

La connivence construite par le discours de l'évidence

Attitude du narrateur et vraisemblance chez Patrick Lapeyre et Jean Echenoz

Francis Langevin

Résumés

Deux romans à la facture bien différente partagent une même tonalité, ou, dirait-on moins nébuleusement, une même attitude narratoriale : la *connivence* qui s'établit au partage de l'*évidence*, une évidence qui utilise les protocoles rhétoriques d'établissement de la *vraisemblance* dans le roman biographique et la biographie. Les narrateurs de chacun des deux romans à l'étude – *Sissy, c'est moi* (Patrick Lapeyre, 1998) et *Ravel* (Jean Echenoz, 2006) – portent les traces d'une adhésion présupposée du narrataire à un espace partagé, gouverné par la connivence et la bonne entente. Invitation au partage des valeurs du *monde qui représente* plutôt que du monde représenté ; invitation au partage d'une position dans le discours, ces narrations de la dérision et du dérisoire dépeignent davantage un narrateur qu'un personnage.

This article presents a close reading of two contemporary French novels which, although quite different in construction, share a similar tonality and an analogous attitude on the part of their narrators : a complicity which is established by the sharing of what is obvious, an obviousness that uses rhetorical protocols of the establishment of verisimilitude in the biographical novel and in biography. The narrators of each of the two novels examined here – *Sissy, c'est moi* (Patrick Lapeyre, 1998) and *Ravel* (Jean Echenoz, 2006), bear the traces of a presupposed adhesion of the narratee to a shared space, governed by complicity and harmony. As invitations to share the values of a world that represents, rather than the values of a represented world, as invitations to share a discursive position, these narrations of derision and of the derisory depict a narrator more than a character.

§1

Deux romans à la facture bien différente partagent une même tonalité, ou, dirait-on moins nébuleusement, une même attitude narratoriale : la *connivence* qui s'établit au partage de l'*évidence*, une évidence qui utilise les protocoles rhétoriques d'établissement de la *vraisemblance* dans le roman biographique et la biographie¹. Les narrateurs de chacun des deux romans à l'étude – *Sissy, c'est moi* (Patrick Lapeyre, 1998) et *Ravel* (Jean Echenoz, 2006) – portent les traces d'une adhésion présupposée du narrataire à un espace partagé, gouverné par la connivence et la bonne entente. Invitation au partage des valeurs du *monde qui représente* plutôt que du monde représenté ; invitation au partage d'une position dans le

discours, ces narrations de la dérision et du dérisoire dépeignent davantage un narrateur qu'un personnage.

§2

Dans *Sissy, c'est moi*, le souci de vraisemblance du narrateur apparaît dans le commerce paradoxal des sources d'information, terrain en apparence solide et malgré tout friable. La vraisemblance est reléguée à une ambition biographique dérisoire dans le *Ravel*, où la banalité et la redondance de la vie du compositeur contaminent la forme du récit, jusqu'à discréditer la dimension historique d'un nouveau genre d'élection, le roman biographique (ou la biographie ?)².

§3

Interroger l'attitude du narrateur à la faveur d'un examen de la place de la vraisemblance dans deux romans français contemporains, c'est un peu travailler à rebours de la recherche d'une thématisation ou d'une problématisation de la vraisemblance. Dans ces deux romans, l'établissement d'un pacte qui assurerait la vraisemblance n'est pas un des objectifs performatifs explicites du récit – autrement dit, leurs récits ne sont pas tendus vers l'objectif de faire admettre la vraisemblance d'une situation, d'un discours ou d'une représentation. Pourtant, il semble que leurs narrateurs respectifs tablent sur l'argument d'une vraisemblance présupposée, prédiscursive, pour asseoir, plus largement, un climat de connivence entre le narrateur et le narrataire (explicite ou implicite). La vraisemblance ne serait donc pas, ici, une fin (un *faire-croire*), mais bien un symptôme du déploiement d'une attitude narrative. Le climat discursif – en partie construit par le lecteur – résulte d'un choix parmi les postures narratives disponibles dans les genres constitués (à savoir, ici, le roman biographique et la biographie) de même que dans l'interdiscours. L'examen auquel je soumetts ces romans s'attachera par conséquent à identifier et analyser les traces textuelles (rhétoriques, lexicales, syntaxiques et stylistiques) de ce qui apparaît comme un *effort de connivence*, connivence qui passerait par une sorte de reconnaissance d'un territoire de valeurs et de savoirs (supposément) partagés³.

Auteur, narrateur et connivence

§4

Cette image de soi du narrateur se construit au fil du discours, au gré de stratégies rhétoriques et stylistiques qui ponctuent l'art de raconter d'une subjectivité parfois sans voile, et qui dit à peu près clairement : « Il est évident pour vous et moi que cette situation n'appelle pas de commentaire, et pourtant nous la racontons pour le plaisir de partager notre vision du monde ». On connaît le postulat réaliste (français) à propos de la vraisemblance de la représentation romanesque, et ses liens avec la responsabilité de l'écrivain : la perspicacité cognitive et perceptive de l'auteur se traduit dans un style qui permet d'atteindre la nature profonde des choses – « To see clearly was to *understand* aright, and understanding was nothing other than a clear perception of the “way things are” » (White : 280). Autrement dit, la représentation est d'autant plus *juste* et *vraie* que l'auteur fait montre de lucidité et qu'il dévoile, grâce à ce talent unique, ce que le commun des mortels ne fait qu'apercevoir. Cette conception de la figure du romancier est persistante, qui associe étroitement vraisemblance,

sinon vérité, et littéarité par le truchement du style ; elle est perceptible dans la théorie littéraire, et notamment dans la narratologie classique. Paradoxalement, l'axiome de base de la narratologie, qui veut que le narrateur ne soit pas l'auteur, a su s'accommoder de cette figure d'auteur qui valorise le génie singulier, et ce, en conservant tout à la fois sa volonté d'immanentisme et son préjugé communicationnel. Aussi trouve-t-on chez Wayne C. Booth – et chez ses nombreux successeurs⁴ – une instance conçue pour suppléer à l'interdit méthodologique de recourir à l'intention, à la responsabilité et à la biographie de l'auteur empirique : l'auteur implicite (*implied author*).

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son *œuvre*, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de « second moi ». Ce second moi présente le plus souvent une version plus avisée, plus sensible, plus réceptive de la réalité (Booth, [1961] 1977 : 92-93).

