

Récit et subjectivité

Petia Todorova

Institut de Philosophie et de Sociologie

Académie Bulgare des Sciences

Sofia, Bulgarie

petiatodorova@abv.bg

Résumé— La critique littéraire contemporaine a développé un appareil théorique suffisant pour distinguer, dans l'aspect évaluatif, non seulement le personnage et le narrateur, mais aussi l'auteur et le narrateur, ainsi que le narrateur et le lecteur. Les positions éthiques des personnages, du narrateur et de l'auteur forment un système complexe, et elles sont toutes évaluées par les lecteurs. L'évaluation s'applique également à la collision, car l'empathie (pour tout objectif, valeur, désir) repose sur des systèmes de valeurs extra-narratifs de sujets de différents types : personnage, narrateur, auteur, lecteur (mais aussi en distinguant les niveaux d'auteur implicite, d'interlocuteur ('naratee'), etc.). Alors, la collision, à part son aspect objectif de l'intrigue, se révèle aussi comme une conséquence de processus complexes de formation du sens dans l'esprit du lecteur, dont le résultat ne dépend pas seulement du texte, mais aussi de sa personnalité. La collision requiert une conscience percevant le monde de manière impartiale, un sujet doté de valeurs et de désirs. Ainsi, les personnages, le narrateur, l'interlocuteur, l'auteur et le lecteur sont capables de servir de base à cette subjectivité évaluative. La littérature contemporaine offre de plus en plus d'exemples d'œuvres où l'accent est mis non pas tant sur les événements du monde représenté, mais sur leur expérience, leur compréhension, leur interprétation, la compréhension de leur essence, leur évaluation, leur réévaluation, etc., menées par le personnage, le narrateur et par le lecteur. Ainsi, la collision, la tension, le déséquilibre, ne réside pas tant dans les événements eux-mêmes que dans les processus mentaux de la conscience perceptive, qui ont eux-mêmes un caractère événementiel.

Mots-clés— *intégrité du récit, personnage, narrateur, auteur, lecture, sujet sensible au contenu du récit*

Les composantes du récit peuvent être définies comme des éléments, des aspects et des propriétés : – cohérence, unité, intégrité ; – désir, aspiration, fixation d'objectifs ; – conflit (collision) et sa résolution ; – personnage, narrateur, auteur, lecteur et, en général, sujet sensible au contenu du récit. À première vue, ces éléments ne sont pas si étroitement liés. Mais dans cet article, ces composantes sont envisagées dans un contexte où leur lien est mis en évidence, ainsi que leur importance fondamentale pour distinguer le récit de ce qui n'est pas un récit.

Le récit n'est pas une simple liste d'événements, mais une histoire nécessairement cohérente qui représente un système. Cet aspect est souligné dans les définitions du récit de C. Bremond, E. Branigan, D. Herman et M.-L. Ryan. L'intégrité du récit est une conséquence logique des concepts représentés dans les œuvres de V. Propp, T. Todorov, A. Greimas, H. White et de nombreux autres narratologues et philosophes du récit. Donc, il est important de considérer ce qui relie les événements du récit en un tout.

L'approche de l'acte de parole de M. M. Bakhtine fournit la première clé de cette question. La frontière entre les énoncés est marquée, selon Bakhtine, par « le changement de sujets de discours » [1], c'est-à-dire le moment où l'un des interlocuteurs arrête de parler et où le second commence à

parler. Cette idée souligne la nature communicative de tout acte de parole, y compris le récit, et donc la situation communicative comme source d'unité de l'ensemble des énoncés produits dans son cadre. La deuxième source est l'unité de l'idée, du message, de l'intention du locuteur au sein d'un même acte de parole, limité par des moments de « transmission du mot ». La longueur de cette « réponse » peut être très variable, surtout pour un texte écrit (comme le souligne Bakhtine, un roman de huit cents pages serait également une « réponse » dans ce cas). On retrouve cette unité d'idée dans tous les exemples cités par Edward Branigan dans sa liste de types de textes non narratifs, qu'il s'agisse d'une prière, d'un certificat médical, d'un faire-part de mariage ou même d'un index alphabétique. Une telle unité est présente sous une forme ou une autre dans tous les types de discours. [3, p.3]

