

Michel MATHIEU-COLAS

Université Paris XIII

LA PERSPECTIVE NARRATIVE

ANALYSES ET EXEMPLES

(Éléments de cours : Villeteuse / Censier, 1979)

La représentation des événements dans un récit dépend pour une grande part de la position du narrateur par rapport à l'histoire. Où est-il situé, quel est son champ de vision ? D'où perçoit-il les personnages, comment les connaît-il ? C'est ce type de questions que la critique désigne sous les termes de *perspective*, de *vision* ou de *point de vue*.

On distingue habituellement trois situations élémentaires, quelles que soient les variations de la terminologie¹. (Tzvetan Todorov, pour sa part, compare directement le savoir du narrateur [N] à celui du personnage [P].)

	J. Pouillon	G. Genette	T. Todorov
omniscience	vision par derrière	non-focalisation (ou focalisation zéro)	N > P
technique du point vue	vision avec	focalisation interne	N = P
technique objective	(vision du dehors ²)	focalisation externe	N < P

N. B. Le récit à la première personne relève pour l'essentiel de la « vision avec », mais il comporte des particularités sur lesquelles nous reviendrons. (Voir aussi notre cours sur la « voix » narrative.)

1. Comparer J. Pouillon 1946, G. Genette 1972, T. Todorov 1966.

2. J. Pouillon, à vrai dire, refusait de reconnaître un troisième type de perspective : toute vision « du dehors » se ramenait, selon lui, à l'un des modes précédents. C'est T. Todorov qui l'interprète comme un mode autonome.

1. OMNISCIENCE ET NON-FOCALISATION

1.1. Définition

Ces deux dénominations expriment, avec des nuances différentes, la situation la plus commune dans le récit traditionnel.

« Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure³ ? »

Gérard Genette interprète les mêmes phénomènes en termes négatifs (*non-focalisation*). Dire que le narrateur peut être présent partout, c'est affirmer en même temps qu'il n'est situé nulle part : sa vision n'est pas centrée, elle ne se rapporte pas à un « foyer de narration » nettement localisé.

Il s'agit là, en fait, de la situation la plus traditionnelle dans l'histoire du récit. Dès le début de *l'Odyssée*, le narrateur nous convie à l'assemblée des dieux, dans le manoir de Zeus et partage, de ce fait, leur pouvoir transcendant (l'Olympe prend ici valeur de symbole). Il sait, naturellement, ce qui se passe à Ithaque (Télémaque « *était assis parmi les prétendants...* »), mais il connaît aussi bien les angoisses d'Ulysse, perdu à des centaines de lieues, dans le domaine de Calypso (« *Il pleurait sur le cap, le héros magnanime*⁴... »).

Cette position n'est pas seulement la plus ancienne, elle aussi la plus normale, la plus « naturelle » pour un récit de fiction. Dans la mesure où quelqu'un invente une histoire, imagine des événements, conçoit des personnages, il peut *a priori* savoir tout ce qu'il veut ; il n'y a rien, s'il le désire, qu'il ne puisse connaître :

« [Mauriac] a écrit un jour que le romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes. [...]. Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et des corps, tout l'univers à la fois⁵. »

C'est donc cette transcendance de l'auteur par rapport à son œuvre qui se projette dans le récit sous la forme d'un narrateur omniscient.

1.2. Les formes de l'omniscience

La supériorité du narrateur se manifeste aussi bien dans le traitement du temps et de l'espace que dans le mode de connaissance des personnages.

3. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 149.

4. *L'Odyssée*, chants I, 114 et V, 81-82.

5. Sartre, *Situations I*, p. 41-42.

1.2.1. *Le traitement du temps et de l'espace*

S'il est vrai que l'homme est un être « en situation » occupant, dans le temps comme dans l'espace, une position bien définie, le narrateur classique ignore ces contraintes : il possède à la fois un don d'ubiquité et un pouvoir d'éternité.

1.2.1.1. *Le don d'ubiquité*

Premier signe de supériorité : il peut changer de lieu immédiatement et sans limite. Pour reprendre l'exemple de *l'Odyssée*, on est frappé par la soudaineté des changements de décor, symbolisée par le déplacement des dieux :

« *La déesse attacha sous ses pieds ses plus belles sandales et s'en vint, en plongeant des cimes de l'Olympe, prendre terre en Ithaque, sous le porche d'Ulysse*⁶. »

Une seule phrase suffit pour parcourir l'espace.

Voici, dans un tout autre genre, un conte de Grimm (*Petite table sois mise, l'Âne-à-l'or et Gourdin sors du sac*). Un vieux tailleur a chassé ses trois fils sur une fausse accusation ; quand il prend conscience de son erreur, il est désespéré :

« *Tout seul dans sa maison, maintenant, le vieux tailleur sombra dans une grande tristesse ; évidemment, il eût aimé faire revenir ses fils ; mais nul ne savait où ils étaient allés ni ce qu'ils étaient devenus.*

*L'aîné était entré en apprentissage chez un menuisier, montrant beaucoup d'ardeur et de zèle à apprendre le métier*⁷... »

Après l'aîné, ce sera le tour du deuxième fils, qui se trouve chez un meunier, puis du troisième, chez un tourneur ; et nous bénéficions ainsi d'une vision synthétique. La rupture entre l'ignorance du personnage et le savoir du narrateur ne saurait être plus explicite : ce dernier seul a le pouvoir de franchir les frontières qui délimitent l'espace.

Cette forme de présentation n'est pas réservée aux récits de type merveilleux ou légendaire. On peut trouver des situations semblables, toutes proportions gardées, dans les œuvres les plus réalistes. Ainsi, dans *Les Âmes mortes* de Gogol – premier grand roman russe –, il arrive que nous quittions brusquement le héros Tchitchikov pour explorer un autre lieu :

« *Tandis qu'assis dans son méchant fauteuil [Tchitchikov était] en proie aux sombres pensées et à l'insomnie,[...] un événement de nature à aggraver la fâcheuse situation de notre héros se passait à l'autre bout de la ville*⁸. »

Un peu plus tard, on abandonne le personnage pour faire le tour de la cité :

« *Un ouragan passa sur la ville endormie. On vit sortir de leur trou les loirs, les marmottes qui depuis des années ne quittaient point leur robe de chambre... Des inconnus se montrèrent dans les salons... Toutes sortes de véhicules se traînèrent par les rues*⁹. »

6. *L'Odyssée*, chant I, 96, 102-103.

7. Nous soulignons.

8. *Les Âmes mortes*, I^{re} partie, chap. VIII ; nous soulignons.

9. *Ibidem*, I^{re} partie, chap. IX.

« Dans les salons », « par les rues », on est partout en même temps. Une telle vision permet de saisir d'un seul coup d'œil l'ensemble d'une société.

1.2.1.2. *La maîtrise du temps*

La même transcendance se retrouve au niveau temporel. Le narrateur omniscient adopte, en quelque sorte le « point de vue de l'éternité » (si tant est que l'éternité puisse constituer un point de vue...). Cela signifie que tous les événements lui sont également présents. Connaissant le passé aussi bien que l'avenir, il peut effectuer autant de retours en arrière ou d'anticipations qu'il le souhaite. A la limite, il lui est loisible de survoler, en une seule phrase, des années, voire des siècles – comme dans *la Belle au bois dormant*, où l'on se trouve transporté en un clin d'œil cent ans plus tard – alors que, dans l'existence, la durée possède un autre rythme, une autre consistance : « Il faut attendre que le sucre fonde », comme le disait Bergson. (Nous aurons l'occasion de développer, dans une autre session, la question du temps narratif.)

Le narrateur peut ainsi dominer l'histoire, la saisir d'un seul regard, par-delà le temps et l'espace, nous en offrant une vision panoramique.

1.2.2. *Le narrateur et les personnages*

L'omniscience peut aussi se manifester, même dans le cadre d'une scène précise et clairement située, par la supériorité du narrateur par rapport aux personnages. Cette supériorité apparaît quelquefois de manière explicite, comme dans ce fragment des *Misérables* :

« Il marchait devant lui au hasard, rasant de près les maisons, comme un homme humilié et triste. Il ne se retourna pas une seule fois. S'il s'était retourné, il aurait vu l'aubergiste [...] parlant vivement et le désignant du doigt, et, aux regards de défiance et d'effroi du groupe, il aurait deviné qu'avant peu son arrivée serait l'événement de toute la ville. Il ne vit rien de toute cela. Les gens accablés ne regardent pas derrière eux¹⁰. »

Le même décalage apparaît, dans un tout autre contexte, au détour d'un roman américain (*Pour qui sonne le glas*, de Hemingway), dont les modalités, en général, sont pourtant différentes :

« Anselmo était accroupi dans le creux du tronc d'un grand arbre [...]. Il entendit une auto sur la route. [...] C'était une Rolls Royce de deux ans, une voiture de ville camouflée pour les besoins de l'État-major. Mais Anselmo ne savait pas cela. Il ne pouvait pas voir, dans la voiture, trois officiers emmitouflés de leurs capes. Deux dans le fond et un sur le strapontin. Au moment où la voiture dépassait Anselmo, l'officier sur le strapontin regarda par la demi-lune ménagée dans le bleu de la vitre. Mais Anselmo ne s'en aperçut pas. Aucun des deux ne vit l'autre¹¹. »

Par la magie du narrateur, nous, nous voyons les deux...

10. *Les Misérables*, I^{re} partie, livre II, chap. I ; nous soulignons.

11. *Pour qui sonne le glas*, chap. XV ; nous soulignons.

1.2.2.1. L'universalité

Sans qu'elle soit toujours aussi évidente, la supériorité du narrateur se manifeste souvent, d'une manière plus simple, par le fait qu'il peut connaître tous les personnages à la fois, en répandant sur eux une lumière égale. Témoin la façon dont nous est présentée, dans le roman de Hugo, la première rencontre de Cosette et de Marius :

« Ce jour-là, le regard de Cosette rendit Marius fou, le regard de Marius rendit Cosette tremblante. Marius s'en alla confiant, et Cosette inquiète. A partir de ce jour, ils s'adorèrent¹². »

Ainsi nous sont connus les sentiments des deux personnages.