§5

Dans le discours critique et la théorie littéraire, la notion de vraisemblance dans le roman a souvent été liée à la responsabilité de l'instance de discours. Tour à tour dépositaires ou attributaires de l'autorité sur la valeur éthique (morale) et ontologique (valeur de vérité) de la représentation du réel dans le récit, on trouve l'auteur empirique, l'auteur implicite (ou impliqué, selon la traduction), le narrateur-personnage et le narrateur-tout-court⁵. Dans le cas d'un récit dit « à la première personne⁶ », la « non-fiabilité » (*unreliability*) est plus aisément intégrée à la psychologie du narrateur, personnage responsable, *dans la fiction*, du récit. Plus largement, quand la narration est prise en charge par la fiction, par un personnage de fiction, la question de la fiabilité du narrateur appartient ontologiquement à la péripétie, à la fiction. La fiabilité du narrateur, dès lors, est une qualité (ou un défaut) attribuable à sa personnalité, comme pourrait l'être son égoïsme, son despotisme, son courage, sa vertu, etc. Que ces qualités trouvent à s'exprimer dans la manière qu'elle a de parler d'elle-même ou dans les actions qui rendent évidents ses charmes et ses travers, cette personne épaissit en quelque sorte son existence fictionnelle en complexifiant le réseau de valeurs qui lui sont attribuables. Ces valeurs sont susceptibles de s'insérer dans les conflits qui alimentent divers scripts, diverses syntaxes narratives. Autrement dit, la relation à la vérité, au vrai, à la réalité, lorsqu'elle est problématisée dans la narration homo ou autodiégétique, est rapidement rapatriée dans le giron de l'histoire racontée, au sens où celle ou celui qui sera indigne de confiance est *un personnage*. Qu'en est-il lorsque le récit n'est pas pris en charge par un personnage ?

§6

La question du vraisemblable a partie liée avec celle de la fiabilité ou non-fiabilité (« *reliable/unreliable* ») du narrateur, qui peut être mesurée, selon Wayne C. Booth, grâce à un examen de la distance qui sépare les « agents narratifs » des normes du lecteur, des normes de l'œuvre ou des « normes implicites de l'auteur » (Booth : 1057). Pour la théorie littéraire, et notamment la narratologie française, le récit hétérodiégétique pose un défi considérable. L'équation *hétérodiégétique* = *3e personne grammaticale* ≠ *Je* a engendré une confusion

durable entre la voix de l'auteur et la voix du narrateur : en effet, à qui attribuer les évaluations, les points de vue, les subjectivèmes (idéologiques ou thymiques) dans le discours romanesque lorsque la voix ne semble pas provenir de l'auteur, lorsqu'il n'y a pas identité entre la subjectivité de la voix narrative et la voix de l'auteur ? L'auteur implicite devait permettre de résoudre la quadrature du cercle en proposant une instance intermédiaire susceptible d'accueillir les foyers d'évaluation « égarés » dans la polyphonie. Cette abstraction reconduit pourtant les postures auctoriales disponibles dans le discours, et il m'apparaît nécessaire, en pareille occasion, de recourir au rasoir d'Occam. Une définition du *récit* qui inclut une dimension communicationnelle (quelqu'un raconte à quelqu'un) transporte avec elle obligatoirement une définition du *narrateur* ; et ces deux définitions correspondent à une forme figurale – sinon archétypale – du discours dans le roman. Si le récit est un *genre* énonciatif, le *narrateur* occupe une *posture* au sein de ce genre (il est nécessaire au genre). Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de recourir à de multiples variantes (image, virtualité, impliqué/implicite) si l'on considère, comme le propose Sylvie Patron, que le *narrateur* est une potentialité du texte à laquelle le lecteur a recours pour construire sa compréhension du texte. Peu importe, au fond – sinon au plan descriptif –, comment ce *narrateur* prend forme (anaphore associative, présupposé encyclopédique, etc.) : pour peu qu'on le considère comme une combinaison heuristique construite, les intermédiaires deviennent superflus. Tout narrateur exhibe sa posture à travers l'énonciation. À propos de l'*ethos*, Ruth Amossy écrit :

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi (Amossy, 1999 : 9).

§7

Si « [la] posture qu'adopte le narrateur à travers les modalités de sa parole écrite module sa relation avec le lecteur et sa capacité à l'influencer et à l'émouvoir » (Amossy, 2002 : 201), la persuasion, qui vise à instruire, construire et consolider l'adhésion, peut s'exercer avec plus d'aisance dans un climat de connivence (Huismans, 1983). Pour se gagner l'adhésion de son allocutaire, le locuteur doit projeter une image de soi qui rende *possible* cette connivence, ou, comme on le verra ici, qui postule l'*évidence* de cette connivence. Ainsi, vraisemblance et *ethos* discursif ont partie liée, notamment parce qu'au carrefour, on recroise rapidement la notion d'adhésion. Pour Dominique Maingueneau, l'énonciation a le pouvoir de susciter l'adhésion « en inscrivant son destinataire dans une scène de parole qui participe de l'univers de sens qu'entend promouvoir le discours » (Maingueneau, 2004 : 55).

Fictions savantes ou connivences dérisoires ?

§8

Les narrateurs des romans *Ravel*, de Jean Echenoz (2006) et *Sissy, c'est moi*, de Patrick Lapeyre (1998)⁸, déplacent, *de connivence avec le narrataire*, le présupposé de vraisemblance, essentiel à la représentation réaliste, à des fins critiques. Ce discours critique, qui n'apparaît pas toujours de manière explicite dans le récit, fait appel à une connaissance approfondie du discours littéraire, de ses théories, des genres qui le travaillent, et des vulgates

qui le sclérosent. On pourrait qualifier ces romans de « fictions critiques » (pour reprendre le terme proposé par Dominique Viart), dans la mesure où ils mobilisent, chez le lecteur, des compétences spécialisées ; dans la mesure aussi où ces fictions semblent plus affairées à complexifier leur protocole de décryptage qu'à emporter le lecteur dans une intrigue conventionnelle⁹. Je souhaite montrer que c'est plutôt la lecture elle-même qui devient une intrigue, une intrigue herméneutique catalysée par la forme que prend l'énonciation. Alors que le vraisemblable, dans l'esthétique réaliste, entretenait « l'artifice de la transparence » (Dubois, 1973 : 491), en ayant notamment recours au cliché et à la représentation conventionnelle (Amossy et Rosen : 49), les romans que j'étudie, au contraire, dénoncent eux-mêmes le caractère convenu (et parfois même inutile) de leur récit. Dérisoire, superfétatoire, le récit avertit par avance le narrataire d'un détachement, d'un décrochage qu'on voudrait sérieux et amusant à la fois ; sérieux parce que réservé aux *happy few* qui s'en feraient un délice herméneutique, et amusant selon le principe de la double-entente. Ce qu'on y raconte apparaît comme un prétexte pour dire autre chose, et cette autre chose qui se dit derrière le récit doit être rapprochée d'un discours critique sur les genres biographiques et leur rapport à la vraisemblance.

