



HAL
open science

Approche sémio-linguistique de la notion de point de vue

Alain Rabatel

► **To cite this version:**

Alain Rabatel. Approche sémio-linguistique de la notion de point de vue. Linguistique. Université Paul Verlaine - Metz, 1996. Français. NNT : 1996METZ005L . tel-01777185

HAL Id: tel-01777185

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01777185>

Submitted on 24 Apr 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz

Thèse de Doctorat
en sciences du langage

présentée par

Alain RABATEL

APPROCHE SEMIO-LINGUISTIQUE
DE LA NOTION DE POINT DE VUE

sous la direction de Monsieur le Professeur André PETITJEAN

Jury: MM. les Professeurs

Jean-Michel ADAM
Bernard COMBETTES
Jean-François HALTE
André PETITJEAN

16 novembre 1996

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 169097 2

Université de Metz

Thèse de Doctorat
en sciences du langage

présentée par
Alain RABATEL

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1596024 L
Cote	L1M3 36/5
Loc.	Magasin

APPROCHE SEMIO-LINGUISTIQUE
DE LA NOTION DE POINT DE VUE

sous la direction de Monsieur le Professeur André PETITJEAN

Jury: MM. les Professeurs

Jean-Michel ADAM
Bernard COMBETTES
Jean-François HALTE
André PETITJEAN

16 novembre 1996

Remerciements

à André Petitjean, qui m'initia aux tours et détours du point de vue, m'incita à entreprendre cette course au long cours, muni d'une précieuse feuille de route, et qui m'aida de son écoute et de ses conseils;

aux membres du séminaire inter-universitaire de Nancy-Metz sur l'énonciation narrative et sur le point de vue qui m'éclairèrent de leurs remarques;

plus généralement, à tous ceux que j'ai cités, critiqués, dont les apports ont permis ce travail;

aux livres, ces fidèles compagnons, spécialement les longs mois où je me vis réduit à la station allongée;

à Thérèse, pour tout...

TABLE DES MATIERES

Remerciements 3

table des matières 5

Introduction 15

PREMIERE PARTIE : LES THEORICIENS DU POINT DE VUE DANS LE DOMAINE FRANCAIS: UNE APPROCHE HISTORICO-CRITIQUE 25

Section I Approches critiques du point de vue (PDV) 25

Chapitre 1 : Jean Pouillon et la théorie des visions dans "Temps et roman" (1946) 27

Introduction 27

I Les présupposés sartriens au fondement de la théorie des visions 28

1 Subordination du style et de la technique à l'expression d'une métaphysique 28

2 "Roman" VS "récit" 29

3 Consubstantialité du roman et de la psychologie 29

4 Un réalisme psychologique 30

II Les constituants de la théorie des visions 31

III La vision avec 32

IV La vision par derrière 33

V La vision du dehors 34

1 Le dehors subordonné à la vision par derrière	35
2 Le dehors subordonné à la vision avec	36
1 La "saisie objective"	36
2.2 La "saisie subjective"	36
Conclusion	37

Chapitre 2 : Trois approches du point de vue dans la critique universitaire 39

I C.-E. Magny: analyse du roman behaviouriste dans "L'âge du roman américain" (1946) 40

Introduction 40

- 1 Le point de vue, l'objectivité et le lecteur 40
- 2 Les marques de l'objectivité de la vision (ou de la narration?) 41
- 3 De la critique de l'omniscience au point de vue externe 43

Conclusion 43

II G. Blin: le réalisme subjectif dans "Stendhal et les problèmes du roman" (1953) 44

Introduction 44

- 1 Le réalisme subjectif de Stendhal 45
- 2 Les marques de la restriction de champ 46
- 3 La dialectique des deux "visions avec": "être avec" le personnage; "être avec" le narrateur ("les intrusions d'auteur") 46

Conclusion 48

III J. Rousset: le jeu des focalisations entre consonance et dissonance dans "Forme et signification" (1962) et "Narcisse romancier" (1972) 49

Introduction 49

- 1 Les avatars de la subjectivité dans les différentes focalisations 49
- 2 Focalisation et vitesse du récit 51

Conclusion 51

Section II : Approches narratologiques du point de vue 53

Chapitre 1 : La focalisation chez Genette dans "Discours du récit" (1972) et "Nouveau Discours du Récit" (1983) 55

Introduction 55

I Mode et voix 56

- 1 Distance 56
- 2 Perspective narrative 56
- 3 Qui voit? Qui parle? 56

II Les trois types de focalisation 57

- 1 La focalisation zéro 57
- 2 La focalisation interne 58
- 3 La focalisation externe 58

III Discussion: contours variables des focalisations (identités, frontières et flux problématiques) 59

- 1 Délimitation et portée de la focalisation 59
- 2 Focalisation interne ou focalisation externe? 59
- 3 Récit non focalisé ou à focalisation variable? 60
- 4 L'horizon mythique de la "focalisation externe" 62
- 5 L'"instable" focalisation interne 64

IV Détour par Todorov: les catégories de la vision 65

V *Retour sur les relations entre mode et voix* 67
Conclusion 70

Chapitre 2 : Narration et focalisation dans "Narratologie" (1977) de M. Bal 73

Introduction 73

I *Point de vue, restriction de champ, focalisation* 73

II *Focalisation PAR, focalisation SUR* 75

III *Discussion* 76

- 1 Caractère problématique du sujet et de l'objet de la vue 76
- 2 Caractère problématique de "l'impérialisme" du focalisateur 77
- 3 Caractère problématique de la définition de la "vue" 78
- 4 Caractère problématique de l'exclusion du savoir de la notion de focalisation 79
- 5 Caractère problématique du focalisateur comme instance 80
- 6 Caractère problématique de l'enchaînement des focalisations limitées à un jeu de regards 81

IV *Additifs et correctifs de P. Vitoux* 83

- 1 "Focalisation sujet" et "focalisation objet" 83
- 2 "Focalisation sujet déléguée" et "focalisation sujet non déléguée" 84
- 3 "A FS nd peut correspondre aussi bien FO ext que FO int" 84
- 4 "A FSD ne peut correspondre que FO ext" 85

Chapitre 3 : Point de vue et perspectives narratives dans l'"Essai de typologie narrative" (1981) de J. Lintvelt 89

Introduction 89

I *Les différents types narratifs* 90

- 1 Les types narratifs auctorial, actoriel et neutre 90
- 2 Les catégories narratives constitutives du centre d'orientation du lecteur 91
- 3 L'auctor 92
- 4 L'actor 93

5 La "perspective narrative neutre": un type autonome? 94

II *La profondeur de perspective narrative* 95

- 1 Typologie des différentes profondeurs de perspective 95
- 2 "Interne" et "externe": problèmes de définition et de délimitation 96
- 3 La profondeur de perspective dans le type narratif auctorial 96
 - 3.1 De l'existence d'un point de vue auctorial 97
 - 3.2 De la profondeur de perspective narrative auctorielle, illimitée ou limitée 98
 - 3.3 Vers une approche dynamique de la théorie des focalisations et de leurs enchaînements 99
- 4 La profondeur de la perspective dans le type narratif actoriel 100
 - 4.1 La profondeur de la perspective limitée de l'acteur-personnage 100
 - 4.2 La profondeur de la perspective étendue ou quasi illimitée de l'acteur-narrateur 100
 - 4.3 Profondeur de perspective "élargie" ou "étendue"? 102
- 5 La profondeur de perspective dans le "type narratif neutre" 103

Conclusion 104

Chapitre 4 : Ocularisation, auricularisation et focalisation, dans "L'oeil caméra" (1987) de F. Jost 107

Introduction 107

A Ocularisation, auricularisation et focalisation au cinéma 108

I *Aux sources de la distinction du vu et du su* 108

- 1 Focalisation et diégèse 108
- 2 Voir et savoir 109
- 3 Distinction du foyer de perception de l'intériorité du point de vue 110

II L'ocularisation 110

- 1 Ocularisation interne VS ocularisation zéro 110
- 2 Ocularisation interne primaire et ocularisation interne secondaire 111

III L'auricularisation 111

- 1 Auricularisation zéro 112
- 2 Auricularisation interne primaire et auricularisation interne secondaire 113

IV La focalisation 113

- 1 Focalisation et ocularisation 113
- 2 La focalisation externe en ocularisation zéro 114
- 3 La focalisation spectatorielle en ocularisation zéro 115
- 4 La focalisation interne en ocularisation zéro 115

B Ocularisation, auricularisation et focalisation dans les textes de fiction 116

VL'ocularisation 117

- 1 Complexité des marques linguistiques de la localisation perceptive, entre anaphore et déixis 117
- 2 Ocularisation interne primaire et ocularisation interne secondaire 118
- 3 Ocularisation zéro 118
- 4 L'"ocularisation externe": une contradiction dans les termes 118

VI L'auricularisation 119

VII La focalisation 121

- 1 Critique de la "caméra" 121
 - 2 Confusion entre foyer perceptif et subjectivité 122
 - 3 Intrication du vu et du su, dans les cas de consonance 122
 - 4 La focalisation interne 123
 - 5 La focalisation externe 123
 - 6 La focalisation zéro 124
 - 7 Typologie des diverses combinaisons entre focalisation et ocularisation 124
- Conclusion 125

