

Les catégories narratologiques et la (non-)distinction oral-écrit dans la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction)

Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Sylvie Patron. Les catégories narratologiques et la (non-)distinction oral-écrit dans la théorie narrative (narratologie et autres théories du récit de fiction). Alain Gignac. Narrativité, oralité et performance. Actes du colloque du RRENAB 2014, Peeters, pp.19-42, 2017, Terra Nova. hal-01448767

HAL Id: hal-01448767

<https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01448767>

Submitted on 23 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES CATÉGORIES NARRATOLOGIQUES ET LA (NON-)DISTINCTION ORAL-ÉCRIT DANS LA THÉORIE NARRATIVE (NARRATOLOGIE ET AUTRES THÉORIES DU RÉCIT DE FICTION)

Sylvie PATRON

La distinction entre oral et écrit fait partie des sujets inthéorisés, encore actuellement, dans la narratologie¹. Je soutiendrai non seulement qu'elle est importante en elle-même mais qu'elle peut être utilisée comme un prisme pour analyser les points forts autant que les insuffisances des théories.

Je commencerai par établir une comparaison entre la distinction entre fait et fiction et la distinction entre oral et écrit dans la narratologie. Puis, je détaillerai les raisons qui permettent, selon moi, d'expliquer le fait que la narratologie se soit rarement posé la question de la différence entre oral et écrit. Je montrerai ensuite que, comme dans le cas de la distinction entre fait et fiction, c'est le détour par les théories de Käte Hamburger, S.-Y. Kuroda et Ann Banfield, qui fait de la distinction entre oral et écrit dans la théorie narrative un sujet à investiguer. Dans leur ensemble, ces théories présentent des caractéristiques qui peuvent être opposées point par point à celles de la narratologie. Dans la dernière partie, je reviendrai sur les catégories narratologiques en les envisageant à la lumière de la théorie de Banfield et d'autres propositions théoriques donnant à l'oral et à l'écrit des places fortement différenciées. Le but n'est pas de discuter l'applicabilité de ces catégories aux récits oraux (ce qui nécessiterait au préalable de faire d'importantes distinctions), mais de montrer que leur prise en considération sérieuse infirme le postulat de base de la narratologie, à savoir que le récit littéraire de fiction contient un niveau où le récit est raconté comme un récit oral en présence et non comme un récit littéraire écrit. Je mettrai un accent particulier sur la représentation de l'oralité dans le récit littéraire de fiction.

1. Voir certains ouvrages de référence récents qui ne comportent pas d'entrée spécifique sur ce sujet : David HERMAN – Manfred JAHN – Marie-Laure RYAN (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, UK – New York, NY, Routledge, 2005 ; James PHELAN – Peter J. RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory* (Blackwell companions to literature and culture), Malden, MA, Blackwell, 2005 ; David HERMAN, *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge companions to literature), Cambridge – New York, NY, CUP, 2007 ; Peter HÜHN *et al.* (dir.), *Handbook of Narratology* (Narratologia), New York, NY – Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

1. Fait et fiction, oral et écrit

1.1 *Une comparaison*

On peut dire de la distinction entre oral et écrit ce qu'on a dit de la distinction entre fait et fiction dans la narratologie². Les relations entre la narratologie et la théorie de la fiction, de même qu'entre la narratologie et la théorie de l'écriture, ou la grammatologie, sont longtemps restées inexistantes, en particulier parce que la narratologie classique a rarement posé la question de la différence entre fait et fiction, de même qu'entre oral et écrit. La théorie entendait s'appliquer à tous les récits, factuels et fictionnels, oraux et écrits, mais en réalité la narratologie classique ne s'appuyait que sur des textes fictionnels et des textes appartenant à la littérature écrite. Les modèles classiques de Gérard Genette, Mieke Bal, Franz K. Stanzel sont des narratologies dont les seules données narratives sont les récits littéraires de fiction³. Ce n'est qu'à une étape ultérieure de l'évolution de la théorie que les narratologues ont commencé à se pencher sur les relations entre les techniques narratives et la distinction fictionnalité-factualité⁴, et entre les techniques narratives et la spécificité du médium linguistique (explicitement ou implicitement conçu comme écrit) par rapport à d'autres médias⁵.

2. Voir Martin LÖSCHNIGG, « Narratological Categories and the (Non-)Distinction between Factual and Fictional Narratives », dans *GRAAT* 21 (1999) 31-48 ; Jean-Marie SCHAEFFER, « Fictional vs. Factual Narration », dans HÜHN (dir.), *Handbook of Narratology* (n. 1), 98-114.

3. Voir Gérard GENETTE, « Discours du récit. Essai de méthode », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 67-273 ; IDEM, *Nouveau discours du récit* (Poétique), Paris, Seuil, 1983 – réédités sous le titre : *Discours du récit, suivi de Nouveau discours du récit* (Points Essais), Paris, Seuil, 2007 ; Mieke BAL, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977 ; Franz K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, trad. par Charlotte GOEDSCHE, Cambridge – New York, NY, CUP, 1984 (original allemand 1979).

4. Voir Gérard GENETTE, *Fiction et diction* (Poétique), Paris, Seuil, 1991 ; Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, trad. par Claude HARRY-SCHAEFFER (Poétique), Paris, Seuil, 2001 (original anglais 1999).

5. Voir Marie-Laure RYAN, « Narrative Cartography. Toward a Visual Narratology », dans Tom KINDT – Hans-Harald MÜLLER (dir.), *What is Narratology ? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Narratologia, 1), Berlin – New York, NY, Walter de Gruyter, 2003, 333-364 ; IDEM, « Introduction », dans Marie-Laure RYAN (dir.), *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling* (Frontiers of narrative), Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, 1-40 ; IDEM, « On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology », dans Jan Christoph MEISTER – Tom KINDT – Wilhelm SCHERNUS (dir.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity* (Narratologia, 6), Berlin – New York, NY, Walter de Gruyter, 2005, 1-24 ; IDEM, *Avatars of Story* (Electronic mediations), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006 ; IDEM, « Narration in Various Media », dans HÜHN (dir.), *Handbook of Narratology* (n. 1), 263-281.

On peut aussi dire de la distinction entre oral et écrit ce qu'on n'a pas assez dit, selon moi, de la distinction entre fait et fiction dans la narratologie. Les relations entre la narratologie et la théorie de la fiction, de même qu'entre la narratologie et la théorie de l'écriture ou la grammatologie, sont longtemps restées inexistantes parce que la narratologie classique a toujours postulé l'existence, dans le récit littéraire de fiction :

- 1/ d'un niveau où le récit est raconté comme un fait vrai et non comme une fiction. Marie-Laure Ryan le formule explicitement : « Tout texte narratif [...] présuppose un niveau où un locuteur raconte une histoire comme un fait vrai et non comme une invention⁶. » Mais l'idée est également présente chez Genette, Stanzel, Shlomith Rimmon-Kenan⁷ ;
- 2/ d'un niveau où le récit est raconté comme un récit oral en présence et non comme un récit littéraire écrit. C'est la fameuse question « qui parle ? », opposée à la question « qui voit ? », qui résume pour Genette la différence entre la catégorie du « mode » et celle de la « voix⁸ ». On peut aussi citer, de Genette toujours : « Ma critique des classifications antérieures [...] porte évidemment sur la confusion qu'elles opéraient entre mode et voix, [...] en baptisant "narrateur" un personnage focal qui n'ouvre pas la bouche [...]»⁹, et à propos du narrataire, « Il ne s'agit pas, comme pour le narrateur, d'une *voix* ; mais d'une oreille parfois dessinée avec précision, et complaisance¹⁰ ». Les mêmes métaphores – voix, audibilité, auditeur au singulier ou au pluriel (*audience*), le verbe « entendre » – se retrouvent chez Seymour Chatman, Stanzel, Susan Lanser, Rimmon-Kenan¹¹. On en a

Mais avant elle, Seymour CHATMAN, « What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) », dans *Critical Inquiry* 7 (1980) 121-140 ; IDEM, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990 ; Michel MATTHIEU-COLAS, « Frontières de la narratologie », dans *Poétique* 65 (1986) 91-110 ; Shlomith RIMMON-KENAN, « Quand le modèle néglige le médium. Réflexions sur la linguistique, le langage et la crise de la narratologie », trad. et présenté par Sylvie PATRON, dans *Textuel, nouvelle série* n° 1 (2014) 181-205 (article original 1989).