L'unité de l'idée semble d'être à l'origine de la cohérence du matériel qui devient l'objet de l'attention de l'auteur (et, par conséquent, du lecteur). Il s'agit là encore d'une propriété de chaque texte, et pas seulement du récit. La portée la plus large de cette cohérence est peut-être donnée par S. Rimmon-Kenan, lorsqu'elle soutient que tout ce qui se passe dans le cadre d'un récit doit se dérouler dans le même monde. [10, p.20] Cette condition paraît assez controversée si l'on se souvient des œuvres d'art dont les personnages errent entre des mondes de natures différentes ; par exemple, ils basculent du monde ordinaire vers le monde magique et vice versa, comme c'est le cas dans de nombreuses œuvres de la littérature fantastique. D'autre part, la possibilité même d'une quelconque connexion entre les mondes montre déjà qu'ils ne sont en réalité que des « sous-mondes » d'un univers général.

Les récits ont également des aspects de leur intégrité qui leur sont propres. La temporalité est un attribut essentiel du récit. Elle permet l'émergence de relations causales. Certains narratologues incluent un aspect lié à la causalité parmi les attributs du récit. Selon M.-L. Ryan, pour qu'un texte soit qualifié de récit, la séquence des événements qu'il contient « ...doit former une chaîne causale... » [11, p.29]. Cependant, la chercheuse elle-même souligne que cette condition, ainsi que d'autres qu'elle a indiquées, doit être comprise non pas comme une ligne de démarcation nette, mais comme l'un des facteurs qui plaident en faveur du fait qu'il s'agit d'un récit [11, p.28]. Selon Claude Bremond, « Où il n'y a pas d'intégration dans l'unité d'une action il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés » [4]. Ainsi, le récit doit posséder une intégrité, qui s'exprime par la présence d'une séquence causale intégrale capable de réunir tout le matériel qu'il contient.

Mais les récits ne sont pas une simple chaîne causale qui peut être initiée et interrompue à tout moment. Ils débutent et

se terminent selon certains modèles qui assurent la cohérence du texte et sa systématisme.

Ainsi, Hayden White, en utilisant des éléments non issus de la fiction, mais de textes historiques, démontre la différence entre un ensemble d'événements et un récit dont les éléments sont structurés en formant une intrigue, un point culminant et un dénouement. Elle affirme que l'auteur du récit accomplit un acte de configuration dans une certaine tonalité esthétique non seulement de manière fictive, mais aussi factuelle. [15, p.22] Par exemple, le même matériel peut être présenté dans le contexte d'une image générale optimiste ou pessimiste.

Selon Paul Ricoeur si la narration, comme le croyait Aristote, est une imitation de l'action, alors l'intrigue qui l'unit doit être considérée comme une imitation des propriétés fondamentales de l'« être-au-monde humain » avec son « souci » et sa « préoccupation », son « être-vers-l'avenir », son « être-vers-la-mort », etc., si l'on parle en termes de l'ontologie de Heidegger. L'intrigue exerce une fonction d'intégration », elle détermine précisément ce qui constituera le récit à partir de l'infini des événements : « ...un événement... reçoit une définition en fonction de sa contribution au développement de l'intrigue » [9, p.79]. Autrement dit, l'intrigue est la source de l'intégrité du récit.