Section III : Approches linguistiques du point de vue 127

Chapitre 1 : Focalisation et énonciation dans "Produire le fictif" (1982) de L. Danon-Boileau 129

Introduction 129

A L'énonciation dans les textes de fiction 130

I Énoncés primaires et énoncés rapportés 130

II Les narrateurs primaires 130

- 1 Le narrateur anonyme 130
- 2 Les narrateurs explicites 132
- 2.1 Le narrateur représenté 132
- 2.2 Le narrateur effacé 132

III Les narrateurs rapportés 133

IV Auteur et écrivain 134

V Discussion 134

- 1 Énonciateur et narrateur 134
- 2 Sujet parlant, locuteur, énonciateur 135

B La focalisation entre énoncés primaires et énoncés rapportés 137

VI La focalisation zéro 137

- 1 La focalisation zéro dans les énoncés primaires 137
- 2 Discussion 137
- VII *La focalisation interne* 141
- VIII *La focalisation externe* 142
- Conclusion 143
- 1 De la survalorisation des critères énonciatifs à la sous-estimation de l'analyse linguistique des phénomènes textuels 143
- 2 Consonance et dissonance dans "La transparence intérieure" de D. Cohn. 144

Chapitre 2 : Le point de vue comme processus de discoursivisation: "Les espaces subjectifs" de J. Fontanille 147

- Introduction 147
- I *L'énonciation narrative selon les sémioticiens de l'Ecole de Paris* 147
- 1 Énoncé énoncé et énonciation énoncée 147
- 2 Les dimensions pragmatique, cognitive et thymique de l'énoncé 148
- 3 La manipulation énonciative 148
- 4 Les débrayages actantiel, spatial et temporel 149
- II *Le point de vue et la théorie des débrayages* 149
- 1 Le point de vue, et l'autonomisation des personnages 150
- 2 La focalisation chez Greimas 151
- III *La notion d'observateur chez J. Fontanille* 152
- 1 Le point de vue comme procédure de discoursivisation 152
- 2 L'observateur 153
- 3 Typologie des observateurs 153
- 4 Observateurs et types de focalisation 155
- IV *Discussion* 155
- 1 Survalorisation de l'observateur (comme instance autonome) au détriment des fonctions du narrateur 155
- 2 Sous-estimation des relations énonciatives entre le narrateur et le lecteur: l'exemple de la "fiction secondaire" (M. Vuillaume) 158
- 3 Extension dommageable de la topique narrative à l'énonciation 160
- Conclusion 160

Section IV : Le point de vue et le lecteur 163

Chapitre 1 : Le point de vue et le lecteur virtuel; La construction dirigée des interprétations du lecteur 165

- I *P. Ricoeur: le point de vue au coeur de la synthèse de l'hétérogène* 165
- 1 Point de vue et "concordance discordante" 166
- 2 Perspectives partielles et globale 166
- 3 Hiérarchisation des perspectives dans l'Acte de lecture 167
- II *De quelques marques sémio-linguistiques de la construction de la cohérence chez U. Eco* 168
- 1 Effets de "suggestion dirigée" 169
- 2 Du topic d'énoncé au topic narratif 169
- 3 Isotopies et mondes possibles 170
- 4 Présupposés, propositions existentielles 170
- Conclusion : la catharsis chez P. Ricoeur, emblème de l'interprétation dirigée 172

Chapitre 2 : Au-delà du réalisme: point de vue et gestion de l'information narrative 175
Introduction 175

I Du danger des conceptions autotéliques du texte littéraire en particulier et du texte de fiction en général 175

- 1 Au-delà de la "référence descriptive" 176
- 2 Pour un vraisemblable en "comme si" : le "quasi-passé" 177
- 3 La Mimesis aux antipodes du "reflet" du "réel" 178

II "Pour un point de vue sans rivage" 178

- 1 Dépasser l'instrumentalisation de la focalisation (au service des "réalismes") 178
- 2 Point de vue et gestion de l'information narrative 179

Chapitre 3 : "L'Effet-Point de vue" : le point de vue et le lecteur réel 183

Introduction 183

I Le lecteur réel et ses instances 184

- 1 Lectant, lu, liseur (M. Picard) 184
- 2 Lu, lisant, lectant jouant et lectant interprétant (V. Jouve) 184
- 3 Relations entre lecteur virtuel et lecteur réel 185

II Le système de sympathie 186

- 1 Principes généraux 186
- 2 Le code narratif 187
 - 2.1 Identification au narrateur 187
 - 2.2 Identification secondaire au personnage 188
- 3 Le code affectif 188
- 4 Le(s) code(s) culturel(s) 189
- 5 Degrés d'autorité 190

Conclusion 190

Conclusion de la première partie 191

DEUXIEME PARTIE : ELEMENTS DE PROBLEMATISATION LINGUISTIQUE DE LA NOTION DE POINT DE VUE 193

Section I : la notion de foyer, ou de sujet du point de vue 195

Chapitre 1 : Pour une approche linguistique de la notion de foyer: à la recherche des traces du sujet des perceptions et / ou des pensées représentées 197

A La nature métaphorique de la notion de foyer 197

B Propositions pour une approche sémantique et énonciative de la notion de foyer 199

- 1 Foyer ou sujet sémantique des perceptions et / ou des pensées 199
- 2 Composantes perceptives et épistémiques (cognitives) du foyer, à la base des perceptions (et des pensées) représentées du sujet de conscience 199
- 3 Le PDV narratif, au carrefour des approches sémantiques et énonciatives 205
- 4 Focalisation narrative et focalisation discursive 206
- 5 PDV narratif et empathie 209
- 6 Pour une conception étendue de la focalisation narrative 217

Chapitre 2 : Le foyer de la focalisation interne: PDV P 219

A Les marques linguistiques du foyer de la FI: introduction générale 220

- 1 Présence explicite ou implicite du sujet sémantique des perceptions et / ou des pensées 220

- 2 PDV et thématization du repéré 222
- 3 L'anaphore associative, au coeur de la perception et de la pensée représentées 229
- 4 Le rôle de l'opposition des premiers et seconds plans dans l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées 235

B Les différentes configurations de marques linguistiques du PDV P 238

- 1 Verbes de perception 238
- 2 Ordre verbe de perception / perceptions représentées, ou perceptions représentées / verbe de perception, ou verbe de perception en incise dans les perceptions représentées 245
- 3 Pensées représentées du P: Verbes de procès mental; discours indirect libre 250
- 4 Ancrage du foyer en l'absence d'un verbe de perception ou de procès mental: SN dont le sémantisme indique une perception ou une pensée 255
- 5 Présence du NP ou de la chaîne référentielle 257
- 6 Inférences 260
- 7 Premier plan / second plan 263
- 8 valeurs mémorielle, anaphorique méronomique de l'IMP 266
- 9 Présent et marquage du PDV P 270

C Difficultés d'attribution, de repérage ou de découpage du foyer du personnage 278

- 1 De la difficulté d'attribuer avec certitude un foyer repéré à un personnage 278
- 2 De la difficulté de séparer le foyer du P de la narration 282
- 3 Du rôle secondaire des subjectivèmes dans le marquage de PDV P 284
- 4 Hiérarchisation des différents foyers ou des composantes perceptive et cognitive constitutives du foyer 288
- 5 Les perceptions et / ou les pensées du personnage sont-elles analogues aux perceptions et / ou pensées du narrateur? 291

Conclusion: premier bilan sur le foyer de la FI 293

- 1 Les marqueurs de premier rang de PDV P 294
- 2 Les marqueurs de second rang de PDV P 295

Chapitre 3 : Le foyer de la focalisation zéro : PDV N 299

Introduction 299

A Critique de FZ comme foyer variable 300

B Marques linguistiques de PDV N 305

propositions pour une définition non métaphorique de la notion de foyer de la FZ: PDV N 306

C Collocations des marques de PDV N: expression des composantes perceptive, cognitive et axiologique dans les perceptions et / ou les pensées représentées du N 312

1 Les marques du PDV N dans l'expression des perceptions: de l'observateur à l'informateur omniscient 312

1.1 Le marquage explicite indirect de PDV N 312

1.2 Le marquage implicite de PDV N 317

2 Les marques du PDV N dans l'expression du savoir 322

2.1 Le marquage explicite indirect de la composante cognitive 322

2.2 Le marquage implicite de la composante cognitive 327

a Seconds plans descriptifs: pauses du type dire 327

b Scènes 329

3 Les marques du PDV N dans l'expression de la composante axiologique 335

3.1 Le marquage direct de la composante axiologique 336

3.2 Le marquage indirect de la composante axiologique 340

D Critique de FZ comme récit non focalisé 344

E L'opposition premier plan / second plan et le marquage de PDV N 349

1 Le premier plan, base du substrat objectif par rapport auquel se construit le PDV, est par définition impropre à l'expression de ce dernier 349