6. Marie-Laure RYAN, « The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction », dans *Poetics* 10 (1981) 517-539, p. 524 (je traduis).

7. Voir GENETTE, « Discours du récit. Essai de méthode » (n. 3) ; STANZEL, *A Theory of Narrative* (n. 3) ; Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* (New accents), London, UK – New York, NY, Methuen, 1983.

8. Voir GENETTE, « Discours du récit. Essai de méthode » (n. 3) (repris par BAL, *Narratologie* [n. 3]) ; GENETTE, *Nouveau discours du récit* (n. 3)

9. GENETTE, *Discours du récit*, p. 341.

10. *Ibid.*, p. 407.

11. Seymour CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 ; STANZEL, *A Theory of Narrative* (n. 3) ; Susan Sniader LANSER, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1981 ; RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction* (n. 7).

même une traduction visuelle avec le schéma des niveaux narratifs proposé dans Genette – les bulles comme représentation conventionnelle du langage parlé¹².

La narratologie fonctionne sur le mode du « cela est écrit mais on y parle », formule qui remplit un rôle un peu comparable à celui joué par la formulation « je sais bien mais quand même », qui exprime la dénégation en psychanalyse (« je sais bien que le récit littéraire de fiction est un récit littéraire écrit, mais je choisis de le considérer comme si c'était un récit oral en présence »). La narratologie ne considère pas le récit littéraire comme essentiellement fait de langage écrit. Cette dimension est effacée, voire carrément niée.

On peut poursuivre le parallèle entre la distinction fait-fiction et la distinction oral-écrit à propos des problèmes soulevés par cette conception du récit littéraire de fiction comme enchâssant un récit de nature opposée :

- 1/ le problème est que certaines des choses que le narrateur est censé raconter comme un fait vrai sont de clairs indices du statut fictionnel du récit. Les plus évidents sont ceux qui relèvent de la description de l'expérience introspective d'une tierce personne¹³ – mais on pourrait également citer les longs passages de dialogues¹⁴ ;
- 2/ le problème est que certaines des phrases que le narrateur est censé proférer dans le cadre d'un récit oral en présence possèdent des caractéristiques linguistiques qui les rendent incompatibles avec les paramètres du contexte-type de l'oralité¹⁵. Plus généralement, il y a dans

12. GENETTE, *Nouveau discours du récit* (n. 3).

13. Voir Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. par Pierre CADIOT (Poétique), Paris, Seuil, 1986 (original allemand 1968² [1957]) ; Ann BANFIELD, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. par Cyril VEKEN, Paris, Seuil (original anglais 1982) ; GENETTE, *Fiction et diction* (n. 4) ; COHN, *Le propre de la fiction* (n. 4).

14. Voir à nouveau HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (n. 13), notamment p. 136 et 283, qui se situe, sans le savoir, dans la continuité de réflexions beaucoup plus anciennes sur la poétique du roman à la première personne ; voir Sylvie PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative* (Collection U Lettres), Paris, Armand Colin, 2009, notamment l'Annexe 2 « Choix de textes sur le narrateur » – ouvrage réédité sous le titre : *Le narrateur. Un problème de théorie narrative* (Rééditions/Réimpressions), Limoges, Lambert-Lucas, 2016 (Annexe légèrement modifiée).

15. Voir S.-Y. KURODA, « Où l'épistémologie, la grammaire et le style se rencontrent : examen d'un exemple japonais », trad. par Cassian BRACONNIER, dans S.-Y. KURODA, *Pour une théorie poétique de la narration* / Introduction, notes et édition de Sylvie PATRON (Collection Recherches), Paris, Armand Colin, 2012, 55-80 (article original 1973) ; IDEM, « Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration », trad. par Tiên FAUCONNIER, dans *ibid.*, 93-132 (article original 1975) ; BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 13).

le récit littéraire de fiction toute une série de faits, linguistiques et non linguistiques (relevant de ce qu'on appelle la « composition » du récit), qui dépendent pour leur existence d'un contexte de production écrit.

Tout cela ne signifie pas qu'il n'existe pas de récits de fiction littéraires dont on puisse dire : « Il est fictionnel que le récit est raconté comme un fait vrai et non comme une fiction » (par exemple, *À la recherche du temps perdu*, l'exemple préféré de Genette), et de la même façon des récits dont on puisse dire : « Il est fictionnel que le récit est raconté oralement » (par exemple, le récit de Des Grieux dans *Manon Lescaut*, qui est l'un des exemples illustrés par le schéma des niveaux narratifs de Genette). En revanche, il n'y a pas de raison d'étendre à tous les récits littéraires de fiction le modèle du récit de fiction à la première personne (avec un narrateur fictionnel, pour qui les personnages, évènements, etc. de la fiction sont des personnages, évènements, etc. réels¹⁶) et, dans le deuxième cas, le modèle du récit de fiction à la première personne avec un narrateur et un narrataire fictionnels en situation de coprésence, et éventuellement certaines marques linguistiques ou stylistiques relevant de l'écriture d'un discours contraint par le contexte-type de l'oralité. Cette extension se paie en effet d'une définition de la fictionalité tellement vague qu'elle en devient inutilisable et d'une sous-estimation de la différence entre l'oral et l'écrit, qui rend notamment impossible d'analyser correctement le phénomène de la représentation de l'oralité dans le récit de fiction écrit.

1.2 *La (non-)question de la différence entre oral et écrit*

On peut avancer plusieurs raisons pour expliquer le fait que la narratologie classique se soit rarement posé la question de la différence entre oral et écrit. J'en distinguerai quatre (elles sont difficiles à classer par ordre de priorité, elles se chevauchent et se redoublent ; l'ordre adopté présente donc un certain caractère arbitraire).

1.2.1 La définition initiale de l'objet de la narratologie

Les premiers travaux de narratologie se proposent d'étudier la structure narrative sous-jacente – appelée « récit » chez Claude Bremond, « narrativité » chez A.-J. Greimas, « histoire » chez Tzvetan Todorov – qui doit

16. Voir HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (n. 13), p. 274-280.

pouvoir être isolée, notamment par comparaison, de l'ensemble du message narratif¹⁷. « Ce que Propp étudie dans le conte russe [...], c'est une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message : le *récit*¹⁸ ». « [L]a narrativité se trouve située et organisée antérieurement à sa manifestation¹⁹ » (sous-entendu : sa manifestation dans un médium donné). L'entreprise étant basée sur l'affirmation que l'histoire est une structure antérieure à toute manifestation dans un médium donné et indépendante de celle-ci, elle exclut logiquement l'étude du langage (et de la même façon, celle des plans filmiques, ou des images, des gestes, etc. dans d'autres médias)²⁰. Par conséquent, elle exclut également toute réflexion sur la distinction entre les deux médias ou modes de manifestation du langage que sont l'oralité et l'écriture.

