

Petit précis d'antipathie narratoriale

Frank Wagner

▶ **To cite this version:**

Frank Wagner. Petit précis d'antipathie narratoriale. Captures : Figures, théories et pratiques de l'imaginaire, 2018, Novembre, 3 (2), 10.7202/1055824ar . hal-02462619

HAL Id: hal-02462619
https://univ-rennes2.hal.science/hal-02462619

Submitted on 31 Jan 2020

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

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

Document généré le 31 jan. 2020 08:11

Captures
Figures, théories et pratiques de l'imaginaire

Petit précis d'antipathie narratoriale

Frank Wagner

Littérature suspecte
Volume 3, numéro 2, novembre 2018

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1055824ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1055824ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

ISSN

2371-1930 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Wagner, F. (2018). Petit précis d'antipathie narratoriale. *Captures*, *3* (2). https://doi.org/10.7202/1055824ar

Résumé de l'article

Si la notion d'antipathie intéresse au premier chef psychologie et philosophie morale, elle n'en concerne pas moins les études littéraires, sensibles à la question de l'axiologie. Certains personnages fictionnels sont ainsi conçus en vue de provoquer l'antipathie des lecteurs. Mais qu'en est-il du narrateur? C'est à cette question, convoquant les problématiques de l'ethos, des valeurs et des normes évaluatives, qu'on s'intéresse ici.

Tous droits réservés ©, 2018 Frank Wagner

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Petit précis d'antipathie narratoriale

Frank Wagner

Résumé :

Si la notion d'antipathie intéresse au premier chef psychologie et philosophie morale, elle n'en concerne pas moins les études littéraires, sensibles à la question de l'axiologie. Certains personnages fictionnels sont ainsi conçus en vue de provoquer l'antipathie des lecteurs. Mais qu'en est-il du narrateur? C'est à cette question, convoquant les problématiques de l'ethos, des valeurs et des normes évaluatives, qu'on s'intéresse ici.

If the notion of antipathy is of primary interest to psychology and moral philosophy, it concerns also literary studies in that it is sensitive to the question of axiology. Some fictional characters are thus designed to be disliked by readers. But what if it were the narrator? This article summons the problems of ethos, values and evaluative norms in order to tackle this question.

C'est sur les sympathies et les antipathies
que la raison a perdu ses droits.
Christine de Suède, *Mémoires*[1].

Antipasti

La scène est en Bretagne, c'est-à-dire nulle part. Dans un amphithéâtre de l'université de Rennes, face à un auditoire étudiant qui ne lui témoigne pas l'attention escomptée, un professeur procède à cette vigoureuse mise en garde : « Méfiez-vous, parce que je suis non seulement profondément antipathique, mais aussi totalement paranoïaque. » L'histoire ne dit pas si cette précaution oratoire fut ou non suivie d'effets, mais en l'occurrence, peu importe. L'intérêt de la formule réside bien plutôt, d'une part dans le paradoxe qu'elle pose, d'autre part dans l'éclairage indirect qu'elle porte sur le caractère « antipathique » d'un individu donné. Pour peu que mon estimable collègue ait usé des vertus perverses du *double bind* dans l'espoir de se dédouaner d'imputations déplaisantes, force est de lui faire observer que, si les paranoïaques ont parfois eux aussi des ennemis, il leur arrive également… d'être antipathiques. Et pour cause, dans la mesure où, paranoïa ou non, tel est notre lot commun : chacun d'entre nous est nécessairement antipathique aux yeux de X ou Y. Cette inéluctable fatalité, dont mieux vaut prendre conscience afin d'en moins souffrir, s'explique aisément par le caractère tout *relatif* de la notion en cause; puisque dans son sens moderne et usuel, l'*antipathie* — antonyme de la sympathie — désigne un « sentiment irraisonné d'aversion, de répulsion d'une personne à l'égard d'une personne ou d'une chose » (TLFi). Il s'ensuit donc que le fait d'être antipathique ne procède pas d'une propriété *sui generis* de l'individu, mais d'une incompatibilité d'humeur(s), par essence *relationnelle*. Autrement

dit, nul n'est antipathique *per se*, mais toujours *pour autrui*. Sans doute certaines façons d'être et plus généralement certaines valeurs sont-elles, plus que d'autres, susceptibles de provoquer un rejet viscéral et irraisonné, mais cela ne doit pas pour autant inciter à les hypostasier en contrevaleurs ou antivaleurs *absolues*. En vertu de la multiplicité des idiosyncrasies, ce qui attire la sympathie de l'un ne peut manquer de provoquer l'antipathie de l'autre.