Sissy, c'est moi

§9

Sissy, c'est moi, d'abord : un titre qui nous renvoie au fameux « Madame Bovary, c'est moi – par moi » qu'on attribue à Flaubert. Seule ambition du roman : tout dire de Sissy. Au gré de 42 brefs chapitres, la narration entreprend un portrait par épisodes de la vie de Sissy, où les seules lignes directrices semblent être la verve argumentative du narrateur, et le seul objectif de vie de Sissy, expression maintes fois répétée, son « accomplissement personnel » (SCM : 63, 99 et 132). Cet accomplissement passe par l'« expérimentation », doit-on comprendre, des amitiés envahissantes, des amours improbables. Veut-elle devenir mère, souhaite-t-elle un amour passionné ? Jamais le récit ne précisera davantage en quoi consiste cet accomplissement personnel. Qu'apprend-on sur Sissy ? Sissy est obèse (SCM : 7-9) ; elle s'accommode parfois du regard des autres en acceptant qu'on la croie enceinte (SCM : 10-11) ; elle vit des passions brèves (« vingt minutes, peut-être vingt-cinq », SCM : 14) ; elle a été amoureuse « d'une jeune femme qui dormait tout le temps » (SCM : 15) ; elle use du téléphone et du minitel pour chercher « un compagnon à même de lui donner une descendance » (SCM : 34) ; elle partage avec un garagiste prénommé René un plaisir minuscule qui lui fait pourtant gagner « quelques points concernant son accomplissement personnel » (SCM : 46) ; elle est la seule employée d'une maison d'édition qui périclité (SCM : 47-50) ; elle est l'amante de Gaby au nez de son mari Roland (SCM : 53-56) ; elle s'endort au cinéma (SCM : 57-59) ; elle est prisonnière d'un extrémiste kurde (SCM : 63) ; elle flirte avec le Père Jérôme, « théologien très écouté du Vatican et, de surcroît, titulaire d'une chaire à l'Université catholique de Louvain » (SCM : 64-67) ; elle fait des régimes (SCM : 68-70) ou le trottoir (SCM : 71-73) ; elle expérimente la vieillesse pour « anticiper sur les événements » (SCM : 79-80) ; elle partage un moment la vie de Marie-Noëlle qui prend des anabolisants et se fait appeler Eddy (SCM : 86-88) ; elle croit que le tourment de l'onanisme la gardera « éternellement jeune et séduisante » (SCM : 106-108) ; elle fait l'expérience d'être abandonnée nue et les pieds liés

tandis que l'inconnu qui l'a traînée chez lui regarde la télévision dans une autre pièce (*SCM* : 120-124) ; elle se travestit en Marco pour un homme qui ressemble à un philosophe viennois « dont le nom n'a rien à faire ici », et qui souhaite vivre avec elle (*SCM* : 141-144). Toutes ces entreprises, lamentablement, échouent. Et le narrateur, penaud, en est réduit aux hypothèses : « La question reste donc entière : qui était Sissy ? Comment s'est-elle formée ? Fut-elle comme on le prétend l'élève et la muse d'un poète italien ? L'égérie d'un groupe de musique celtique ? » (*SCM* : 82-83). Et Sissy, alors qu'elle croit qu'elle va mourir, laisse un testament au lecteur :

Sissy voudrait dire aux lecteurs, même si d'autres l'ont déjà dit avant elle, qu'il n'y a pas plus de fin que de commencement, qu'on est toujours au milieu de quelque chose, et que c'est en même temps ce dont il est le plus difficile de se convaincre, parce qu'on se laisse gouverner par des idées tristes (*SCM* : 162).

§10

Dans ces deux échecs se trouve condensé le paradoxe qui anime l'attitude du narrateur, tout à la fois affairé à montrer que le destin de Sissy est universel, bien connu, « comme chacun sait » – et malgré tout confronté à la fragilité des sources d'information et d'évaluation à partir desquelles il entend faire le portrait « total » de l'héroïne. Ce portrait est teinté d'ironie, qu'on a pu déceler dans les expressions qui qualifient ses entreprises. De fait, en plus de recourir à nombre de locutions standardisées, le narrateur multiplie les appels à un savoir partagé sur Sissy, et plus particulièrement avec le narrataire. L'argument implicite de l'évidence contamine tout le réseau lexical : « On imagine le spectacle » (*SCM* : 39) ; « avec tous les aléas qu'on peut imaginer » (*SCM* : 19) ; « On peut imaginer la scène » (*SCM* : 78) ; « On devine la suite » (*SCM* : 71). Voilà qui coupe court au récit et laisse entendre qu'à propos de Sissy, comme de l'ordre du monde en général, on en sait déjà suffisamment pour comprendre de quoi il retourne. La locution « bien entendu » ponctue aussi le récit avec insistance :

« C'est une séparation qui lui coûte, bien entendu » (*SCM* : 14) ;

« Bien entendu, Sissy marchait sur la pointe des pieds » (*SCM* : 15) ;

« Il est bien entendu trop tôt pour se prononcer » (*SCM* : 88) ;

« On a le droit, bien entendu, de juger cette idylle peu substantielle » (*SCM* : 115) ;

« Bien entendu, elle ne réclame rien en contrepartie, sinon un minimum de délicatesse et de sociabilité » (*SCM* : 157).

