

Menteurs, salauds – et autres “mythomanes” littéraires

“Il faut douter de tout, même de ses soupçons.” (Christine de Suède)

“Quiconque est soupçonneux invite à le trahir.” (Voltaire)

Scrupules et soupçons (La fiabilité du narrateur en question)

- 1 “[À] l’ère du soupçon a succédé l’ère du scrupule”¹ : c’est par cette formule que se conclut une réflexion de Dominique Viart sur l’évolution des pratiques réflexives dans les fictions contemporaines. Le diagnostic paraît judicieux, tant il est indéniable que, depuis plusieurs décennies, dénudation du *medium* et mise en crise de la *mimèsis* ne constituent plus les objectifs majeurs des écrivains. Par rapport à l’époque du “Nouveau Roman”, l’auto-réflexivité d’aujourd’hui se déploie ainsi, au moins pour partie, selon d’autres formes, et surtout au nom d’autres enjeux – à la faveur d’une notoire effraction de la clôture textuelle où se renégocie la relation au hors-texte, tant sur le plan sociologique qu’historique. Pour autant, comme Viart le signale au cours de son raisonnement, “on ne se débarrasse pas du ‘soupçon’ d’un revers de manche”² ; de sorte qu’en dépit de la manifeste inflexion qui vient d’être signalée, les procédés métatextuels emblématiques du modernisme insistent dans nombre de fictions récentes.
- 2 De plus, par-delà la question de l’auto-réflexivité, on peut estimer que le glissement du soupçon au scrupule est tout particulièrement sensible sur le versant artistique, c’est-à-dire du côté des écrivains. En revanche, sur le versant esthétique, c’est-à-dire du côté des lecteurs, il semble que l’adoption d’une attitude *soupçonneuse* soit toujours, et peut-être plus que jamais, d’actualité. De la prolifération des *fake news* aux dérives manipulatrices du *storytelling*, en passant par la vulgarisation des postulats déconstructionnistes, bien des raisons d’ordre à la fois sociologique et épistémologique permettent sans doute de le comprendre ; mais sur le plan proprement littéraire également, nombre d’explications à cette rémanence du soupçon chez les lecteurs peuvent être décelées. À commencer par la multiplication, dans les romans des dernières décennies, des narrateurs *suspects*. Il advient en effet de plus en plus fréquemment que les particularités de la parole attribuée à l’instance narrative conduisent les lecteurs à douter du bien-fondé de la confiance qu’ils sont *a priori* censés éprouver à son égard – du moins si l’on est prêt à concéder qu’une coopération interprétative réussie repose d’ordinaire sur le crédit dont jouit un narrateur présumé fiable³. C’est à cette évolution que l’on souhaiterait s’intéresser ici, en vue de démontrer comment les scrupules de certains écrivains contribuent, par les choix structurels et sémiotiques qui en découlent, à alimenter voire aiguïser les soupçons des lecteurs.
- 3 Wayne C. Booth, adepte de l’approche rhétorique, a le mérite d’avoir produit la première formalisation théorique du *narrateur non fiable*⁴. À l’occasion de ses réflexions sur l’auteur *implicite*, défini comme “second moi” de l’auteur réel, avec lequel communiquerait le lecteur, l’auteur de “distance et point de vue”⁵ se trouve confronté à d’embarrassantes discordances axiologiques entre cette instance et le narrateur. De sa volonté de les résorber résulte cette proposition :

je dirai d’un narrateur qu’il est *digne de confiance*⁶ (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les valeurs de l’œuvre (ce qui revient à dire : avec les normes implicites de l’auteur⁷), et