2 Les introuvables seconds plans non focalisés: tout second plan présuppose, et construit de facto un PDV 352

F Propositions pour une conception étendue du mode narratif 360

premier bilan sur PDV N 366

Chapitre 4 : Le foyer de la focalisation externe : PDV N (ou PDV P) 369

A Hypothèses de travail 369

B A la recherche du focalisateur de la FE 374

1 De la rareté des critères contrastifs entre FE et FZ 374

2 Confusion entre le focalisé externe et le focalisateur externe (ou confusion entre focalisation sur et focalisation par) 376

3 Le mythe de l'observateur témoin impartial comme focalisateur de la FE: le focalisateur de la "FE", c'est le N anonyme 378

4 Confusion entre FE et premier plan du texte narratif 382

5 Confusion entre focalisé externe et focalisateur de la FI 385

C Du côté du focalisé de la FE 391

1 Le focalisé externe: le perceptible y cotoie l'imperceptible 391

2 Le focalisé interne: l'imperceptible y cotoie le perceptible 395

3 Le marquage des composantes perceptive, cognitive et axiologique dans le focalisé de la FE 397

3.1 Le focalisé dans les pauses descriptives 397

3.2 Le focalisé dans les scènes au Discours Direct 403

Conclusion 407

Section II : Le volume de savoir des visions 411

Introduction 411

Chapitre 1 : Le volume du savoir: étendue et profondeur 415

1 L'étendue des visions 417

2 La profondeur des visions 420

Chapitre 2 : Le volume du savoir: les théories "classiques": permanences, avancées et point aveugle 423

1 La profondeur de la perspective chez Lintvelt 423

2 La profondeur de la perspective chez Vitoux 424

3 Identification des référents évolutifs et PDV 425

Chapitre 3 : Le volume et la profondeur variables des visions du N 431

1 Critique de l'omniscience systématique de toutes les visions du N 431

2 Exemplification des diverses visions et profondeurs de perspective avec PDV N 434

2.1 Exemple de vision externe illimitée de la vision d'un lieu 434

2.2 Exemple de vision externe limitée de la vision d'un lieu 435

2.3 Exemple de vision externe limitée d'un portrait 435

2.4 Exemple de vision externe illimitée d'un portrait 436

2.5 Exemple de vision externe illimitée d'une scène (récit d'événements) 436

2.6 Exemple de vision externe limitée d'une scène (récit d'événements) 437

2.7 Exemple de vision externe limitée d'une scène (récit de paroles) 437

2.8 Exemple de vision externe illimitée d'une scène (récit de paroles) 439

2.9 Exemple de vision interne illimitée des pensées du P 439

2.10 Exemple de vision interne limitée des pensées du P 440

- 2.11 Exemples de vision interne illimitée du récit 441
- 3 Premières conclusions 441
- 3.1 Nature des contraintes pesant sur le choix des perspectives 442
- 3.2 La profondeur de perspective et les niveaux narratifs 443
- 3.3 La profondeur illimitée est-elle "la" caractéristique dominante des visions du N? 444

Chapitre 4 : Le volume et la profondeur variables des visions du P 447

- 1 Critique de la profondeur de perspective systématique limitée des visions du P 448
- 1.1 La profondeur quasi illimitée des visions internes du P dans le cadre des récits enchâssés 449
- 1.2 La profondeur quasi illimitée des visions du P dans les monologues intérieurs ou dans les dialogues: entre polyphonie et polyscopie 452
- 2 Exemplification des diverses visions et profondeurs de perspective du PDV P 456
- 2.1 Exemple de vision externe limitée d'un portrait 459
- 2.2 Exemple de vision externe étendue d'un portrait 460
- 2.3 Exemple de vision externe limitée d'une description 461
- 2.4 Exemple de vision externe étendue d'une description 461
- 2.5 Exemple de vision externe limitée d'une scène 462
- 2.6 Exemple de vision externe étendue d'une scène 463
- 2.7 Exemple de vision interne limitée 464
- 2.8 Exemple de vision interne étendue 464

Chapitre 5 : Bilan sur le système des visions et de la profondeur de perspective. Propositions pour une échelle de profondeur 467

- 1 Les diverses visions et profondeurs de perspective et leurs rapports 467
- 1.1 Le volume du savoir des visions 468
- 1.2 La profondeur des visions 468
- 2 Propositions pour une échelle de profondeur 473

Section III : L'expression du PDV et des visions 479

Chapitre 1 : L'expression objectivante et l'expression subjectivante des visions 479

- 1 Les visions internes ou externes, objectivantes ou subjectivantes du P 481
- 2 Les visions internes ou externes objectivantes ou subjectivantes du N 484

Chapitre 2 : Dissonance et consonance 489

- 1 Variations sur le couple dissonance / consonance chez D. Cohn 489
- 1.1 Dissonance 1 VS consonance 1 490
- 1.2 Dissonance 2 VS consonance 2 493
- 2 La dissonance 2 N/P dans le cadre de PDV P dominant 494
- 3 La consonance 2 N/P dans le cadre de PDV P dominant 499
- 4 Au-delà de l'opposition dissonance 2 VS consonance 2: les cas de neutralité du N à l'égard des P dans le cadre de PDV N dominant 501
- 5 Relations entre expression objectivante / objectivante et le couple dissonance 2 VS consonance 2 503

Chapitre 3 : Le bornage initial (et final) du PDV 505

- A Le bornage initial du PDV P 506*
- 1 Le NP et le bornage initial du PDV P 507

2	Du rôle du verbe dans le bornage initial du PDVP	513
3	Les marques lexicales dans le bornage initial du PDV P: la relation hyperonyme / hyponymes	518
4	Le rôle des présentatifs dans le bornage initial du PDV P	522
4.1	C'est	524
4.2	Il y a	531
4.3	Voici, voilà	534
5	Indices sémio-linguistiques du bornage initial du PDV P	537
<i>B</i>	<i>Du bornage initial du PDV P à son bornage final. Du bornage de PDV P à celui de PDV N</i>	548
1	Du bornage initial de PDV P à son bornage final: quelques observations	548
2	Aperçus sur le bornage de PDV P et celui de PDV N	550
	<i>Conclusion de la troisième section</i>	550

Conclusion générale 551

Annexe: Le PDV dans les manuels du secondaire et du supérieur: présentations et représentations de la notion 559

Bibliographie 581

1	Ouvrages, articles et revues théoriques	581
2	Manuels	593
3	Corpus des oeuvres littéraires	595

INTRODUCTION GENERALE

Souvent citées dans les manuels comme dans la littérature théorique, les notions de focalisation narrative ou de point de vue (expressions que l'on traitera comme parasyonymes) sont d'un maniement malcommode, tant elles reposent sur des considérations critiques, ou narratologiques, insuffisamment étayées par des faits de langue.

On se trouve ainsi face à une situation paradoxale, qui est particulièrement dommageable:

- d'une part la focalisation semble une théorie a priori attrayante, de nature à éclairer l'interprétation des textes romanesques, dont l'Institution Scolaire pratique un usage abondant, notamment au travers des multiples variantes de l'explication de texte;
- d'autre part, la même théorie est jugée, a posteriori, comme un écran simplificateur et / ou opacifiant.

Bref, la notion de point de vue (désormais PDV) est un ensemble aux contours peu assurés, qui rend nécessaire une tentative de problématisation de ce concept.

Quelques exemples divers et significatifs suffisent à illustrer les limites de la notion:

- 1 Ainsi, quiconque s'est intéressé de près à la question n'a sans doute pas manqué d'être étonné par les différences d'interprétation (sinon par des divergences interprétatives) touchant tel type de focalisation. Ce problème apparaît lorsque le même fragment est interprété par les uns, e.g. comme une focalisation interne, et par les autres comme une focalisation externe. La perplexité ne peut que croître lorsque le flottement des interprétations est imputable au même théoricien; c'est le cas dans "Figures III": "une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre: la focalisation externe sur Philéas Fogg est aussi bien une focalisation interne sur Passepartout médusé par son nouveau maître" (Genette,

1972, 208). Si la focalisation est à ce point tributaire du point de vue interprétatif, quel est son contenu intrinsèque?

- 2 Un deuxième exemple de flottement est fourni par les analyses contradictoires portant sur une oeuvre: ainsi de la perspective de "L'Etranger".

a) Selon Lintvelt, qui prend ses distances avec la thèse d'une écriture "behaviouriste" défendue par Fitch ou Barrier (cf Lintvelt, 1981, 85), "L'Etranger" est caractérisé:

- par le type actoriel dominant [=, approximativement, la focalisation interne], lorsque le récit adopte la perspective limitée du personnage (il s'agit du Meursault inconscient de l'absurde) et, plus rarement,

- par la perspective auctorielle [=, approximativement, la focalisation zéro], qui se manifeste après la prise de conscience de l'absurde (ibid, 86 à 88)¹.

b) Genette propose du même roman une interprétation qui renoue avec celle de Fitch et Barrier: Contrairement à l'avis de Lintvelt, "L'Etranger" illustrerait l'existence d'une focalisation externe dans le cadre du récit homodiégétique: "le mode narratif de "L'Etranger" est "objectif" sur le plan "psychique", en ce sens que le héros-narrateur ne fait pas état de ses éventuelles pensées; il ne l'est pas sur le plan perceptif, car on ne peut dire que Meursault y soit vu "de l'extérieur", et qui plus est le monde extérieur et les autres personnages n'y figurent qu'en tant (et à mesure) qu' ils entrent dans son champ de perception" (Genette, 1983, 84).