§11

C'est sans compter les « toujours », « bien sûr », « encore une fois » et autres « on le sait » qui truffent le récit et qui organisent un arrière-plan, un présupposé d'universalité à la personnalité de Sissy et un partage des valeurs entre narrateur et narrataire. Bien connue de toutes et de tous, Sissy ne surprend plus personne, dirait-on, de sorte que souvent il est « inutile de préciser » (*SCM* : 130), puisque « la suite de son histoire est des plus prévisibles » (*SCM* : 8).

§12

Mais la connivence ne se construit pas qu'à la faveur d'un partage des savoirs et des valeurs, elle se donne aussi à lire dans des effets de méthode, où l'on ordonne les témoignages, on les classe et on les juge – attitude narratoriale qui sous-entend la bienveillance et la franchise d'un évaluateur éclairé, affairé à dire la Vérité :

Sissy n'a pas peint *Les Demoiselles d'Avignon*, elle n'est pour rien dans la composition du *Marteau sans maître* et elle n'a pas écrit une ligne du *Tractatus*. *Tout cela est incontestable*. Pour le reste, *on en est malheureusement réduit aux hypothèses*. Et ce ne sont pas ses déclarations – lorsqu'elle prétend par exemple avoir rédigé un traité des coniques à l'âge de douze ans – qui pourront nous avancer. Le goût de l'affabulation, le besoin de se rendre intéressante semblent d'ailleurs avoir été très tôt un trait distinctif de la personnalité de Sissy. Quant aux témoignages des uns et des autres, ils sont tout autant *sujets à caution* et se réduisent dans le meilleur des cas à quelques anecdotes personnelles, tantôt la dénigrant pour le plaisir de la dénigrer, tantôt versant au contraire dans l'hagiographie la plus indécente (*SCM* : 81-82 ; je souligne).

§13

L'exagération contenue dans les exemples de « ce dont on est certain à propos de Sissy » laisse entrevoir un espace de connivence, et l'ironie n'est pas le moindre : nous savons que Sissy n'est ni Picasso, ni René Char, ni Wittgenstein, ce sont là les seules certitudes du narrateur. Pourquoi alors nous raconter cette existence au potentiel romanesque toujours désamorcé ? Pourquoi recourir aux clichés de l'argumentation, pourquoi laisser entendre que tout un chacun – dans son cœur, peut-être, écrivait Balzac – peut lui aussi faire le portrait de Sissy ? Le roman ne le dira pas, et laissera le lecteur seul avec cette connivence inutile. Comme si la vie de Sissy était un ultime cliché fait de tous les discours sur la « croissance personnelle », le roman trace bien davantage un portrait de narrateur qu'un portrait de l'héroïne. Dans leur réflexion sur le discours du cliché, Ruth Amossy et Elisheva Rosen écrivent, à propos de *Madame Bovary* de Flaubert :

[L]'« esthétisation » [...] a pour visée, non de rétablir le triomphe du Créateur, mais – tout au moins – de poser une prise de distance délibérée par rapport à la parole commune (ou au vertige de la désignation) où se figent et se désintègrent les significations. C'est dans cette perspective que le travail sur le cliché acquiert une dimension capitale. L'auto-dénonciation qui s'y exhibe incessamment est l'ultime signal par lequel le Sujet, englué dans le langage et figé dans le décor en carton-pâte de la rhétorique, tente de *dire*, fût-ce dans l'impuissance et la dérision, sa *présence* (Amossy et Rosen : 81-82).

Ravel, évidemment

§14

Dans *Ravel*, roman de Jean Echenoz, le plus frappant des traits caractéristiques de la posture du narrateur concerne le recours à l'argument (souvent tacite) de l'évidence et de l'entendu – « soit dit entre nous entre tirets » – dans le récit des événements qui ponctuent les derniers jours de Maurice Ravel. La biographie impose aussi ses figures obligées, et notamment le présumé du « plus près de la vérité » alimenté par les traits incontournables (biographèmes) de la personnalité du biographié. Nourrie à la récursivité des figures qui répètent le même motif, la voix narrative trouve ses contours par l'imitation du personnage, jusqu'à fondre l'avancée du récit dans l'histoire racontée, comme s'il n'y avait pas d'autre moyen de rendre compte du « caractère » de Ravel et de son *œuvre* qu'en imitant l'idée

doxique qui entoure sa musique : Ravel, c'est *Le Boléro*, qu'on joue *accelerando* ou *crescendo* dans les cérémonies protocolaires, les mariages ou lors de compétitions de patinage artistique.

§15

Certes une traversée de l'Atlantique en première classe du *France* (deuxième du nom) n'est pas banale. Pas plus qu'une tournée américaine où se multiplient les triomphes, les rencontres avec les icônes de l'époque (Chaplin, Bartók, Varèse, Gershwin), les grandes salles, les honneurs, les trains, les voitures et les hôtels de luxe. Mais de cela, Ravel est bien repu. Dès les préparatifs à son départ de Montfort-l'Amaury, une aura de lassitude et de répétition accueille tous les gestes du compositeur : « *comme toujours* le temps presse » (R : 8), « *comme d'habitude* il est en retard » (R : 9). À mesure qu'il s'approche de la gare Saint-Lazare, avec Hélène Jourdan-Morhange au volant de la Peugeot 201 – « *c'est évidemment* plus animé qu'en banlieue » (R : 15) –, on apprend que « *comme chaque nuit* », Ravel a mal dormi et qu'il est « dans de mauvaises dispositions *comme chaque matin* » (R : 9). Il parcourt un journal qui n'est pas « son organe de presse *habituel* », et qui « procède *classiquement* » à un bilan de l'année écoulée (R : 16). Le voyage lui pèse : « *C'est toujours la même chose*, n'est-ce pas, il accepte les propositions sans réfléchir et au dernier moment ça le désespère » (R : 14). Dans le journal ? « *Pas grand-chose*, répond-il [à Hélène], pas grand-chose. De toute façon c'est un journal de droite, n'est-ce pas ? » (R : 17). À bord du *France*, on le reconnaît :

Il y a de quoi, et *c'est assez normal* : il est à cinquante-deux ans au sommet de sa gloire, il partage avec Stravinsky le rôle de musicien le plus considéré du monde, on a pu voir souvent son portrait dans le journal. *C'est assez normal* aussi vu son physique : son visage aigu rasé de près dessine avec son long nez mince deux triangles montés perpendiculairement l'un sur l'autre (R : 21 ; je souligne).