Outre l'indéniable subjectivité présidant, en ces matières, au diagnostic, dès lors contingent, la question de l'antipathie a partie liée avec les émotions qui, selon la formule de Christine de Suède citée en exergue, dépossèderaient alors la raison de ses droits. Formaliser rationnellement l'irrationnel n'est pas impossible, mais l'écart entre la démarche à adopter et l'objet à étudier vient tout de même compliquer la tâche de l'analyste — d'autant que ce dernier saurait difficilement prétendre totalement abjurer ses propres idiosyncrasies, comme les valeurs qu'elles informent. De ces difficultés témoignent, entre autres exemples, les réactions contrastées, mais le plus souvent épidermiques, suscitées par nombre de textes contemporains, de *Plateforme* (2001) de Michel Houellebecq aux *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, plus particulièrement par la singularité de leur respective instance narrative.

En effet, la problématique de l'antipathie n'est nullement l'apanage de la psychologie, de la philosophie morale ou de la sociologie, et il advient que les études littéraires non seulement puissent, mais doivent s'y confronter, pour une raison somme toute élémentaire. Comme l'a bien montré Vincent Jouve (2001), le texte littéraire construit et hiérarchise des valeurs qui ne fonctionnent pas exclusivement en vase clos, mais demandent tôt ou tard à être mises en relation avec celles de « l'extra-texte diffus de la culture » (Hamon, 1974: 120). En outre, l'expérience littéraire peut être considérée comme un carrefour intersubjectif où, par le canal du texte, se confrontent les axiologies respectives du lecteur et de l'auteur — ce qui implique que puissent exister des décalages entre les unes et les autres. Dans la mesure où certaines valeurs portées par le texte sont susceptibles de heurter les convictions du lecteur, il s'ensuit que l'antipathie peut fort légitimement être étudiée dans une perspective littéraire.

Toutefois, ce qui paraît évident dans le cas du personnage, actant le plus souvent anthropomorphe, le demeure-t-il dans le cas du narrateur, instance variablement personnalisée? À cette question, on peut globalement répondre par l'affirmative, nonobstant la distinction narratologique des « relations de personne » (Genette, 1972 et 1983). Tout d'abord, qu'un narrateur homodiégétique puisse être jugé antipathique va de soi, puisque cette instance particulière est définie par sa *présence en tant que personnage* dans l'histoire qu'elle raconte. Dès lors, d'aucuns pourront s'offusquer des valeurs qu'il incarne ou défend parfois explicitement sur le plan discursif, comme d'éventuels décalages entre ses paroles et ses actes. Ensuite, le constat demeure valide dans le cas du narrateur hétérodiégétique, même si, à l'inverse de la

précédente, cette instance se définit par *son absence en tant que personnage* dans l'histoire qu'elle raconte. C'est que le simple déploiement de son activité narrative édifie un système de valeurs offert à l'examen potentiellement désapprobateur du lecteur. Aussi, en tant que récepteur, il semble donc bel et bien que je puisse éprouver de l'antipathie pour l'instance narrative d'un récit de fiction, et ce, quelle que soit la relation de personne dont elle participe (Genette, 1972: 255). À ceux qui déploreraient cette approche « psychologisante » de simples instances textuelles, on rappellera le poids de la notion d'*ethos* (Amossy, 2010; Korthals Altes, 2014). La tenue d'un quelconque discours suffit à esquisser une image particulière de son énonciateur, avec laquelle le récepteur entretient dès lors une relation dialogique où l'affectivité tient sa partie. En dépit de ses notoires spécificités énonciatives, la narration fictionnelle n'échappe pas à la règle : toute parole narrative recèle en creux une image de l'instance qui l'assume; et c'est bien à cet *ethos* que, dans la plupart des cas, les lecteurs réagissent — parfois sur le mode d'un rejet viscéral. Plutôt que d'une dérive impressionniste, l'anthropomorphisation du narrateur paraît ainsi procéder de la prise en compte d'une propriété énonciative difficilement contestable. Et c'est précisément cette notion d'*ethos narratif* qui permet de comprendre que l'on puisse parler d'un « narrateur antipathique ». D'ailleurs, ce cas particulier est d'autant plus digne d'intérêt qu'il engage corollairement la question du *crédit* dont peut ou non jouir l'instance en cause; comme (de façon subsidiaire) celle du bien-fondé de sa fréquentation par les lecteurs. Mais, avant d'en arriver là, il est nécessaire de préciser ce qu'est un narrateur antipathique, ou plutôt, en des termes empruntés à Ansgar Nünning (1999), « comparé à quoi » il peut être décrété tel.

Le narrateur : antipathique, comparé à quoi?

Pour mémoire, c'est dans le cadre d'une réflexion sur le *défaut de fiabilité* de l'instance narrative du récit fictionnel[2] que Nünning raisonnait en ces termes (« Unreliable, Compared to What? »), avant de répondre à sa propre question comme suit : « Non fiable, non pas par comparaison avec les normes et les valeurs de l'auteur impliqué, mais avec la connaissance préexistante du monde que possède le lecteur ou le critique[3]. » (Nünning, 1999: 70.) En effet, cette étude parue en 1999 consistait pour l'essentiel en une virulente contestation de l'hypothèse de Wayne C. Booth (1961), selon qui le narrateur non fiable l'était par rapport à l'« implied author[4] », identifié aux normes et valeurs de l'œuvre. En lieu et place de cette approche « rhétorique », Nünning préconisait une approche « cognitiviste », considérant le manque de fiabilité du narrateur non pas comme une donnée textuelle objective, mais comme le résultat d'un processus interprétatif du lecteur ou du critique — et impliquant dès lors une renonciation à ce qu'il nommait ironiquement « le noble rêve de l'objectivité » (1999: 70).