C'est cette possibilité de saisir simultanément plusieurs pensées que Sartre reprochait à Mauriac, à propos de son roman *La Fin de la nuit* :

« Lorsqu'il juge que cela lui est plus commode, il quitte Thérèse et va soudain s'installer au beau milieu d'une autre conscience [...]. Il y fait trois petits tours et puis s'en va, comme les marionnettes : "Thérèse [...] ne savait pas que la jeune fille pensait : Je ne ferai pas dans ma vie la moitié du chemin que cette vieille femme vient de parcourir en quelques jours." Elle ne le savait pas ? Qu'à cela ne tienne. M. Mauriac l'abandonne soudain, la laisse à son ignorance, saute chez Marie et nous rapporte ce petit instantané¹³. »

1.2.2.2. Le dedans et le dehors

Autre caractéristique : le narrateur peut proposer, pour chaque personnage, une vision à la fois intérieure et extérieure. Expérience évidemment impossible dans l'existence (à l'exception du miroir) : je me vois « du dedans », je vois les autres « du dehors ». Or cette double vision est fréquente dans le récit, comme en témoigne, parmi bien d'autres, cette autre formule de Hugo :

« On n'a encore aperçu dans ce livre les Thénardier que de profil ; le moment est venu de tourner autour de ce couple et de le regarder sous toutes ses faces¹⁴. »

« Sous toutes ses faces » : l'apparence physique aussi bien que les secrets de la conscience. Nous apprenons que « le Thénardier était un homme petit, maigre, blême, anguleux, osseux, chétif... ». Mais en même temps, nous pénétrons dans son esprit :

« Lui, l'homme, n'avait qu'une seule pensée : s'enrichir. [...] Il avait en lui une profonde fournaise de haine. [...] Il en voulait au genre humain tout entier... »

Vision totale qui ne peut exister que dans le cadre d'un récit.

1.2.2.3. La vision « par derrière »

Lors même que le narrateur se limite aux pensées d'un personnage, il peut encore user de son pouvoir pour en savoir plus sur lui que lui-même n'en a conscience, pour le

12. *Les Misérables*, IV^e partie, livre III, chap. VI.

13. *Situations I*, p. 40-41 ; souligné par Sartre.

14. *Les Misérables*, II^e partie, livre III, chap. II ; nous soulignons.

connaître mieux qu'il ne se connaît. Cette supériorité est particulièrement frappante quand le personnage a l'esprit troublé, comme le héros des *Misérables* dans « Une tempête sous un crâne » :

« Tout était encore confus et se heurtait dans son cerveau ; le trouble y était tel qu'il ne voyait distinctement la forme d'aucune idée ; et lui-même n'aurait pu rien dire de lui-même, si ce n'est qu'il venait de recevoir un grand coup. »

Heureusement pour nous, le narrateur y voit beaucoup plus clair et ne se prive pas de dévoiler les sentiments secrets qui animent le personnage :

*« Un moment après il souffla la lumière. Elle le gênait.
Il lui semblait qu'on pouvait le voir.
Qui, on ?
Hélas ! ce qu'il voulait mettre à la porte était entré ; ce qu'il voulait aveugler le regardait. Sa conscience.
Sa conscience, c'est-à-dire Dieu.
Pourtant, dans le premier moment, il se fit illusion ; il eut un sentiment de sûreté et de solitude ; le verrou tiré, il se crut imprenable ; la chandelle éteinte, il se sentit invisible¹⁵. »*

Sartre décrit une situation analogue dans le roman de Mauriac cité plus haut :

« ... M. Mauriac, alors que je suis encore dans une proximité absolue avec ses personnages, leur dupe quand ils se dupent, leur complice quand ils se mentent, les traverse soudain, sans qu'ils s'en doutent, d'éclairs fulgurants qui illuminent, pour moi seul, leur fond qu'ils ignorent [...]. J'ai des révélations sur [Thérèse] qu'elle n'a pas [...]. C'est une clarté qui nous vient d'en haut. L'auteur, impatient de nous faire saisir le caractère de son héroïne, nous en livre soudain la clé¹⁶. »

Un critique dans la mouvance de Sartre, Jean Pouillon, qualifiait ce procédé de « vision par derrière¹⁷ » : comme si, placé derrière le personnage, on pouvait percevoir les ressorts intimes qui le déterminent et le font agir. Les romans de Balzac constituent un exemple classique de ce type de narration.

Tel est donc le narrateur omniscient : il possède une connaissance totale des êtres, tout lui est transparent. Spectateur privilégié, il connaît le dessous des cartes. Comme l'indique T. Todorov « il voit à travers les murs de la maison aussi bien qu'à travers le crâne de son héros¹⁸ ». A l'image de Dieu, il sonde les reins et les cœurs.

15. *Les Misérables*, I^{re} partie, livre VII, chap. III ; nous soulignons.

16. *Situations I*, p. 39, 42.

17. J. Pouillon, *Temps et Roman*, chap. II (« Les modes de la compréhension »).

18. « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, p. 141.

1.3. Réaction contre l'omniscience

Et c'est cela, précisément, qui fera l'objet de critiques. Témoin ce dernier jugement de Sartre :

« M. Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus¹⁹. »

Le jugement est polémique, et Sartre lui-même le nuancera plus tard. Il méconnaît en outre cette adéquation de principe entre l'omniscience et la création romanesque dont nous parlions précédemment.

Il n'en est pas moins vrai que l'on assiste, depuis la fin du XIX^e siècle, à une réaction contre la position traditionnelle. Comme le remarque Georges Blin :

« On regarde comme une conquête du roman moderne la décision qu'y prend volontiers le conteur d'abdiquer son omniscience et de renoncer à son ubiquité cavalière pour s'engager dans des situations qui ont été à chaque fois celles des témoins effectifs²⁰. »

Dès lors, de nombreux écrivains vont préférer opérer une sélection de l'information, en restreignant le champ de vision du narrateur pour mieux se conformer aux lois et aux limites supposées de la connaissance humaine. C'est cette opération que G. Genette désigne du terme de *focalisation* : l'auteur installe dans son récit un « foyer de narration » à partir duquel tous les événements seront perçus et comme « filtrés ».

Ce filtrage peut lui-même s'accomplir selon deux directions différentes, selon que l'on situe le foyer à l'intérieur d'un personnage (« focalisation interne », « vision avec » ou « technique du point de vue ») ou à l'extérieur de toute conscience (« focalisation externe », « vision du dehors » ou « technique objective »). Telles sont les deux modalités qu'il convient d'explorer.

2. LA « TECHNIQUE DU POINT DE VUE »

« Selon la technique du point de vue, le romancier s'installe en quelque sorte dans la pensée d'un des personnages pour nous découvrir la réalité, non plus éclairée uniformément, mais mise en perspective²¹. »

Comme cela a pour effet de produire une certaine impression de réalité, on a parfois qualifié ce mode d'écriture de « réalisme du point de vue » ou de « réalisme subjectif ». J. Pouillon, pour sa part, parle de « *vision avec* » (par opposition à la « *vision par derrière* ») :

19. *Op. cit.*, p. 52.

20. *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 116.

21. Michel Raimond, *La Crise du roman*, p. 229.

« [Une fois qu'on a choisi un personnage pour centre,] c'est 'avec' lui que nous voyons les autres protagonistes, c'est 'avec' lui que nous vivons les événements racontés²². »

Ajoutons-y la « *focalisation interne* » selon G. Genette : toutes ces expressions désignent la même modalité.

2.1. Développement historique

2.1.1. *La première personne*

La « vision avec » est d'abord apparue dans le cadre du récit à première personne. Voici un exemple qui remonte au XVIII^e siècle – un épisode de *la Religieuse* de Diderot, dans lequel l'héroïne subit une épreuve terrible, croyant que les religieuses en veulent à sa vie :

« Je perdis la connaissance et le sentiment ; j'entendis seulement bourdonner autour de moi des voix confuses et lointaines [...] Je ne sais combien je restai dans cet état, mais j'en fus tirée par une fraîcheur subite qui me causa une convulsion légère, et qui m'arracha un profond soupir. J'étais traversée d'eau ; elle coulait de mes vêtements à terre. [...] Il me sembla que j'étais enveloppée d'un air épais, à travers lequel je n'entrevois que des vêtements flottants. »

Tous les signes de la focalisation sont ici réunis : on participe à l'épreuve de l'héroïne, à ses incertitudes (« *je ne sais...* »). Lorsqu'elle perd connaissance, plus rien n'est visible : seul demeure un « bourdonnement ». Quand elle revient à elle, nous suivons sa progression : d'abord une sensation (« *une fraîcheur subite* »), avant d'en découvrir la cause (« *j'étais traversée d'eau...* »). Mais tout reste encore flou : « *il me sembla que...* »

La forme même du *je* implique ainsi le renoncement à l'omniscience classique au profit de la vision particulière du personnage-narrateur. Entendue en ce sens, la technique du point de vue remonte aux origines mêmes du roman à la première personne (nous reviendrons ultérieurement sur ses propriétés).

2.1.2. *Le XIX^e siècle*

Toutefois, dès le XIX^e siècle, cette focalisation commence à se développer dans le récit à la troisième personne, bastion traditionnel de l'omniscience. Elle apparaît d'abord de manière fragmentaire, à l'échelle d'un épisode, d'une scène plus ou moins longue, sans que cela remette en cause la perspective d'ensemble. C'est ainsi que, dans *les Misérables*, juste avant la « Tempête sous un crâne », on adopte pour un instant le point de vue d'un voisin qui habite au-dessous de la chambre du héros :

« Il se coucha et s'endormit. Vers minuit, il se réveilla brusquement ; il avait entendu à travers son sommeil un bruit au-dessus de sa tête. Il écouta. C'était un pas qui allait

22. *Op. cit.*, chap. II.

et venait, comme si l'on marchait dans la chambre d'en haut. Il écouta plus attentivement, et reconnut le pas de M. Madeleine. Cela lui parut étrange²³... »

Considéré isolément, ce passage est clairement focalisé. Mais tout change à la fin du chapitre : « *Voici ce qui se passait dans la chambre de M. Madeleine.* » Enfin la vérité, finies les apparences : le narrateur reprend ses droits.