En analysant le même problème en s'appuyant sur les théories des classiques de la méthodologie phénoménologique Edmund Husserl, Alfred Schutz et Martin Heidegger, David Carr démontre que l'approche narrative du matériau, ainsi que la perception qu'a une personne de son existence dans le temps, reposent sur une quasi-rétrospection : nous comprenons et évaluons les conditions de notre vie à la lumière de nos objectifs et de nos projets, et de la même manière nous abordons la réalité décrite dans le récit, seulement là où les objectifs et les projets des personnages nous importent. À chaque objectif fixé, le sujet semble avancer vers le point où il est atteint, et de là, il considère les événements passés, présents et futurs qui l'ont précédé. Une telle vision sert de base à l'unification de matériaux, parfois très hétérogènes en apparence, en un récit unifié.

Dans la critique littéraire du XXe siècle, de nombreux concepts utilisent le but, le désir, l'aspiration ou des concepts similaires pour comprendre la structure du récit. Ainsi, le système de fonctions et la typologie des personnages de V. Propp s'articulent autour de la définition d'un objectif par le personnage principal d'un conte populaire. Le personnage du conte est soit le personnage principal lui-même, soit quelqu'un qui l'aide ou lui fournit les moyens d'atteindre cet objectif, soit un ravageur qui l'en empêche, soit quelqu'un qui se fixe lui-même cet objectif, par exemple en envoyant le personnage chercher des pommes rajeunissantes, soit un objectif que le personnage principal vise – une princesse, etc. Comme on le voit, cette typologie peut s'exprimer pleinement à travers le but et le processus pour l'atteindre. Le structuraliste français Algirdas Greimas, qui a créé son concept à partir des idées de Propp, place également le désir et l'activité pour atteindre l'objectif souhaité au cœur de sa typologie des personnages (la nature communicative du récit servant de second fondement). Ainsi, Greimas écrit que la relation entre sujet et objet révèle une charge sémantique appelée « désir ». La typologie des « possibles narratifs » développée par Claude Bremond, qui se présentent aux personnages, découle également de leur importance pour la réalisation de leurs objectifs. Certaines de ces possibilités

(l'aide d'un allié, l'élimination d'un ennemi, la récompense, l'accomplissement d'une tâche, etc.) promettent au personnage une amélioration, un progrès dans la réalisation de ses objectifs, tandis que d'autres (la tromperie ou l'agression d'un ennemi, l'erreur, l'accomplissement d'obligations envers un créancier, etc.) l'en empêchent.

Bremond, comme Ricoeur et Carr, établit un parallèle entre l'expérience réelle et active de l'individu et l'ordre des éléments du récit. Dans les deux cas, le sens de ce qui se passe à un moment donné est assemblé en un point – la réalisation d'un objectif de vie, le dénouement – pour le récit : « Quand l'homme, dans l'expérience réelle, combine un plan, explore en imagination les développements possibles d'une situation, réfléchit sur la marche de l'action engagée, se remémore les phases de l'événement passé, il se raconte les premiers récits que nous puissions concevoir. Inversement, le narrateur, qui veut ordonner la succession chronologique des événements racontés qu'il relate, leur donner un sens, n'a d'autre ressource que de les lier dans l'unité d'une conduite orientée vers une fin ».[4]

Ainsi, l'unification du matériel en une histoire complète découle d'une attitude indifférente, fondée sur des valeurs et déterminée, réelle ou imaginaire, selon laquelle il est logique d'évoquer une chose et insensé de parler d'une autre.

Passons au problème de la classification des actes de langage formulé par Searle. Parmi les douze fondements de la distinction des types d'actes de langage, une place importante est occupée par la différence de direction d'adaptation entre les mots et le monde. [12 p.172] Certains actes de langage reposent sur le désir que les mots correspondent au monde, tandis que d'autres visent à faire correspondre le monde aux mots. Si le récit est orienté vers la première de ces options, le mode de désir, d'aspiration, d'évaluation et de prescription a un lien essentiel avec le récit. Les « fonctions » de Propp, les « actants » de Greimas et les « possibles narratifs » de Bremond sont liés à la non-indifférence (la préoccupation) du personnage et, à sa suite, du lecteur, à l'égard du résultat du récit. Le récit est une histoire de ce qui se passe ou s'est passé, mais présentée avec l'inévitable illumination de ce qui devrait se passer, du moins du point de vue de quelqu'un, dans ses rêves ou ses intentions. Dans ce contexte, la présence dans les récits d'énoncés individuels qui ne cherchent pas à décrire la réalité, mais à la prescrire, ne s'avère plus être un élément aussi aléatoire et importé.