1.2.2 L'exclusion du langage

J'emprunte cette expression à Rimmon-Kenan²¹, qui l'applique en particulier à la narratologie littéraire, définie comme l'étude des aspects narratifs des récits littéraires, implicitement ou explicitement conçus comme fictionnels et comme écrits²². Contrairement aux précédents, ces narratologues n'étudient pas l'histoire en elle-même, mais les relations entre l'histoire et sa disposition dans le texte, selon des distinctions binaires ou ternaires : « histoire » et « discours » chez Todorov et Chatman ; « histoire », « récit » et « narration » chez Genette ; « texte narratif », « récit » et « histoire » chez Bal ; « histoire », « texte » et « narration »

17. Claude BREMOND, « Le message narratif », dans *Communications* 4 (1964) 4-32 ; Algirdas Julien GREIMAS, « Éléments d'une grammaire narrative », dans *L'Homme* 9 (1969) 71-92, repris dans *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 157-183 ; Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », dans *Communications* 8 (1966) 125-151, repris dans Roland BARTHES (dir.), *L'analyse structurale du récit* (Points 129), Paris, Seuil, 1981, 131-157.

18. BREMOND, « Le message narratif » (n. 17), p. 4, repris dans IDEM, *Logique du récit* (Collection Poétique), Paris, Seuil, 1973, p. 11-12.

19. GREIMAS, *Du Sens, essais sémiotiques*, p. 158 (n. 17).

20. Dans l'ensemble de cet article, le terme « langage » est pris au sens de « langage verbal », par opposition à ce que j'appelle les « autres médias ». On pourrait naturellement utiliser le terme « langage » dans un autre sens, dans des expressions telles que « langage filmique », « langage corporel » ou « langage des gestes », etc. Cette précision m'a été suggérée par le deuxième évaluateur anonyme de cet article. Je saisis l'occasion de remercier les deux évaluateurs pour la générosité de leurs lectures et la pertinence de leurs remarques.

21. Voir RIMMON-KENAN, « Quand le modèle néglige le médium » (n. 5), p. 188.

22. Voir TODOROV, « Les catégories du récit littéraire » (n. 17) ; GENETTE, « Discours du récit » (n. 3) ; RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction* (n. 7).

chez Rimmon-Kenan²³. Rimmon-Kenan dresse ce constat lucide : « Bien qu'un terme comme "texte" (que j'utilise moi-même) semble impliquer un rapport au langage, et bien que Bal définisse explicitement le "texte narratif" comme une "mise en mots" (*Narratologie*, p. 8), aucun de nous ne consacre un chapitre, ni même une partie de chapitre, au langage au sens où je l'entends dans ces pages²⁴. » L'exclusion du langage, ou du style, ainsi que des disciplines qui s'y attachent, fait l'objet de déclarations explicites chez différents auteurs²⁵. Elle caractérise également la présentation que donne Genette de l'opposition entre « mode » et « voix », des modes de représentation du discours des personnages, ou encore de la classification des récits en « homo- » ou « hétérodiégétiques »²⁶.

1.2.3 Le primat de la communication

Dans la narratologie littéraire, le niveau du « discours » (ou celui de la « narration » chez Genette et Rimmon-Kenan) est presque unanimement identifié avec une structure de communication entre un narrateur et un narrataire²⁷. La primauté du thème de la communication apparaît aussi très clairement chez Genette et Rimmon-Kenan²⁸. Un examen attentif de ces exemples montre que toute communication, qu'elle soit orale ou écrite, qu'elle implique l'auteur ou le narrateur, le lecteur ou le narrataire, est d'abord perçue comme un fait de parole, de communication orale en présence. La narratologie est indissociable d'un horizon d'oralité.

Remarque : L'ouvrage de 1981 de Lanser²⁹ peut apparaître comme un cas particulier. Parmi tous les narratologues mentionnés, Lanser est la seule à poser clairement la question de la différence entre oral et écrit. En même temps sa réflexion aboutit à nier toute différence de nature entre

23. Voir TODOROV, « Les catégories du récit littéraire » (n. 17) ; CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (n. 11) ; GENETTE, « Discours du récit » (n. 3) ; BAL, *Narratologie* (n. 3) ; RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction* (n. 7).

24. RIMMON-KENAN, « Quand le modèle néglige le médium » (n. 5), p. 190.

25. Voir CHATMAN, *Story and Discourse* (n. 11) ; Mieke BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2009³ (1997², 1985).

26. Exemple proposé par RIMMON-KENAN, « Quand le modèle néglige le médium » (n. 5), p. 190.

27. Voir TODOROV, « Les catégories du récit littéraire » (n. 17), p. 126 : « [...] l'œuvre est [...] discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître ».

28. Voir GENETTE, « Discours du récit » (n. 3) ; RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction* (n. 7) ; GENETTE, *Nouveau discours du récit* (n. 3).

29. Voir LANSER, *The Narrative Act* (n. 11).

le récit oral et le récit écrit, au profit d'une simple différence de degré ou de complexité : « L'effet le plus important de cette absence du locuteur à son texte est sans conteste la possibilité offerte par l'écriture de créer des instances de communication [*communicators*] à l'intérieur du discours textuel lui-même [...] » ; « Cette reduplication du rôle de l'émetteur dans le texte lui-même, associée à un dédoublement similaire du rôle du récepteur, aboutit à un modèle de la communication écrite qui est plus complexe que le modèle valable pour le discours parlé³⁰. »

1.2.4 La fixation sur le narrateur au détriment de l'auteur

C'est l'une des grandes différences que l'on peut constater entre la narratologie d'un côté, la théorie du roman de l'autre³¹. Dans un article sur la narration chez Genette, Dan Shen fait également remarquer qu'à une ou deux exceptions près, Genette ne tient aucun compte de ce qu'il appelle la narration « réelle » du récit, autrement dit de son écriture. Cet article contient des réflexions intéressantes sur la différence entre la narration orale et la narration écrite, et sur leurs théorisations respectives. Je cite simplement cette réflexion, selon moi inédite dans le champ de la narratologie littéraire :

Il peut être intéressant de mentionner en passant qu'en raison du contact direct entre le conteur et son auditoire, la narration orale est incompatible avec la narration à la première personne (et de la même façon avec la narration à plusieurs niveaux). Comme la poésie épique, les premiers romans chinois en langue vernaculaire sont toujours à la troisième personne (contrairement aux romans classiques ou aux romans du XVIII^e siècle anglais, par exemple). Cela peut s'expliquer par le fait que ces romans se sont développés à partir de canevas de contes traditionnels. Dans le cas de l'Angleterre, c'est la rupture radicale avec la tradition orale qui a permis la naissance d'œuvres comme *Moll Flanders* de Defoe, sans même parler de *Pamela* de Richardson ou de *Tristram Shandy* de Sterne³².

Autrement dit, pour Shen, le procédé du narrateur dans le récit de fiction à la première personne (il conviendrait d'ailleurs de préciser : dans le récit de fiction à la première personne autonome, non enchâssé dans un récit de fiction à la troisième personne) est une conséquence du contexte de production écrit du récit de fiction.

30. *Ibid.* (n. 11), p. 117 (je traduis).

31. Voir sur ce point John BRENKMAN, « On Voice », dans *Novel. A Forum for Fiction* 33 (2000) 281-306.

32. Dan SHEN, « Narrative, Reality, and Narrator as Construct. Reflections on Genette's Narrating », dans *Narrative* 9 (2001) 123-129, p. 128, n. 1 (je traduis).

C'est seulement avec l'avènement de la narratologie « postclassique », c'est-à-dire celle qui s'est imposée à partir de la fin des années 1990, que la théorie a commencé à s'intéresser aux récits oraux. David Herman et Monika Fludernik, inspirés par les travaux de l'analyse du discours et de l'analyse conversationnelle, ont vu dans le récit oral conversationnel à la fois un nouvel objet d'étude pour la narratologie et le prototype de tout récit, y compris le récit littéraire de fiction³³. D'autre part, les travaux de Marie-Laure Ryan témoignent d'une préoccupation croissante pour les relations entre les techniques narratives et la spécificité du médium linguistique (explicitement ou implicitement conçu comme écrit) par rapport à d'autres médias³⁴.