Mais les choses sont à ce point fluctuantes que, très exactement onze lignes plus loin, Genette en vient à écrire que "la formule globale la plus juste serait peut-être quelque chose comme ² "focalisation interne avec paralipse presque totale des pensées" "(ibid. 85).

- 3 On pourrait considérer que ces désaccords, ou ces repentirs sont la règle du genre, et qu'ils sont d'autant plus acceptables qu'ils portent sur de grandes portions de texte. Soit.

Que dire alors des hésitations ou des contradictions portant sur l'analyse de quelques phrases précises, comme dans ce type d'exercice:

- (0) *"Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude, sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur? A gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres. Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes".*

(Zola, "Germinal")

Cet excipit de "Germinal" est accompagné des trois questions suivantes:

1. Distinguez les deux points de vue successifs à l'oeuvre dans l'extrait ci-contre en soulignant les expressions qui les définissent.

2. Quel est le mot qui sépare ces deux points de vue?

¹ Pour la définition précise des perspectives actorielle, auctorielle ou neutre, ainsi que du plan perceptif-psychique, cf première partie, section II, chapitre 3. Pour celle de récit homodiégétique, ou de paralipse, cf première partie, section II, chapitre 1.

² C'est nous qui soulignons. En revanche, les guillemets sont de Genette.

3. Pourquoi peut-on considérer tout aussi bien que c'est le même point de vue qui subsiste?" (Costeroste, Nallet, Pouzalgues-Damon, "Français. Méthodes et techniques". Cahier d'exercices. Tome 1; Nathan, 1992, 10)

Evidemment³, les réponses sollicitées sont les suivantes: les deux points de vue successifs sont d'abord le point de vue d'Etienne (focalisation interne), puis, à partir du pivot que serait "maintenant", le point de vue omniscient du narrateur (omniscient parce qu'il voit / sait ce qui se produit sous la terre comme dans le ciel ?!?!) . Mais, une telle interprétation ne paraissant guère assurée aux auteurs de l'exercice (à juste titre) la troisième question vient contredire la première, comme si, paraphrasant Genette, "la - réponse - globale - la - plus - juste - serait - peut-être - quelque - chose - comme" de la focalisation interne!

Nous ne développerons pas davantage⁴ : l'innombrable liste des flottements ou des erreurs n'apporterait rien de plus à ce constat: le système des focalisations, et la compréhension même de la notion, souffrent d'un très fort déficit linguistique, que les enseignants comme les élèves ou les étudiants paient au prix fort.

Il nous a donc paru nécessaire de tenter d'y remédier, si peu que ce fût.

Dans ce but, nous procéderons en deux temps: dans une première partie, nous tenterons une histoire épistémologique de la notion: cet examen critique nous aidera à formuler nos hypothèses de recherches. Dans une seconde partie, ces dernières nous permettront de poser quelques jalons dans la problématisation linguistique de la notion de PDV⁵.

Comme les notions ne procèdent pas par génération spontanée, il a paru utile d'esquisser des éléments d'une approche historico-critique du PDV. Nous le ferons en nous attachant à étudier les avatars de la notion dans le domaine français⁶. Cette restriction de champ est doublement justifiée, d'abord par l'importance de la matière, ensuite par le fait que l'histoire de la notion, dans les domaines anglo-saxon, allemand, russe ou tchèque a été plus qu'amorcée dans "L'Essai de typologie narrative" de J. Lintvelt, alors que le domaine français y est évoqué en se limitant aux travaux de Pouillon, Todorov et Genette. Par conséquent, l'histoire de la notion dans ce domaine méconnu était à écrire, et ce d'autant plus que, depuis la parution de "L'Essai de typologie

³ "Evidemment": tellement ces questions orientent les réponses, de la manière la plus fermée qui soit.

⁴ Cet exemple est analysé de manière plus approfondie, dans la deuxième partie, section I, Chapitre 1, exemple n° (29).

⁵ Le lecteur pressé pourra éventuellement faire l'économie de la lecture de notre première partie, en faisant la part des risques de déshistoricisation des concepts que cela peut entraîner...

⁶ Lorsque nous parlons de domaine français, nous voulons dire par là non seulement les oeuvres écrites par des Français, mais encore celles des oeuvres étrangères qui ont été traduites en français, et qui ont suscité des débats importants chez les théoriciens français du PDV: c'est ce qui explique que nous évoquions dans cette première partie les travaux de M. Bal, de J. Lintvelt, d'U. Eco, et que nous ne mentionnions pas ceux de S. Fleischman ou S. Ehrlich, ni même ceux d'A. Banfield, dont "Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction" (1982) vient seulement (1995!) d'être traduit en français, et dont les travaux, en dépit de leur intérêt, n'avaient pas auparavant suscité d'écho chez les théoriciens du PDV .

narrative", bien des travaux sont venus compléter, modifier les travaux des années soixante-dix⁷.

Au-delà de ces données factuelles, d'autres raisons poussaient à cette approche historico-critique: cette démarche épistémologique est particulièrement nécessaire, dans le cas d'espèce, tant la notion de PDV est tributaire de ses origines.

C'est un fait que le PDV est d'abord une technique littéraire, ou, à tout le moins, le produit des préoccupations d'artistes essayant de rompre avec le dogme de l'omniscience du narrateur, et de proposer d'autres procédés susceptibles d'exprimer les linéaments de la vie psychique...Au fond, tant chez Flaubert que chez Zola, Gide, ou Proust, voire chez Sartre, le PDV a à voir avec une certaine conception du réalisme: les conceptions des uns ou des autres peuvent varier, mais il reste que le point d'ancrage du réalisme n'est guère remis en question, qu'il s'agisse du réalisme naturaliste, ou des multiples variantes du réalisme psychologique⁸.

Ce cadre conceptuel ne fut pas remis en question lorsque le PDV, après avoir été l'affaire des écrivains (et sans cesser d'être une de leurs préoccupations), devint celle des critiques. C'est à cette *approche critique du PDV* que nous consacrerons d'abord notre attention, tant cette approche fonctionnera ultérieurement comme une sorte de matrice cognitive, aux effets d'autant plus forts qu'ils n'ont pas toujours été précisément mis à jour.

En effet, les travaux de Pouillon portent sur une technique en relation avec la métaphysique sartrienne, et donc, en définitive, ne rompent pas avec les fondements du réalisme, et ceux de G. Blin, J. Rousset ou C.-E. Magny font écho à ces préoccupations "réalistes", lorsqu'ils analysent respectivement le PDV dans son rapport avec les visions "subjective" ou "objective"(section I).

En regard de ces approches critiques du PDV, les travaux des sémioticiens (Genette, Todorov, Barthes, etc.) ont pu paraître comme déconnectées, pour ainsi dire, de telles préoccupations: ces *approches sémio-narratologiques*, imprégnées par la vague structuraliste, mettaient en effet en avant des combinatoires, ou recherchaient les composants du "discours du récit". C'est dans ce cadre théorique-là que la notion de PDV fut retravaillée, comme un des éléments de la mise en discours des informations narratives (section II).

Or cette nouvelle approche ne coupa pas les ponts avec le réalisme des origines, et la persistance de ce point aveugle du réalisme entraîna des réductions dommageables, notamment en ontologisant la profondeur de perspective et le volume de savoir des visions du narrateur et du personnage, et en concourant à poser la vision du dehors, ou la focalisation externe, comme une focalisation autonome, alors qu'il s'agit selon nous d'une vision subordonnée aux PDV du narrateur ou du personnage.

Au demeurant, les approches sémiotico-narratologiques ne présentaient guère de références à des marqueurs linguistiques précis susceptibles de justifier la tripartition des

⁷ C'est vrai non seulement des travaux de Bal, Vitoux, Danon-Boileau, Jost ou Fontanille, etc., mais encore pour Genette lui-même, avec son "Nouveau discours du récit" (1983).

⁸ Les différentes conceptions du PDV, chez les écrivains français, ont été analysées notamment par M. Raimond dans "La crise du roman". Nous ne nous attacherons pas à ce fragment de l'histoire des idées. Nous mettrons au contraire l'accent sur les travaux des critiques, des narratologues, des linguistes ou des théoriciens de l'interprétation ou de la lecture.

focalisations. Finalement, la démarche se cantonnait dans des typologies du PDV, alors qu'on ne savait pas vraiment ce qu'était le PDV lui-même⁹.

Les approches linguistiques du PDV (section III) ne comblèrent que partiellement cette grave lacune. En effet, comme ces rares approches n'avaient pas remis en cause le cadre général de la tripartition des focalisations, elles n'aboutirent en définitive qu'à la mise au jour de quelques rares marques linguistiques, trop peu nombreuses pour donner un fondement linguistique incontestable à une notion malaisée à cerner.