Pour refléter cette opposition, les études littéraires utilisent le terme « collision ».

Tzvetan Todorov tente de formuler la structure de l'épisode comme unité de base du récit. Selon lui, chaque épisode débute par un équilibre (relatif). Presque aussitôt, cet équilibre est rompu, il apparaît un déséquilibre, d'une nature ou d'une autre, qui, en se développant, reste au centre de l'attention du narrateur pendant presque tout l'épisode. L'épisode se termine lorsque le déséquilibre est surmonté et que la situation atteint l'harmonie, un nouvel équilibre (qui, cependant, n'est pas identique à l'original). Il est remarquable que David Herman considère une telle structure comme propre au récit.

La conception du récit par V. Propp reprend à peu près le même schéma narratif : au début du conte l'univers représenté est en équilibre, le personnage principal mène une vie ordinaire, sans heurts tendus susceptibles d'attirer l'attention. Peu après le début du récit, il apparaît un problème : un dragon ou un autre ennemi ; le roi confie une tâche difficile au

personnage principal ; ou encore, le personnage lui-même part en quête de quelque chose. Ainsi, le conflit, la collision, la tension, le déséquilibre, la rupture d'équilibre – quel que soit le nom qu'on lui donne – surgit et constitue la quasi-totalité de l'intrigue. Sa résolution marque également la fin du récit.

Claude Bremond partage l'interprétation de T. Todorov sur ce point : « Un processus d'amélioration, en arrivant à son terme, réalise un état d'équilibre qui peut marquer la fin du récit. S'il choisit le poursuivre, le narrateur doit recréer un état de tension, et, pour cela, introduire de forces d'opposition nouvelles contraires, ou développer les germes nocifs laissés en suspens. » [4]

Les événements d'un récit sont présentés d'une certaine manière. Le même matériel factuel peut servir de base à des récits complètement différents. Par exemple, si on raconte la même histoire, mais qu'on fait du personnage principal un personnage différent, l'histoire entière prendra des couleurs totalement différentes. Mike Ball souligne à juste titre que nous sympathisons avec le protagoniste du conte populaire, et non avec ses adversaires, et que nous ne cherchons même pas à ressentir la tragédie de leur situation.

Nous percevons les événements de l'Odyssée comme construits autour de l'objectif du protagoniste : rentrer chez lui. Non seulement parce que, dans le monde fictif, le personnage s'est fixé à cet objectif, mais aussi parce que l'auteur a choisi une manière de présenter le matériel où cet objectif est au centre de l'attention bienveillante du narrateur. Il en va de même pour tout autre récit. L'auteur peut dépeindre un conflit qui dépasse largement le destin de l'individu, comme c'est le cas, par exemple, dans les conflits substantiels. Alors, dans la conscience de qui ce conflit existe-t-il dans toute sa plénitude ? C'est la conscience, d'abord, de celui qui raconte ce conflit, et ensuite, de celui qui l'apprend par ce qu'il lit. Mais n'en est-il pas de même avec l'Odyssée ? Le narrateur décide de se joindre à ce personnage pour comprendre précisément l'ensemble de ses actions et des événements de sa vie. C'est le narrateur qui est le sujet, dont la conscience façonne la collision, son développement et sa résolution.

Selon Hegel, dans une œuvre littéraire, l'individu, qui a grandi avec son but et ses aspirations, est à la tête de tout. Nous pouvons désormais porter un regard nouveau sur cet individu, source d'un regard non indifférent, qui à son tour façonne l'intrigue comme un système complet. C'est plutôt le narrateur qui décide – de manière essentiellement arbitraire – de prendre à cœur la position d'un ou plusieurs personnages et, de ce point de vue, d'observer le monde représenté.