Fludernik est venue à l'étude du récit oral conversationnel par le biais de l'étude du présent historique dans la littérature anglaise³⁵. Dans la suite de ses travaux, elle affirme que le récit oral conversationnel, ou récit « naturel » selon l'expression de William Labov, est le prototype de tout récit, y compris le récit littéraire de fiction³⁶. Les traits identifiés par Labov dans le récit naturel (le « point d'intérêt », la « racontabilité ») jouent un rôle déterminant dans sa définition de l'« expérientialité » (angl. *experientiality*) et de la narrativisation du texte par le lecteur.

33. Voir David HERMAN, « Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology », dans *Publications of the Modern Language Association of America* 112 (1997) 1046-1059 ; IDEM, « Toward a Socionarratology. New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives », dans David HERMAN (dir.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis (Theory and interpretation of narrative)*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, 218-246 ; Monika FLUDERNIK, « The Historical Present Tense Yet Again. Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling », dans *Text* 11 (1991) 65-98 ; IDEM, « The Historical Present Tense in English Literature. An Oral Pattern and Its Literary Adaptation », dans *Language and Literature* 7 (1992) 77-107 ; IDEM, *Towards a "Natural" Narratology*, London, UK – New York, NY, Routledge, 1996 ; IDEM, « New Wine in Old Bottles ? Voice, Focalization, and New Writing », dans *New Literary History* 32 (2001) 77-107619-638 ; IDEM, « Natural Narratology and Cognitive Parameters », dans David HERMAN (dir.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (CSLI lecture notes, 158), Stanford, Calif., CSLI Publications, 2003, 243-267 ; IDEM, « Conversational Narration/Oral Narration », dans HÜHN (dir.), *Handbook of Narratology* (n. 1), 63-73.

34. Voir Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991 ; IDEM, « Narrative Cartography » (n. 5) ; IDEM, « Introduction » (n. 5) ; IDEM, « On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology » (n. 5) ; Ryan, *Avatars of Story* (n. 5) ; IDEM, « Narration in Various Media » (n. 5).

35. Voir FLUDERNIK, « The Historical Present Tense Yet Again » (n. 33) ; IDEM, « The Historical Present Tense in English Literature » (n. 33) ; IDEM, « Conversational Narration/Oral Narration » (n. 33),

36. Voir FLUDERNIK, *Towards a "Natural" Narratology* (n. 33) ; IDEM, « New Wine in Old Bottles ? » (n. 33).

Contrairement aux narratologues classiques, Fludernik ne postule pas explicitement l'existence, dans le récit littéraire de fiction, d'un niveau où le récit est raconté comme un récit oral en présence et non comme un récit littéraire écrit. Elle est d'ailleurs très critique à l'égard de la métaphore de la voix chez Genette³⁷. Sa typologie des récits accorde une place à part aux récits « figuraux », dans la terminologie de Stanzel, si bien qu'on ne peut pas parler chez elle d'une extension à tous les récits littéraires de fiction du modèle du récit de fiction à la première personne avec un narrateur et un narrataire fictionnels en situation de coprésence.

Fludernik n'exclut pas le langage, comme le font les narratologues classiques ; elle connaît même en profondeur les travaux de Banfield (beaucoup moins ceux de Kuroda). Cependant, elle ne propose pas une approche linguistique du récit de fiction, et sa critique, qu'elle considère comme une réfutation partielle, de la théorie de Banfield, reste une critique non linguistique, pragmatique ou narratologique³⁸.

Pour Fludernik, le récit de fiction à la première personne est la forme la plus naturelle du récit de fiction, la plus proche du récit oral conversationnel :

Dans le récit conversationnel, la personne qui raconte l'histoire raconte des expériences (généralement ses propres expériences) à un auditeur. Dans le roman pseudo-autobiographique (*David Copperfield*, *The Good Soldier*), le récit imite une autobiographie authentique. Le narrateur à la première personne est donc un raconteur qui s'adresse fréquemment à un narrataire, qui évalue son expérience passée et qui, de son propre aveu, cherche à déga-ger ce qui est à la fois l'"intérêt" du récit et le sens de sa vie³⁹.

Ces considérations la rapprochent des narratologues classiques en l'éloignant de Shen, par exemple, qui considère le récit de fiction à la première personne non sous l'angle du naturel mais au contraire sous celui de l'artifice littéraire.

Fludernik établit également un rapport d'équivalence entre le narrateur du récit naturel, qui peut raconter sa propre expérience (*narrative of personal experience*) ou l'expérience de quelqu'un d'autre (*narrative of vicarious experience*), et le narrateur des récits de fiction à la première ou à

37. Voir *ibid.*

38. Voir Monika FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, UK – New York, NY, Routledge, 1993 et Ann BANFIELD, *A Grammatical Definition of the Genre « Novel »*, dans *Polyphonie – linguistique et littérature/Lingvistisk og litteraer polyfoni*, Roskilde, Samfundslitteratur, Documents de travail / Arbejdspapirer 4 (2002) 76-100, URL : www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_IV/Banfield_IV.htm.

39. FLUDERNIK, « New Wine in Old Bottles ? » (n. 33), p. 624 (je traduis).

la troisième personne. Ce faisant, elle adopte à l'égard du récit de fiction à la troisième personne une position identique à celle de Genette et de ses continueurs (le récit à la troisième personne considéré comme un récit hétérodiégétique). Je rappelle qu'il n'y a d'équivalence entre le narrateur du récit naturel et le narrateur du récit de fiction à la première ou à la troisième personne que si l'on accepte le cadre théorique de la narratologie. Dans la réalité, la seule comparaison possible est entre le narrateur du récit naturel et l'auteur du récit de fiction, et cette comparaison fait apparaître plus de différences que de ressemblances. Le problème de Fludernik est qu'elle utilise une théorie narrative déficiente, d'où est exclue systématiquement toute référence à l'auteur du récit de fiction.

L'ouvrage de 1991 de Ryan⁴⁰ contenait déjà quelques remarques relevant de ce qu'elle appelle aujourd'hui la « narratologie transmédiatique », en particulier la distinction entre les médias pour lesquels la théorie suppose une relation de communication entre un locuteur et un auditeur « de substitution » (*substitute speaker and hearer*), situés dans le monde fictionnel projeté par le texte, et les médias comme le mime, le ballet, le théâtre envisagé sous l'angle de ses aspects non verbaux, où le pôle « auditeur de substitution » est vide. Dans la suite de ses travaux, Ryan a approfondi l'analyse de la spécificité du langage par rapport aux autres médias. Seul le langage peut faire des propositions, existentielles ou prédicatives, exprimer des relations telles que la possibilité ou la contrefactualité conditionnelle, thématiser la présence de réalités absentes ou virtuelles, etc. Par contraste, les images, fixes ou mobiles, sont inaptes à faire des propositions existentielles ou prédicatives, ce qui rend difficile de mettre en avant des propriétés d'objets en dehors de leur apparence visuelle ; les médias non verbaux en général sont très limités dans leur aptitude à exprimer la différence entre actualité et virtualité. Un des buts de la narratologie transmédiatique, selon Ryan, est de concilier la reconnaissance de la supériorité narrative du langage sur les autres médias et la prise en compte de la contribution originale apportée par les autres médias.

La considération des formes non langagières de récit l'amène à renoncer à la définition du récit par la présence nécessaire d'un acte de narration adressé par un narrateur à un narrataire. À la différence d'autres théoriciens (notamment Chatman⁴¹), elle refuse d'utiliser le concept de narrateur, ou un concept extrapolé de celui de narrateur tel qu'il est utilisé pour le récit littéraire de fiction, pour rendre compte du récit au théâtre, au cinéma et dans les arts visuels en général.

40. Voir RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (n. 34).

41. Voir CHATMAN, *Coming to Terms* (n. 5).

En revanche, Ryan continue d'affirmer l'existence d'un narrateur fictionnel dans tous les récits littéraires de fiction. Comme Fludernik, elle utilise une théorie défective dont la référence à l'auteur est systématiquement exclue.