je le dirai *indigne de confiance* (*unreliable*) dans le cas contraire.⁸

- 4 Cette définition est donc fondée sur la détection d'un *écart* entre narrateur et auteur implicite, le second se désolidarisant de façon plus ou moins perceptible du premier. Aussi longtemps que l'on souscrit à la notion d'auteur implicite, la conception “boothienne” du narrateur non fiable paraît recevable, y compris en marge de l'approche rhétorique ; comme l'attestent les travaux de nombreux spécialistes de narratologie structurale (Jaap Lintvelt⁹, Gerald Prince¹⁰, Vincent Jouve¹¹, etc.), qui reprennent à leur compte la définition proposée par l'auteur de *Rhétorique de la fiction*¹².
- 5 En revanche, que l'auteur implicite semble problématique, et c'est le narrateur non fiable qui doit alors être redéfini à nouveaux frais. Telle est la position d'Ansgar F. Nünning, qui, dans une étude marquante parue en 1999¹³, propose dès lors un réexamen du défaut de fiabilité de l'instance narrative dans une perspective relevant de la narratologie cognitive – à la lumière de la théorie des cadres. En effet, selon lui, si un narrateur peut être décrété non fiable, ce n'est pas par comparaison avec les normes et valeurs de l'auteur implicite (instance qu'il récuse), mais avec un ensemble de connaissances préexistantes du monde et de la littérature que possèdent lecteurs et critiques ; et qui les conduisent à naturaliser les apparentes incohérences textuelles en *projetant* un narrateur non fiable. Les narratologues n'auraient dès lors d'autre choix que de renoncer à leurs prétentions à l'objectivité. Pour autant, cette approche est très loin de se couper de tout examen rigoureux de la textualité. En témoigne l'introduction d'une distinction décisive entre non fiabilité factuelle (déformation des faits narrés) et idéologique (défense de valeurs inusuelles) : Nünning propose ainsi judicieusement de ne pas confondre narrateur *non fiable* (“*unreliable*”) et *indigne de confiance* (“*untrustworthy*”). En outre, il recourt à la notion d'*ironie dramatique* afin de mettre au jour divers *indices* linguistiques et textuels de non fiabilité du narrateur : contradictions internes, points de vue divergents, marques de subjectivité, etc. Enfin, au fil du temps, sa position a notablement évolué, au point de culminer en une synthèse méthodologique dont le titre programmatique d'un article de 2005 dit assez clairement la nature : “Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique”¹⁴. En fait, cet assouplissement de sa position doit beaucoup aux observations de James Phelan¹⁵, selon qui “la théorie cognitive [...] surestime le rôle du lecteur au détriment de l'agentivité de l'auteur et des signaux textuels de non-fiabilité”¹⁶. Il paraît en effet difficilement contestable que, en matière de littérature, la signification naisse des relations récursives entre auteur, texte et lecteur ; de sorte que son étude implique de se concentrer “sur l'interaction entre l'agentivité auctoriale, les phénomènes ou les signaux centrés sur le texte, [et] les éléments centrés sur le lecteur au cours du processus de lecture”¹⁷. Par rapport aux thèses radicalement cognitives défendues par Nünning en 1999, une telle démarche hybride, à laquelle il se rallie en 2005, se révèle infiniment plus juste sur le plan théorique, et opératoire sur le plan analytique. En cela, elle s'apparente à cette approche composite que Raphaël Baroni qualifie pour sa part de “critique polyphonique”, et qui, à rebours de tout dogmatisme, consiste à “mettre en lumière les facteurs (scénographie, intertextualité, posture auctoriale, position des communautés interprétatives) conditionnant la configuration d'un espace interprétatif en tension”¹⁸. Telle sera donc la “méthode” adoptée dans ce qui suit ; ponctuellement complétée, conformément aux vœux de Nünning, par la prise en compte du paramètre historique – qu'il ait trait à l'évolution des formes littéraires, des discours culturels, ou encore de leurs échanges.

Menteurs ! (de la non fiabilité factuelle du narrateur)