2.1.2.1. *Stendhal*

C'est Stendhal qui, le premier, va développer plus amplement ce mode de vision. G. Blin²⁴ montre clairement comment ces « restrictions de champ » correspondent, chez l'auteur, à une philosophie fondée sur le relativisme. Rien n'existe pour lui que ce que nous éprouvons : « Les qualités réelles des objets n'existent pas et il n'y a de vrai que ce qui est senti. » Tout est donc une question de point de vue : « Il ne faut pas s'étonner que le même archet produise des sons différents sur des violons dont les caisses ne se ressemblent pas. » Chaque perception affecte l'objet d'une déformation, d'une mise en profil liées à la situation de l'individu.

Aussi Stendhal privilégie-t-il les formes narratives qui se développent dans le cadre d'un point de vue subjectif, et cela ne concerne pas seulement les récits à la première personne (journal, lettres, récits de voyage, mémoires) : il applique la même conception – ce qui est plus nouveau – aux romans à la troisième personne. A propos de *Lucien Leuwen*, il se recommande à lui-même, dans une note en marge, de se poser toujours la question : « De quel œil le héros voit-il ceci²⁵ ? » Dans *le Rouge et le Noir*, le point de vue de Julien Sorel est clairement mis en évidence, comme dans cet épisode où le héros (à l'instar de la religieuse de Diderot !) perd à demi connaissance devant le regard inquisiteur d'un ecclésiastique :

« Julien n'avait perdu que l'usage des yeux et la force de se mouvoir ; il entendit des pas qui s'approchaient. [...] Il entendit l'homme terrible qui disait au portier : – Il tombe du haut mal, apparemment, il ne manquait plus que ça. Quand Julien put ouvrir les yeux, l'homme à la figure rouge continuait à écrire ; le portier avait disparu²⁶. »

Et si, dans *la Chartreuse de Parme*, le point de vue se trouve réparti entre plusieurs personnages, la focalisation n'en est pas moins évidente. L'épisode mettant en scène Fabrice à Waterloo est exemplaire de ce point de vue, dans la mesure où il rompt avec la tradition des récits de bataille, faits de tableaux panoramiques, pour n'évoquer la guerre qu'à travers la vision restreinte du héros :

« Il regarda les hussards ; à l'exception d'un seul, tous avaient des moustaches jaunes. Si Fabrice regardait les hussards de l'escorte, tous le regardaient aussi. Ce regard le fit rougir, et, pour finir son embarras, il tourna la tête vers l'ennemi. C'étaient des lignes fort étendues d'hommes rouges ; mais ce qui l'étonna fort, ces hommes lui semblaient tout petits²⁷. »

23. *Les Misérables*, I^{re} partie, livre VII, chap. II.

24. Voir *Stendhal et les problèmes du roman*.

25. Cf. *ibidem*, p. 150.

26. *Le Rouge et le Noir*, livre I, chap. XXV.

27. *La Chartreuse de Parme*, chap. III.

A noter que le double regard (de Fabrice vers les hussards, et réciproquement) n'a rien à voir, ici, avec l'omniscience : c'est Fabrice lui-même qui se sent regardé et qui en rougit. On est loin des grandes fresques, ce dont se souviendra Tolstoï : « Qui donc avant lui avait décrit la guerre comme cela, c'est-à-dire comme elle est réellement²⁸ ? »

2.1.2.2. *Flaubert*

Flaubert, après Stendhal, fera franchir un nouveau pas à la focalisation. On cite souvent, à ce propos, la scène du bal dans *Madame Bovary*. Emma, pleine de rêves romanesques, a le bonheur d'être invitée et ne perd pas un détail :

« Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette. [...] Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans les mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet... »

Le choix des détails est significatif : si le narrateur s'attarde sur des objets luxueusement décrits (les éventails peints, les bouquets...), c'est parce qu'ils sont pertinents du point de vue d'Emma : elle est émerveillée, fascinée par ces signes de luxe, ils symbolisent ce dont elle rêve ; c'est pour elle et pour elle seule qu'ils se détachent au premier plan... Mais voici qu'un valseur l'invite à danser :

« Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot... Une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent... Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux. Quand elle les rouvrit, au milieu du salon, une dame assise sur un tabouret avait devant elle trois valseurs agenouillés²⁹. »

On notera la relativité des impressions (« *Ils tournaient : tout tournait autour d'eux...* ») et l'éclipse visuelle (elle « *mit la main devant ses yeux. Quand elle les rouvrit...* »), caractéristiques de la vision « avec ».

2.1.2.3. *Henry James*

Après Flaubert, la technique du point de vue achève de conquérir son autonomie, vers la fin du XIX^e siècle. Il convient notamment d'évoquer la romancier Henry James (d'origine américaine) qui, plus encore que ses prédécesseurs, privilégie ce mode de narration et lui confère ses lettres de noblesse. Se réclamant de l'exemple de Flaubert, il développe la focalisation de manière plus systématique et aime à placer, au centre de ses récits, une conscience focale – un « réflecteur » : le champ de conscience du protagoniste apparaît comme une sorte de miroir intérieur sur lequel les événements viennent se réfléchir. Dans *Ce que savait Maisie* (1897), nous sommes plongés dans l'univers d'une petite fille dont les parents ont divorcé et qui se trouve partagée entre les deux familles ; c'est à partir d'elle que l'on découvre le monde, au fur et à mesure

28.. Cf. G. Blin, *op. cit.*, p. 169.

29. *Madame Bovary*, I^{re} partie, chap. VIII ; nous soulignons.

qu'elle grandit. De même, le roman *Les Ambassadeurs* (1903) est construit autour de la figure d'un personnage central (Strether), et tout est montré à travers sa conscience.

Avec James, nous sommes entrés dans le XX^e siècle. Désormais, ce mode de narration ne va cesser de se répandre et de se généraliser.

2.1.3. *Le XX^e siècle*

Il ne saurait être question d'évoquer ici tous les écrivains qui ont exploité cette forme d'écriture. Plus simplement, nous réfléchissons à la signification de son développement : la technique du point de vue n'est pas seulement un choix narratif, elle reflète aussi une attitude culturelle, une vision du monde propre aux temps modernes, qu'on retrouve aussi bien en philosophie que dans le septième art.

2.1.3.1. *La « vision avec » et la phénoménologie*

Un des principaux courants de la pensée moderne, depuis Husserl jusqu'à l'existentialisme, a été la phénoménologie. Le fait même de centrer la réflexion sur le « phénomène », c'est-à-dire sur *ce qui apparaît à la conscience*, plutôt que sur « l'être en soi », représente un changement d'orientation qui correspond assez bien aux transformations intervenues dans la manière de raconter. Si l'omniscience classique se situait au niveau de l'*être*, la focalisation se limite au *paraître*, comme l'attestent de nombreuses expressions (« il lui semblait... », « il croyait voir... »)

L'existentialisme fera un pas de plus dans cette direction, en posant la conscience comme toujours « située » : il n'existe pas de monde qui ne soit le monde de quelqu'un à un moment donné. De là la réaction de Sartre contre l'omniscience chez Mauriac (« une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier »). De là aussi le privilège que Jean Pouillon accorde à la vision « avec ». On retrouve les mêmes présupposés chez Claude-Edmonde Magny, quand elle parle de l'esthétique « existentialiste » de Malraux :

« Le récit de Malraux est toujours engagé, jamais impersonnel, il est toujours fait du point de vue de quelqu'un, au nom de l'un des personnages. La mort de Kyo n'existe pas en soi, ni l'assassinat de l'homme que tue Tchen ; le meurtre existe pour Tchen, est vu par ses yeux, donc le récit qui va en être fait participera aux oscillations de sa conscience et de sa vision. »

Cela revient à dire que l'essence d'un événement « est inséparable des consciences dans lesquelles il existe³⁰ ».

Quelles que soient les discussions auxquelles cette analyse peut donner lieu, il convient de remarquer que c'est précisément sous l'influence de l'existentialisme que sont apparues – en France tout au moins – les premières études détaillées sur le point de vue dans le roman³¹.

30. *L'Âge du roman américain*, p. 98.

31. Voir notamment Sartre (1939/1947), J. Pouillon (1946), C-E. Magny (1948).

2.1.3.2. La « vision avec » et le cinéma

Le septième art, à sa manière, offre lui aussi des convergences avec la technique du point de vue. Comme l'observe encore C.-E. Magny :

« [Le cinéma est] un art plus que tout autre engagé, [...] incapable par essence (en dépit de son apparente objectivité) de nous offrir aucune image qui soit abstraitement impersonnelle. Toute scène, au cinéma, est nécessairement photographiée d'un certain point de vue, et ce point de vue fait corps avec elle, il est inséparable de son essence ; on ne peut l'éliminer pour nous en donner une vision absolue, celle d'un être qui n'aurait plus du tout de point de vue. [...] Au cinéma, toutes les incidences sur le monde sont légitimes, sauf celle du Dieu des philosophes³². »

Il suffit de songer aux éléments constitutifs de la prise de vues – le cadrage, la profondeur de champ, les mouvements de caméra, l'éclairage, etc. – pour mesurer l'importance du point de vue dans le langage cinématographique. Cette mise en perspective rejoint, sur plusieurs points, les propriétés constitutives de la « vision avec » (nous aurons l'occasion d'y revenir). Cela ne signifie pas nécessairement qu'il y ait eu une influence directe d'un art sur l'autre : il faut plutôt y voir une convergence entre des formes d'expression contemporaines.