Quant aux plus récentes *approches du PDV dans sa relation avec le lecteur* (section IV), elles évoquent une intéressante tentative pour dépasser le cadre de l'autotélie du texte fictif, dominante avec la vague structuraliste. Mais l'absence des analyses linguistiques susceptibles de préciser l'exacte nature du PDV limite la portée de certaines intuitions.

En bref, toute l'histoire du PDV a consisté en d'âpres débats, sur un terrain mouvant, avec adjonctions, modifications, rectifications et complexifications: Genette résumait ce travail par une formule où chacun trouve matière à flatter (et à moquer) son narcissisme de chercheur: "On pense irrésistiblement à ce système de Ptolémée, qui finissait par exiger, pour fonctionner, de si coûteuses réparations qu'il devint plus expédient de s'en passer. La question est maintenant, bien sûr, de savoir qui est Ptolémée -, et chacun se croit Copernic. " (Genette, 1983, 51).

C'est dire combien les éléments de problématisation linguistique du PDV, qui occupent notre deuxième partie, ont été écrits avec autant d'ambition que de vraie modestie...

Par tradition, le PDV renvoie à l'opposition entre "montrer" et "raconter" (H. James, P. Lubbock ou WC Booth), ou entre "raconter" et "décrire" (Lukacs): soit on nous raconte un personnage, soit on nous le montre, et dès lors le narrateur s'efface peu ou prou. Le PDV est souvent synonyme de PDV du personnage, et il s'oppose à la voix du narrateur.

D'une manière classique, le PDV relève, selon la formule de Genette, de la problématique générale de "la gestion de l'information narrative": cette formulation est si vaste qu'elle ne permet guère de poser des fondements indiscutables de la notion. En regard, toutes les paraphrases de cette formule paraissent souvent restrictives: ainsi de celle proposée par Charaudeau: "il s'agit ici du rapport qui s'établit entre le narrateur et son (ou ses) personnage, quant au savoir qu'il possède sur celui-ci, savoir qu'il transcrit dans son récit et communique par là-même à son lecteur" (Charaudeau, 1992, 773).

En effet, cette définition pose sans discussion, par un véritable coup de force, l'existence de deux canaux par où transite l'information, soit le narrateur, soit le(s) personnage(s): dans ces conditions, qu'advient-il de la focalisation externe?

Ne conviendrait-il pas de justifier ce qui est asserté sans discussion?

⁹ On nous reprochera une ironie déplacée, et une simplification abusive. Nous pourrions répondre qu'"une certaine dose de mauvaise foi n'est pas malvenue dans la controverse, c'est une des règles du genre" (Genette, 1983, 61), mais ce serait se défausser à trop bon compte. Nous maintenons la formulation, qui n'a rien d'outré, comme on le verra concrètement. Mais il est vrai que notre manière de voir va à contre-front de ce qui s'écrit, et que ceci explique cela.

Au demeurant, la définition de Charaudeau recèle d'autres points sujets à caution: laissons de côté les contorsions finales, qui s'expliquent par la nécessité de donner une interprétation crédible de l'omniscience du narrateur; en revanche, il faut convenir que la notion de gestion du savoir narratif est ici "définie" en un sens très restrictif, puisqu'elle est limitée au savoir que le narrateur possède sur le personnage. Or le savoir narratif englobe toutes les composantes de l'histoire et du récit: même si l'on veut bien considérer que le personnage est une composante essentielle de l'histoire, il ne doit pas pour autant éclipser les autres composantes. En définitive, l'exemplification de Charaudeau est partielle, et peut conduire par la bande (et conduit de facto) à des représentations erronées des diverses focalisations, par la surdétermination du critère de l'accès aux pensées des personnages.

Est-il possible de proposer une définition plus satisfaisante du PDV? Pour notre part, nous le ferons en prenant nos distances avec des formulations tributaires des approches critiques et sémio-narratologiques, et tenterons une proposition qui repose sur des critères plus directement linguistiques:

Le PDV renvoie à la problématique générale de la subjectivité du langage, en un sens très restrictif (en-deçà de la problématique générale du discours rapporté ou de celle de la polyphonie): située à la périphérie de ces phénomènes linguistiques, notre conception du PDV concerne précisément ce que l'on peut attribuer à une subjectivité dans le cadre d'un récit où domine la troisième personne:

- subjectivité qui est celle du personnage, (ce qui est communément admis, quand bien même les marques linguistiques de cette subjectivité sont sujettes à confrontation),
- subjectivité qui peut être également celle d'un narrateur (ce qui va moins de soi, et méritera démonstration...), dans la mesure où l'on oublie trop souvent que le narrateur est un Janus Bifrons, objectif quand il s'en tient au récit des faits, homologue à l'enchaînement des actions, et subjectif par le biais des choix narratifs, qui construisent un "discours du récit", alors même que personne ne semble parler ici, et que le texte semble se raconter de lui-même...

A titre d'hypothèse de travail, considérons donc le PDV comme la manière spécifique par laquelle les informations d'un texte narratif sont véhiculées par telle instance donnée, à côté des paroles et pensées des personnages, ou à côté des intrusions d'auteur caractérisées, bref, dans les cas où la subjectivité du discours ne se rapporte explicitement pas à un je ou à un tu: on pourrait ainsi, à l'instar d'Ann Banfield, considérer le PDV comme le concept permettant de rendre compte de la subjectivité du langage dans les textes narratifs, dans le cadre de "phrases sans paroles".

Les bases linguistiques de l'expression du PDV reposent dans l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées, c'est à dire thématiques, dans des seconds plans, le plus souvent avec des IMP anaphoriques méronomiques de visée sécante. Ces perceptions et pensées représentées sont sous la dépendance syntaxique d'un sujet et d'un procès de perception mentionnés dans les premiers plans, et / ou sous la seule dépendance sémantique d'un agent ou d'un procès que le texte ne mentionne pas explicitement, et que le lecteur reconstruit par inférence.

Proposer des éléments de problématisation de la notion de PDV, c'est, traditionnellement, répondre aux questions "qui voit?" et "qui sait?", c'est à dire déterminer le "foyer" d'où le sujet du PDV perçoit les choses. Ce foyer (notion métaphorique s'il en est), sera progressivement remplacé par la notion de sujet du PDV.

Ce sujet, ou focalisateur, est linguistiquement marqué par la présence de traces construisant un sujet de conscience, grâce aux composantes perceptive, cognitive et axiologique, etc qui le constituent comme tel; ces traces apparaissant à la fois dans la caractérisation du sujet à l'origine des perceptions, et dans la référenciation de ce qui est repéré par ce sujet - origine (section I, chapitre 1).

L'examen de ces traces nous conduira à abandonner la tripartition des focalisations, puisque seuls deux sujets sont à l'origine des perspectives narratives, le narrateur (le point de vue du narrateur, ou PDV N) et le personnage (le point de vue du personnage, ou PDV P) (section I, chapitres 2 et 3).

Cette bipartition ne laisse pas sur le bord du chemin le point de vue externe: tout "simplement", ce "point de vue" n'en est pas un, ce n'est qu'une vision externe d'un quelconque focalisé; et l'on peut en dire autant de son "antonyme", ou de son complémentaire, la vision interne. Ces deux visions sont toutes deux accessibles à PDV P comme à PDV N, en dépit de quelques différences (section I, chapitre 4).

Problématiser le PDV, c'est donc également tenter de mettre de l'ordre au niveau du focalisé, en analysant les différents degrés de volume du savoir des visions du N et du P. Cette section permettra de rectifier les dérives ontologisantes ayant trait à la profondeur de la perspective, habituellement réduite à l'*omniscience* du narrateur et à la *vision limitée du personnage* (les "restrictions de champ") (section II).

Par ailleurs, la définition et le repérage des diverses focalisations étant souvent parasités par les questions de "*subjectivité*", nous montrerons que ces phénomènes concernent davantage l'expression des différents PDV et visions qu'ils ne servent à discriminer tel PDV par rapport à tel autre. Ainsi, nous nous attacherons à l'examen de quelques unes des marques ayant trait à l'expression et au bornage du PDV, sans nous limiter aux seuls subjectivèmes (section III).

Il va de soi que ces paramètres du PDV, distingués dans les diverses sections de notre deuxième partie à des fins didactiques, sont en réalité interdépendants, aucun n'ayant d'existence ou de sens en lui-même et pour lui-même.

Quelques mots, pour finir, sur la méthode, nos choix théoriques: à l'évidence, l'objet de ce travail est immense, et cadre mal avec la rigueur des analyses en sciences du langage portant sur des phénomènes linguistiques précis, isolables, se prêtant à des manipulations aisées. Très certainement, des études plus ponctuelles, sur le rôle du verbe dans le marquage du PDV, voire sur l'importance de la visée sécante, ou sur les valeurs de l'imparfait, ou sur la distribution des verbes de perception dans le cadre du PDV, etc. eussent été plus conformes aux exigences du travail scientifique. Mais il faut bien reconnaître que de telles analyses présupposent l'existence d'un cadre théorique à peu près stable, ce qui n'était hélas pas le cas ¹⁰. Cette situation inconfortable nous a contraint à

¹⁰ Et c'est cela qui explique, fondamentalement, les limites des approches linguistiques du PDV, celles-ci n'ayant pas remis en cause le cadre théorique hérité de la narratologie.

des va-et-vient entre les abstractions de la théorie générale du PDV, et les indispensables vérifications de l'analyse linguistique.