- 6 On vient de le voir, dès 1999, Nünning insistait sur la nécessité de distinguer deux types de non fiabilité : factuelle (*unreliability*) et idéologique (*untrustworthiness*). Parfaitement valide en droit, sans doute l’opposition l’est-elle un peu moins dans les faits (c’est-à-dire dans les textes), puisqu’il advient qu’un narrateur donné se livre à la fois à la déformation des faits narrés et à la défense de valeurs inusuelles. Toutefois, par souci de clarté, intéressons-nous successivement aux deux catégories, en débutant par la première. Comme l’a montré Margaret Mac Donald¹⁹, considérée en tant qu’“assertion”, la fiction n’est ni hypothétique (puisque’elle se soustrait à toute tentative de vérification), ni vraie ni fausse (puisque’elle porte sur des entités inexistantes), ni mensongère (puisque’elle ne vise pas à tromper les lecteurs sur le statut ontologique des entités qui la peuplent). Pour autant, et sans que cela contrevienne à la définition de l’expérience fictionnelle comme “feintise ludique partagée”²⁰, il semble possible qu’un narrateur puisse être considéré comme *menteur*. Il suffit que la version des “faits” qu’il élabore paraisse au moins partiellement inexacte, ou incomplète ; ce que révèlent diverses failles de son discours, à valeur d’auto-incrimination. Sans qu’il s’agisse de croire sérieusement ni durablement aux événements de la *fabula*, c’est alors leur *présentation* par l’instance narrative qui paraît biaisée, donc susceptible d’une rectification – que le texte la fournisse ou qu’elle incombe à la sagacité des lecteurs. Pour citer un cas d’école, telle est la configuration à l’œuvre dans *Le meurtre de Roger Ackroyd*²¹ : le narrateur (le docteur Sheppard) s’y rend coupable de mensonge par omission, en passant sous silence le meurtre qu’il a commis ; avant que Poirot rétablisse la vérité en saturant l’ellipse ménagée par son antagoniste. À la simplicité de cet exemple concourent divers facteurs : le choix d’une narration homodiégétique²² par essence subjective (Sheppard est un narrateur-personnage), l’inscription dans un sous-genre spécifique (le récit de détection, où la vérité existe et peut être révélée), l’adoption d’une esthétique mimétique (événements et personnages font l’objet d’une représentation “réaliste”, c’est-à-dire fondée sur une vision doxique de la réalité).
- 7 Mais dès lors qu’un roman déroge à ces codes familiers, la question du narrateur “menteur” s’y révèle beaucoup plus épineuse, comme dans *Le voyeur*²³. Cas d’espèce plutôt que d’école, ce roman de Robbe-Grillet n’en paraît pas moins riche d’enseignements. L’histoire se déroule sur une île, et évoque les déambulations de Mathias, représentant de commerce. Or le meurtre d’une jeune fille, Jacqueline, a été commis, précisément durant une lacune de l’emploi du temps du protagoniste, dès lors suspect. En outre, sur le plan formel, le texte fait la part belle au récit répétitif assorti de variantes, de sorte que la chronologie s’en trouve brouillée, et que diverses images récurrentes porteuses d’une forte charge fantasmatique attirent l’attention.
- 8 On insistera tout d’abord sur les particularités de la situation narrative : le récit est conduit en narration extra-hétérodiégétique, majoritairement focalisée sur le personnage de Mathias. Si ce point mérite d’être souligné, c’est parce que l’immense majorité des études sur le narrateur non fiable portent sur un corpus de récits homodiégétiques ; ce qui peut se comprendre, puisque les marques de subjectivité comptent parmi les plus efficaces indices de non fiabilité. Robbe-Grillet parvient pourtant à construire un narrateur suspect sans recourir à ce procédé. Ensuite, l’originalité du *Voyeur* réside également dans le doute qui s’empare du lecteur au moment de statuer sur le degré de fiabilité du narrateur. En effet, la traversée du roman nous laisse certes l’impression que

l’instance narrative “ne nous dit pas tout”, c’est-à-dire ne porte pas à notre connaissance l’ensemble des éléments nécessaires à la résolution de l’énigme. Toutefois, il peut être tentant d’assimiler ce silence du narrateur sur l’événement criminel central à une omission non pas à proprement parler mensongère, mais plutôt suspecte et/car intrigante : à quoi peut donc tendre cette ellipse qui tout à la fois incrimine Mathias et préserve à l’inverse le doute quant à sa culpabilité ? La question est appelée à demeurer insoluble, du moins aussi longtemps que l’on raisonne d’après les codes culturels et esthétiques psycho-réalistes.

- 9 Mais l’un des objectifs notoires de Robbe-Grillet était précisément de battre en brèche ces cadres de référence, en promouvant une conception rigoureusement littéraliste du roman. Dans cette perspective opposée à la *doxa*, il n’est pas de vérité transcendante (en l’occurrence, innocence ou culpabilité de Mathias) que l’auctor-garant pourrait révéler depuis une position surplombante ; seulement les méandres du texte, se déployant dans l’ici et maintenant de l’écriture. Il ne saurait donc s’agir de résoudre les contradictions internes des divers éléments narratifs, quand bien même la lisibilité au sens usuel du terme s’en trouverait menacée. Sans doute cette conception de l’écriture-lecture, alors en phase avec l’évolution des sciences humaines, paraît-elle désormais datée. Mais un texte comme *Le voyeur* demeure aujourd’hui encore précieux : parce qu’il permet de souligner l’interaction entre choix littéraires et noosphère ; parce qu’il confirme la possibilité d’édifier un narrateur suspect en relation hétérodiégétique ; parce qu’il autorise un affinement typologique. Dans bien des écrits modernistes, en effet, plutôt que menteur *stricto sensu*, le narrateur doit être considéré comme *manipulateur*. En outre, les soupçons qu’éveille ce type de narrateur n’ont pas trait aux limites de sa compétence (il sait parfaitement raconter), mais aux choix narratifs qu’il opère de propos délibéré. Toutefois, l’attribution d’une telle intentionnalité à une instance textuelle ne va pas de soi. De fait, le projet littéraliste qui sous-tend sa narration n’est pas tant le sien (sinon par délégation...) que celui de l’auteur lui-même – ce que confirment nombre de déclarations de Robbe-Grillet. En tout état de cause, et *a minima*, force est de convenir que ce type de narrateur suspect ne se laisse pas définir par distinction d’avec les normes de l’auteur implicite, puisqu’en la circonstance, aucune dissonance clairement perceptible ne permet de séparer les deux instances. Dans ce cas de figure, le critère définitionnel proposé par Booth se révèle donc inopérant.
- 10 Or il ne s’agit pas d’un hapax, et d’autres exemples de narrateurs hétérodiégétiques manipulateurs, poussant plus loin encore que celui du *Voyeur* le flirt avec le mensonge, peuvent être repérés. À commencer par l’instance narrative d’*Un cabinet d’amateur*²⁴ de Perec. Sous-titré “Histoire d’un tableau”, ce court roman raconte l’histoire d’une vengeance familiale. Désireux d’aider son oncle Hermann – collectionneur de tableaux naguère abusé par divers marchands indéliçats comme par ses conseillers – à se venger, Humbert Raffke, sous le pseudonyme de Heinrich Kürz, peint un grand nombre de faux, qu’il parvient à vendre à prix d’or. Le succès de la mystification repose plus particulièrement sur la confection d’une toile intitulée “Un cabinet d’amateur”, qui reproduit en abyme la plupart de ces faux ; comme sur les études critiques réalisées par deux complices, Lester Nowak et Franz Ingehalt. Le pot aux roses est révélé en ces termes dans les dernières lignes du roman :