L'exemple du cinéma, après celui de la phénoménologie, semble indiquer que le développement de la focalisation interne, au XX^e siècle, n'est pas un phénomène isolé, mais participe d'un mouvement culturel plus large. En tout cas, ce mode de narration est maintenant bien intégré dans le récit contemporain. Il reste à entreprendre une analyse plus détaillée du procédé lui-même.

2.2. Analyse

Partons de la dualité propre à ce type de vision. Deux termes sont en présence : le sujet qui perçoit (la conscience focale dans laquelle les événements sont censés se réfléchir) ; l'objet de la perception (un autre personnage, une scène, un paysage, bref, tout ce qui se découpe dans le champ visuel). Il en résulte deux approches complémentaires : d'une part, ce mode de narration permet une représentation directe de la *subjectivité* ; d'autre part, sur le plan visuel, il se prête à des *effets de perspective*.

2.2.1. L'expression de la subjectivité

Dans la scène du bal de *Madame Bovary*, les éléments descriptifs (éventails, bouquets ou gants blancs...) n'ont pas de consistance objective. Il ne s'agit pas, pour le romancier, de faire un portrait de la société mondaine : toutes les notations se rapportent en fait à l'esprit de l'héroïne – ses sensations, ses impressions, ses sentiments... Bref, ce qui domine, dans cette page, ce n'est pas « le bal vu par Emma », mais bien plutôt « Emma voyant le bal ». Toute la mise en scène n'est ici qu'un chapitre de son histoire intérieure.

32. *Op. cit.*, p. 99-100.

2.2.1.1. « Vivre avec »

Entendue en ce sens, la « vision avec » concerne les sentiments autant que les perceptions, les pensées aussi bien que les sensations. C'est dire qu'elle ne se limite pas au champ visuel (dans *les Visages de l'ombre*, de Boileau-Narcejac, le récit est conduit du point de vue... d'un aveugle), mais s'étend de proche en proche à tout le champ de conscience : « voir avec », c'est « vivre avec », intégralement.

Reprenons l'exemple de *Pour qui sonne le glas*, dont la plus grande partie adopte le point de vue du héros (Robert Jordan). Nous partageons naturellement ses perceptions :

« ... il était seul, adossé à un arbre. Il regarda le long du flanc de la colline et vit le cheval gris qu'Agustin avait achevé. Plus bas sur la pente, il regarda la route et, au-delà, la région des bois. [...]. Il voyait les camions, à présent, sur la route d'en bas. Le gris des camions apparaissait entre les arbres. Puis il regarda vers le haut de la route à l'endroit où elle atteignait la colline³³. »

Le terme *vision*, ici, est à prendre dans son sens littéral. Mais, de la même manière, nous connaissons les sensations du personnage :

« Robert Jordan sentait contre ses jambes le frottement des bruyères, sentait le poids de son pistolet contre sa cuisse, sentait le soleil sur sa tête, sentait sur son dos la fraîcheur de la brise qui soufflait des sommets enneigés et, dans sa main, il sentait la main, ferme et robuste, de la jeune fille, et leurs doigts mêlés. »

ainsi que ses pensées :

« Il marchait à côté d'elle, mais son esprit était occupé par le problème du pont ; tout était clair, dur et net [...] ; puis il se mit à penser à tout ce qui pourrait survenir, à tout ce qui pourrait aller de travers³⁴. »

Cependant, la restitution des pensées, dans la focalisation interne, diffère sensiblement du mode de l'omniscience. Sans doute, nous voyons bien ce qui se passe dans l'esprit du personnage, mais seulement dans la mesure où il en a lui-même conscience. Nous sommes censés le percevoir comme il se perçoit, sans interprétation ni analyse – à moins qu'il ne s'analyse lui-même dans un mouvement réflexif, par une sorte de dédoublement. A cet égard, les dialogues intérieurs de Robert Jordan sont significatifs :

« Écoute, se dit-il à lui-même. Tu ferais mieux de ne pas t'occuper de ça. [...] Puis il se répondit : Écoute-moi, toi ! Tu es en train de faire quelque chose de très important, et il faut que je sois sûr que tu comprends. Il faut que je te fasse comprendre cela clairement. [...] Alors, tâche de bien piger, et ne te mens pas à toi-même³⁵. »

Aucune glose de la part du narrateur : il ne fait que suivre le héros dans son cheminement.

33. *Pour qui sonne le glas*, chap. XLIII ; nous soulignons.

34. *Ibidem*, chap. XIII ; nous soulignons.

35. *Ibidem*, chap. XXVI.

2.2.1.2. La conscience irréfléchie

Il s'agit là, toutefois, d'un cas limite. Le personnage, en général, n'atteint pas ce degré de réflexivité. Il peut avoir, plus simplement, ce que les phénoménologues appellent une conscience « irréfléchie » ou « préréflexive ». Dans ce cas, le narrateur se contentera de suggérer les sentiments du héros en nous faisant partager sa situation. Sa subjectivité apparaîtra indirectement, dans la vision que nous aurons, avec lui, des autres et du monde, comme l'indique J. Pouillon :

« On peut nous donner le sentiment de la présence d'un personnage simplement en décrivant ce qu'il voit, non pas comme ce serait pour tout le monde et pour personne, mais en lui donnant la qualité subjective d'être *pour* ce personnage. » [Le sujet se révèle] « dans l'image qu'il se fait des autres, en transparence dans cette image³⁶ ».

Aimer quelqu'un, ce n'est pas nécessairement être conscience de son propre amour, l'analyser, l'explicitier : ce peut être, plus fondamentalement, être porté *vers* l'objet aimé, le percevoir d'une certaine manière, à nulle autre pareille. Dans une telle situation, s'identifier au personnage ne signifie point qu'on parlera d'amour. Il peut suffire de décrire la femme aimée, telle que seul peut la voir un regard amoureux :

« Robert Jordan vit son visage détourné [...]. Ses dents étaient blanches dans son visage brun, et sa peau et ses yeux étaient du même brun doré. [...] Ses cheveux avaient la couleur d'or bruni d'un champ de blé brûlé par le soleil [...] Elle a un beau visage, pensa Robert Jordan³⁷. » \$ Chaque fois que Robert Jordan la regardait, il se sentait une boule dans la gorge.

L'orientation était analogue, on l'a vu, dans la scène du bal de *Madame Bovary*. Partager la fascination de l'héroïne, ce n'est pas dire : « Elle était fascinée » – ce qui impliquerait, de la part du narrateur, un recul, un début d'analyse ; c'est bien plutôt se perdre avec elle dans la contemplation du luxe qui l'entoure. La conscience d'Emma n'est pas explicitée : elle est suggérée obliquement, latéralement, du seul fait que nous partageons sa situation.

Ce mode de narration apparaît notamment dans l'évocation des émotions violentes.

« L'analyse intérieure ne permet guère de rendre adéquatement l'émotion violente, l'ivresse, le délire, et en général tous les états où la conscience se trouve comme supprimée ou au moins réduite à la perception qu'a l'individu de ses propres comportements.

[Dans *Manhattan Transfer*, de Dos Passos,] l'ivresse du héros « se réduit à ceci : la serrure qui tournoie pour empêcher la clé d'entrer lorsqu'il veut ouvrir la porte ; la chaise qu'il prend et qui veut s'envoler jusqu'à la fenêtre, qu'elle fracasse ; la rue qui tout d'un coup grimpe verticalement³⁸. »

36. *Op. cit.*, chap. II

37. *Pour qui sonne le glas*, chap. II.

38. C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 56-57.

2.2.1.3. *L'extinction de conscience*

Autre expérience limite, qui met bien en valeur les propriétés de la technique du point de vue : le cas de la mort ou de l'évanouissement :

« ... à travers le martèlement de l'arme, il y eut le sifflement de l'air qui se déchire ; dans un grondement rouge et noir, la terre roula sous ses genoux, puis se souleva pour le frapper au visage ; puis de la terre et des fragments de roches se mirent à tomber tout autour [...]. Mais il n'était pas mort parce que le sifflement recommença et la terre roula sous lui avec un grondement. »

Cette dernière phrase est étonnante et incompréhensible si on la prend à la lettre : quel rapport de causalité entre la présence du sifflement et le fait d'être vivant ? Tout devient clair en revanche dans le cadre de la focalisation : le personnage se rend compte qu'il n'est pas mort parce qu'il possède encore le faculté d'entendre, ce qui signifie qu'il est conscient. Malheureusement pour lui, sa situation s'aggrave :

« Et cela recommença, et la terre se déroba sous son ventre, et un côté de la colline se souleva en l'air et retomba lentement sur leurs corps étendus. Les avions revinrent et bombardèrent trois fois, mais, sur la colline, personne ne s'en aperçut³⁹. »

Ici encore une phrase étrange : la substitution de pronoms (« son ventre » / « leurs corps ») ne renvoie pas seulement à la présence d'autres personnages à ses côtés, elle marque surtout une rupture de focalisation. Dans l'espace de la phrase, au détour d'une virgule, le personnage s'évanouit, disparaissant ainsi comme conscience focale – son point de vue ne peut plus orienter le récit – et le narrateur, au moins pour un temps, redevient omniscient.