Les questions du narrateur non fiable et du narrateur antipathique ne se recoupent certes que partiellement, mais on voit bien en quoi la première d'entre elles peut éclairer la seconde. Ainsi, en particulier, contrairement

à Booth, Nünning (1999) propose-t-il de distinguer non-fiabilité *factuelle* (déformation des faits narrés) et *idéologique* (défense de valeurs inusuelles); le premier cas de figure correspondant au narrateur « non fiable » (« unreliable »), le second au narrateur « indigne de confiance » (« untrustworthy »). Sans exclure la possibilité de cas de syncrèse, on peut estimer que c'est du second type que relèvent la plupart des narrateurs antipathiques, puisque, le plus souvent, c'est bien pour des raisons axiologiques que les lecteurs les jugent tels.

Sur un plan plus général, le relativisme de Nünning (1999) paraît fécond pour rendre compte de l'antipathie suscitée par un narrateur donné chez un récepteur donné, puisque cette réaction largement affective est appelée à varier en fonction de la sensibilité des divers lecteurs empiriques. L'un des exemples évoqués par Nünning à propos du narrateur indigne de confiance peut ainsi aisément être décliné dans la perspective qui nous occupe : un lecteur pédophile du *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, reconnaissant en Humbert Humbert l'incarnation de ses propres pulsions, pourrait ne pas le percevoir *a priori* comme antipathique, note Vera Nünning (2008: 379-380). De même pour un lecteur néo-nazi face à Max Aue, le narrateur des *Bienveillantes* de Littell. Bref, dans la mesure où l'antipathie ne peut être essentialisée, il semble que toute réflexion sur le sujet doive, à un moment ou à un autre, composer avec le relativisme.

Ce qui vaut pour la lecture littéraire en général demeure valide pour sa déclinaison particulière que constitue l'activité critique. Pour ne donner qu'un seul exemple, là où certains critiques repèrent, chez le narrateur homodiégétique des romans de Jean-Philippe Toussaint, de *La Salle de bain* (1985) à *La Télévision* (1997), un complexe de supériorité somme toute répulsif[5], je perçois pour ma part le rejet ironique des normes de la vie communautaire par cette instance comme une caractéristique des plus attachantes, qui contribue à nous exonérer — au moins le temps de la lecture — du pesant diktat d'une certaine « bien-pensance » contemporaine. Pour le dire avec les mots de Pierre Bayard (2002: 155), est ainsi mise en lumière l'irréductibilité des « paradigmes intérieurs » des critiques, dès lors voués au dialogue de sourds — ce dont on s'affligera ou se réjouira : c'est là, une fois encore, affaire de tempérament…

Aussi, à ces divergences synchroniques s'ajoutent des fluctuations diachroniques, qu'atteste l'exemple bien connu du *Vicaire de Wakefield* (1766). Comme le signale Vera Nünning (2004: 238-239), au moment de la parution du roman d'Oliver Goldsmith, au XVIII^{e} siècle, puis au cours du XIX^{e} siècle, son narrateur homodiégétique n'était pas perçu comme une instance problématique; au lieu que depuis le XX^{e} siècle se sont multipliées les lectures critiques dénonçant l'*hypocrisie* de cette instance narrative, dès lors perçue comme peu digne de confiance. Puisqu'une accusation d'hypocrisie relève d'un blâme d'ordre à la fois psychologique et éthique, ce cas d'école fait donc également sens dans notre perspective : c'est bien parce que ce narrateur est antipathique à nombre de lecteurs d'aujourd'hui, en raison du rapport duplice qu'il entretient aux autres

personnages de la diégèse, que son crédit s'en trouve entamé. Dès lors, plusieurs enseignements peuvent être tirés : tout d'abord, et c'est ce qu'entend démontrer Vera Nünning (2004: 246), les fluctuations affectant la réception d'un tel texte permettent de conclure à l'historicité (donc à la contingence) du narrateur non fiable ou indigne de confiance, c'est-à-dire également à celle des normes et valeurs sous-tendant son repérage — ce qui vaut pour la non-fiabilité du narrateur vaut aussi pour l'antipathie qu'il est à même de susciter. Bref, l'axiologie psychologique et éthique d'après laquelle nous évaluons une instance textuelle est potentiellement soumise à fluctuations en raison même de son historicité : au fil du temps, un narrateur peut ainsi *devenir* antipathique ou *cesser* de l'être.