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu’en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant²⁵

- 11 Cet aveu métatextuel de la fictionnalité du récit, accompli *in extremis*, relève d'un geste démystificateur ; ce qui laisse supposer que, jusque-là, les lecteurs aient été au moins potentiellement mystifiés. Plus que celui de Robbe-Grillet, le narrateur de Perec semble donc, du moins avant le dernier paragraphe, pouvoir être considéré comme menteur, puisqu'il a présenté le “faux” (le fictionnel) comme “vrai” (du factuel) – jusqu'au *twist* final. Mais, compte tenu des propriétés logiques et ontologiques de la fiction (*vide supra*), mieux vaut le qualifier de “manipulateur” ou de “mystificateur”. En effet, si d'ordinaire fiction et mystification ne sauraient être confondues²⁶, rarement récit fictionnel se sera à ce point approché des dispositifs mystificateurs, effets compris. Le texte est en effet tout entier fondé sur l'établissement d'une tension entre indices de factualité et de fictionnalité, jusqu'à la révélation finale de la supercherie, qui requalifie alors les fausses pistes antérieures en *leurres provisoires*. Bref, Perec exploite ainsi de façon virtuose les dénominateurs communs à la mystification et à la fiction (considérée à la fois sous l'angle de sa création et de sa réception), notamment l'importance cruciale qu'y occupe *le jeu*.
- 12 “Perec”, ai-je écrit. En effet, plus encore que dans *Le voyeur*, il est tentant d'assimiler narrateur, auteur implicite et auteur réel, que nulle dissonance ne sépare. C'est que cette instance narrative portée à la manipulation n'est jamais ironisée et par là même mise à distance. Au contraire : dans l'exploitation ludique des ressources de l'érudition qui nourrit sa narration, on aura reconnu les convictions esthétiques de l'éminent membre de l'Oulipo qu'était Perec. Avec cet exemple, on mesure donc à quel point le diagnostic de (non) fiabilité du narrateur, comme son appréciation, sont fonction de codes évolutifs. Qu'en 1979, sur fond d'accoutumance au “soupçon”, et plus encore dans le cadre d'un écrit oulipien, l'auteur joue avec son lecteur par l'entremise d'un narrateur duplice constitue un choix esthétique parfaitement acceptable – qu'on se gardera donc bien de blâmer au nom de quelque intégrisme éthique.
- 13 Sans doute cette observation vaut-elle *a fortiori* de nos jours, puisque nombre d'écrivains contemporains ont certes pris leurs distances à l'égard du projet moderniste, mais après l'avoir parfaitement *assimilé*. Tel est emblématiquement le cas de Jean Echenoz, qui nous fournira un dernier exemple particulièrement probant de narrateur menteur en relation hétérodiégétique : *Un an*²⁷. L'intrigue de ce roman repose en effet sur un phénomène de rétention de l'information narrative. Le récit – impersonnel, rétrospectif et non-focalisé – retrace l'itinéraire de Victoire, qui erre durant près d'un an dans le sud-ouest de la France, de crainte qu'on la suspecte d'avoir joué un rôle dans le décès de son compagnon, Félix, qu'elle a trouvé sans vie auprès d'elle, un matin au réveil. S'ensuit l'évocation détaillée de la marginalisation croissante de l'héroïne en cavale, avant son retour à Paris... où elle retrouve Félix bien vivant. En outre, elle apprend alors le suicide déjà ancien d'un tiers-personnage, Louis-Philippe, qu'elle a pourtant régulièrement croisé durant son périple. Ces zones d'ombre de l'intrigue ne seront d'ailleurs élucidées qu'à la parution de *Je m'en vais*²⁸, “envers” d'*Un an* : Félix avait simplement été victime d'un malaise cardiaque, quand Louis-Philippe s'était pour sa part contenté de simuler son suicide. Sur la base de ce résumé sommaire, il est tentant de considérer que le narrateur d'*Un an* pratique le mensonge par omission, en dissimulant au lecteur l'événement dont découle toute l'intrigue : la survie de Félix, dont les fonctions vitales n'étaient que momentanément suspendues. De nouveau, son défaut de fiabilité ne procède donc en rien d'un manque de compétence narrative, mais plutôt de son “excès”, puisque s'il parvient à égarer le lecteur, c'est par un virtuose usage de la narration hétérodiégétique non-focalisée, sur fond d'ellipse. Dès lors, une fois encore, ce narrateur tend à s'assimiler à