2.2.1.4. *La perception de soi et le motif du miroir*

Dernière particularité de la focalisation interne, implicite dans les exemples précédents : la perception de soi. Dans quelle mesure le personnage peut-il se voir lui-même ? Certes, il est le « foyer » de la vision, tout regard part de lui. Mais, pour cette raison même, il ne peut se voir de l'extérieur. Nous n'aurons donc plus guère, dans ce type de récit, de description du héros. G. Blin le notait à propos de *la Chartreuse de Parme* : « Stendhal ne nous révèle point quelle était la couleur des yeux de Fabrice : ce sont là des yeux voyant, non des yeux vus, ce sont ceux à travers lesquels le monde est aperçu⁴⁰. »

Cette « invisibilité » du héros se retrouve, au cinéma, dans la technique de la « caméra subjective ». L'objectif de l'appareil de prise de vues étant censé coïncider avec le regard d'un personnage, toutes les images seront perçues comme appartenant à son champ de vision. Dans le film *Dark Passengers* (« Passagers de la nuit »), dont le rôle principal est tenu par Humphrey Bogart, toute la première partie est tournée de cette façon : nous ne voyons pas le héros, mais seulement le monde autour de lui (quand il saute d'un camion, le sol se rapproche subitement ; s'il se met à courir, le paysage défile à toute vitesse...). Où est passé l'acteur ? Le scénario, on le devine, se charge de le réintroduire : le personnage, pour échapper à ses poursuivants, se fait refaire le visage

39. *Pour qui sonne le glas*, chap. XXVII ; nous soulignons.

40. *Op. cit.*, p. 150.

et, quand on retire les bandelettes, apparaît... Humphrey Bogart. Dès lors, le point de vue change : nous ne voyons plus « avec » lui, nous le voyons lui-même...

Cette loi de la perception ne comporte qu'une exception possible : le recours au miroir. Dans *Lady in the Lake* (« la Dame du Lac »), film de Robert Montgomery entièrement tourné en caméra subjective, on ne voit le héros que pendant un court instant, alors qu'il passe devant une glace. Le même motif se retrouve en littérature, dans le cadre de la focalisation interne. C'est ainsi que, dans *Anna Karénine*, de Tolstoï, nous surprenons l'héroïne en train de se regarder :

« *“Mais voyons, me suis-je coiffée aujourd'hui ? Oui, fit-elle en portant les mains à sa tête, mais quand donc ? je ne m'en souviens plus.” Elle s'approcha d'une glace pour se convaincre qu'elle s'était bien coiffée en avoir eu conscience, et recula en apercevant un visage boursoufflé et des yeux étrangement brillants qui la considéraient avec épouvante. “Qui est-ce, se demanda-t-elle... Mais c'est moi”, comprit-elle soudain⁴¹.* »

Dans un tout autre contexte, voici le héros de *la Nausée*, de Sartre :

« *Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'y laisser prendre. Ça y est La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller. C'est le reflet de mon visage. [...] Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien⁴².* »

Le motif du miroir joue ainsi, dans tous les cas semblables, un rôle structurel, intimement lié à la vision choisie. Bien loin de nous offrir une description objective du personnage, il « reflète » ses sentiments et ses réflexions personnelles : il n'y a rien de intime plus que l'image de soi.

La technique du point de vue permet ainsi, à travers un ensemble d'images, de sensations, de sentiments et de pensées, de faire partager l'expérience vécue d'un personnage, en mettant en scène sa subjectivité.

2.2.2. Les effets de perspective

Elle autorise aussi de nombreux effets de perspective. Même dans un œuvre comme *Salammbô*, relativement dénuée de subjectivité (on ne pénètre guère dans l'intimité des consciences), le narrateur aime à s'identifier au regard des personnages, comme dans cette scène où les Barbares contemplant l'héroïne :

« *Elle s'avança dans l'avenue des cyprès, et elle marchait lentement entre les tables des capitaines, qui se reculaient un peu en la regardant passer. Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour [...], la faisait paraître plus grande... »*

Suit une demi-page de description, qui correspond à la vision que peuvent avoir les Mercenaires :

41. *Anna Karénine*, VII^e partie, chap. XXVII.

42. *La Nausée*, (premier) vendredi.

« Les soldats, sans comprendre ce qu'elle disait, se tassaient autour d'elle. Ils s'ébahissaient de sa parure⁴³. »

L'essentiel, ici, ne réside pas dans la pensée des Barbares. Simplement, nous adoptons leur position dans l'espace, la distance qui les sépare de l'héroïne et l'angle sous lequel ils peuvent la percevoir. Mais les deux composantes ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Le narrateur peut fort bien, d'une même mouvement, « vivre avec » un personnage, adhérer à son intériorité, et épouser sa « vision », au sens optique du terme.

Pour décrire plus précisément les effets de perspective, il peut être intéressant de se référer au cinéma, dont on a déjà vu les éléments de convergence avec la focalisation : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de présenter une scène (un personnage, un objet) sous un angle bien défini. « Admettre, disait Gide, qu'un personnage qui s'en va ne puisse être vu que de dos⁴⁴. » Les principales figures cinématographiques peuvent trouver leur équivalent dans le récit littéraire.

2.2.2.1. *Le cadrage*

Le champ de vision du personnage peut être délimité par des contours précis. Ce sont souvent les fenêtres qui jouent ce rôle stratégique, comme il arrive dans *Madame Bovary*, lorsque Rodolphe et l'héroïne assistent à la cérémonie des comices agricoles du premier étage de la mairie. Dans *la Modification* de Michel Butor, elles servent de médiation entre l'univers clos du compartiment et le monde extérieur :

« A droite, au travers de la vitre fraîche à laquelle s'appuie votre tempe, et au travers aussi de la fenêtre du corridor à demi ouverte devant laquelle vient de passer un peu haletante une femme à capuchon de nylon, vous retrouvez, se détachant à peine sur le ciel grisâtre l'horloge du quai⁴⁵... »

D'autres fois, à l'inverse, la fenêtre permet de pénétrer de l'extérieur vers l'intérieur. Ainsi dans ce passage de *Pour qui sonne le glas* où une femme évoque les débuts de la guerre civile et les scènes atroces auxquelles elle a assisté :

« Moi, montée sur la chaise, je pouvais voir à travers les barreaux des fenêtres dans la salle de l'Ayuntamiento, et, à l'intérieur, rien n'avait changé. Le prêtre était debout, ceux qui restaient étaient à genoux en demi-cercle autour de lui, et ils priaient tous.[...] J'ai rapproché ma chaise du mur [...]. J'avais la tête contre les barreaux de la fenêtre et je me tenais aux barreaux⁴⁶... »

D'autres objets peuvent aussi jouer le rôle de cadre : c'est le cas, dans le même roman, des jumelles qu'utilise le héros :

« Il sortit ses jumelles de la poche de sa chemise [...], essuya les verres avec un mouchoir, les ajusta jusqu'à ce que la scierie lui apparût soudain clairement. Il

43. *Salammbô*, chap. I (« Le festin »). Cf. Jean Rousset, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », *Poétique* 6 (1971), p. 145-154.

44. *Journal des Faux Monnayeurs* (cité par C.-E. Magny, *op. cit.*, p.88).

45. *La Modification*, p. 12. Voir, sur cette œuvre, Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur la Modification de Michel Butor*, chap. III (« La perspective narrative »).

46. *Pour qui sonne le glas*, chap. X.

distingua le banc de bois près de la porte, le grand tas de sciure derrière le hangar et un morceau du plan incliné, par où les troncs d'arbre descendant de la montagne traversaient le torrent. Ce torrent apparaissait clair et uni à travers les jumelles⁴⁷. »

Le cadrage se combine ici avec un effet de grossissement.

2.2.2.2. *L'angle de vision*

La perspective dépend aussi de l'angle de vision. Revenons à *Salammbô* : le théâtre de l'action abonde en postes d'observation – une terrasse, des remparts, le sommet d'une tour, le bord de la falaise, etc. Selon la position des observateurs, nous disposerons d'une vue plongeante :

« ... un pied sur le mur, ils contemplaient en bas, sous eux, les ruines fumantes, et au loin la bataille qui recommençait⁴⁸. »

ou d'une vision en contreplongée, comme dans ce chapitre intitulé « Sous les murs de Carthage », où nous voyons la ville avec les assiégeants, de bas en haut : d'abord les enceintes, puis la colline de l'Acropole, et enfin la ville neuve, jusqu'au bord de la falaise...

2.2.2.3. *Les variations de distance*

Avec les variations de distance, nous passons de l'axe vertical à la dimension horizontale. Ce peut être, tout d'abord, l'objet qui se déplace, l'observateur restant fixe. Ainsi lorsque les Mercenaires apparaissent au fond de l'horizon, d'abord indiscernables, puis de plus en plus distincts au fur et à mesure de leur approche :

« Tout à coup il aperçut à l'horizon, derrière Tunis, comme des brouillards légers, qui se traînaient contre le sol ; puis ce fut un grand rideau de poudre grise perpendiculairement étalé, et, dans les tourbillons de cette masse nombreuse, des têtes de dromadaires, des lances, des boucliers parurent. C'était l'armée des Barbares qui s'avancait sur Carthage⁴⁹. »

D'autres fois, au contraire, c'est le personnage lui-même qui change de position, comme on peut le voir au cinéma avec les mouvements de caméra (notamment les travellings). Le roman peut le faire d'autant plus librement qu'il n'est lié à aucune contrainte technique, et il n'a pas attendu pour cela le XX^e siècle (même s'il est vrai que le cinéma va amplifier le procédé). Relisons *Les Âmes mortes*, que nous évoquions précédemment. Tchitchikov rend visite à un étrange gentilhomme campagnard, dont l'univers est dévoilé au fur et à mesure que le visiteur, dont nous suivons le regard, pénètre dans le domaine :

« L'aspect décrépît du bourg frappa Tchitchikov. [...] De droite ou de gauche, suivant les sinuosités du chemin, par-dessus les meules et les toits délabrés, se détachaient côte à côte, dans l'air léger, les deux églises du bourg. [...] La maison seigneuriale se devinait peu à peu ; elle apparut enfin tout entière. [...] Après un ou deux nouveaux tournants, notre héros se trouva enfin devant le manoir qui, de près,

47. *Ibidem*, chap. I (p. 6)\$.

48. *Salammbô*, chap. XIII (« Moloch »).

49. *Ibidem*, chap. III (« Salammbô »).