Ensuite, et différemment, par-delà l'apparent relativisme de la démarche de Vera Nünning, on peut être sensible à la forme de régulation qui s'y fait jour. En effet, ce qu'elle analyse n'est pas la lecture idiosyncrasique d'un récepteur singulier, mais la pluralité des réceptions de diverses communautés interprétatives inscrites dans l'Histoire. Sans doute ne souscrit-elle pas à l'hypothèse d'une tradition interprétative homogène à la Jauss (1978), mais il n'empêche que la dimension collective des phénomènes qu'elle étudie joue *volens nolens* le rôle d'un mécanisme régulateur de l'activité herméneutique.

Or, en synchronie aussi. Lorsqu'est envisagée la dimension suspecte de l'instance narrative — dont le caractère antipathique constitue un cas particulier —, dans la majorité des cas, théoriciens et critiques s'efforcent également de se doter de garde-fous qui les prémunissent contre un relativisme total. Ainsi, dans son article de 1999, et en dépit de la teneur résolument anti-objectiviste de ses conclusions, même Ansgar Nünning relevait-il divers indices textuels de non-fiabilité, tels que contradictions internes, divergences de points de vue, marques de subjectivité, etc. De plus, sa position paraît avoir graduellement évolué, à la suite notamment des observations de James Phelan (1996), comme en témoigne son étude de 2005, où il entreprend de « reconceptualiser la narration non fiable », et insiste sur « l'existence d'un agent créateur qui nourrit le texte et le discours du narrateur d'un vaste ensemble de signaux explicites et d'invitations suggestives en vue d'attirer l'attention des lecteurs sur la confession involontaire que livre le narrateur et sur son absence de fiabilité[6] » (Nünning, 2005: 104). La position d'Ansgar Nünning semble par là même tiraillée entre théories de la réception (lorsqu'il évoque le lecteur pédophile de *Lolita*) et théories de l'effet (lorsqu'il relève des marqueurs textuels de non-fiabilité, en vertu d'une présomption d'intentionnalité).

Il se trouve que telles sont précisément les deux branches de l'alternative à laquelle nous confronte la question du narrateur antipathique : soit l'on estime, au nom de l'inaliénable subjectivité de chacun des lecteurs empiriques, que tout narrateur est potentiellement antipathique — et tout est dit… —; soit l'on s'efforce d'examiner les moyens textuels dont dispose un auteur pour créer un narrateur aussi antipathique aux yeux du lectorat qu'aux siens propres, quitte à envisager ultérieurement la pluralité des réceptions individuelles. Dans

cette perspective, c'est bien par rapport à l'instance surplombante de l'auteur impliqué que le narrateur peut être déclaré antipathique, dans la mesure où, sur le plan axiologique, sa parole recèle diverses *dissonances* qui trahissent un écart avec le « supersystème idéologique » du texte (Jouve, 2001: 92). De ces deux options, la seconde paraît plus féconde sur le plan théorique, même si, en ces matières, comme on le verra, nul ne peut prétendre avec assurance échapper aux mirages de l'illusion affective.

Antipathie versus empathie

Il est beaucoup plus délicat qu'on ne pourrait le penser de repérer en texte la présence d'un narrateur incontestablement antipathique, c'est-à-dire susceptible d'être perçu comme tel par l'immense majorité des lecteurs. C'est que la dimension axiologique est en l'occurrence passablement brouillée, en raison de la scénographie propre au texte littéraire — laquelle consiste en « niveaux de sens représentés, non obligatoirement mis en phase » (Hamon, 1996: 151). Dès lors, le recours à une approche « archithématique », inspirée des travaux de François Rastier (1989), risque fort d'aboutir à des résultats décevants, car la textualisation de catégories en droit supposées susciter une aversion instinctive n'est pas nécessairement suivie de tels effets. Par exemple, dans la mesure où nous partageons toutes et tous une angoissante condition mortelle, on aurait pu penser que confier la narration d'un récit de fiction à la *mort* aurait dû garantir le caractère antipathique de cette instance. Il suffit de lire *La Voleuse de livres* (2007) de Markus Zusak pour s'aviser que la situation textuelle est plus ambiguë. La mort, promue au rang de narratrice, y fait toutefois preuve de compassion à l'égard de l'humanité souffrante, ce qui peut lui rallier nos suffrages. Il en va de même de la catégorie archithématique du *non-humain*, comme le prouve *Les Cafards n'ont pas de roi* (1997) : ce récit de Daniel Evan Weiss a beau être narré par un cafard, portant un regard des plus acerbes sur la société des hommes, la répulsion instinctive que peut susciter *hors-texte* ce membre de l'ordre des dictyoptères est rapidement supplantée par la divertissante acuité des réflexions qu'une instance surplombante lui attribue[7]. Le choix d'un tel narrateur xénomorphe, parmi bien d'autres, relève ainsi d'une déclinaison insectoïde de ce que l'on nommera « l'effet Usbek et Rica »… De façon similaire, le paradigme du *monstre* se révèle en la matière décevant, tant il est fréquemment convoqué pour révéler la part d'humanité qu'il recèle, comme dans le cas du narrateur somme toute digne de pitié de « Journal d'un monstre » (1955) de Richard Matheson.