Les dimensions de ce travail, tout comme la difficulté objective face à laquelle nous nous heurtons, nous ont contraint à limiter autant que possible le champ de nos investigations: *celles-ci se concentrent sur le marquage du PDV dans les textes de fiction hétérodiégétiques, à la troisième personne, et spécifiquement sur les récits hétérodiégétiques caractérisés par un narrateur anonyme.* En regard des approches traditionnelles du PDV, notre propre conception de la focalisation comme l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées témoigne d'un effort (suffisant ?) pour contraindre la notion, et permettre qu'elle se prête à l'expérimentation linguistique¹¹.

Pour compliquer à plaisir le problème, force est de constater que le PDV, en raison de sa marginalité dans les sciences du langage, n'a pas suscité l'attention des grandes écoles linguistiques du moment: ici encore, il a fallu se résoudre à un "bricolage" qui emprunte aux linguistiques de l'énonciation, de la référence, etc, afin de pouvoir rendre compte d'un ensemble complexe de phénomènes. De sorte que nous avons dû abandonner l'élégance et la facilité (c'est une façon de parler) des choix théoriques radicalisés à l'extrême de leur logique initiale, au profit d'approches plus diversifiées. Espérons que cet éclectisme théorique ne nous aura pas entraîné outre mesure aux facilités qui sont sa ligne de pente.

Un dernier mot sur nos exemples: nous avons délibérément choisi de travailler non pas sur des exemples¹² ad hoc, mais sur des exemples attestés, et, qui plus est, sur des exemples littéraires.

La complexité de ces exemples, leur longueur, parfois, expliquent que nous n'ayons privilégié dans l'analyse que les faits concernant directement notre problématique, ou étant en congruence avec elle.

Nous ne nous sommes également pas privé de manipuler ces textes, autant que faire se pouvait, avec le souci, bien exprimé par Danon-Boileau, de ne pas nous cantonner dans une observation linguistique déconnectée de toute visée interprétative. Le linguiste qui s'occupe de textes (littéraires ou non, qu'importe) ne doit pas oublier qu'"un texte n'est pas en soi un objet destiné au travail du linguiste. Pour qu'il le devienne, écrit Danon-Boileau, il faut, en un sens le dénaturer, c'est à dire le détourner de sa fonction première. Et pour le faire de manière adéquate, il faut être en mesure de s'appuyer sur ce que je serais tenté de nommer une lecture naturelle. Cette lecture vise ce qui fait le

¹¹ Précisons que notre travail privilégiera l'expression des perceptions représentées, plutôt que celle des pensées représentées. Ce choix s'explique également par des raisons de commodité: la matière était si ample qu'il fallait réduire. Par ailleurs, l'expression des pensées représentées, "stricto sensu", a déjà fait l'objet d'analyses solides, comme le montrent les travaux de D. Cohn ou A. Banfield.

Au demeurant, l'intérêt de la notion de PDV réside dans le lien entre pensées représentées et perceptions représentées. **C'est pourquoi nous n'analyserons les pensées représentées que dans leurs rapports avec les perceptions représentées qui les précèdent ou les suivent, qui les motivent ou qui sont impliquées par elles.** En outre, il va de soi qu'il est arbitraire de distinguer nettement perception d'un côté, et pensée de l'autre. Il y a (plus ou moins) "de la pensée" dans les "perceptions", et réciproquement. C'est ce que sous entend le "et / ou" dans notre formalisation "perception et / ou pensée représentées": il est en effet assez rare qu'une perception se limite à un enregistrement passif et inintentionnel, et ne soit pas comme prolongée par un processus interprétatif.

¹² A la différence de la plupart des travaux consacrés à l'étude du PDV, très avares en exemples (notre première partie s'en fait l'écho), nous nous sommes efforcé de travailler à partir d'un corpus vaste et varié, qui ne se limite pas aux exemples habituellement mis à contribution ...

Notre formulation pourrait laisser croire que nous considérons que tout exemple fabriqué est un exemple ad hoc; ce n'est bien évidemment pas toujours le cas.

caractère littéraire du texte pris en compte. Car au-delà du contenu référentiel, le linguiste doit avoir une idée nette des présupposés, des points de vue, et des raisons qui ont guidé l'auteur dans ses choix, ses jeux d'écriture et ses agencements. Il lui faut repérer les différents mouvements, les enjeux qu'ils impliquent à tous égards (pour le déroulement de l'histoire, pour la position respective d'éventuels personnages) ainsi que les changements de types et de niveaux narratifs (passage du discours au récit, au discours rapporté, mixité des types d'énoncés, savoir "qui parle" et pourquoi). En outre le linguiste doit rester sensible aux effets particuliers de ce qu'il lit." (Danon-Boileau, 1995, 3 et 4).

Les manipulations que nous avons fait subir à nos exemples littéraires, nos explications n'ont jamais oublié cet au-delà du texte, ces choix d'écriture, "ces effets particuliers", dans l'intention de diriger les interprétations (ce que nous appelons "l'effet point de vue").

Enfin, du fait de la nature de nos investigations, limitées à l'expression du PDV en français, le travail sur les versions françaises de textes étrangers n'était pas un obstacle: en règle générale, nous n'avons usé de cette possibilité que pour autant que nous proposons une contre analyse d'un exemple produit par nos devanciers.

PREMIERE PARTIE

LES THEORICIENS DU POINT DE VUE DANS LE DOMAINE FRANCAIS: UNE APPROCHE HISTORICO-CRITIQUE

SECTION I

APPROCHES CRITIQUES DU POINT DE VUE

Cette section est organisée autour des travaux de J. Pouillon, aussi souvent cités que méconnus, et fait une place à trois approches critiques universitaires du PDV.

Certes, ces travaux, inévitablement datés, sont prisonniers d'un arrière-plan phénoménologico-philosophique que l'on peut résumer par la notion de restriction de champ, notion elle-même centrale dans la problématique du réalisme (psychologique).

De même, ils pâtissent de la comparaison avec les avancées sémiotiques et linguistiques ultérieures.

Néanmoins, ces travaux restent à lire, non seulement dans une perspective historico-critique, mais encore dans le but d'y trouver des questionnements toujours stimulants, concernant "l'effet point de vue": on touche là à l'intentionnalité d'un procédé qui, par sa place dans la signification globale des oeuvres, dépasse le cadre étroit d'une figure de style, et rejoint les problématiques plus vastes de la communication, de la signification, et de l'interprétation.

section I

chapitre 1

JEAN POUILLON: la théorie des visions dans " TEMPS ET ROMAN " (1946)

INTRODUCTION

Parler de Jean Pouillon, c'est, inévitablement, parler de Sartre, des "Temps Modernes" ainsi que de la stratégie sous tous azimuts d'occupation du champ littéraire et philosophique de l'immédiat après-guerre. Ces données ne sont en effet pas inutiles à qui veut comprendre le temps des oukases sartriens - tel ce coup de force symbolique de la violente polémique contre Mauriac - et le temps où Sartre, qui occupe désormais les positions les plus en vue dans le champ littéraire et dans le champ philosophique, est à la fois consacré et consacrant, et délègue une fraction de sa légitimité à ses émules.

La différence de statut, des époques et des enjeux explique certaines inflexions de tonalité; mais, quant au fond, les analyses reposent sur les mêmes conceptions philosophiques et littéraires, et sur cette manière de convoquer la philosophie pour parler de la littérature (pour faire " parler " la littérature, plus exactement) qui est une des caractéristiques communes à tous les sartriens.

Aussi, celui qu'Anna Boschetti présente, dans "Sartre et les "Temps Modernes"" comme un fidèle entre les fidèles et comme un pilier de la revue se fixe-t-il l'objectif de donner corps aux analyses du maître, dans un ouvrage dont la dimension polémique est absente, et, pour ainsi dire, inutile, puisque le temps est alors à la pédagogie, afin d'élargir le cercle des sartriens.

Sans doute cette nouvelle donne explique-t-elle pour une part le caractère normatif des analyses; sans doute aussi cette propension à la normativité tient-elle à une certaine subordination de la littérature aux enjeux du combat philosophique et politique. Quoi qu'il en soit, "Temps et Roman" est un coup important (et réussi) dans l'offensive des sartriens.

I. LES PRESUPPOSES SARTRIENS AU FONDEMENT DE LA THEORIE DES VISIONS

De Sartre, J. Pouillon reprend non seulement le corps de doctrine existentialiste et la lecture qu'il produit de la phénoménologie de Husserl, mais encore les analyses comparées du roman et du récit, la conception de la prose et de la technique romanesque en général.