En conclusion de cette partie, je dirai :

- 1/ qu'à l'exception de Lanser, avec les réserves que j'ai posées, et de Shen⁴², de façon très ponctuelle, on ne trouve pas, dans le corpus de la narratologie classique et postclassique, de textes théoriques ayant l'écriture pour objet, envisagée dans ses rapports avec la langue parlée, mais ne se confondant pas avec cette langue ; la narratologie n'a pas de pensée de l'écriture et de la distinction entre l'oralité et l'écriture, que ce soit en termes de canal (sonore et visuel), de code (phonématique et graphématique), de contraintes d'encodage et de décodage (contraintes pragmatiques), ou du point de vue de la sélection de formes linguistiques particulières ;
- 2/ que, dans les textes théoriques portant sur d'autres sujets et éventuellement sur la langue en général, les narratologues font comme s'il n'existait de langue qu'orale. Pour eux, la langue dans son ensemble se ramène à la langue parlée, source de tous les usages de la langue.

2. La distinction entre oral et écrit dans les théories de Hamburger, Kuroda et Banfield

On peut dire de la distinction entre oral et écrit ce qu'on n'a pas assez dit, selon moi, de la distinction entre fait et fiction : c'est le détour par les théories de Käte Hamburger, S.-Y. Kuroda et Ann Banfield, auxquelles on peut ajouter les travaux des cognitivistes de l'école de Buffalo⁴³, qui fait de la distinction entre oral et écrit dans la théorie narrative un sujet à investiguer. Ces théories ont posé frontalement la question de la différence entre fait et fiction, de même qu'entre oral et écrit. Elles s'appuient explicitement sur des textes fictionnels et sur des textes appartenant à la littérature écrite, dont elles s'attachent à faire ressortir la spécificité par rapport aux récits et aux autres discours factuels (Hamburger) ou par rapport aux discours communicationnels ordinaires (Kuroda, Banfield).

42. Voir LANSER, *The Narrative Act* (n. 11) ; SHEN, « Narrative, Reality, and Narrator as Construct » (n. 32).

43. Judith F. DUCHAN – Gail A. BRUDER – Lynne E. HEWITT (dir.). *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

À la différence de la narratologie, ces théories n'ont pas besoin de postuler l'existence, dans tous les récits de fiction :

- 1/ d'un niveau où le récit est raconté comme un fait vrai et non comme une fiction ;
- 2/ d'un niveau où le récit est raconté comme un récit oral en présence et non comme un récit littéraire écrit.

Plus exactement, ces théories ne postulent l'existence de ces niveaux que dans des cas bien précis :

- 1/ dans le cas du récit de fiction à la première personne (avec un narrateur fictionnel, pour qui les personnages, événements, etc. de la fiction sont des personnages, événements, etc. réels⁴⁴) ;
- 2/ dans le cas du récit de fiction à la première personne comportant un narrateur et un narrataire fictionnels et présentant les marques ou un certain nombre de marques linguistiques définies comme étant celles de la communication orale ordinaire⁴⁵.

Dans les théories de Hamburger, Kuroda et Banfield, le récit de fiction n'est pas, ou n'est pas toujours, un acte de parole ou d'imitation de la parole. À la question « qui parle ? », elles répondent que, dans certains récits de fiction, personne ne parle – plus exactement, la question ne se pose pas, elle est sans pertinence.

2.1 *Vue d'ensemble*

Avant d'aborder la théorie ou les éléments de théorisation de l'écriture contenus dans les théories de Hamburger, Kuroda et surtout Banfield, je présenterai brièvement ces théories que j'ai appelées, d'un terme emprunté à Banfield, les théories « non communicationnelles » du récit de fiction ou, d'un terme emprunté à Kuroda, les théories « poétiques » du récit de fiction⁴⁶. (Mirguet, pour sa part, parle de « théories de la distinction

44. Voir HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (n. 13), qui considère le récit de fiction à la première personne comme un récit « feint », autrement dit comme une imitation de récit factuel.

45. Voir Ann BANFIELD, « The Nature of Evidence in a Falsifiable Literary Theory », dans Leonard B. MEYER – Berel LANG (dir.), *The Concept of Style*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 1979, 183-211 ; BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 13), qui voit dans ce type de récit une forme particulière de récit de fiction à la première personne, qu'elle appelle, d'un terme emprunté aux formalistes russes, le *skaz* ou le récit en *skaz* – du russe *skazat'* : « dire, raconter oralement »)

46. Voir PATRON, *Le narrateur* (n. 14) et IDEM, *La mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015.

narrative », comprendre : la distinction entre le récit de fiction littéraire et le discours communicationnel ordinaire⁴⁷.) Par commodité, je m'appuierai sur les quatre points évoqués à propos de la narratologie classique, dans une perspective contrastive.

2.1.1 La définition initiale de l'objet de la théorie narrative

Les théories non communicationnelles ou poétiques du récit de fiction sont des théories de la narration, définie comme la performance linguistique qui consiste en la production d'un récit de fiction. Autrement dit, ces théories écartent le type d'approche proposé par la narratologie de l'histoire. Banfield le formule explicitement : « J'exclus la partie de la théorie narrative qui porte sur la question des motifs narratifs et qui ne prend pas comme unique objet d'étude la narration écrite. Ceci inclura l'œuvre de Vladimir Propp, Claude Bremond et A.-J. Greimas⁴⁸. » Ces théories sont en revanche en concurrence directe avec la narratologie littéraire (celle de Genette, Bal, Chatman, Rimmon-Kenan, etc.).

2.1.2 La focalisation sur le langage

Les théories de Kuroda et de Banfield sont le fait de linguistes, formés par la grammaire générative transformationnelle. Il s'agit plus précisément pour Banfield de « tester les possibilités du modèle chomskyen dans le domaine d'une théorie littéraire qui a été conçue dans la quinzaine d'années suivant la publication de *Structures syntaxiques* en 1957⁴⁹ ».

2.1.3 Le refus du primat de la communication

Pour Kuroda et Banfield, il n'y a rien d'évident à ce que la relation entre auteur et lecteur dans le récit de fiction relève de la communication, dans un sens essentiel et intéressant du terme « communication »⁵⁰. Pour

47. Voir Françoise MIRGUET, *La représentation du divin dans les récits du Pentateuque. Médiations syntaxiques et narratives* (VTSup, 123), Leiden – Boston, MA, Brill, 2009.

48. Ann BANFIELD, « L'écriture, la narration et la grammaire du français », dans *Cahiers du département des langues et des sciences du langage* 2 (1986) 3-27, p. 24, n. 7.

49. BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 13), p. 9.

50. Les adjectifs « essentiel » et « intéressant » sont empruntés à Chomsky cité dans S.-Y. KURODA, « La théorie des actes de discours reformulée. Pour une théorie de l'usage du langage », trad. par Sylvie PATRON, dans KURODA, *Pour une théorie poétique de la narration* (n. 15), 157-174, p. 160 (article original 1980) ; voir aussi Ann BANFIELD, « Linguistic Competence and Literary Theory », dans John FISHER (dir.), *Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 1983, 201-234.

parler de la communication de façon intéressante, il faut pouvoir s'appuyer sur une analyse linguistique de ce qu'est la communication, par opposition à ce qu'on peut concevoir comme n'étant pas elle. Il n'y a rien d'évident non plus à ce qu'il y ait dans tous les récits de fiction une relation de communication fictionnelle, impliquant un narrateur et un narrataire fictionnels. Kuroda et Banfield retrouvent ici la position de Hamburger : « On ne peut parler d'un narrateur (fictionnel) que dans le cas où l'écrivain "crée" ce narrateur, c'est-à-dire pour le narrateur à la première personne du récit à la première personne⁵¹. »

Les analyses linguistiques de Kuroda⁵², fondées sur l'observation de certains traits de la langue japonaise établissent :

- 1/ l'homogénéité entre les phrases de la communication orale ordinaire et les phrases du récit de fiction à la première personne ;
- 2/ l'hétérogénéité, en revanche, entre les phrases de la communication orale ordinaire et certaines phrases de certains récits de fiction à la troisième personne (les récits de fiction à la troisième personne avec représentation du point de vue d'un ou de plusieurs personnages, appelés récits « en focalisation interne » chez Genette, « récits figuraux » chez Stanzel et Fludernik, par exemple).