*lui parut encore plus lugubre. [...] Auprès d'un des bâtiments, Tchitchikov distingua bientôt un être étrange*⁵⁰. »

Le mouvement est plus rapide dans *la Modification*, du fait de la vitesse du train. Surtout, la relativité des perceptions oblige à attribuer le déplacement aux objets extérieurs :

« Balayant vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre, se succèdent sans interruption les poteaux de ciment ou de fer ; montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une complexe portée musicale [...].

*Un peu plus loin, un peu plus lente, la masse des bois de moins en moins interrompue de villages ou de maisons, tourne sur elle-même, s'entrouvre en une allée, se replie comme se masquant derrière un de ses membres*⁵¹. »

La description est tout entière rythmée par le mouvement de l'observateur.

2.2.2.4. L'éclairage

Les effets d'éclairage concourent directement aux jeux de la perspective. Lorsque enfin parvenu dans le domaine du gentilhomme, Tchitchikov entre dans sa demeure, tout n'est plus qu'ombre et lumière :

*« Tchitchikov pénétra dans un spacieux vestibule obscur, d'où le froid s'exhalait comme d'une cave, puis dans une chambre également sombre, à peine éclairée par la lumière qui s'insinuait à travers une large fente au bas d'une porte. Cette porte ouverte, il vit enfin clair, et fut frappé du désordre qui s'offrit à ses yeux*⁵². »

Il n'y a pas là un jeu gratuit : l'ombre reflète en négatif la profonde misère du propriétaire, tandis que la lumière sert de révélateur en mettant en évidence le délabrement des lieux.

L'éclairage est encore plus élaboré chez Malraux, dans *la Condition humaine*. Après l'assassinat, Tchen rejoint ses compagnons :

*« La porte refermée fit osciller la lampe : les visages disparurent, reparurent. [...] A droite, Kyo Gisors ; en passant au-dessus de sa tête, la lampe marqua fortement les coins tombants de sa bouche d'estampe japonaise ; en s'éloignant, elle déplaça les ombres et ce visage métis parut presque européen. Les oscillations de la lampe devinrent de plus en plus courtes : les deux visages de Kyo reparurent tour à tour, de moins en moins différents l'un de l'autre*⁵³. »

La mise en scène de la lampe reflète directement la dualité du personnage.

On constate ainsi que la « vision avec », particulièrement adaptée à l'expression de la subjectivité des personnages, peut aussi bien servir à mettre en scène les objets

50. *Les Âmes mortes*, I^{re} partie, chap. VI.

51. *La Modification*, p. 15.

52. *Les Âmes mortes*, I^{re} partie, chap. VI.

53. *La Condition humaine*, I^{re} partie (« 21 mars 1927 : Une heure du matin »).

perçus (le monde représenté), non plus sous un éclairage uniforme, comme dans l'écriture traditionnelle, mais mis en perspective, tels qu'ils peuvent s'offrir, en relief et en couleur, à un regard humain.

Il reste à évoquer deux questions complémentaires, qui méritent l'une et l'autre un examen plus attentif :

- la possibilité d'étendre le procédé à plusieurs personnages ;
- les particularités du récit à la première personne.

2.3. Les points de vue multiples

On a pu voir, par nos exemples, qu'un même récit pouvait associer plusieurs points de vue. G. Genette, à ce propos, identifie deux cas de figure :

- la « focalisation variable », lorsque le narrateur s'identifie successivement à plusieurs personnages (dans *Madame Bovary*, on adopte tour à tour la vision de Charles, puis celle d'Emma, avant de revenir à Charles) ;
- la « focalisation multiple », lorsque le même événement est évoqué de différents point de vue (il cite une œuvre de Robert Browning, où l'on voit une même affaire criminelle perçue successivement par le meurtrier, les victimes, la défense, l'accusation...). T. Todorov, dans le même sens, parlait de « vision stéréoscopique ».

Cette dernière situation est particulièrement intéressante. Apparue, tout d'abord, dans le roman par lettres (la forme épistolaire, par sa nature même, se prête parfaitement aux variations de perspective, et ce n'est point un hasard si Henry James adopte cette forme dans la nouvelle intitulée *Point de vue*), elle conquiert progressivement le récit à la troisième personne, jusqu'à atteindre sa pleine mesure avec des romanciers comme William Faulkner ou Virginia Woolf. Cette dernière, par exemple, dans *La promenade au phare*, évoque une scène de repas où le narrateur s'identifie à tour de rôle à chacun des convives, se déplaçant de conscience en conscience...

La question se pose toutefois de savoir si la pluralité des points de vue – que la vision soit « variable » ou « multiple » – ne nous fait pas revenir à l'omniscience. Le narrateur, à l'évidence, en sait plus que chacun des personnages considéré isolément – au point que J. Pouillon refuse, dans un tel cas, de parler de « vision avec » : « De nouveaux centres de rayonnement disqualifieraient la perspective initiale⁵⁴. » Et G. Genette ne manque pas de souligner l'entrecroisement des différentes modalités : « Le partage entre focalisation variable et non-focalisation est parfois bien difficile à établir, le récit non focalisé pouvant le plus souvent s'analyser comme un récit multifocalisé⁵⁵. »

54. *Op. cit.*, chap. II.

55. *Figures III*, p. 208-209

Mais la réciproque n'est pas toujours vraie. Dans le roman de V. Woolf, nous avons bien une perception plurielle de la scène du repas ; mais cela n'a rien à voir avec une vision objective, transcendante, absolue. Une somme de points de vue limités n'équivaut pas à un savoir total ; une suite d'apparences multiples ne produit pas la vérité. Sans doute, des points de vue complémentaires et convergents peuvent aboutir à recréer une vision synthétique proche de l'omniscience (nous finissons par tout savoir). Mais à l'inverse, si l'on nous donne d'une même scène des versions différentes, sinon contradictoires, nous serons attentifs au caractère personnel de chacune d'entre elles ; dans un tel cas, la multiplication des points de vue ne fait qu'accentuer leur subjectivité. Ce que soulignait Sartre, hostile à l'omniscience : « Un roman est une action racontée de différents points de vue. [...] Chaque point de vue est relatif⁵⁶. »

2.4. Le point de vue dans le récit à la première personne

On a pu voir, dans le bref rappel historique que nous avons proposé, que la focalisation interne s'était d'abord imposée sous la forme du récit personnel. Mais la première personne n'implique pas nécessairement l'identité de point de vue entre le narrateur et le héros. Ou plutôt, cette identité n'est assurée que si le récit est au présent : c'est ainsi que, dans le « monologue intérieur », il n'y a aucune distance entre le temps de l'histoire et le moment de la narration (à la limite, il n'y a même plus de narrateur, mais simplement un personnage pris sur le vif, pour donner l'illusion de l'immédiateté). Pour le reste, il y a généralement un décalage entre l'expérience du personnage, au moment où il vit l'action, et le savoir du narrateur, au moment où il raconte son histoire, avec plus ou moins de recul. Dans *l'Emploi du temps*, de Michel Butor, le narrateur souffre consciemment de cette dualité :

« ... je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant, non seulement mon enfoncement, mon égarement, mon aveuglement, mais aussi mon enrichissement sur certains plans, mes progrès dans la connaissance de cette ville et de ses habitants⁵⁷ ... »

Dès lors, deux types de perspective sont envisageables.

2.4.1. Le point de vue du héros

Le narrateur peut se limiter à l'information qu'il possédait dans le passé comme personnage (ce que G. Genette appelle « focalisation sur le héros »). Cela implique qu'il renonce à toutes les informations obtenues par la suite pour restituer le plus fidèlement possible son expérience passée. Le narrateur de *l'Emploi du temps* s'efforce d'y parvenir :

Il s'agit de retrouver cette première entrevue, l'impression qu'elle m'a faite ce jour-là, c'est-à-dire de supprimer tout ce que j'ai su d'elle, tout ce que j'ai vu d'elle par la suite⁵⁸. »

mais cela lui est difficile.

56. *Situations I*, p. 42.

57. *L'Emploi du temps* (« lundi 19 mai », p. 38).

58. *Ibidem* (« mardi 20 mai », p. 40).

A l'inverse, dans un roman comme *l'Adieu aux armes* (Hemingway), le narrateur nous fait revivre intégralement son expérience de personnage, autrefois touché par un éclat d'obus :

Au milieu du bruit je distinguai de nouveau un toussotement, puis le thcu, tchu, tchu, puis un éclair comme lorsque la porte d'un haut fourneau s'ouvre brusquement, un grondement, blanc d'abord, rouge ensuite, accompagné d'un violent courant d'air. J'essayai de respirer, mais j'avais le souffle coupé et je me sentis sortir tout entier de moi-même, emporté loin, bien loin par le vent. Tout mon être s'enfuyait rapidement et je savais que j'étais mort et que c'était une erreur de croire qu'on mourait comme ça, sans s'en apercevoir ; puis j'eus l'impression de flotter et, au lieu de continuer dans mon vol, je me sentis retomber. Je respirai, j'étais revenu à moi. [...] Je compris que j'étais blessé⁵⁹. ».

La restitution de l'expérience vécue produit ici une phrase extraordinaire : « ... *et je savais que j'étais mort* », littéralement incompréhensible en dehors de la vision « avec ». Elle ne fait que traduire l'illusion du personnage, ses impressions au moment de l'action. La vérité de la situation n'apparaît qu'à la fin, quand il en prend lui-même conscience (« *je compris que...* »).

2.4.2. Le point de vue du narrateur

Cependant, un autre point de vue est possible dans ce type de récit. Imaginons une réécriture de l'épisode précédent :

Il me semblait que tout mon être s'enfuyait rapidement et, bien que je ne fusse que blessé, j'avais l'impression d'être mort.

Le narrateur laisserait percer ici sa supériorité, profitant du recul qu'il possède par rapport aux événements. G. Genette, dans des cas semblables, parle de « focalisation sur le narrateur » :

« Le narrateur autobiographe n'a aucune raison pour s'imposer silence [...]. La seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros⁶⁰. »

En général il en sait plus – d'où l'abondance de formules telles que « je ne savais pas alors... », « comme je l'ai appris plus tard... ».