§16

« *C'est assez normal* », toute cette gloire, et c'est assez normal aussi qu'après le départ, « [c]omme on se retrouve vite en pleine mer, les passagers se sont *aussi vite lassés du spectacle* » (R : 24). Ravel semble beaucoup plus préoccupé par son apparence – et ce sera une constance du récit de toujours décrire soigneusement la toilette et la garde-robe du compositeur :

Il a *toujours* pris soin de la composition de celle-ci, de son entretien et de son renouvellement. Quand il ne les a pas précédées, il a *toujours* suivi les dernières tendances vestimentaires, il a été le premier en France à porter des chemises pastel, le premier à se vêtir entièrement de blanc – tricot, pantalon, chaussettes, chaussures – si cela lui chantait, il a *toujours* été très attentif et soigneux sur ce point. (R : 26 ; je souligne.)

§17

À bord, toujours, il fait « reconstituer en pleine mer son *ordinaire terrien* de Montfort-l'Amaury – maquereaux au vinaigre, gros steak bleu, morceau de gruyère et fruit de saison, le tout sur une carafe de blanc » (R : 31). Le soir, il n'y a jusqu'à la lampe de chevet qui ne se trouve aisément, comme si on était à la maison dans ses petites affaires : « *D'un geste familier* comme s'il avait *toujours* été près d'elle, Ravel éteint la lampe de chevet » (R : 33). Rien de surprenant, on continue, car le lendemain, « *comme chaque jour de toute éternité sur les paquebots du monde*, à onze heures on vous sert une tasse de bouillon sur le pont » (R : 33). Ravel n'échappera pas non plus au dîner de la première classe :

À cela il ne peut pas couper, *inévitablement* à la table du commandant, à l'*immanquable* brève barbe blanche et vêtu de son uniforme blanc d'apparat. Et pendant ce dîner, non moins *fatalement*, vu l'imminence du dixième anniversaire de l'armistice, la conversation va porter sur le premier conflit mondial, chacun y allant de son petit souvenir (R : 36 ; je souligne).

§18

Bien entendu, aussi, le repas en lui-même propose « un menu *très banalement* somptueux – caviar, homards, cailles d'Égypte, oeufs de vanneau, raisin de serre –, et arrosé de tout ce qu'on peut imaginer » (R : 38 ; je souligne). Pas la peine de s'extasier, et Ravel ne sait pas comment applaudir le petit orchestre qui vient de débiter le dernier mouvement – « *Perpetuum mobile* » (R : 39) – d'une sonate qu'il a dédiée à Hélène. Mouvement perpétuel, habitude bien connue aussi que la « collecte *traditionnelle* au profit des œuvres de mer » à laquelle Ravel contribue car « il donne *toujours* » (R : 39). Décidément, tout va rondement, tellement que le narrateur aussi abandonne l'idée de rapporter fidèlement les péripéties de la traversée : « Mais bon, tout cela va un moment et, comme tous ces jours se ressemblent, inutile de s'éterniser, passons sur les trois qui suivent » (R : 43).

§19

Perpetuum mobile la tournée en Amérique, passons aussi comme le fait le narrateur : cette biographie trace le portrait de Maurice Ravel comme s'il s'agissait de répéter ce que l'on sait déjà du musicien et de la manière qui tient le plus compte des lieux communs du discours biographique. Qui plus est, et le champ lexical de l'habitude et de la banalité que j'ai souligné le montre bien, il s'agit aussi de ne surtout jamais montrer de surprise face aux événements. Il faut bien voir que cette attitude face aux événements est celle que prête à Maurice Ravel un narrateur lui-même enclin à la morosité thymique. Cette étrange solidarité entre la vie du biographié et l'attitude du récit produit pour en rendre compte dénonce d'autant sa plasticité, l'effort esthétique qui s'en dégage. En regard de la vraisemblance, les « toujours » et autres marques du mode duratif sous-entendent un savoir du narrateur de plus en plus partagé sur la vie de Ravel ; ce sont des jugements catégoriques qu'on se permet quand nous sommes « entre nous », nous les connaisseurs de la vie de Ravel. Ce recours à l'évidence semble dire – et c'est cet ethos discursif, en tant que présupposition, qui nous intéresse – : « Je suis aussi bien informé que vous l'êtes, je n'ai pas besoin d'en ajouter, nous nous comprenons, je m'efface derrière l'évidence de mon propos, etc. ». Encore une fois, l'image que construit de lui-même le narrateur s'éloigne de la transparence, cette fois pour travestir les codes génériques de la biographie, et pour continuer de *dire sa présence*.

§20

La vraisemblance à laquelle devrait contribuer la mise au jour d'espaces discursifs caractérisés par la connivence et l'évidence, on le voit, n'a plus guère à voir avec une ambition de persuasion explicite. Dans le roman de Lapeyre, le recours au cliché – contenu lexical « *toujours senti comme un emprunt* » (Riffaterre, 1971 : 162) – ne participe plus nécessairement du vraisemblable fondé sur un partage d'un « texte culturel extérieur au récit » (Jenny, 1972 : 435). D'ordinaire tendu vers « la reconnaissance confondue avec la connaissance du réel », le cliché ne vise plus tant à masquer la conventionalité du texte et ses lois qu'à les exhiber (Amossy et Rosen : 49). Cette entorse à la transparence du récit (et à son

objectivité) enjoint le lecteur à interroger la plasticité de la fiction et distend à outrance les modalités de son adhésion à un récit qui semble émerger d'une scène énonciative encombrée des débris de discours qui polluent l'existence paisible du personnage, « notre pauvre Sissy ». Comme dans le cas du cliché et de l'ironie, la distance entre locuteur (effectif) et énonciateur (figuré) laisse au lecteur le loisir de reconfigurer la situation énonciative et ses implicites¹⁰. Chez Echenoz, une esthétisation du récit qui passe par la multiplication des figures du même ne vise pas ce qui à première vue devrait être, en contexte biographique, le martelage d'une vérité partagée. Le récit ne prétend d'ailleurs pas davantage interpréter la vie ou l'œuvre par les passages obligés du genre biographique : enfance, milieu familial et vie sentimentale sont soigneusement – et explicitement – contournés par le prétérit, car semble-t-il, on n'en sait trop rien, et pour le narrateur, ce n'est pas plus mal :

On ne sache pas qu'il ait amoureusement aimé, homme ou femme, quiconque. On sait que lorsqu'il s'est enhardi un jour à proposer le mariage à une amie, celle-ci s'est mis à rire très fort en s'exclamant devant tout le monde qu'il était fou. *On sait que* lorsqu'il a essayé avec Hélène, lui demandant de façon détournée si ça ne lui plairait pas de vivre à la campagne, elle a aussi décliné cette proposition, quoique avec plus de douceur. Mais quand une troisième, aussi grande et importante qu'il est petit et mince, lui a fait à rebours la même offre, *on sait encore que* c'est lui qui s'est mis à rire aux larmes.

