indésirable. P., Seuil 1975
 EB — Estaunié, Edouard: Bonne Dame. P., J. Ferenczi 1927 (1891)
 FM — Féron, José: Mus rattus. P., Laffont 1976
 LT — Lanzmann, Jacques: Le têtard. P., Laffont 1976
 LP — Leclercq, Pierre-Robert: Parfois la nuit. P., Calmann-Lévy 1976
 MM — Merle, Robert: Malevil. P., Gallimard 1972
 PD — Prou, Suzanne: Les demoiselles sous les ébéniers. P., Calmann-Lévy 1974 (1967)
 PI — Pilhes, Victor-René: L'imprécateur. P., Seuil 1974
 PW — Perec, Georges: W ou le souvenir d'enfance. P., Denoël 1975
 RA — Rémy, Jean-Charles: L'arborescence. P., Denoël 1976
 RC — Rambaud, Jean: Le cirque à Jules. P., Stock 1972
 RL — Rezvani: Les années Lula. P., Flammarion 1968
 SD — Saint-Lô, Michèle: Le désamour. P., A. Michel 1974
 VC — Vercors: Comme un frère. P., Plon 1973
 YA — Yourcenar, Marguerite: Archives du Nord. P., Gallimard 1977