l’auteur implicite, voire à l’auteur tout court – surtout si l’on prend en compte le diptyque formé par *Un an* et *Je m’en vais*. Quelle qu’y soit l’indéniable part de renarrativisation, l’écriture d’Echenoz n’en ménage pas moins ainsi une forme de pérennité du soupçon, sur le double plan artistique (une composition au plus haut point *concertée*) et esthétique (des lecteurs *déconcertés*, et par là même incités à la vigilance).

- 14 Toutefois, même si trois exemples viennent d’en être analysés, le narrateur menteur ne se rencontre pas exclusivement en relation hétérodiégétique – il s’en faut. En l’absence d’études statistiques, il est difficile de se montrer catégorique, mais en ces matières, une prédominance du type homodiégétique paraîtrait même logique, puisque alors la facture du discours attribué au narrateur-personnage est à elle seule susceptible d’attirer l’attention des lecteurs sur l’auto-incrimination de cette instance – pour le coup ironisée par une entité surplombante, auteur implicite ou réel, comme l’on voudra. De fait, les émules du Docteur Sheppard sont légion. Dans un souci d’économie, n’en retenons qu’un : le narrateur de *Pas dupe*²⁹ d’Yves Ravey. Le corps de Tippi, épouse de Salvatore Meyer, est retrouvé parmi les débris de sa voiture au fond d’un ravin. L’inspecteur Costa mène alors l’enquête sur ce drame, afin d’établir s’il s’agit d’un accident ou d’un meurtre, ce qui le conduit à soumettre l’époux de la victime à de multiples interrogatoires. De plus, puisque Meyer est narrateur du roman, notre accès aux éléments diégétiques est entièrement médiatisé par le prisme subjectif de sa voix et de son point de vue. Enfin, force est de le révéler, Meyer constitue un nouvel avatar de “narrateur” : sous le coup de la jalousie et de l’appât du gain, il a soigneusement orchestré l’accident où sa femme a perdu la vie. Narrativement parlant, l’intérêt du roman réside dans la révélation *graduelle* de la culpabilité du narrateur-personnage, à travers les particularités mêmes du discours qu’il tient sur l’affaire. En effet, ses aveux ne surviennent qu’à la fin du texte, où il révèle en outre son *modus operandi* ; de sorte que durant tous les chapitres antérieurs, il ment à l’inspecteur, et par ricochet aux lecteurs, en présentant une version altérée des faits. Mais sa narration est émaillée de zones d’indétermination sémantique qui valent *indices* de sa culpabilité – tels que l’énoncé récurrent de son malaise face à l’inspecteur, ou de sa défiance envers sa voisine. Sa parole apparaît ainsi écartelée entre deux strates sémantiques contradictoires : déclaration d’innocence *vs* suggestion de culpabilité. On peut donc raisonnablement supposer que bien des lecteurs auront résolu l’énigme avant la fin du roman, dont le titre vaut en outre signal d’alerte métatextuel : à nous de n’être *pas dupes* de la confession de ce narrateur peu fiable. On le voit, par rapport aux exemples précédents, la situation est ici limpide : le défaut de fiabilité du narrateur apparaît comme le produit de l’agentivité auctoriale, émaillant le texte d’indices révélateurs dont l’interprétation convenable incombe aux lecteurs – si possible avant la fin du roman, où le mensonge est à la fois révélé et dissipé. Reste simplement à ajouter que le narrateur de *Pas dupe* concentre les deux types de “carences” repérés par les théoriciens : il est à la fois non fiable (il ment) et indigne de confiance (c’est un meurtrier). Il est donc temps pour finir de s’intéresser à ce second pôle, en envisageant quelques cas de narrateurs idéologiquement suspects.

