



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 2, Mars-Avril 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.2958>

Le sens du récit

Magali Nachtergaele

Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », Villeneuve-d'Ascq, 2007.



Pour citer cet article

Magali Nachtergaele, « Le sens du récit », Acta fabula, vol. 8, n° 2, , Mars-Avril 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document2958.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2007, consulté le 18 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.2958

Le sens du récit

Magali Nachtergaele

Se situant dans la tradition québécoise de *l'intermédialité*, Marie Pascale Huglo (membre du C.R.I., Centre de Recherche sur l'Intermédialité) propose une succession d'études stylistiques et narratologiques sur des œuvres romanesques du XX^e siècle, en grande majorité de langue française : *L'Âge d'homme* de Michel Leiris, *L'Adversaire* et *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère, *Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre ou encore *Ich sterbe* de Nathalie Sarraute, pour n'en citer que les principales.

Un chapitre liminaire présente la déclaration d'intention de l'auteur dont l'expression « sens du récit » sert de fil conducteur pour la compréhension de la scène fictive et narrative qui s'ouvre lorsque l'on pénètre le domaine de la littérature. Dans ce théâtre narratif, la voix soutient ce que Marie Pascale Huglo considère comme « le frayage sensible du sens » (p. 16), un mouvement qu'elle esquisse à partir du concept de voix narrative établi par Gérard Genette. Le roman contemporain offre en effet une pluralité vocale, autrement dit une polyphonie, qui noue les trames d'un sujet éclaté à l'aide d'artifices discursifs : la parole produit alors un « effet de sujet » (p. 17), qui se diffuse dans le texte. Et pour donner un corps linguistique à cet effet d'unité dans la pluralité, l'auteure insiste sur « le *ton*, *l'enchaînement* et la *scénographie* qui contribuent à construire l'identité de la voix narrative et l'espace imaginaire de son dire. » (p. 20) Ces modes d'apparition des voix au sein des textes fonctionnent comme des appareillages au même titre que ceux produisant ce que l'on considère comme des effets cinématographiques : ainsi, la perception, ou plutôt la réception du lecteur, constitue le principal canal interprétatif de l'intermédialité textuelle, car seuls le regard et la mémoire du lecteur permettent de reconnaître la permanence, la distorsion ou les indices d'un genre à l'œuvre. Il s'agit alors d'identifier la « *persistance des médias* en dehors du milieu médiatique dans lequel ils se sont constitués et institués » (p. 26), tout en essayant de dépasser une simple « métaphore critique ».

L'auteure s'engage donc à révéler les mécanismes de mise en présence et absence de ces voix, les masques qu'elles arborent mais aussi la double mémoire qu'elles invoquent, celle du texte et celle du lecteur. Par exemple, le balancement constant dans *Le Bavard* de Louis-René des Forêts entre régime narratif et régime discursif tend à jouer la sincérité en usant d'adresses rhétoriques, de passages éloquents et

des appareils de l'aveu : cette illusion qu'un auteur s'adresse directement au lecteur crée un *effet de présence*, générant la sensation d'une parole en acte, *en pleine performance*, et qui coïncide avec l'acte de lecture (p. 57-67). La scénographie du texte renvoie alors, par sa structure, à une esthétique du montré et du caché, du dévoilement et de la révélation des coulisses de la fiction (qui eux-mêmes en produisent une nouvelle). La question de la voix sujette à caution réapparaît dans l'étude de *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère sous la forme d'une rumeur qui circule mais qui cache une histoire encore plus terrible. Cependant, cette résurgence entraîne avec elle le démontage des mécanismes insidieux de la rumeur comme voix sans origine et fiction souterraine qui rejailit à la surface pour modifier la trame des événements. La voix est alors un liant qui sert l'enchaînement des faits, les relance, les décrit, les arrête ou bien les oriente pour créer de nouveaux points de vue : suivant le « sens du récit », la voix narrative opère les liaisons ou déliaisons qui font alterner les effets de réel et de fiction pour donner un corps à ces paroles textuelles.

Cette mise en scène de la voix participe donc d'une théâtralité et Lydie Salvayre dans *La Compagnie des spectres* joue sur la typographie, les espacements de la page pour accentuer les *effets de déplacement* : « La voix met en scène « le discord du temps » dans ses torsions, ses disjonctions, ses résonances » (p. 126). Dans la fiction et la narration interviennent des éléments visuels directs, comme des annonces télévisuelles qui entrecoupent le discours de la mère à sa fille qui a perdu la raison. La disjonction du sujet retransparaît dans son discours et le hachage opéré par des inserts déstructurent le fil narratif tout en lui donnant une autre allure, une autre texture, celle-là plus « spectrale ».

L'Âge d'homme de Michel Leiris est ainsi relu à l'aune du schéma composite et fragmentaire suggéré par le photomontage : le tissu d'anecdotes présumées authentiques, comme autant de petits clichés mémoriels, est tramé selon un arrangement typographique qui impose une esthétique revendiquée par Leiris lui-même, « envisageant [...] mon entreprise à la manière du photo-montage et choisissant pour m'exprimer un ton aussi objectif que possible. » (p. 42). Les hoquets du récit seront à nouveau comparés à une mécanique photographique dans le propos de l'auteure avec une étude de *L'Appareil photo* de Jean-Philippe Toussaint. Cependant, ce n'est pas dans sa forme que le roman s'apparente de la machine dont il se propose de raconter l'histoire : les visions qui émergent des longues descriptions qui glissent platement les unes après les autres, comme des *travellings*, dérouleraient plutôt un panorama cinématographique, puisque le principe de défilement visuel prime dans le texte de Toussaint. La photographie pour sa part vient symboliquement pointer une absence, un trou qui fonctionne comme impulsion de départ à la trame fictive (le narrateur doit fournir des photos

d'identité pour son dossier d'auto-école, ce qui n'arrivera jamais). À la fois déictique absolu (elle pointe le « ça a été » barthésien) et spectre transparent, le motif photographique récurrent sert les ressorts de la fable autant qu'il modèle son esthétique « flottante ».

À partir d'exemples divers dans le roman contemporain, la fiction narrative semble être soutenue essentiellement par les voix qui agencent les événements dans la trame du récit. Tels des rhapsodes, elles cousent les fragments pour former une unité dans la diversité. Les effets visuels seraient alors augmentés par une théâtralité de ces voix sans corps à travers l'usage de motifs spectaculaires, dont la photographie ou la télévision. Mais d'autres textes, comme *Cosmos* de Witold Gombrowicz, aussi abordé dans le livre de Marie Pascale Huglo, évoquent une esthétique de l'indice et du puzzle. De même, Antoine Volodine présente un cas « de littérature post-exotique » (p. 147) dont l'étrangeté complexe trouble les références narratives et perturbent l'identification de la voix qui guide le récit.

L'ouvrage présente, on le constate, une approche globale de la notion de voix et de fiction narrative dans le roman contemporain. Cependant, les études, bien que précises, restent courtes et peut-être d'un intérêt limité pour les spécialistes des auteurs présentés. Elles témoignent néanmoins de la légitimité du concept d'*intermédialité* pour considérer des textes qui instaurent sciemment une *esthétique* de la narration.

PLAN

AUTEUR

Magali Nachtergaele

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mnachtergaele@u-bordeaux3.fr