Revenons à *L'emploi du temps*, où le contraste entre les deux niveaux d'information tourne au paradoxe :

« ... j'avais quitté Horace Buck, la veille. Je ne savais pas alors comment, il s'appelait ; je ne connaissais pas le nom de sa rue, Iron Street, ni le numéro de sa porte, 22⁶¹. »

tout comme dans cette description négative d'une jeune fille :

59. *L'Adieu aux armes*, chap. IX.

60. *Figures III*, p. 214.

61. *L'Emploi du temps* (« Vendredi 16 mai », p. 35).

« *Je ne l'ai pas examinée ce jour-là ; je n'ai remarqué ni ses yeux couleur de héron, ni ses très longs cheveux noués presque roux*⁶²... »

On comprend que, depuis, il l'a souvent revue.

Cette situation, par certains côtés, se rapproche de l'omniscience, dans la mesure où: le narrateur en sait plus que son propre personnage. En réalité, nous ne sortons pas de la focalisation, nous sommes « avec » le protagoniste, nous voyons par ses yeux, avec pour seul privilège le recul temporel. D'ailleurs, il peut se faire qu'il en sache moins que dans le passé, il peut avoir oublié, avec le temps, ce qu'il savait alors :

« *Je ne sais plus dans lequel des trois restaurants tout proches [...] j'ai déjeuné ce 8 octobre*⁶³. »

Le récit à la première personne présente ainsi un point de vue original et relativement complexe, du fait du dédoublement éventuel de la perspective. Plus généralement, on observera que la « vision avec » offre une gamme très riche de possibilités : expression de la subjectivité et/ou effets de perspective, point de vue unique ou multiple, focalisation sur le héros ou sur le narrateur, il y a là autant de nuances dans la manière de raconter.

3. LA TECHNIQUE « OBJECTIVE »

Le dernier type de perspective refuse, pour sa part, toute forme de subjectivité. On le retrouve sous diverses dénominations – « technique objective » (C.-E. Magny), « vision du dehors » (J. Pouillon réinterprété par T. Todorov⁶⁴), « focalisation externe » (G. Genette).

3.1. Définition

Le foyer de la narration est situé, cette fois, à l'extérieur de toute conscience. Le regard se fait neutre, objectif, anonyme. Le narrateur en sait moins que les personnages (N < P), se bornant à donner le « procès verbal de leurs conduites » et la « sténographie de leurs discours »⁶⁵.

Il en résulte deux types d'utilisation complémentaires, selon la part respective de l'image et du son :

- tantôt le récit privilégie les éléments visuels : tel l'œil d'une caméra, il enregistre des mouvements, des actions et des gestes ;
- tantôt c'est le dialogue qui prédomine : le narrateur transcrit les paroles des personnages, ce qui rapproche le texte d'une forme théâtrale.

62. *Ibidem* (« Mardi 20 mai », p. 40).

63. *Ibid.* (« Lundi 19 mai », p. 38-39).

64. Voir la note 2.

65. C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 50.

Ces deux éléments, naturellement, peuvent librement se combiner dans diverses proportions.

3.2. Emplois occasionnels

Ce mode d'écriture peut apparaître fugitivement, dans le roman traditionnel, à l'échelle d'une scène particulière :

« ... voici le couvre-feu : toutes les consciences sont éteintes. M. Mauriac, lassé, se retire soudain de tous ses personnages à la fois : il ne demeure plus que les dehors du monde [...]. Des gestes, des sons dans la pénombre⁶⁶. »

En particulier, on rencontre souvent ce type de vision dans les débuts de récit, quelle que soit la perspective adoptée par la suite : comme si le narrateur voulait, au seuil de l'histoire, entretenir un certain mystère, en feignant d'ignorer ce que par ailleurs il sait fort bien, et qu'il ne se privera pas de dévoiler un peu plus tard. Rappelons le début de *la Peau de chagrin* :

« Vers la fin du mois d'octobre 1829, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient [...]. Sans trop hésiter, il monta l'escalier du tripot désigné sous le nom de numéro 36.
— Monsieur, votre chapeau s'il vous plaît ? lui cria d'une voix sèche et grondeuse un petit vieillard blême, accroupi ds l'ombre... »

« Un jeune homme », « un petit vieillard », des indications de voix, de visage, de mouvement, d'attitude, rien de plus. Il en ira bien différemment dans la suite du roman.

En dehors même des débuts de récit, la focalisation externe apparaît volontiers, dès le roman classique, dans certaines scènes dialoguées, où le narrateur se borne à enregistrer les répliques des personnages, en y ajoutant tout plus quelques indications scéniques. Voici Jean Valjean aux prises avec un aubergiste récalcitrant :

« [L'hôte] fit un pas vers le voyageur [...]
— Monsieur, dit-il, je ne puis vous recevoir.
L'homme se dressa à demi sur son séant.
— Comment ! avez-vous peur que je ne paye pas ? voulez-vous que je paye d'avance ? J'ai de l'argent, vous dis-je. [...]
— Et moi, dit l'hôte, je n'ai pas de chambre.
L'homme reprit tranquillement : — Mettez-moi à l'écurie⁶⁷. »

Ce mode d'écriture peut aussi apparaître dans des circonstances plus originales, à l'exemple de la célèbre scène du fiacre, dans *Madame Bovary*. La nature de l'épisode – Emma et son amant sont en pleine intimité – justifie la discrétion du narrateur :

« — Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.
— Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture.
Et la lourde machine se mit en route.

66. Sartre, *Situations I*, p. 41.

67. *Les Misérables*, I^{re} partie, livre II, chap. I

*Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.
— Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur. »*

On notera l'économie avec laquelle sont évoqués les personnages : une simple « voix » venue d'un « intérieur » que l'on nous cache. Quant au fiacre, il semble posséder une étrange autonomie, comme pour mieux dissimuler la présence de ses occupants. Et cela se prolonge pendant des heures...

« Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête⁶⁸. »

L'héroïne n'est même plus nommée : il n'y a qu'une simple « femme » au visage invisible.

On remarque ainsi que, dès le XIX^e siècle, la focalisation externe peut être utilisée, concurremment avec d'autres formes de perspective, dans un certain nombre de situations nettement définies.

3.3. Nouveaux développements

Cependant, plus récemment, le procédé a évolué vers plus d'autonomie. Cette tendance est apparue, à partir de l'entre-deux-guerres, notamment aux Etats-Unis – au point que l'on a parfois considéré, un peu abusivement, la vision objective comme une technique spécifiquement « américaine ».

Il est possible, ici encore, de mettre en évidence certaines correspondances avec la philosophie et le cinéma. Ce n'est plus, cette fois, la phénoménologie qui sert de référence, mais le *behaviourisme*, la « psychologie du comportement », qui choisit de privilégier, chez l'homme comme chez l'animal, ce qui est perceptible de l'extérieur : « une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie⁶⁹ ». Cela nous rapproche aussi du modèle cinématographique – le cinéma n'étant plus considéré, ici, pour ses effets de perspective, mais plutôt pour son apparence d'objectivité : l'objectif de la caméra représente un regard anonyme, impersonnel, indéterminé. Il est vraisemblable que ces deux éléments (behaviourisme et cinéma) aient pu contribuer au succès de la technique objective.

On peut ainsi trouver – et cela est nouveau – des textes (des nouvelles, voire des romans) plus ou moins intégralement conçus selon ce procédé. On donne souvent en exemple une nouvelle de Hemingway, *Hills Like White Elephants* (traduite sous le titre *Paradis perdu*) mettant en scène un homme et une femme installés à une table dans une gare espagnole

*« Qu'est-ce qu'on pourrait boire ? demanda la jeune femme.
Elle avait enlevé son chapeau et l'avait posé sur la table.
— On crève de chaud, dit l'homme.*

68. *Madame Bovary*, III^e partie, chap. 1

69. C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 50.

- *Prenons de la bière.*
- *Dos cervezas, dit l'homme à travers le rideau.*
- *Des grands ? demanda une femme à la porte.*
- *Oui, deux grands.*

La femme apporta deux verres de bière et deux tampons de feutre. »

Le récit se poursuit sur ce mode, constitué pour l'essentiel d'un échange de répliques étayé, çà et là, par quelques indications scéniques.

Tout aussi caractéristiques sont les œuvres de Dashiell Hammett, pionnier du roman noir américain. Le détective, pour lui, est en même temps un homme d'action, ce qui semble justifier doublement le choix de la focalisation externe : d'abord parce qu'elle implique toute une part de mystère (n'ayant jamais accès à la conscience des personnages, nous sommes intrigués par leur comportement : la technique objective produit d'elle-même un effet d'énigme) ; ensuite parce qu'elle s'adapte parfaitement au type de héros mis en scène, le « strong silent man » :

« L'homme fort qui sait se taire et dont les décisions nous surprennent perpétuellement [...] ; qui ne parle pas parce qu'il ne pense pas, la pensée pour lui coïncidant avec l'action ; qui n'a pas plus de discours intérieur qu'il n'a de conversation, au sens mondain du mot, et qui pourtant réussit à exister pour le lecteur ⁷⁰... »

Voici, pour donner le ton, quelques lignes du *Faucon maltais* :

*« Le téléphone se mit à sonner dans l'obscurité. Après trois appels successifs, des ressorts de lits craquèrent, des doigts tâtonnèrent sur du bois, un objet petit et dur tomba sur le tapis. Puis les ressorts craquèrent à nouveau. Une voix d'homme dit :
– Allô ?... Oui, lui-même... Mort ?... Oui... Un quart d'heure... Merci !
Il y eut un dé clic d'interrupteur électrique. Un plafonnier suspendu par trois chaînes dorées s'illumina ⁷¹. »*

« Vision » intéressante, où l'on ne voit presque rien ! Le décor est plongé dans le noir (cf. le mot de Sartre : « des sons dans la pénombre ») : une sonnerie, un craquement, et cette voix anonyme, comme un bruit parmi les autres... Le personnage, ici, est curieusement absent, alors que, par contraste, les objets semblent devenir autonomes, comme ces doigts indépendants, détachés de toute appartenance humaine.