Peut-être estimera-t-on que la neutralisation de l'antipathie procède dans ces exemples du caractère improbable de tels narrateurs, c'est-à-dire de l'irréalisme des récits dont l'auteur impliqué leur confie la conduite en même temps qu'il les façonne. L'explication est sans doute juste, mais pour partie seulement, comme permettent de le démontrer nombre de romans qui malmènent moins frontalement la vraisemblance. Ainsi de la série de romans historiques *Flashman*[8] de l'écrivain écossais George MacDonald, dont le narrateur se présente lui-même à longueur de volumes comme un lâche et un imposteur, doublé d'un parfait scélérat

s'adonnant à toutes les débauches. Que l'arrivisme, l'absence de scrupules et l'incompétence arrogante puissent conduire au succès et aux honneurs n'a cette fois rien d'invraisemblable — cela se produit tous les jours… Mais alors que, dans la vie réelle, ces défauts devraient provoquer l'aversion, il semble que leur attribution à la figure imaginaire de Flashman désamorce leur potentiel répulsif. À cette neutralisation de l'antipathie, plusieurs facteurs concourent : tout d'abord le phénomène d'accumulation hyperbolique, qui vaut comme indice du régime ludique du texte; ensuite la franchise et la lucidité du narrateur-personnage, en vertu de l'adage « faute avouée est à demi pardonnée »; enfin l'entreprise artistique dont ce narrateur n'est qu'un simple rouage, et qui relève d'un détournement parodique de l'axiologie des récits d'aventures héroïques.

En outre, et c'est là une donnée essentielle, Flashman est dépositaire de la parole narrative, de sorte que les lecteurs sont à la fois tributaires de son point de vue, et potentiellement soumis à la séduction de sa rhétorique teintée d'humour et d'ironie désacralisante. De cette emprise sur le lecteur témoigne de façon plus spectaculaire encore Alex, le narrateur homodiégétique de *L'Orange mécanique* (1972) d'Anthony Burgess. Ce roman nous confronte à un jeune marginal à la violence exacerbée qui, au mépris de toute règle sociale ou morale, multiplie les exactions : vol, agression, viol, meurtre. Peut-être sa soumission obsessionnelle à la seule modalité du *vouloir* peut-elle flatter en nous la *libido dominandi*, mais cet autoportrait du jeune homme en brute amorale devrait tout de même nous le rendre haïssable. Pourtant, au risque du paradoxe, à la lecture, Alex apparaît comme un violeur et un meurtrier « attachant ». De nouveau, ce renversement de perspective provient de la convergence de plusieurs facteurs. Y contribue premièrement, sur le plan de l'intrigue, le « programme narratif » (Jouve, 2001: 66) de celui qui est aussi le protagoniste de l'histoire : incarcéré à l'issue d'un de ses méfaits, il est soumis à un traitement barbare qui le métamorphose en une créature certes inoffensive, mais déshumanisée, car artificiellement privée de l'énergie vitale qui lui permettrait de faire face à l'hostilité du monde environnant. Le roman a donc valeur d'*exemplum*, et son système de sympathie n'est guère douteux, qui stigmatise bien plus sévèrement l'inhumanité d'un État monstrueusement répressif que la violence individuelle du délinquant juvénile. Deuxièmement, notre unique accès à l'univers fictionnel est précisément la voix d'Alex, que son traitement stylistique (imputable à l'auteur impliqué) contribue à rendre proprement captivante. À la gouaille irrévérencieuse du voyou, dont le potentiel de séduction contestataire est notoire, s'ajoute en effet une particularité idiolectale liée au contexte « science-fictif » de l'histoire. Dans cette société future, Alex et ses « droogies » (comparses) s'expriment en « Nadsat », parlure argotique hybride où se télescopent le russe, le parler romani (ou manouche) et l'anglais[9]. Il est difficile de rester insensible à la charge affective et esthétique de ce discours qui amalgame avec virtuosité le dynamisme de l'oralité et l'euphorie d'une néologie proliférante, et qui constitue précisément la langue de la narration. Enfin, puisque toute narration homodiégétique est par essence « préfocalisée » (Genette, 1983: 52), c'est de l'intérieur de sa psyché que nous suivons la destinée d'Alex : le temps de la lecture, que nous le voulions ou non, nous

sommes donc plongés dans l'intériorité psychologique de ce personnage d'abord ultraviolent, puis amputé de toute capacité de réaction par le monstrueux traitement « Ludovico » (Burgess, 1972: 147). Quelles que puissent être nos convictions extratextuelles quant à la question de la violence, le déterminisme technique de la préfocalisation nous voue ainsi bon gré mal gré à entretenir à l'égard d'Alex une relation *empathique*, puisque nous sommes *structurellement* assignés à partager ses émotions. Aussi, en vertu de ces trois aspects (programme narratif, inventivité verbale, préfocalisation), pour l'odieux Alex, il est en définitive possible d'éprouver non seulement de l'empathie, mais même une forme de sympathie — dans la mesure où la superstructure idéologique du texte nous y invite.