I. 1. Subordination du style et de la technique à l'expression d'une métaphysique

Ainsi, le style est subordonné à l'expression d'une pensée, ou d'une métaphysique, selon les propos de Sartre ¹³ ou selon ceux de Merleau-Ponty ¹⁴.

En plusieurs occurrences, J. Pouillon justifie cette instrumentalisation du style, son absence d'autonomie et sa transparence par le fait que le romancier - métaphysicien ne vaut que s'il est à l'école du vrai (Pouillon, 1946, 13 à 16, 31, 36, 37).

F. Van Rossum-Guyon citait à juste titre (in "Poétique n° 4) cette profession de foi: "dans la compréhension que le romancier prend et propose de ses personnages et des situations, ce qui relève de la technique romanesque est au fond, pour les significations mêmes du roman, accessoire et nous ne nous y attacherons guère. Ainsi revenons-nous à notre point de départ, à ce qui guidait les considérations sur le style; dans le roman, c'est le romanesque de la forme qui est secondaire. Alors il faut en fin de compte se demander ce qui nous intéresse. C'est l'anthropologie que, selon les cas, il révèle ou suggère, ou enfin suscite dans l'esprit d'un lecteur qui ne se veut pas passif" (Pouillon, 1946, 36).

Quelques précautions que J. Pouillon prenne pour ne pas donner à ses propos un tour réducteur, il reste que sa conception du style correspond profondément à la hiérarchie sus-mentionnée. En témoigne d'ailleurs la remarque aussi "anodine" que significative selon laquelle Kafka peut être traduit sans dommages pour l'interprétation de l'oeuvre.

Mais il va de soi que le terme de "secondaire", sous la plume de J. Pouillon, n'est pas synonyme d'anecdotique voire de superflu: au demeurant: "Qu'est-ce que la littérature?", ou encore "Temps et Roman" montrent assez que les questions de technique passionnent les sartriens pour éviter tout contresens.

¹³ "Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier" (in "Situations 1", "la temporalité chez Faulkner").

¹⁴ Cf sa présentation de "L'invitée": son article est significativement intitulé "Le roman et la métaphysique" (in "Cahiers du Sud", n° 270, repris in "Sens et non sens").

I. 2. "Roman" VS "Récit"

J. Pouillon définit normativement le roman comme devant "suivre la vie d'un individu", "retracer une certaine évolution", d'une manière non nécessairement linéaire, à la différence du conte ou de la nouvelle (ibid. 20, 21 et 43). Le roman se caractérise par l'épaisseur psychologique qui suppose de s'appuyer sur les acquis de "la" psychologie; il repose sur une vision "réelle" des personnages - et non plus une simple mention - et une certaine conception de la durée - laquelle est fort différente de ce qu'on évoque sous l'expression de "déroulement de l'action". C'est à l'examen conjoint des diverses modalités d'expression de la vision et de la durée que s'attache J. Pouillon.

On retrouve là les bases de l'opposition entre roman et récit chez Sartre: dans le récit, écrit à l'aoriste, l'événement a eu lieu, sans que le personnage puisse affirmer sa liberté, c'est à dire notamment sans qu'il puisse de lui-même évoluer dans un temps qui ne se réduit pas à une destinée fatale. Quant au roman, il "se déroule au présent comme la vie. Dans les romans, les jeux ne sont pas faits, car l'homme romanesque est libre. Ils se font sous nos yeux; notre impatience, notre attente, notre ignorance sont les mêmes que celles du héros" (in "Situations 1").

Quelques années plus tard, Roland Barthes donne du passé simple une définition en congruence avec les analyses sartriennes. En effet, dans "Le degré zéro de l'écriture", Barthes assimile le passé simple au "temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans [nb: il s'agit ici de ce que Sartre appelait des "récits", comme le montre la suite du propos de Barthes]. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant; le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin".

Ces divers propos indiquent que les conceptions sartriennes du style, du roman comme de la technique romanesque font système.

I. 3 Consubstantialité du roman et de la psychologie

Au coeur de ce système, on retrouve ce leitmotiv que roman et psychologie sont consubstantiels, leur but commun étant de "comprendre la réalité humaine". Toutefois, là où "le psychologue pratique dans la vie psychique des coupes transversales afin d'isoler des états [...] le romancier ne pratique qu'une coupe longitudinale, afin de nous [= lecteurs] faire suivre et comprendre intimement une succession continue de tels états" (ibid. 43).

Ces conceptions révèlent bien que, malgré une différence de modalités, ou de techniques subordonnées à l'objectif, ce dernier est en effet le même: il s'agit toujours de mieux se comprendre grâce à la médiation de la compréhension d'autrui. Le roman est en quelque sorte réduit à un mode de présentation différent d'une identique quête de la vérité du sujet, sans laquelle il n'est pas d'exercice possible de la "liberté": "autrui m'apparaît

comme "héros" alors que je m'apparais comme "sujet", et un héros se raconte alors qu'un sujet s'analyse" (ibid. 44 et 45).

J. Pouillon va plus loin, d'ailleurs, en soulignant qu'il n'y a, en définitive, pas de différence entre les exigences et les attentes du romancier, du psychologue et du lecteur: le "pacte de lecture", si l'on peut dire, repose sur cette communauté d'intérêt et cette communion autour de la compréhension de "l'étant". Ainsi J. Pouillon affirme-t-il que "l'auteur d'un roman cherche à donner au lecteur la même compréhension des personnages que celle qu'il a en lui-même, et [...] en tout cas c'est cette identité que cherche le lecteur. Cela suppose que cette compréhension romanesque ne soit pas autre que la compréhension psychologique réelle, sans quoi en effet on ne voit pas comment le lecteur pourrait jamais espérer rejoindre le romancier" (ibid. 69, c'est nous qui soulignons).

Peut-on mieux (ou plus naïvement) dire cette communion dans la recherche DU Vrai, et ce rôle décisif du savant comme incontournable médiateur entre le romancier et son lecteur idéal?

I. 4 Un réalisme psychologique

Sans trop forcer le trait, il convient de souligner la profonde parenté idéologique qui unit les tenants du réalisme: quant au fond, quelles différences de présupposés entre ces conceptions et celles qui sous-tendent "le cahier des charges" des Naturalistes, selon la formule de P. Hamon?

Dans "Un discours contraint" ("Poétique" n° 16), ce dernier dresse la liste (" non close ") des présupposés du "projet réaliste":

- 1 " le monde est riche, divers, foisonnant, discontinu, etc.
- 2 je peux transmettre une information (lisible, cohérente) au sujet de ce monde;
- 3 la langue peut copier le réel;
- 4 la langue est seconde par rapport au réel (elle l'exprime, elle ne le crée pas), elle lui est "extérieure";
- 5 le support (le message) doit s'effacer au maximum (la "maison de verre" de Zola);
- 6 le geste producteur du message (style, énonciation, modalisation) doit s'effacer au maximum;
- 7 mon lecteur doit croire à la vérité de mon information sur le monde".

Ces présupposés, qui concernent chacun des pôles du schéma de la communication selon Jakobson, ne sont pas sans reproduire les défauts de ce schéma, tels qu'ils ont (notamment) été analysés par C. Kerbrat-Orecchioni dans "L'Énonciation; de la subjectivité dans le langage". Incontestablement, la notion de code ne se réduit pas à la transmission de l'information, qui plus est à une transmission transparente, parfaite et unilatérale (de l'émetteur vers le récepteur); le code lui-même n'est ni unique, ni monolithique, etc..

Or, même si l'on fait abstraction de ces réserves théoriques, compte-tenu de l'antécédence de "Temps et roman" comment ne pas remarquer que la conception du point de vue chez J. Pouillon repose sur cette même représentation de la communication présupposée par le "cahier des charges" réaliste, entre deux sujets idéaux dotés d'une

compétence langagière comme d'une compétence "philosophico-scientifique" (à moins que les guillemets ne s'appliquent à "compétence") communes!

Si, comme nous en faisons l'hypothèse, le point de vue (un certain point de vue) est subordonné aux intentions communicatives du narrateur, et, au-delà, de l'auteur (implicite ou non), bref, si le point de vue est un phénomène orienté (compte-tenu de la nature de la communication écrite ou à distance qui caractérise tout particulièrement les textes littéraires), il reste à analyser le point de vue à la lumière des acquis de la pragmatique et singulièrement de la conception interactive de la communication. Pour l'heure, retenons que la conception de la communication et du point de vue chez J. Pouillon est en-deçà de cette problématique. Cette double série d'assimilations (entre roman, vie, science; entre romancier, narrateur, lecteur) trouve son affirmation la plus abrupte, à notre sens, lorsque J. Pouillon présente la compréhension romanesque "comme l'idéal le plus achevé de la compréhension philosophique: nous [= le romancier] réussissons sur les personnages ce que nous voulons faire sur les personnes" (*ibid.* 70). La seule différence que J. Pouillon admette, c'est que, dans la vie, la compréhension est postérieure à l'expérience, alors que, dans le roman, la compréhension est première.