Salauds ! (de la non fiabilité idéologique du narrateur)

- 15 Premier constat, fondé sur la distinction genettienne des relations de personne : l’extrême rareté du narrateur *indigne de confiance* en relation hétérodiégétique. En droit, cette configuration est pourtant tout à fait réalisable, puisqu’il suffit pour la produire de

désolidariser les énoncés mimétiques des jugements de valeur attribués au narrateur : si ces évaluations paraissent idéologiquement suspectes, tel sera du même coup le cas de l'instance qui les assume. Mais l'on voit bien le problème qui se pose alors : dans la mesure où un narrateur hétérodiégétique n'est *pas* un personnage de l'histoire qu'il raconte, mais une instance textuelle “désincarnée”, s'il défend des valeurs discutables ou irrecevables, l'immense majorité des lecteurs les attribueront selon toute probabilité directement à l'auteur, non pas seulement implicite, mais réel. Sans doute ces considérables risques de méprise expliquent-ils la très faible fréquence du procédé, dont je dois avouer n'avoir jamais rencontré d'exemple *réellement* probant³⁰.

- 16 En revanche, force est de constater qu'à l'inverse, en régime d'homodiégéticité, les narrateurs indignes de confiance pullulent, en particulier dans la littérature contemporaine – au point qu'il faut se résigner à n'en donner ici qu'un aperçu sommaire. Au cours de ces dernières années, le plus célèbre et scandaleux d'entre eux est probablement celui des *Bienveillantes*³¹ de Jonathan Littell ; instance textuelle à plus d'un titre discréditée. Non seulement Max Aue est un officier nazi, mais la teneur même du discours de ce narrateur-personnage le présente comme incestueux, meurtrier et schizophrène. Sans qu'il soit besoin d'interroger les convictions idéologiques de Littell, il devrait donc être assez clair que ce narrateur constitue une instance axiologiquement décrédibilisée. Cette configuration est en effet de nouveau des plus simples : l'agentivité auctoriale produit un narrateur suspect en truffant son discours d'indices textuels de son défaut de crédit idéologique, qu'il appartient aux lecteurs de repérer et interpréter. Si le phénomène ne saurait suffire à totalement désamorcer la charge polémique du roman, du moins mériterait-il *a minima* d'être pris en considération.
- 17 Or, par-delà son potentiel scandaleux, Max Aue ne constitue qu'un exemple parmi bien d'autres. On mentionnera ainsi, à titre de compléments, le narrateur homodiégétique d'*Histoire d'amour*³² de Régis Jauffret, violeur totalement dénué d'affects, et dès lors incapable de comprendre les réticences à son endroit de la jeune femme dont il abuse sexuellement de façon récurrente ; ou encore le narrateur-personnage de la partie centrale (“Franz”) de *Robe de marié*³³ de Pierre Lemaitre, que son sadisme pousse à manipuler le personnage de Sophie au point de la pousser aux limites de la démence. Même pour qui répugnerait à raisonner en termes d'écart(s) par rapport à quelque supposée “norme” psychique ou comportementale, la monstruosité des discours et/ou des actes de tels narrateurs homodiégétiques les disqualifie clairement sur le plan axiologique. Toutefois, si notre sympathie pour de tels monstres paraît impossible, il n'en va pas de même de notre *empathie*. En effet, la préfocalisation inhérente à l'homodiégéticité nous introduit *de texto* dans leur psychisme aberrant. S'ensuit donc une confrontation à l'altérité, que d'aucuns blâmeront pour des motifs d'ordre éthique ; quand d'autres la salueront en raison de l'apport cognitif et affectif qu'elle leur semble receler.
- 18 Pour autant, tous les narrateurs indignes de confiance ne le sont bien sûr pas au même degré : force est de constater qu'ils couvrent l'intégralité du spectre qui va de la psychose (celui de *L'escargot entêté*³⁴ de Rachid Boudjedra, bureaucrate hypersensible persuadé qu'un gastéropode le harcèle) à la névrose (celui d'*Extension du domaine de la lutte*³⁵ de Michel Houellebecq, qui présente tous les symptômes cliniques de la névrose d'angoisse). On mentionnera ainsi par surcroît le narrateur de *La danse du fumiste*³⁶ de Paul Émond, dont le vertigineux discours palindorique permet aisément de comprendre qu'il s'agit d'un mystificateur mythomane ; de même que la narratrice de *Tête à tête*³⁷, que sa parole