De ces trois paramètres, sans doute le dernier mérite-t-il le plus d'attention, car il demeure valide pour toute narration homodiégétique, et pose d'intéressantes questions théoriques. De fait, c'est bien la capacité d'empathie générée par la préfocalisation inhérente à la narration homodiégétique qui fait problème, voire scandale, lorsque l'instance en cause est non seulement censément antipathique, mais franchement monstrueuse. Que l'on pense ici à toutes ces incarnations du Mal, qui n'en finissent pas d'éclore comme autant de fleurs vénéneuses sur le terreau apparemment fertile de la littérature. Parmi elles, à l'époque contemporaine, la figure du tueur en série psychopathe occupe une place de choix. On peut bien sûr mentionner le *Dexter* de Jeff Lindsay, mais sans s'y attarder, puisque, malgré quelques stimulantes ambiguïtés, il s'agit d'un tueur en série « gentil », plaçant sa psychose au service de l'élimination des seuls « méchants ». Davantage digne d'intérêt est le cas du narrateur psychopathe de *Zombie* (1999) de Joyce Carol Oates, Quentin, compulsif assassin pédophile qui s'ingénie vainement à transformer ses victimes en zombies obéissants et aimants, en les lobotomisant à l'aide d'un pic à glace. Nous sommes là bien loin d'Alex; mais si la sympathie paraît cette fois impossible, l'empathie demeure. Ce texte nous convie en effet, sur le mode de la feintise ludique partagée, à explorer de l'intérieur les méandres d'une conscience insane et abjecte[10]. Du narrateur halluciné des *Bienveillantes* au violeur dénué d'affects d'*Histoire d'amour* (1997) de Régis Jauffret, les exemples variés en sont légion. Plutôt que de les accumuler à l'envi, tant la tentation du « psychopathologique » est évidente dans la littérature contemporaine, mieux vaut pour finir tenter de tirer quelques enseignements généraux.

Qui, que sont les narrateurs antipathiques? Et peut-on les fréquenter?

Même si, en la matière, nombre de textes littéraires jouent de l'ambiguïté, voire du paradoxe, les narrateurs antipathiques existent : nous venons d'en rencontrer quelques-uns. Toutefois, cette affirmation n'est pleinement recevable que dans le cadre d'une théorie de l'effet, centrée sur les réactions lectorales aux structures, contenus et valeurs textuels. C'est bien alors par rapport à une instance surplombante, qui a barre sur le narrateur primaire, que le diagnostic d'antipathie peut être formulé. Ainsi, dans *Feu pâle* (Nabokov,

1965), si Charles Kinbote est antipathique, c'est parce que *l'auteur impliqué* lui attribue un *ethos* — où la sottise et l'aveuglement le disputent à la mégalomanie —, qu'il est somme toute aisé de dégager des nombreux indices qui émaillent son discours et en atténuent le crédit.

Aussi, lorsqu'il est identifié comme tel, le narrateur antipathique a-t-il tôt fait d'apparaître *suspect*. Mais il est nécessaire de distinguer ici avec soin non-fiabilité idéologique et factuelle : aussi *détestable* soit-il, un narrateur n'en devient pas pour autant *incompétent*, car le pire des « salauds » peut faire montre d'une indéniable maîtrise narrative. Bien sûr, des cas de syncrèse existent, on l'a mentionné, lorsque le narrateur suscite notre aversion pour cause de propension au mensonge ou à la manipulation; mais dans l'immense majorité des cas, le narrateur antipathique est indigne de confiance plutôt que non fiable. Il est d'ailleurs possible que le potentiel scandaleux de cette configuration narrative particulière s'en trouve somme toute renforcé, puisqu'en dépit de l'hostilité qu'elle suscite en moi, je dois alors convenir de la compétence de l'instance qui assure la conduite du récit. Du reste, on l'a vu, cet inconfort est renforcé par l'empathie que suscite mécaniquement l'accès à l'intériorité psychique du narrateur primaire, en relation homodiégétique du moins[11].

Aussi nombre d'écrivains s'ingénient-ils à atténuer ce scandale, en désambiguïsant la scénographie énonciative de leur œuvre : Irvine Welsh intitule l'un de ses romans *Une ordure*[12] (2007); Richard Lourie se désolidarise en ces termes du monstrueux narrateur de *Moi, Staline* (2003), dès le péritexte de cette autobiographie apocryphe : « Quel que soit l'esprit qui s'est emparé de moi pour me faire écrire ce livre, je souhaite qu'il s'en aille à jamais. » Mais l'on sait bien qu'à l'inverse, d'autres auteurs, comme Houellebecq, cultivent l'ambiguïté, en jouant des ressources déstabilisantes de la polyphonie (Baroni, 2016).