On sait que le jeune Rosenthal, une fois, l'a retrouvé dans une brasserie de la porte Champerret où Ravel semblait entretenir un commerce excellent, du moins très familial, avec un parti de putes dont c'était là le quartier général. *On sait que* le même Rosenthal a pu surprendre une communication téléphonique entre Ravel et l'une d'entre elles – et qui s'énervait beaucoup de ce qu'il préfère donner sa leçon à Rosenthal plutôt que lui accorder, à elle, un peu de son lit. *On sait qu'un jour*, prenant congé de Leyritz, Ravel lui a négligemment indiqué qu'il se rendait au bordel, mais aussi bien badinait-il. Donc on sait très peu de choses bien qu'on puisse en supposer certaines parmi lesquelles ce goût, peut-être résigné, pour les rencontres expéditives. *Bref on ne sait rien, pratiquement rien sinon qu'un jour*, devant Marguerite Long qui l'encourage à se marier, il s'exprime pour une fois et une fois pour toutes sur la question de l'amour : ce sentiment, juge-t-il, ne s'élève jamais au-delà du licencieux.

N'en parlons plus (R : 84-85 ; je souligne).

§21

À classer au rang des embêtements de biographe, clichés du genre poussés jusqu'à son dysfonctionnement, ce recueil de témoignages (sources, archives) aboutit à une sorte de déballage en vitesse du potentiel narratif du biographié. Là encore, l'artifice de la construction ne renforce pas une vérité commune, à laquelle le lecteur pourrait adhérer ; l'artifice de la construction ne renvoie pas à un savoir préétabli et naturel, mais exhibe la conventionnalité et la facticité des présupposés génériques de la biographie, avides de dévoilements, de psychopathologies et d'interprétations, ce que ni la vie de Ravel ni la vie de Sissy ne semblent aptes à satisfaire – du moins c'est ce que l'*ethos* des narrateurs des deux romans semble nous dire dans l'empreinte de leur énonciation.

Vraisemblance, connivence, évidence

§22

Le parcours de lecture que je présente prend appui sur une recherche d'une unité discursive

configurante qui entretient des parentés étroites avec la recherche des intentions du narrateur. Il s'agissait de mettre en évidence les traits saillants d'une attitude narratoriale. Ces intentions, on l'a vu, je ne les trouve pas chez l'auteur empirique, Echenoz ou Lapeyre, mais chez les narrateurs dont l'attitude et les valeurs sont mises en scène par des indices textuels et par l'intervention de ma lecture. Sans en faire un personnage en titre, ma lecture dessine autour du narrateur une certaine personnalité induite par son énonciation, c'est-à-dire la réalisation de l'énoncé dans ma lecture. La vraisemblance, dans les romans d'Echenoz et Lapeyre, y apparaît comme un présupposé qu'il ne vaut pas la peine d'étoffer (argumenter) plus avant ; il suffit d'en appeler à une connaissance préalable des situations ou des faits « connus de tous » pour faire régner la connivence. La rhétorique ne s'échine pas non plus à justifier les choix du récit ; elle martèle leur allant-de-soi à coups de marqueurs de l'évidence, perceptibles dans les fonctions de régie et les fonctions idéologiques de la narration autant que dans les protocoles figés dans des postures liés à des genres (des « scénographies », dirait Dominique Maingueneau). Cette attitude, qui joue volontiers de l'encyclopédie littéraire et des compétences discursives du lecteur, construit dès lors un espace d'échange qu'on pourrait qualifier de savant, mais d'un savant narquois, plus proche du jeu que de la joute, plus inclusif qu'exclusif, sans doute parce que cette attitude négligente et constative (« bref on ne sait rien », « on en est malheureusement réduit aux hypothèses ») laisse le lecteur dans une position de témoin *et* de partenaire du jugement (« la suite de son histoire est des plus prévisibles »).

Notes

1 Cet article est en partie tiré de mes recherches doctorales, rendues possibles grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Ministère des relations internationales du Québec, du Consulat général de France au Québec et du Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche (France). D'une part, cette réflexion s'inscrit aussi dans le cadre de travaux menés auprès de l'équipe de recherche de Frances Fortier (UQAR) et Andrée Mercier (Université Laval), du projet « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain » ; d'autre part, je suis redevable à Liesbeth Korthals Altes (Université de Groningue) de ses commentaires sur mes travaux, et de l'émulation qui résulte de la lecture et des discussions sur ses propres recherches.

2 Je pense au plus récent roman de l'écrivain, *Courir* (2008), qui choisit pour biographié le coureur Émile Zatopek (1922-2000).

3 On remarquera l'imparfait et le conditionnel : il n'est pas acquis que cet appel à la connivence soit entendu de toutes et tous ; comme pour l'interprétation de l'ironie, il me paraît judicieux de mettre en relief ici la possibilité que cette stratégie rhétorique (*ethos* de connivence) ne soit pas reconnue comme telle, qu'elle procède par *mention* ironique (ou « échoïque » : voir Sperber et Wilson, 1978 et 1981, et Sperber, Jorgensen et Miller, 1984) ou par *simulation* parodique ou ironique (« *pretence* » : voir, pour une défense de cette théorie, Currie, 2006 et 2008 ; et sur la différence entre les deux formes d'ironie verbale, Wilson, 2006).