hallucinée et vindicative, grevée d'un patent délire de persécution, désigne comme paranoïaque. Ajoutons-y le narrateur du *Black Note*³⁸ de Tanguy Viel, qu'abus de l'épanorthose et confession d'une propension certaine au mensonge, entre autres facteurs, présentent pour sa part comme schizophrène. Mais aussi, en mode plus léger, celui de *Cinéma*³⁹, qui déploie un éloge à ce point hyperbolique du *Limier* de Mankiewicz que son caractère monomaniacal en devient évident. Enfin, clôturons la liste par l'évocation des instances narratives de *La salle de bain*, *L'appareil photo* ou *La télévision*⁴⁰ de Jean-Philippe Toussaint : autant de figures de Grands Inadaptés opposant aux exigences du monde contemporain la considérable force d'inertie de leur *involontarisme*. Leurs discours comme leurs actes – non sans frictions, parfois – bafouent en effet à la fois les maximes conversationnelles de Herbert Paul Grice⁴¹ et les rites d'interactions d'Erving Goffman⁴². Dès lors, ils font figure de sociopathes, mais en mode mineur, donc bien loin de la dramatisation inhérente aux configurations psychotiques. De plus, si ces narrateurs sont eux aussi ironisés par une instance surplombante, c'est cette fois de façon *ambiguë*, car les valeurs paradoxales qu'ils défendent entrent en phase avec la superstructure axiologique du texte. Dès lors, contrairement aux meurtriers psychopathes, ils peuvent fort bien attirer la sympathie des lecteurs, ainsi momentanément dédouanés par procuration de la pesanteur des règles sociales.

- 19 Plus généralement, on insistera sur le fait que les relations entre non fiabilité factuelle et idéologique sont très loin d'être figées. Il advient certes que les deux paramètres soient corrélés, comme dans *Pas dupe*, où le narrateur déforme les faits précisément *parce qu'il* a assassiné son épouse. Mais, bien souvent, la défense de valeurs inusuelles n'induit absolument pas de distorsions narratives : le pire des “salauds” peut fort bien raconter de façon irréprochable, comme Franz dans *Robe de marié*. Dès lors, une étude au cas par cas s'impose. Et l'on pourrait en dire autant du potentiel de sympathie de ces multiples narrateurs suspects, tant en relation hétéro- qu'homodiégétique, et qu'ils évoquent plutôt la figure de Lazarillo ou celle d'Épiménide⁴³. En effet, pour qui ne raisonne pas en termes étroitement éthiques, *faillible*, le narrateur peut divertir, rassurer ou valoriser le lecteur ; *manipulateur*, il lui offre la possibilité d'une jouissance plus stratégique. Entre séduction et éveil, la lecture qui en résulte paraît donc à plus d'un titre gratifiante⁴⁴.
- 20 Les romanciers de l'extrême contemporain l'ont bien compris, qui recourent avec une telle fréquence au narrateur suspect – procédé dont l'*obliquité* constitutive, loin d'annihiler la *fabula*, vaut incitation à en jouir sans fausse honte, mais en pleine conscience des propriétés du texte qui la suscite. En résultent autant de fictions aussi lucides que celles des années cinquante à soixante-dix, mais exonérées des dogmes et exclusions en vigueur à l'époque du modernisme. Pour le dire dans les termes utilisés au début de ce parcours, le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance permet aux écrivains d'aujourd'hui de s'adonner à une pratique d'écriture *scrupuleuse*, appelant une réception *souçonneuse* – mais non moins jouissive, et peut-être davantage encore. Sans doute la littérature a-t-elle dès l'origine partie liée avec la mauvaise foi⁴⁵, mais certaines époques paraissent, plus que d'autres, propices à son exploitation créatrice. Tel est assurément le cas de la nôtre, où l'omniprésence du doute épistémologique trouve dans la multiplication des narrateurs suspects (salauds, menteurs *et alii*), une issue formelle d'une grande richesse sémiotique – en définitive aussi satisfaisante pour les auteurs que pour leurs lecteurs.