Dès lors, pour finir, une question peut se poser : faut-il ou non « fréquenter » les narrateurs antipathiques ou monstrueux? Si, comme une large frange de la critique éthique, Martha Nussbaum (2010) y répond par la négative[13], à mes yeux la réponse est à l'inverse clairement positive. Même si les narrateurs antipathiques sont pourvus d'un ethos, c'est par le jeu de ressources proprement littéraires, et dans un cadre spécifique régi par la feintise ludique partagée (Schaeffer, 1999). Or, il est presque gênant de devoir le rappeler, le texte littéraire possède une capacité de *modélisation*, non pas un pouvoir d'*exemplarité*. Les valeurs cristallisées par le narrateur antipathique n'ont donc pas vocation à être transposées telles quelles dans le monde réel, mais bien plutôt à être soumises à un *examen critique*. Quant à la relation instituée, le temps de la lecture, avec une instance abjecte, elle relève de la *confrontation expérimentale à l'altérité*, dont on peut souligner le caractère formateur — sauf à confondre indûment valeurs éthiques et esthétiques[14]. Aussi odieux soient-ils, ne brûlons donc pas les narrateurs antipathiques; osons au contraire les fréquenter, pour notre plus grand bénéfice cognitif et affectif.

1. MARIN, Scipion. 1830. *Mémoires de Christine, reine de Suède*. Paris : Dehay, t. 1, p. 395.
2. Sur ce point de théorie, que l'on me permette de renvoyer à Frank Wagner (2016).
3. [Je traduis.]
4. « Auteur implicite » ou « auteur impliqué », selon les traductions.
5. Voir par exemple Olivier Bessard-Banquy (2003), même si la position du critique demeure mesurée.
6. [Je traduis.]
7. Le narrateur-personnage dans *Les Cafards n'ont pas de roi* peut paraître sympathique en raison de la justesse de sa cause (la survie de son espèce). À cela s'ajoute, par contraste, le caractère particulièrement peu reluisant des spécimens d'humanité contre qui il doit lutter.
8. Seuls les deux premiers volumes, hélas, ont fait l'objet d'une traduction française : MacDonald, 2004 [1969]; MacDonald, 2004 [1970].
9. Dans l'édition originale, bien sûr…
10. Il faut aussi mentionner le très ambigu *American Psycho* (1995 [1991]) de Bret Easton Ellis, dont la narration homodiégétique empêche d'élucider la nature de la pathologie du narrateur : tueur psychopathe ou « simple » schizophrène. Il est ici impossible de trancher, de sorte que l'hésitation entre narrateur indigne de confiance et non fiable est portée à son comble.
11. Telle est la principale raison pour laquelle les exemples précédents ont été prélevés dans divers textes relevant de cette « relation de personne ». S'il est certes possible de construire un narrateur antipathique en régime hétérodiégétique, ce choix risque bien souvent d'inciter les lecteurs à estimer que c'est alors l'*auteur* qui peut être perçu comme antipathique. Force est en tout cas de constater que l'édification d'un narrateur antipathique en régime d'hétérodiégéticité est beaucoup moins fréquente.
12. *Filth* (1998) pour le titre original, plus ambigu que le titre français.
13. Voir en particulier Nussbaum, 2010 [1990].
14. Sur cette question, on se reportera avec profit à la très rigoureuse mise au point de Vincent Jouve (2014).

Bibliographie

Amossy, Ruth. 2010. ***La présentation de soi. Ethos et identité verbale***. Paris : Presses universitaires de France, 235 p.

Baroni, Raphaël. 2016. **« Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq »**. *Arborescences*, no 6, p. 72-93.

Bayard, Pierre. 2002. ***Enquête sur Hamlet: le dialogue de sourds***. Paris : Minuit, 192 p.

Bessard-Banquy, Olivier. 2003. ***Le Roman ludique***. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 288 p.

Booth, Wayne C. 1983 [1961]. ***The Rhetoric of Fiction***, 2e édition. Chicago : University of Chicago Press, 572 p.

Burgess, Anthony. 1972 [1962]. ***L'Orange mécanique***, traduit de l'anglais par Georges Belmont et Hortense Chabrier. Paris : Robert Laffont, 352 p.

Ellis, Bret Easton. 1995 [1991]. ***American psycho***, traduit par Alain Defossé, présentation par Michel Braudeau. Paris : Seuil, « Points », 512 p.

Genette, Gérard. 1972. ***Figures III***. Paris : Seuil, 288 p.

Genette, Gérard. 1983. ***Nouveau Discours du récit***. Paris : Seuil, « Poétique », 128 p.

Goldsmith, Oliver. 1844 [1766]. ***Vicaire de Wakefield***, traduit de l'anglais par Charles Nodier. Paris : Hetzel, 126 p.

Hamon, Philippe. 1974. **« Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique»**. *Littérature*, vol. 14,

no 2, p. 114-122.

Hamon, Philippe. 1996. ***L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique***. Paris : Hachette, 159 p.

Houellebecq, Michel. 2001. ***Plateforme***. Paris : Flammarion, 369 p.