Les phrases qui utilisent la forme adjectivale de la paire adjectif-verbe psychologique ou le mot *zibun* pour représenter le point de vue d'un ou de plusieurs personnages à la troisième personne ne peuvent pas recevoir une description adéquate dans le cadre de la théorie communicationnelle de la performance linguistique, basée sur les concepts de locuteur et d'allocutaire. Kuroda affirme que « [l]e rôle de l'auteur [...] consiste à rassembler (en fait à créer) [l]es informations [provenant de différents sujets de conscience] et à les mettre en ordre, ce qui ne peut en aucun cas être assimilé au rôle du "locuteur" dans le paradigme de la performance linguistique [...] »⁵³. Il démontre, à l'aide de tests linguistiques précis, que ces phrases ne peuvent pas être considérées comme racontées par un narrateur fictionnel qui adopterait le point de vue d'un ou de plusieurs personnages.

Les analyses linguistiques de Banfield reprennent et prolongent les analyses de Kuroda sur un certain nombre de points : remise en question du caractère axiomatique de la communication dans la théorie

51. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (n. 13), p. 128 (je modifie légèrement la traduction).

52. KURODA, « Où l'épistémologie, la grammaire et le style se rencontrent » (n. 15).

53. KURODA, « Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration » (n. 15), p. 65.

communicationnelle de la narration ; affirmation de la nécessité de définir la communication en termes linguistiques rigoureux ; définition de la subjectivité linguistique (cette définition se fonde sur une comparaison entre le discours direct, le discours indirect et le style indirect libre, comparaison qui permet d'isoler les marques formelles de l'expression de la subjectivité de celles de la communication) ; introduction, à côté de la notion de locuteur, de la notion nouvelle de *sujet de conscience* ou *SOI*, désignant l'origine de la deixis et de la subjectivité ; caractérisation des phrases du style indirect libre à la troisième personne comme des phrases incompatibles avec les paramètres du *discours* au sens de Benveniste, structuré par la relation de communication entre un *je* et un *tu*.

2.1.4 La réfutation de l'hypothèse du narrateur dans quelques cas précis et la réhabilitation de l'auteur en tant que créateur du récit de fiction

Banfield est celle qui propose à la fois les contre-exemples les plus puissants et la théorie la plus élaborée permettant d'expliquer à la fois les contre-exemples à l'hypothèse de départ et les faits dont elle rendait compte. Je rappelle simplement ici :

- 1/ les principes qu'elle formule pour le style indirect libre : le principe de l'unicité du sujet de conscience, selon lequel « il existe au plus un référent, le "sujet de conscience" ou SOI, auquel sont attribués tous les éléments expressifs » (ce principe est une reformulation du principe « une expression/un locuteur », formulé pour le discours direct et le discours indirect) ; et le principe de la priorité du locuteur, selon lequel « [s]'il y a un *je*, ce *je* a le même référent que le SOI⁵⁴ » ;
- 2/ le test qui permet de justifier ces principes : si on ajoute un *je* dans une phrase du style indirect libre à la troisième personne, on s'aperçoit qu'il n'est plus possible d'attribuer les éléments et constructions expressifs à un sujet autre que le référent de *je* (autrement dit, il n'est plus possible de les considérer comme des phrases du style indirect libre à la troisième personne).

Comme l'écrit Banfield, « [é]tant donné qu'aucune première personne ne peut apparaître » dans les phrases du style indirect libre à la troisième personne, « il est clair que [ces phrases] ne peuvent pas être attribuée[s] en même temps à un narrateur caché ou "effacé"⁵⁵ ».

54. BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 49), p. 156.

55. *Ibid.*, p. 162 (je modifie légèrement la traduction).

À propos de l'auteur, on peut rappeler l'insistance de Hamburger sur l'acte auctorial consistant dans la création d'un narrateur. On peut renvoyer à la citation de Kuroda donnée plus haut sur la différence entre le rôle de l'auteur et celui du locuteur. Quant à Banfield, elle consacre plusieurs pages à la question de l'auteur et à ses rapports avec le narrateur, et critique explicitement la substitution de l'un à l'autre dans la narratologie⁵⁶.

2.2 *La théorie ou les éléments de théorisation de l'écriture contenus dans les théories de Hamburger, Kuroda et Banfield*

Chez Hamburger, on relèvera le thème de la disparition de l'auteur en tant que point d'origine des valeurs référentielles et des repères de la deixis (« Je-Origine » dans la terminologie de Hamburger), corrélatrice de la possibilité de représenter « la Je-originéité (ou la subjectivité) d'une tierce personne en tant que tierce personne⁵⁷ ». Bien que Hamburger ne le formule pas explicitement, cette disparition est rendue possible par l'écrit, par la réalisation linguistique écrite du récit de fiction à la troisième personne. Hamburger oppose également la disparition du « Je-Origine » de l'auteur et le fait que le narrateur du récit de fiction à la première personne, lui, « est toujours présent » en tant que Je-Origine fictionnel du récit : « sa disparition [...] aurait pour conséquence qu'à sa place apparaîtraient des Je-Origine fictifs [ou fictionnels]⁵⁸ ». On retrouve cette conception dans la théorie du style indirect libre de Banfield et dans la théorie du déplacement déictique proposée par l'école de Buffalo.

Chez Kuroda, on mentionnera à nouveau le refus d'assimiler le rôle de l'auteur du récit de fiction à la troisième personne, consistant « à rassembler (en fait à créer) [l]es informations [provenant de différents sujets de conscience] et à les mettre en ordre », et celui du locuteur dans le paradigme de la performance linguistique. Ce qui se laisse résumer par le thème de l'élaboration ou de la planification. Bien que Kuroda ne le formule pas explicitement, la planification du récit est liée à l'écrit, à la réalisation écrite du récit de fiction, opposée à l'actualité de la performance à l'oral. On relèvera également chez lui l'emploi fréquent du terme « style », pour désigner une utilisation consciente et concertée de la langue et, par extension, l'utilisation optimale et concertée faite par les auteurs de récits de fiction des possibilités qu'offre la langue.

56. *Ibid.*, p. 277-279 et *passim*.

57. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (n. 13), p. 88 (je modifie légèrement la traduction).

58. *Ibid.*, p. 277 (les crochets sont de moi).

Mais c'est chez Banfield qu'on trouve la théorie la plus élaborée de l'écriture et de son rôle dans la production et la réception des récits de fiction. Il s'agit d'une théorie complexe, qu'il serait trop long de présenter en détail. Je me limiterai à en donner un aperçu, en me concentrant sur quatre caractéristiques essentielles.

- 1/ Cette théorie se distingue explicitement de la théorie spontanée de l'écrit comme transcription de l'oral :

Il semble [...] qu'il faille envisager deux réalisations matérielles possibles des séquences d'éléments qui constituent les phrases de la performance linguistique : l'une sous forme sonore, représentée par des symboles phonétiques, et l'autre sous forme écrite, représentée par des lettres. Ces deux réalisations possibles viennent par ailleurs corroborer l'existence d'un ou de plusieurs niveaux plus abstraits⁵⁹.