Cependant, même dans ce type de vision, un accès reste possible vers certaines formes d'intériorité ; il suffit de privilégier tous les signes extérieurs capables d'exprimer la subjectivité, en la rendant *visible* (ou audible) :

*« La femme remua dans ses bras et releva la tête. Ses yeux bleus étaient voilés de larmes, avec un cerne pâle, ses lèvres humides.
– Oh ! Sam, murmura-t-elle, c'est toi qui l'as tué ?
Il la regarda, les yeux soudain écarquillés, bouche bée. Il la repoussa doucement, fronça les sourcils et s'éclaircit la gorge.
Elle demeura les bras levés. Les yeux embrumés d'angoisse, les sourcils joints. Ses lèvres humides se mirent à trembler.*

70. C.-E. Magny, *op. cit.*, p. 53.

71. *Le Faucon maltais*, chap. II.

Spade émit un bref ricanement et s'approcha de la fenêtre. Le dos tourné, il regarda dans la cour. Quand elle s'approcha de lui, il pivota sur ses talons et marcha vers son bureau. Il s'assit, le menton entre les poings, et la regarda : ses yeux jaunes luisaient d'un éclat fauve.

– *Qui t'a fourré cette brillante idée dans le crâne ? demanda-t-il froidement.*

– *Je pensais.*

Elle porta la main à sa bouche. Des larmes roulèrent sur ses joues⁷². »

Toutes les notations sont perceptibles de l'extérieur, mais sont choisies de manière à révéler les sentiments. En dehors même de la parole, il y a les attitudes (« *il la repoussa doucement* », « *elle demeura les bras levés* », « *il s'assit, le menton entre les poings* ») ; les jeux de physionomie (« *il fronça les sourcils* », « *ses lèvres humides se mirent à trembler* ») ; et surtout les yeux (« *voilés de larmes* », « *écarquillés* », « *embrumés d'angoisse* »...) – non plus des « yeux voyant », comme dans la technique du point de vue, mais des « yeux vus », qui en disent long sur le ressenti. On observera au passage une phrase étonnante, incompréhensible en dehors de ce mode de vision : « *Le dos tourné, il regarda dans la cour...* ». On ne voit pas « avec » lui, on le voit de dos (je n'ose dire « par derrière »), regardant ailleurs...

On atteint là toutefois les limites du procédé. Il oblige à des détours souvent artificiels (« *ses yeux jaunes luisaient d'un éclat fauve* »). Le même auteur, dans *la Clé de verre*, voulant évoquer l'égarement du héros, ne dit pas « *Il devint fou* » (omniscience) ou « *Il se sentait devenir fou* » (vision « avec »), mais s'impose, une fois encore, de passer par la médiation du regard :

« Une lueur de ruse s'alluma dans ses yeux, une lueur où s'ajoutait quelque chose d'insensé⁷³. »

Les paraphrases et les ellipses inhérentes à la technique objective rendent difficile son utilisation systématique tout au long d'un roman. Mais son emploi épisodique est susceptible de contribuer au dynamisme de la narration, en combinaison avec d'autres modalités. Et elle peut s'imposer dans le cadre de récits brefs.

4. OBSERVATIONS COMPLÉMENTAIRES

Au terme de cette présentation, nous croyons utile d'apporter un certain nombre de précisions. Il est important de comprendre que les catégories que nous avons explorées ne doivent pas être considérées comme des types absolus.

a) Un même récit peut recourir, selon les épisodes, à différentes modalités. Comme l'indique G. Genette, « la formule de focalisation ne porte pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé⁷⁴. »

72. *Ibidem*, chap. III.

73. *La Clé de verre*, chap. IV.

74. *Figures III*, p. 208.

b) Il faut tenir compte, à cet égard, de l'emboîtement des niveaux : tel passage en focalisation externe peut se trouver inséré dans une scène en focalisation interne, elle-même incluse dans un roman qui, globalement considéré, relève plutôt de l'omniscience... L'essentiel, dans tous les cas, est de définir avec précision l'échelle d'observation, le niveau d'analyse auquel on se situe : une page, un chapitre, l'œuvre entière ?

c) Même si, à l'échelle considérée, on peut identifier un point de vue prédominant, cela ne signifie pas qu'on ne puisse rencontrer, dans le détail du texte, des éléments hétérogènes : « Un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question⁷⁵. » G. Genette distingue deux types d'« altérations » (qu'il qualifie respectivement de *paralepse* et de *paralipse*) :

— la première consiste à donner plus d'informations que ne l'exige le mode prédominant ; ainsi si le narrateur, dans une scène relatée d'un point de vue extérieur, fait au détour d'une phrase une brève incursion dans la conscience d'un personnage. Dashiell Hammett lui-même se permet ce genre de liberté :

*« Il se laissa tomber sur le carreau de porcelaine et pleura jusqu'à ce que le sommeil s'emparât de lui.
Quand il rouvrit les yeux, il sentit qu'il avait la force de se lever et le fit⁷⁶. »*

La présence du verbe *sentir* renvoie, pour un bref instant, à la subjectivité du personnage, tout comme le traitement du sommeil ;

— l'autre altération, à l'inverse, consiste à omettre des éléments qui devraient « normalement », étant donné le point de vue choisi, figurer dans le récit. L'exemple le plus célèbre se trouve chez Agatha Christie, dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* : nous sommes « avec » le narrateur, et pourtant nous ignorons une partie de ses pensées...

d) Certains types de perspective peuvent être interprétés de manière ambivalente : « Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre⁷⁷. » C'est le cas, dans *Madame Bovary*, lorsque Charles contemple Emma :

« Il la voyait par derrière dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'une éclat bleu⁷⁸... »

On voit ici Emma de l'extérieur, mais avec Charles.

e) Plus radicalement, il peut se faire que la perspective demeure indécidable. Les nuances d'un texte sont parfois trop subtiles pour qu'on puisse les ramener à une formule élémentaire. Chaque situation demande en fait un examen attentif, qu'il faut

75. *Ibidem*, p. 211.

76. *La Clé de verre*, chap. IV.

77. *Figures III*, p. 208.

78. *Madame Bovary*, I^{re} partie, chap. VIII.

conduire dans tous les cas avec discernement. Les types théoriques sont à considérer, non comme des étiquettes à coller sur les textes, mais comme des points de repère, des jalons permettant d'affiner l'analyse.

RÉFÉRENCES

Principales œuvres citées

- BALZAC, *La Peau de chagrin*.
BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Ed. de Minuit, 1957.
—, *La Modification*, Ed. de Minuit, 1957.
DIDEROT, *La Religieuse*.
FLAUBERT, *Madame Bovary*.
—, *Salammbô*.
GOGOL, *Les Âmes mortes*, trad. H. Mongault, Gallimard, 1925.
GRIMM, *Les Contes*, trad. A. Guerne, Flammarion, 1967.
HAMMET (Dashiell), *La Clé de verre*, trad. P.-J. Herr, R. Vasseur et M. Duhamel, Gallimard, 1949.
—, *Le Faucon maltais*, trad. H. Robillot, Gallimard, 1950.
HEMINGWAY, *L'Adieu aux armes*, trad. M.-E. Condreau, Gallimard, 1948.
—, *Pour qui sonne le glas*, trad. D. Van Moppès, Heinemann et Zsolnay, 1948.
—, *Paradis perdu [et autres nouvelles]*, trad. H. Robillot et M. Duhamel, Gallimard, 1949.
HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. V. Bérard.
HUGO, *Les Misérables*.
MALRAUX, *La Condition humaine*, Gallimard, 1933.
SARTRE, *La Nausée*, Gallimard, 1938.
STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*.
—, *La Chartreuse de Parme*.
TOLSTOÏ, *Anna Karénine*, trad. H. Mongault, Gallimard, 1935.

Études critiques

- BLIN (Georges), *Stendhal et les problèmes du roman*, J. Corti, 1954 : 2^e partie (« Les restrictions de champ »), p. 113-176.
GENETTE (Gérard), *Figures III*, 1972 ; pour la perspective, voir p. 203-224.
MAGNY (Claude-Edmonde), *L'Âge du roman américain*, Seuil, 1948 ; 1^{re} partie (« Roman américain et cinéma »), p. 9-113.
POUILLON (Jean), *Temps et Roman*, Gallimard, 1946 : 1^{re} partie, chap. II (« Les modes de la compréhension »), p. 69-147.
RAIMOND (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, J. Corti, 1966 : 4^e partie (« Les nouvelles modalités du récit »).
ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman [1963]*, Gallimard, coll. « Idées », 1964.
ROSSUM-GUYON (Françoise Van), *Critique du roman. Essai sur la Modification de Michel Butor*, Gallimard, 1970 : chap. III (« La perspective narrative »), p. 114-174.

- ROUSSET (Jean), « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », *Poétique* 6, Seuil, 1971, p. 145-154. Voir aussi *Forme et Signification*, J. Corti, 1962 : chap. V (« *Madame Bovary* ou le livre sur rien »), p. 109-133.
- SARTRE (Jean-Paul), « M. François Mauriac et la liberté » (1939), *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 33-52.
- TODOROV (Tzvetan), « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, Seuil, 1966 : « Les aspects du récit », p. 56-64. Voir aussi, du même auteur, *Poétique*, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 56-64.

Pour d'autres indications bibliographiques, on pourra consulter :

- MATHIEU (Michel), « Analyse du récit » [bibliographie commentée], *Poétique* 30, 1977 ; pour les études sur la « vision », voir p. 249-251.
- ROSSUM-GUYON (Françoise Van), « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique* 4, 1970, p. 476-497.