Jauffret, Régis. 1997. ***Histoire d'amour***. Paris : Éditions Verticales, 208 p.

Jauss, Hans Robert. 1978 [1972-1975]. ***Pour une esthétique de la réception***, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris : Gallimard, « Tel », 312 p.

Jouve, Vincent. 2001. ***Poétique des valeurs***. Paris : Presses universitaires de France, 176 p.

Jouve, Vincent. 2014. **« Valeurs littéraires et valeurs morales. La critique éthique en question »**. Journée d'études *Littérature et valeurs*, Reims, 14 février 2013. Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL), Université de Reims. <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1449/files/2014/03/LitVal_Jouve.pdf>.

Korthals Altes, Liesbeth. 2014. ***Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction***. Lincoln, Londres : University of Nebraska Press, « Frontiers of Narrative », 344 p.

Lindsay, Jeff. 2005 [2004]. ***Ce Cher Dexter***, traduit de l'anglais par Sylvie Lucas. Paris : Seuil, 320 p.

Littell, Jonathan. 2006. ***Les Bienveillantes***. Paris : Gallimard, 1408 p.

Lourie, Richard. 2003 [1999]. ***Moi, Staline***, traduit de l'anglais par Martine Leroy-Battistelli. Lausanne : Éditions Noir sur Blanc, 272 p.

MacDonald, George. 2004 [1969]. ***Flashman. Hussard de sa Majesté [Flashman]***, traduit de l'anglais par Pierre Clinquart, archives Flashman, 1839-1842, rassemblées et mises en forme par George MacDonald Fraser, préface de Gérald Massadié. Paris : Éditions Archipel, t. 1, 350 p.

MacDonald, George. 2004 [1970]. ***Flashman. Le Prisonnier de Bismarck [Royal Flash]***, traduit de l'anglais par Pierre Clinquart, archives Flashman, 1842-1848, rassemblées et mises en forme par George MacDonald Fraser, préface de Gérald Massadié. Paris : Éditions Archipel, t. 2, 350 p.

Matheson, Richard. 1999 [1950]. **« Né de l'homme et de la femme [Journal d'un monstre]»**, dans *Derrière l'écran. Nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacques Chambon. Paris : Flammarion, « Imagine », t. 1, p. 13-17.

Nabokov, Vladimir. 1959 [1955]. ***Lolita***, traduit de l'anglais (États-Unis) par Éric Kahane. Paris : Gallimard, 504 p.

Nabokov, Vladimir. 1965 [1962]. ***Feu pâle***, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice-Edgar Coindreau et Raymond Girard. Paris : Gallimard, 352 p.

Nünning, Ansgar F. 1999. **« Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypothesis »**, dans Walter Grünzweig et Andreas Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie in 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*. Oxford : Malden - Blackwell Publishing, p. 89-107.

NÜNNING, Vera. 2004. « **Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms. The "Vicar of Wakefield" as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology** ». *Style*, vol. 38, no 2 « German Narratology I », été, State College : Penn State University Press, p. 236-252.

NÜNNING, Vera. 2008. « **Ethics and Aesthetics in British Novels at the Beginning of the Twenty-First Century** », dans Astrid ERLL, Herbert GRABES et Ansgar F NÜNNING (dir.), *Ethics in Culture. The Dissemination of Value Through Literature and Other Media*. Berlin : De Gruyter, p. 369-392.

NUSSBAUM, Martha. 2010 [1990]. ***La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature***, traduit de l'anglais par Solange Chavel. Paris : Éditions du Cerf, 592 p.

OATES, Joyce Carol. 1999 [1995]. ***Zombie***, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Claude Seban. Paris : Le Livre de Poche, 183 p.

PHELAN, James. 1996. ***Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology***. Columbus : Ohio State University Press, « The theory and interpretation of narrative series », 237 p.

RASTIER, François. 1989. ***Sens et textualité***. Paris : Hachette, 287 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. ***Pourquoi la fiction?***. Paris : Seuil, « Poétique », 346 p.

TLFi. [s. d.]. « **Antipathie** ». *Trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4228085385;>.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. 1985. ***La Salle de bain***. Paris : Minuit, 144 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. 1997. ***La Télévision***. Paris : Minuit, 272 p.

WAGNER, Frank. 2016. « **Quand le narrateur boit(e)… (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance)** ». *Arborescences*, no 6, p. 148-175. <http://id.erudit.org/iderudit/1037508ar>.

WEISS, Daniel Evan. 1997 [1994]. ***Les Cafards n'ont pas de roi***, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Lise Marlière. Paris : Gallimard, « La Noire », 304 p.

WELSCH, Irvine. 2007 [1998]. ***Une ordure***, traduit de l'anglais par Alain Defossé. Paris : Seuil, « Points », 507 p.

ZUSAK, Markus. 2007 [2005]. ***La Voleuse de livres***, traduit de l'anglais (Australie) par Marie-France Girod. Paris : Oh! Éditions, 640 p.