4 À ce sujet, voir Kindt, [2006] 2007. Le concept d'auteur implicite permet à Booth d'interroger

la dimension morale des textes dans leur contexte d'apparition à l'heure où l'immanence textuelle faisait rage. D'une part, et c'est ce qu'on lui reprochera plus volontiers, Booth définissait « l'auteur implicite comme une émanation de l'auteur empirique », ce qui a pu donner des interprétations comme celles de Louis D. Rubin Jr. : « The author who places those words in Don Quixote's mouth is the personality whose presence prevades every page of his great tale » (Rubin Jr., 1967 : 23). Mais d'autre part, rappelle Tom Kindt, Booth « décrivait aussi l'auteur implicite comme étant une inférence émanant du récepteur réel » (Kindt, [2006] 2007 : 64). Tout semble en place pour qu'on lise l'auteur implicite comme une figure d'auteur « ébauchée par le lecteur dans la foulée de la réception du texte » (Kindt, [2006] 2007 : 73).

5 Au sujet de l'autorité de l'écrivain dans l'interprétation littéraire structuraliste et déconstructionniste, voir Burke, [1992] 2008. Voir aussi les recherches d'Andrée Mercier et Frances Fortier sur les questions d'autorité narrative dans le roman contemporain : Fortier et Mercier, 2009, 2006, 2001 et a) et b). Pour une approche diachronique des liens entre responsabilité du récit et vraisemblance, voir Cavillac, 1995.

6 Sylvie Patron fait l'archéologie des occurrences de cette typologie « première personne/troisième personne », et rectifie au passage l'erreur courante qui consiste à parler du narrateur en termes de personne pronominal (2009 : 15). La seule distinction valide entre les deux modes de narration du roman est celle qui permet de distinguer le récit homodiégétique (quand le narratrice ou le narrateur est un protagoniste fictif donc fictionnel) du récit hétérodiégétique (quand le narrateur raconte les aventures d'un tiers). Dans le sillage d'une relecture de Käte Hamburger (1957), pour qui la « fonction narrative » est moins facultative que la figure du narrateur, et de Ann Banfield (1982), pour qui le récit sans narrateur est possible à l'occasion des « phrases sans paroles », Sylvie Patron défend la thèse suivante : « le récit de fiction a le pouvoir de signaler, par des marques linguistiques précises ("je", des éléments déictiques et expressifs), que *le lecteur doit construire un narrateur*, et qu'en l'absence de ces marques, il lui est possible de percevoir d'autres formes et d'autres effets narratifs, que certains auteurs se sont tout particulièrement efforcés d'obtenir. » (Patron : 26).

7 Pour Booth, il y a deux types de narrateurs : les « agents narrateurs » (équivalents des narrateurs homo et autodiégétiques) et les « observateurs » (narrateurs hétérodiégétiques). L'auteur implicite semble « flotter » au-dessus de ces « sujets de conscience », et constitue, pour Ansgar Nünning (1999 et 2005), un appui herméneutique (« *hermeneutic device* »), une hypothèse heuristique anthropomorphe à laquelle le lecteur a recours pour naturaliser (Fludernik) l'étrangeté (ou les étrangetés : « *inconsistancies* ») de la narration littéraire.

8 Dorénavant, les citations tirées de ces romans seront annoncées par les abréviations suivantes, suivies du folio de la page : *R* (*Ravel*) ; *SCM* (*Sissy, c'est moi*).

9 La tension en quoi consiste habituellement la lecture de romans qui emportent le lecteur au gré des surprises, dévoilements, suspenses, et qui attisent la curiosité (voir Baroni, 2002 et 2007) – cette tension actantielle n'est pas l'apanage des romans dont je parle ici. Cette relation passionnante au texte qui nous fait « dévor[er] les livres à plat ventre sur son lit » (Perec, [1978] 1986 : 10) est absente des deux romans. Cette tension lecturale n'est pas non plus liée à l'action des personnages (l'aventure), comme le propose, par exemple, Bertrand Gervais (1990) ; elle engage plutôt, en raison du caractère problématique de sa situation d'énonciation, toute l'activité interprétative du côté de l'aventure. Ce n'est pas tant que le monde fictionnel puisse s'étendre au-delà du texte et dans ses interstices (voir par exemple Stanzel, [1977] 2004 et

sa « *Komplementärgeschichte* », de même que Iser, [1976] 1985 et 1980) qui soit en tension que l'expérience énonciative en son entier (voir Jenny, [1990] 1995, et Ricoeur, 1991a et 1991b).

10 Les différentes *personae* résultant des fluctuations de la voix narrative (« *slipperiness of voice* »), notamment l'ironie, intéressent Liesbeth Korthals Altes (voir 2006 et à paraître). Produit d'une appropriation dynamique du texte, la voix narrative est un lieu d'intense négociation éthique ; les positions idéologiques et morales apparaissent de manière inconstante dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq que Korthals Altes analyse ; ainsi, la position précise du narrateur, de l'auteur implicite et même de l'auteur empirique importe moins que l'activité interprétative à laquelle ces positions instables donnent lieu, et qui dépendent en grande partie de l'indécidabilité entre « mention » (« *quotation* ») et « emploi » (« *use* ») : le lecteur ne peut choisir entre la position (l'attitude) « sérieuse » et la position « ironique » de la voix narrative.

Références bibliographiques

AMOSSY, Ruth (1999), *Images de soi dans le discours. Construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

AMOSSY, Ruth (2002), « Ethos », dans Paul ARON, Alain VIALA et Denis SAINT-JACQUES [dir.], *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 200-201.

AMOSSY, Ruth, et Elisheva ROSEN (1982), *Le Discours du cliché*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES).

BANFIELD, Ann (1982), *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul.

BARONI, Raphaël (2002), « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, no 127 (septembre), p. 105-127.

BARONI, Raphaël (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique).

BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, Chicago University Press.

BOOTH, Wayne C. ([1961] 1977), « Distance et point de vue. Essai de classification », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p. 85-113.

BURKE, Seán ([1992] 2008), *The Death and Return of the Auctor. Critics, and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edimburgh, Edimburgh University Press.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, no 101 (février), p. 23-46.

CURRIE, Gregory (2006), « Why Irony is Pretence », dans Shaun NICHOLS [dir.], *The Architecture of Imagination*, Oxford, Oxford University Press, p. 111-135.