Si on examine attentivement cette situation, on constate que la position du narrateur ne découle pas entièrement de la position intentionnelle du personnage principal (ce que le conte populaire et l'épopée héroïque approchent) ; seulement dans une certaine mesure mais pas toujours ni complètement. Dans les cas plus complexes, la distance qui sépare ces positions est clairement visible. Le point de vue du narrateur est plus riche et ne répète pas celui du personnage, mais l'utilise comme un élément parmi d'autres pour construire un récit plus multidimensionnel. Les conflits qui se développent autour des personnages centraux des romans de Balzac, Dostoïevski ou Faulkner ne correspondent pas à la structure de la position intentionnelle de ces personnages eux-mêmes, c'est-à-dire au conflit tel qu'il apparaît à leurs yeux.

La critique littéraire contemporaine a développé un appareil théorique suffisant pour distinguer, dans l'aspect

évaluatif, non seulement le personnage et le narrateur, mais aussi l'auteur et le narrateur, ainsi que le narrateur et le lecteur. James Phelan, par exemple, a brillamment analysé la construction en plusieurs étapes qui en résulte. L'attitude du narrateur face à ce qui se passe pourrait n'être qu'un moyen pour l'auteur de forcer le lecteur à développer son propre point de vue, y compris, parfois, à s'indigner de la position d'auteur. Mais la moralité véhiculée par l'auteur est également évaluée par les lecteurs. Les positions éthiques des personnages, du narrateur et de l'auteur forment un système complexe, et elles sont toutes évaluées par les lecteurs (d'ailleurs, elles varient selon les lecteurs).

Ce qui a été dit à propos de l'évaluation s'applique également à la collision, car l'empathie (pour tout objectif, valeur, désir) repose sur des systèmes de valeurs extra-narratifs de sujets de différents types : personnage, narrateur, auteur, lecteur (ce système peut être complexifié en distinguant, par exemple, les niveaux d'auteur implicite, de l'interlocuteur, etc.). La collision n'est donc pas tant un aspect objectif de l'intrigue qu'une conséquence de processus complexes de formation du sens dans l'esprit du lecteur, dont le résultat dépend non seulement du texte, mais aussi de sa personnalité. Quoi qu'il en soit, la collision requiert une conscience percevant le monde de manière impartiale, un sujet doté de valeurs et de désirs. Ainsi, les personnages, le narrateur, l'auteur et le lecteur sont capables de servir de base à cette subjectivité évaluative. La littérature offre de plus en plus d'exemples d'œuvres où l'accent est mis non pas tant sur les événements du monde représenté, mais sur leur expérience, leur compréhension, leur interprétation, leur compréhension de l'essence, leur évaluation, leur réévaluation, etc., menées par le personnage, le narrateur et par le lecteur. Ainsi, la collision, la tension, le déséquilibre, ne réside pas tant dans les événements eux-mêmes que dans les processus mentaux de la conscience perceptive, qui ont eux-mêmes un caractère événementiel. La spécificité de cet aspect de la collision a été saisie par Aristote. Il affirme que l'intrigue se développe non seulement grâce à des rebondissements (les événements eux-mêmes, conduisant à une amélioration ou une détérioration de la situation des personnages), mais aussi grâce à la « compréhension », lorsque le personnage reçoit des informations sur un événement existant ou antérieur. Ainsi, lorsque Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, apprend qu'il est le meurtrier de son père et le mari de sa mère, l'événement se produit dans sa conscience. À l'extrême, cette tendance représenterait une situation dans laquelle le développement de l'intrigue ne reposerait que sur des processus mentaux, à l'instar de la reconnaissance, la compréhension. Une autre condition minimale de la narrativité, formulée par David Herman, apparaît alors clairement : l'expérience de vivre les événements du monde représenté « avec une conscience réelle ou imaginaire ». Le récit, écrit Herman, « s'enracine dans l'expérience vécue et ressentie d'un être humain ou d'agents similaires d'humain (« human or human-like agents ») en interaction constante avec les êtres et les circonstances qui les entourent. » [7, p.21] Herman aborde ici la question de savoir si le personnage du récit doit nécessairement être humain. Il est évident que dans la fiction, par exemple dans les contes de fées, outre les personnes, les personnages peuvent être des animaux, des plantes, toutes sortes de créatures fantastiques, et même des objets inanimés (qui, dans les contes de fées, parlent et agissent parfois). Dans les récits non fictionnels, tels que les récits historiques et politiques, nous avons aussi constamment affaire à des personnages qui ne sont pas des