NOTES

- ¹ Dominique Viart, “Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ?”, *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 508.
- ² *Ibid.*, p. 499.
- ³ Comme Umberto Eco l’a brillamment démontré par l’absurde, en analysant “Un drame bien parisien” d’Alphonse Allais, dans *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1979, 1985 pour la traduction.
- ⁴ Pour des développements plus substantiels sur cette notion, auxquels je dois renoncer ici dans un souci d’économie, voir Frank Wagner, “Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance)”, *Arborescences* [en ligne], n° 6, septembre 2016, disponible sur <<https://id.erudit.org/iderudit/1037508ar>>. On pourra également se reporter à la thèse de doctorat d’Anaïs Oléron, *La fiabilité narrative en question(s) : parcours textuels et liberté du lecteur*, soutenue en juin 2019 à l’Université de Reims Champagne-Ardenne (sous la direction de Vincent Jouve et Frank Wagner).
- ⁵ Wayne C. Booth, “Distance et point de vue” (1961) traduit dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dirs), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1970 puis 1977, <Points>.
- ⁶ Contrairement à ce qui a cours dans cette citation, la traduction la plus fréquente de “unreliable” est “non fiable”, usage auquel, pour ma part, je me conformerai.
- ⁷ Comme le suggère Sylvie Patron (*Le narrateur*, Paris, Armand Colin, 2009, <U>, p. 144), eu égard aux propres présupposés de Booth, mieux vaudrait écrire “avec les normes de l’auteur implicite”.
- ⁸ Wayne C. Booth, art. cit., p. 105.
- ⁹ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981, 1989 pour la traduction.
- ¹⁰ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.
- ¹¹ Vincent Jouve, “Qui parle dans le récit ?”, *Cahiers de narratologie*, vol. 2, n° 10, 2001, p. 75-90.
- ¹² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- ¹³ Ansgar F. Nünning, “Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses”, in Walter Grünzweig, Andreas Solbach (dirs), *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 53-73.
- ¹⁴ Ansgar F. Nünning, “Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique”, traduit dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, p. 121-146.
- ¹⁵ James Phelan, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.
- ¹⁶ Ansgar F. Nünning, “Pour une reconceptualisation de la narration non fiable”, art. cit., p. 135.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 136.
- ¹⁸ Raphaël Baroni, “La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l’œuvre de Michel Houellebecq”, *CONTEXTES* [en ligne], n° 4, 2014, p. 6, disponible sur <<http://contextes.revues.org/5979>> (consulté le 22 octobre 2020).
- ¹⁹ Margaret Mac Donald, “Le langage de la fiction” (1954), traduit en 1979 (*Poétique*, n° 178), puis repris dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, <Points> – voir p. 223.
- ²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, <Poétique>, 1999.
- ²¹ Agatha Christie, *Le meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1927 [1926].
- ²² Pour l’analyse de la *voix narrative*, et en son sein de la *relation de personne*, je prendrai majoritairement appui sur les travaux de Gérard Genette, en particulier *Figures III* (1972) et *Nouveau discours du récit* (1983), tous deux parus dans la collection “Poétique” des Éditions du Seuil. En cas de besoin, on voudra donc bien s’y reporter.
- ²³ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, Paris, Minuit, 1953.
- ²⁴ Georges Perec, *Un cabinet d’amateur* Paris, Balland, 1979. Réédité en 1988 dans Le Livre de Poche.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 126
- ²⁶ Comme l’a rigoureusement établi Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994, <Propositions>.
- ²⁷ Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, 1997.
- ²⁸ Jean Echenoz, *Je m’en vais*, Paris, Minuit, 1999.
- ²⁹ Yves Ravey, *Pas dupe*, Paris, Minuit, 2019.
- ³⁰ Contrairement à Dorrit Cohn qui, dans *Le propre de la fiction* (1999), Paris, Seuil, 2001, <Poétique> (p. 201-223), estime que tel serait le cas du narrateur de *La mort à Venise* de Thomas Mann. Aussi ingénieuse soit-elle,

son interprétation, fondée sur la volonté de sauver à tout prix l'intégrité esthétique et idéologique de l'œuvre, me paraît en effet pour cette raison même discutable.

- ³¹ Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.
- ³² Régis Jauffret, *Histoire d'amour*, Paris, Verticales, 1998.
- ³³ Pierre Lemaitre, *Robe de marié*, Paris, Calmann-Lévy, 2009.
- ³⁴ Rachid Boudjedra, *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.
- ³⁵ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.
- ³⁶ Paul Émond, *La danse du fumiste*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1977.
- ³⁷ Paul Émond, *Tête à tête*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1989, puis Labor, 2005.
- ³⁸ Tanguy Viel, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 1998.
- ³⁹ Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999.
- ⁴⁰ Tous trois parus aux Éditions de Minuit, respectivement en 1985, 1989 et 1997.
- ⁴¹ Herbert Paul Grice, “Logique et conversation”, *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- ⁴² Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, <Le sens commun>.
- ⁴³ Voir Francis Langevin, “La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains”, in Frances Fortier, Andrée Mercier (dirs), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, 2011, p. 207-233.
- ⁴⁴ Mais cela ne peut être décrété catégoriquement : chacun en jugera, sur la base de ses propres idiosyncrasies.
- ⁴⁵ Comme le suggère Maxime Decout, *En toute mauvaise foi*, Minuit, 2015, <Paradoxe>. Du même auteur, pour un autre éclairage sur la question du narrateur suspect, on recommandera vivement *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, 2018, <Paradoxe>.