- CURRIE, Gregory (2008), « Écho et feintise : quelle est la différence et qui a raison ? », *Philosophiques*, vol. 35, no 1, p. 13-23.
- DUBOIS, Jacques (1973), « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, no 16, p. 491-498.
- ECHENOZ, Jean (2006), *Ravel*, Paris, Minuit.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2001), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », dans Jean-Louis BRAU [dir.], *La voix narrative*, Nice, Centre de Narratologie Appliquée (Université de Nice-Sophia-Antipolis), p. 445-460.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2006), « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, nos 2-3 (automne-hiver), p. 139-153.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2009), « Ces romans qui racontent : formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René AUDET [dir.], *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, p. 177-198.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (à paraître), « L'autorité narrative et ses déclinaisons dans le roman contemporain », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU [dir.], *Enjeux du roman de l'extrême contemporain*, Québec, Nota bene.
- FORTIER, Frances, Patrick GUAY et Paul ARON (2002), « Autorité », dans Paul ARON, Alain VIALA et Denis SAINT-JACQUES [dir.], *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 39-40.
- FLUDERNIK, Monika (1996), *Towards a « Natural » Narratology*, Londres, Routledge.
- GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Montréal, Le Préambule.
- HALSALL, Albert W. (1988), *L'art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte.
- HAMBURGER, Käte (1957), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett.
- HUISMANS, Denis (1993), *Le dire et le faire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES).
- ISER, Wolfgang ([1976] 1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur.
- ISER, Wolfgang (1980), « Interaction between Text and Reader » dans Susan R. SULEIMAN et Inge CROSMAN [dir.], *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton/Surrey, Princeton University Press, 106-119.
- JENNY, Laurent (1972), « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, no 12, p. 495-517.
- JENNY, Laurent ([1990] 1995), *La parole singulière*, Paris, Belin.

KINDT, Tom ([2006] 2007), « L'«auteur implicite». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de la réception », dans John PIER [dir.], *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Narratologie), p. 59-84.

KORTHALS ALTES, Liesbeth (2006), « Voice, Irony and Ethos : the Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq's Polemic Writing in *Les particules élémentaires* », dans Andreas BLÖDORN, Daniela LANGER et Michael SCHEFFEL [dir.], *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionbestimmungen*, Berlin/New York, Walter de Gruyter (Narratologia, 10), p. 165-193.

KORTHALS ALTES, Liesbeth (à paraître), « Slippery Author Figures and Value Regimes – Houellebecq, a Case », dans Gillis J. DORLEIJN, Ralf GRÜTTEMEIER et Liesbeth KORTHALS ALTES [dir.], *Figures of Authorship*, Leuven, Peeters.

LANGÉVIN, Francis (2004), « Lire la connivence et l'ironie : construction de la personnalité narrative chez Jean Echenoz », mémoire de maîtrise, département de lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski.

LANGÉVIN, Francis (2008), « Enjeux et tensions de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain », thèse de doctorat, département de lettres et humanités, Université du Québec à Rimouski/Université Charles-de-Gaulle (Lille-3).

LAPEYRE, Patrick (1998), *Sissy, c'est moi*, Paris, P.O.L.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

NÜNNING, Ansgar F. (1999), « Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses », dans Walter GRÜNZWEIG et Andreas SOLBACH [dir.], *Grenzüberschreitungen : Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 53-73.

NÜNNING, Ansgar F. (2005), « Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches », dans James PHELAN et Peter J. RABINOWITZ [dir.], *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing, p. 89-107.

PATRON, Sylvie (2009), *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin.

PEREC, Georges ([1978] 1986), « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette (Textes du XX^e siècle), p. 9-12.

RICOEUR, Paul (1991a), *Temps et récit*, tome III : *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil.

RICOEUR, Paul (1991b), « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines*, no 221, p. 35-47.

RIFFATERRE, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

RUBIN Jr., Louis D. (1967), *The Teller in the Tale*, Seattle/Londres, University of Washington Press.

SPERBER, Dan, et Deirdre WILSON (1978), « Les ironies comme mentions », *Poétique*, no 36, p. 399-412.

SPERBER, Dan, et Deirdre WILSON (1981), « Irony and the Use-Mention Distinction », dans Peter COLE [dir.], *Radical Pragmatics*, New York/London, Academic Press, p. 295-318.

SPERBER, Dan, Julia JORGENSEN et Georges A. MILLER (1984), « The Test of Mention Theory on Irony », *Journal of Experimental Psychology*, vol. 113, no 1, p. 112-120.

STANZEL, Frank K. ([1977] 2004), « The “Complementary Story” : Outline of a Reader-Oriented Theory of the Novel », *Style*, vol. 38, no 2 (été), p. 203-220.

WHITE, Hayden ([1979] 1987), « The Problem of Style in Realistic Representation : Marx and Flaubert », dans Berel LANG [dir.], *The Concept of Style*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, p. 213-229.

WILSON, Deirdre (2006), « The Pragmatics of Verbal Irony : Echo or Pretence ? », *Lingua*, no 116, p. 1722-1743.

Notice biobibliographique

Francis Langevin est chercheur postdoctoral (CRSH) au département « Arts, Culture and Media » à la faculté des Arts de l'Université de Groningue (Pays-Bas), où il enseigne aussi les théories du récit ; il est également chercheur associé au laboratoire Analyse littéraire et Histoire de la langue de l'Université Lille-3 (ALITHILA). Dans la foulée d'une thèse de doctorat portant sur la poétique du roman contemporain « à la troisième personne » et ses effets lecturaux (Lille-3 et UQAR), il s'intéresse aux stratégies de présentation de soi dans le roman contemporain, aux questions de style et d'attitude narrative dans la narration hétérodiégétique. Avec Renald Bérubé, il a dirigé les *Cahiers Yves Thériault* (Montréal, 2004). Adjoint au commissariat de l'exposition « Yves Thériault : le pari de l'écriture » (Montréal, Grande Bibliothèque, 2008-2009), il a également co-dirigé son catalogue (Presses de l'Université Laval, 2008). Avec Frances Fortier, il a dirigé un numéro de la revue *@nalyses* (« Le réel dans les fictions contemporaines », 2008). Responsable de l'entrée « Jean Echenoz » du site *auteurs.contemporain.info*, il collabore régulièrement à la revue *Lettres québécoises*. Il fera paraître prochainement une version remaniée de sa thèse de doctorat aux Éditions Nota Bene (Québec).

Pour citer cet article :

Francis Langevin (2010), « La connivence construite par le discours de l'évidence. Attitude du narrateur et vraisemblance chez Patrick Lapeyre et Jean Echenoz », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document384>> [Site consulté le 18 juillet 2011].