- 2/ Une des questions cruciales qui se posent à toute théorie linguistique de l'écriture est la suivante : la différence entre l'oral et l'écrit est-elle d'ordre linguistique au sens strict (différence de langues, de systèmes) ou non linguistique ? À cette question, la théorie de Banfield répond clairement que la différence n'est pas d'ordre linguistique. Selon cette théorie, l'oral et l'écrit relèvent bien de la même langue, à l'intérieur de laquelle l'écrit doit être considéré comme une réalisation particulière, caractérisable en termes de performance.
- 3/ L'originalité de la théorie de Banfield consiste à s'appuyer sur l'analyse des formes linguistiques particulières sélectionnées par l'écrit (en l'occurrence le roman, par définition écrit) pour en tirer des conséquences pour la théorisation de la langue en général, indépendamment de sa réalisation matérielle orale ou écrite. Autrement dit, Banfield ne se contente pas d'affirmer que l'écrit n'est pas une pure et simple transcription de l'oral, ni que l'oral et l'écrit ne relèvent pas de deux langues ou systèmes linguistiques distincts ; elle montre aussi qu'au vu des données empiriques présentes dans certains textes écrits (en l'occurrence romanesques, qui en réunissent les conditions d'emploi), il convient de modifier la description de la langue de façon à y inclure les notions de SOI et de MAINTENANT, dont les réalisations doivent être considérées comme différentes dans des contextes différents et selon différentes forces extralinguistiques. Autrement dit encore, si la différence entre oral et écrit n'est pas d'ordre linguistique au sens strict, les notions de SOI et de MAINTENANT, découvertes grâce à l'analyse linguistique de certaines phrases présentes dans les

59. BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 49), p. 359.

textes écrits (en l'occurrence romanesques, parce qu'ils en réunissent les conditions d'emploi), ces notions doivent être considérées comme étant d'ordre linguistique au sens strict et en tant que telles dégagées d'une affectation à un type particulier de performance linguistique.

- 4/ Dans la théorie du style indirect libre de Banfield, l'écriture est le facteur extralinguistique qui permet à certaines potentialités de la langue de s'actualiser dans la performance :

C'est par l'écriture seule, et, spécialement, par la composition écrite opposée à la « mise en écriture » ou à la transcription de la parole, qu'une forme telle que la parole et la pensée représentée peut être réalisée dans la performance. Car c'est seulement dans l'écriture que le LOCUTEUR peut ne pas être coréférentiel avec le SOI et le MAINTENANT n'être pas contemporain du PRÉSENT⁶⁰.

C'est l'écrit qui libère la langue de ce moment [le présent] et de la relation de communication entre locuteur et allocutaire, créant ainsi, d'une part un MAINTENANT imaginaire complètement disjoint de l'acte linguistique réel qui le crée, et, d'autre part, un SOI imaginaire entièrement disjoint du *je* qui tient la plume. Cela parce que, à l'écrit, le présent de l'auteur et la présence de son point de vue linguistique peuvent être réduits au silence⁶¹.

3. Retour sur les catégories narratologiques

Les catégories narratologiques ont été élaborées exclusivement à partir de récits de fiction et plus précisément de récits de fiction écrits. Elles ont aussi été appliquées essentiellement à ce type de récits (même si, à une étape ultérieure de l'évolution de la théorie, on a pu discuter de leur applicabilité aux récits historiques ou factuels en général⁶²). Je voudrais à présent revenir sur ces catégories en les envisageant à la lumière de la théorie de l'écriture de Banfield et d'autres propositions théoriques donnant à l'oral et à l'écrit des places fortement différenciées. Le but n'est pas discuter l'applicabilité de ces catégories aux récits oraux, ce qui nécessiterait au préalable de faire d'importantes distinctions : distinction entre les récit conversationnels (ou récits « naturels » dans la terminologie de

60. Ann BANFIELD, « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées », trad. par Dominique BÈGUE, dans *Langue française* 44, *Grammaire de phrase et grammaire de discours*, sous la direction de Mitsou Ronat (1979) 9-26, p. 16 (article original 1978 ; je modifie légèrement la traduction).

61. BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 49), p. 355.

62. Voir GENETTE, *Fiction et diction* (n. 4) ; COHN, *Le propre de la fiction* (n. 4) ; LÖSCHNIGG, « Narratological Categories » (n. 2).

Labov-Fludernik) et les récits relevant de la littérature orale⁶³ ; distinction entre les récits spontanés et les récits sollicités, produits lors d'entretiens de recherche par exemple, etc. Il est simplement de montrer que la prise en considération sérieuse de ces catégories infirme le postulat de base de la narratologie, à savoir que le récit littéraire de fiction contient un niveau où le récit est raconté comme un récit oral en présence et non comme un récit littéraire écrit.

3.1 *Temps, mode, voix*

Les faits textuels envisagés par la narratologie sous les catégories du temps, du mode et de la voix sont des faits relevant de la composition du récit, qui dépendent pour leur existence d'un contexte de production écrit. On peut citer Banfield à propos du temps :

Le processus d'écriture, ce qu'on appelle souvent la « composition », se déroule lui aussi dans le temps, mais son résultat peut se libérer de la structure que lui impose le temps dans la séquentialité, l'ordre dans lequel les choses ont été produites. L'auteur reste bien évidemment soumis aux règles de la grammaire et, en un certain sens, on peut dire qu'il continue bien à produire un texte avec un début et une fin. Mais il peut toujours modifier tout ou partie des phrases ainsi écrites ; il peut les réécrire, les retravailler, les revoir et, au plan de la composition, il peut bouleverser l'ordre séquentiel⁶⁴.

L'idée de prêter ce travail à un narrateur fictionnel conçu comme un locuteur en situation d'oralité paraît proprement aberrante. Même dans le cas où le narrateur fictionnel est explicitement présenté comme un narrateur qui écrit, il est impossible de postuler une correspondance exacte entre l'activité de l'auteur qui écrit (qui écrit à la fois le récit, le narrateur et son acte de narration) et celle du narrateur à l'intérieur de la fiction ainsi produite. Gregory Currie parle de limitation de la « correspondance représentationnelle » (« *limitation on representational correspondence* »), pour désigner le fait que, dans une œuvre représentationnelle donnée, tous les éléments de la représentation n'ont pas pour fonction de représenter des éléments de la chose représentée⁶⁵. J'ai moi-même proposé une distinction comparable entre ce qui relève du contenu de la représentation fictionnelle (les personnages, le narrateur, s'il y en a un) et ce qui relève

63. Ces récits comportent des éléments relevant de la planification, comme le suggère le deuxième évaluateur anonyme de cet article.

64. BANFIELD, *Phrases sans parole* (n. 49), p. 395.

65. Gregory CURRIE, *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*, New York, NY, Oxford University Press, 2010, p. 59.

des moyens mobilisés au service de la construction de cette représentation (la langue, le style, la composition du texte à différents niveaux)⁶⁶.

3.2 *Le temps*

Les théories de Hamburger et de Banfield ne nient pas les aspects du récit de fiction étudiés par la narratologie sous la catégorie du temps (ordre, durée, fréquence⁶⁷). En revanche, elles attribuent l'usage de ces catégories, ou de ces techniques de composition, non au narrateur, mais à l'auteur – comme on le faisait avant Genette et l'avènement de la narratologie.

3.3 *Le mode et la voix*

Comme l'écrit Robert Kawashima, un disciple de Banfield dans le domaine de la théorie narrative biblique, « [l]'écriture est cruciale pour ce mode de caractérisation des personnages. C'est en effet l'histoire écrite, libérée des entraves imposées par la tradition, qui permet la transformation d'un agent en un personnage ». « Par un contraste significatif, l'épopée, à la différence du récit biblique, ne peut pas *représenter* la conscience. La tradition orale est animée par la voix du chanteur (le "locuteur") et par conséquent ne peut pas laisser s'exprimer un "soi" de troisième personne⁶⁸ ».