personnes, au moins pas des individus : il s'agit d'États et des peuples, des partis et des régimes politiques, des religions, des mouvements artistiques, de formes de gouvernement d'État et d'idéologies politiques.

Le quatrième et le cinquième (sur huit) des exigences narratives énoncées par M.-L. Ryan s'appliquent également aux personnages : « (4) Certains des participants aux événements doivent être des agents intelligents dotés d'une vie mentale et réagissant émotionnellement aux états du monde ; (5) Certains des événements doivent être des actions intentionnelles de ces acteurs. » [11, p.29] Selon Mike Ball, les personnages doivent être capables d'accomplir des actions, mais ils ne doivent pas nécessairement être humains. [2, p.5] C. Bremond souligne également l'importance d'un personnage anthropomorphe : « Où il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphe) il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée. » [4,]

C'est la clé pour comprendre la relation entre l'intégrité du récit et la subjectivité qu'il contient, telle qu'elle est énoncée dans le titre. Le regard passionné, émotionnel, teinté de valeurs et déterminé du sujet, qu'il soit représenté, qu'il représente ou qu'il perçoive l'image, un tel regard sélectionne dans l'univers infini un écart entre le nécessaire et l'essentiel qui, pour une raison ou une autre, ne lui est pas indifférent, et perçoit l'univers à travers le prisme de l'« accroche » trouvée. C'est ainsi que sont filtrés les éléments dignes d'intérêt, que se forme une intrigue complète avec un début et une fin. Ce regard n'est pas nécessairement celui d'un écrivain racontant les caractères et les destins des gens. Il pourrait s'agir, avec tout autant de succès, du regard d'un commentateur sportif commentant le Championnat du monde de hockey ; d'un

scientifique étudiant les mécanismes de la formation des montagnes ; d'un pêcheur se vantant d'un brochet qu'il a pêché ; d'un homme d'affaires cherchant à saisir les tendances des fluctuations du marché. Il convient toutefois de noter que le regard non indifférent, la sélection des matériaux et la création de sens sont à l'origine non seulement des récits, mais aussi de toutes sortes de textes et de déclarations.

RÉFÉRENCES

- [1] Bakhtine, M. *Le problème des genres de discours*, Paris, Gallimard, 1984.
- [2] Bal, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1997.
- [3] Branigan E. *Narrative Comprehension and Film*. London; New York, 1992.
- [4] Bremond C. La logique des possibles narratifs, In: *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 60-76 DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1115>
- [5] Carr D. *Time, Narrative and History*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- [6] Greimas, A. *Semantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.
- [7] Herman, D. *Basic Elements of Narrative*, Chichester, U. K.; Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2009.
- [8] Phelan J. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus, 2007.
- [9] Ricoeur, P. *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.
- [10] Rimmon-Kenan, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, New York, Methuen. 1983.
- [11] Ryan M.-L. *Toward a Definition of Narrative*, In: *The Cambridge companion to narrative*, New York: Cambridge University Press, 2007.
- [12] Searle, J. R. (1969). *Speech Act: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press.
- [13] Todorov, T. *Poétique*, Pars, Seuil, 1968.
- [14] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- [15] White, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973

CHAPITRE 7

DROIT