Comme on voit à travers la deuxième citation de Kawashima et comme on l'aura compris à travers la présentation de la théorie de Banfield, les questions de mode et de voix doivent être abordées conjointement, comme on le faisait avant Genette et l'avènement de la narratologie. Pour l'analyse linguistique, les marques de la focalisation interne sont en effet les mêmes que celles de la voix, utilisées conjointement ou en distribution complémentaire. Conjointement dans le cas du récit de fiction à la première personne, où il y a un narrateur (un « je ») : dans ce cas, le narrateur est le sujet de conscience. En distribution complémentaire dans le cas du récit de fiction à la troisième personne avec représentation de la subjectivité d'un ou de plusieurs personnages : dans ce cas, « il » ou « elle » sont les sujets de conscience, ce qui n'est possible qu'en l'absence de tout

66. Voir PATRON, *Le narrateur* (n. 14), p. 203 et *passim*, et IDEM, *La mort du narrateur et autres essais* (n. 46), p. 16 et *passim*.

67. Voir par exemple ANN BANFIELD, « Grammar and Memory », dans *Proceedings of the Eleventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* 11 (1985) 387-397.

68. ROBERT S. KAWASHIMA, *Biblical Narrative and the Death of the Rhapsode* (Indiana studies in biblical literature), Bloomington, IN, Indiana University Press, 2004, p. 34, 103 (je traduis).

« je », explicite ou implicite. (Je laisse de côté la question des « intrusions d'auteur », qui reçoivent aussi un traitement dans la théorie.)

3.4 *La représentation de l'oralité à l'écrit*

C'est un cas particulier de la représentation du discours des personnages (que Genette classe parmi les phénomènes de mode), mais éventuellement aussi de la représentation du récit d'un narrateur, s'il y en a un. Une fois les personnages et éventuellement le narrateur posés comme des locuteurs en situation d'oralité dans le monde fictionnel projeté par le texte, cette oralité peut être ou non représentée dans le texte lui-même. À propos du récit du narrateur, s'il y en a un, je rappelle que Banfield distingue deux types de récits de fiction avec narrateur : le récit de fiction à la première personne traditionnel, qui ne s'adresse pas à un auditoire, dont la nature est d'ignorer tout auditoire, et ce qu'elle appelle le *skaz* ou le récit en *skaz*, qui présente les marques ou un certain nombre de marques linguistiques définies comme étant celles de la communication orale ordinaire.

Banfield raisonne en termes de marques linguistiques (exactement syntaxiques et phonétiques), définies de façon précise (sur la base d'une comparaison entre le discours direct, le discours indirect et le style indirect libre). En général, le phénomène de la représentation de l'oralité à l'écrit est abordé de façon plus vague, en termes d'imitation – lexicale, syntaxique ou macro-syntaxique – des marques les plus frappantes de l'oral. C'est le cas par exemple chez Fludernik, qui traite brièvement de l'« évocation de l'oralité dans les textes écrits » : « évocation ou [...] stylisation produite en mettant en lumière les traits les plus frappants du langage oral⁶⁹ ». Certains linguistes se réclamant de la linguistique énonciative et de l'analyse du discours ont été plus loin dans l'analyse de la représentation de l'oralité dans les textes écrits. Pour eux, les effets d'oralité à l'écrit ne trouvent pas d'explication satisfaisante s'ils sont abordés strictement en termes d'imitation – lexicale, syntaxique ou macro-syntaxique – de l'oral réel. La position énonciati-

69. FLUDERNIK, « Conversational Narration/Oral Narration » (n. 33), p. 66 (je traduis) ; voir Rudolf MAHRER – Ulla TUOMARLA, « La mise en scène de l'oral à l'écrit. Parenthèse et parataxe », communication présentée au colloque international *Si le français m'était conté*, organisé par l'Association for French Language Studies, Birmingham, Université d'Aston, 2004 (inédit) ; IDEM, « “Voici une solution à vos problèmes de couple”. Oralité et déicticité », dans Renate PAJUSALU – Anu TREIKELDER – Daniele MONTICELLI (dir.), *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis / From Utterance to Uttering and Vice-versa. Multidisciplinary Views on Deixis* (Studia Romanica Tartuensia), Tartu, Presses universitaires de Tartu, 2005, 127-140.

viste permet en revanche d'expliquer le style oral de certains écrits au-delà de l'imitation de telle ou telle structure. La thèse de Rudolf Mahrer et Ulla Tuomarla est la suivante : un énoncé produira des effets d'oralité lorsqu'il sera possible de lui associer un contexte partageant les paramètres saillants du contexte-type de l'oralité. Ces paramètres sont les suivants :

- 1/ l'actualité de la performance (qui est sans doute, plus qu'un paramètre cognitif, une propriété définitoire de l'oralité) : elle provoque, relativement à l'écrit, une sous-élaboration, au niveau macro-syntaxique au moins, et de multiples phénomènes comme les entassements paradigmatiques, liés à ce que Banfield appelle la « séquentialité » de l'oral (la projection de la linéarité textuelle sur l'axe orienté du temps) ;
- 2/ la voix : comme réalisation vocale des signes de la langue, l'oral introduit une variation phonique infinie ; certaines marques de l'écrit sont parfois perçues comme la transposition de cette matérialité phonique (sa prosodie : ton, mélode, durée, intensité, ou ses modes de prononciation) ;
- 3/ la coprésence des interlocuteurs, qui permet, par exemple, l'observation des réactions mimo-gestuelles qu'évoque Shen à propos de la narration orale⁷⁰ ;
- 4/ la polygestion : la performance orale réclame des compétences relatives à la prise de parole et à la gestion des « tours de parole » que ne connaît pas l'écrit (où l'énonciation de l'un ne peut pas faire irruption dans celle de l'autre, par exemple) ;
- 5/ la présence de référents : certains objets de discours peuvent être verbalisés par le jeu des déictiques, ils peuvent faire irruption dans le discours de manière non préméditée et en modifier le cours ;
- 6/ la connivence : la familiarité, l'intimité et d'autres phénomènes liés aux relations sociales ou affectives qu'entretiennent les locuteurs sont des expériences (partiellement) discursives que les locuteurs réalisent d'abord à l'oral ; et c'est en vertu de cette origine que la mise en texte qui caractérise des échanges marqués par la connivence peut avoir des effets d'oralité.

Pour terminer, j'évoquerai brièvement une étude réalisée par trois chercheurs en neurosciences⁷¹. En combinant l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) et le système de suivi oculaire, les

70. SHEN, « Narrative, Reality, and Narrator as Construct » (n. 32).

71. Voir Bo YAO – Pascal BELIN – Christophe SCHEEPERS, « Silent Reading of Direct versus Indirect Speech Activates Voice-selective Areas in the Auditory Cortex », dans *Journal of Cognitive Neuroscience* 23 (2011) 3146-3152.

auteurs montrent que la lecture silencieuse du discours direct est associée à une plus grande activité neuronale dans la zone chargée de la reconnaissance vocale que lors de la lecture silencieuse du discours indirect. Ces résultats appuient l'hypothèse que les lecteurs s'engagent plus volontiers dans les simulations perceptuelles de la voix quand ils lisent du discours direct que quand ils lisent son équivalent sémantique au discours indirect (les auteurs parlent de simulations perceptuelles de la voix ou de « représentations semblables au discours audible », *audible-speech-like representations*).

Les auteurs de cette étude indiquent qu'il est possible que ces représentations impliquent des aspects « généraux » de la voix, et non des aspects spécifiques à un locuteur en particulier (un exemple d'aspect général, non spécifique : la prosodie émotionnelle, c'est-à-dire les variations d'intonation et de mélodie associées aux états émotionnels). Ils reconnaissent que la nature exacte de ces représentations reste un sujet à explorer dans de futures recherches.

Il serait intéressant de comparer, dans le prolongement de cette étude, l'effet de discours directs « non marqués » (du type X dit : « [...] ») et celui de discours présentant des effets d'oralité au sens de Mahrer et Tuomarla.

Université Paris Diderot
UFR Lettres, arts, cinéma
Bâtiment Les Grands Moulins
Case courrier 7010
75205 Paris Cedex 13
FRANCE

Sylvie PATRON