Ce sont de telles conceptions qui expliquent l'opposition de deux attitudes radicalement différentes dans l'autobiographie (laquelle est ici convoquée pour illustrer cette idée qu'il n'y a pas de différence radicale entre la compréhension de soi et celle d'autrui): à partir des exemples de Saint-Simon, Stendhal, Gide, J. Pouillon distingue un premier cas, celui où l'auteur s'efforce de coïncider ou encore d' "être avec" ce qu'il a été. C'est le cas de Stendhal écrivant ses souvenirs; le je narratif s'efforce de retrouver son passé avec une sincérité maximale.

A cette attitude s'oppose le cas où l'auteur (selon le vocabulaire de "Temps et Roman") vise moins la sincérité que la lucidité par le biais d'une vision "par derrière": "être lucide, c'est juger, c'est "être derrière" ceux qu'on analyse; être sincère, c'est être pleinement "avec" celui qui parle ou qui écrit" (*ibid.* 58).

Ainsi le Journal, (prototype de la "vision avec") s'oppose-t-il aux Mémoires (prototype de la "vision par derrière"), lesquels sont écrits au passé simple: "J'y retrouve des événements purs et je juge mon comportement en face d'eux" (*ibid.* 66).

Ce détour par l'autobiographie aide à prendre la mesure des présupposés à la base de la théorie des visions chez les sartriens, parmi lesquels de forts présupposés "existentiels" masqués sous les plis et déplis du discours philosophique.

II. LES CONSTITUANTS DE LA THEORIE DES VISIONS

C'est donc sous l'intitulé générique "des modes de la compréhension" que J. Pouillon range les visions "avec" et "par derrière". Elles se définissent, pour ce qui regarde la compréhension romanesque, d'une part selon *les relations de l'auteur envers ses personnages*, d'autre part selon la *nature de ce que cette compréhension atteint*.

Les deux critères sont d'ailleurs liés, puisque la position de celui qui veut comprendre (J. Pouillon n'établit pas de distinction, une fois encore, entre auteur et narrateur) est déterminée par ce qu'il veut comprendre, surtout si l'on se situe dans une optique réaliste, comme c'est le cas.

A cet égard, J. Pouillon oppose l'objet de la psychologie classique, caractérisé par un monde clos de sentiments, d'idées analysables sans relation avec le monde extérieur, et l'objet de la psychologie existentialiste, qui se définit par "un certain complexe sujet - monde", l'analyse de l'être des sujets étant indissociable de celle de leur faire: "ce que je suis, c'est ce que je fais" (ibid. 72).

En croisant ces deux critères, J. Pouillon distingue deux objets de connaissance:

- le "dedans" (c'est à dire la réalité psychique elle-même) et
 - le "dehors" (c'est à dire la manifestation de dedans),
- ainsi que deux attitudes de l'auteur à l'égard de l'objet de connaissance.

Ces deux (et non trois) attitudes de l'auteur à l'égard de l'objet de connaissance, ce sont les deux visions ("avec", et "par derrière") évoquées précédemment.

On constate qu'à ce stade, rien de décisif ne fait explicitement référence à une troisième attitude de l'auteur envers l'objet de connaissance, dont la "vision par dehors" serait la traduction. Même si J. Pouillon reconnaît le caractère relativement simple (simpliste) de ce "dehors" réduit à la seule manifestation du "dedans" (ibid. 73), il maintient tout au long de ses analyses cette conception-là.

Tel est donc le cadre général à partir duquel J. Pouillon expose plus précisément sa théorie des visions, qui a connu la fortune que l'on sait, par le biais des travaux de Genette et de Todorov.

III. LA VISION AVEC

Qu'est-ce donc, plus concrètement, que cette "vision avec"?

Elle consiste à privilégier dans le roman un personnage, et à le considérer comme le centre de l'oeuvre; qui plus est, elle implique que ce personnage soit décrit du dedans.

Ce personnage est central non pas forcément parce qu'il serait celui qui jouerait le rôle le plus décisif dans la diégèse, ou celui dont on parlerait le plus, mais celui qui est le foyer à partir duquel nous, lecteurs, voyons les autres personnages et appréhendons les événements. Quant à la description du personnage "du dedans": " c'est toujours "avec" lui que nous vivons les événements racontés [...] sans doute nous voyons bien ce qui se passe en lui, mais seulement dans la mesure où ce qui se passe en quelqu'un apparaît à ce quelqu'un" (ibid. 74).

Cela signifie que la "vision avec" ne permet pas d'accéder directement à l'intérieur de la psyché du personnage central: la connaissance que nous en avons est toujours médiatisée, indirecte, et par là-même incertaine, puisque nous imaginons ce qu'il pense, ressent, etc., au travers de ses réactions ou jugements à l'égard d'autrui. C'est pourquoi ce type de vision demande au lecteur un réel et constant travail interprétatif: "on passe presque sous silence ce que ressent le héros; on préfère le montrer dans sa vie, le faire

agir, et décrire cette action de telle sorte que le lecteur, en y participant fictivement, sente en lui tout ce que sous-entend l'auteur" (*ibid.* 80).

Par conséquent la technique de la "suggestion" est ici déterminante, et s'oppose à l'analyse, plutôt réservée à la "vision par derrière", sans que cela soit une règle absolue. Ainsi, la "vision avec" est-elle organisée autour d'un personnage "réflecteur", selon l'expression de H. James, et les autres personnages sont donc traités comme des "apparitions à un je", ou encore sont "vus en image": "voir quelqu'un en image, c'est donc le voir dans le sentiment qu'un autre éprouve pour lui, le saisir comme corrélatif de ce sentiment, lequel constitue alors ce qu'on voit directement [...] la vision en image des autres n'est pas une conséquence de la vision "avec" du personnage central, c'est cette vision "avec" elle-même" (*ibid.* 79).

La caractéristique essentielle de la "vision avec" réside donc bien dans ce fait, réitéré avec force tant à propos du personnage central qu'à propos des autres personnages du roman, que tout est appréhendé à partir d'un personnage focal, avec qui et en même temps que lui, voient l'"auteur" et le lecteur.

Il convient toutefois de préciser que cette dernière formulation est à relativiser, dans la mesure où J. Pouillon est très économe de ses propos en ce qui concerne l'auteur; il serait plus exact de dire que la "vision avec" repose sur une identité de vision entre le personnage réflecteur et le lecteur, l'"auteur" se faisant le plus discret possible pour satisfaire aux exigences du réalisme psychologique. Nous reviendrons ultérieurement sur les questions que soulève cette conception de la "vision avec"; nous avons cependant tenu à souligner cet effacement important de l'auteur à ce stade de l'analyse, dans la mesure où la "vision par derrière" repose sur une attitude inverse de l'auteur.

IV. LA VISION PAR DERRIERE

En effet, la "vision par derrière" établit son centre de perspective "dans le romancier en tant qu'il soutient son oeuvre sans coïncider avec un de ses personnages". J. Pouillon précise que cela n'empêche pas que l'auteur ne puisse se servir d'un des personnages comme le "porte-parole de ses idées personnelles".

La "vision par derrière" indique que tous les personnages, y compris, éventuellement, le personnage porte-parole, sont considérés "par derrière", par le romancier qui se comporte comme un "demiurge" ou comme "un spectateur privilégié qui connaît le dessous des cartes" (*ibid.* 85 et 86). Ainsi, le romancier "n'est pas dans son personnage, mais décalé de lui". Par ailleurs ce "décalage a pour but une compréhension immédiate des ressorts qui le [= le personnage] font agir; il [= le romancier] voit grâce à cette position les fils qui soutiennent la marionnette; il démonte l'homme" (*ibid.* 86). Le romancier affiche sa supériorité sur tous ses personnages, en ce sens qu'il les connaît mieux qu'ils ne se connaissent, qu'il les juge, et a un accès direct à leur vie psychique, voyant clair en ses personnages, alors qu'ils sont opaques à eux-mêmes.

Cette "science" du romancier (cette omniscience) se retrouve à propos de l'agencement des faits, de leur interprétation, au point que le danger qui guette les oeuvres adoptant ce type de vision est leur caractère démonstratif. Dans ces "romans à thèse", le

romancier cherche à tout dire, à canaliser le message, à le rendre le plus univoque possible, par de multiples redondances, notamment, comme S. R. Suleiman l'a bien montré dans son étude consacrée au roman à thèse.

En outre, une telle perspective conduit le romancier à doter ses personnages d'un caractère définitif, d'entrée de jeu, le plus souvent. Aussi J. Pouillon en vient-il à critiquer "le privilège inadmissible de l'auteur sur le lecteur: le premier connaît seul le dernier mot de l'histoire et ne l'explique au lecteur que dans un ordre arbitraire qui fausse le temps sans respecter la psychologie, car il n'y a pas de raison pour que le lecteur en sache moins que l'auteur sur ce que celui-ci lui montre" (*ibid.* 89 et 90). On retrouve là, surtout dans la fin de cette citation, les présupposés qui sont à la source du réalisme en littérature chez les sartriens, quant au message, au code, à la relation qui unit l'émetteur au récepteur, etc..

De plus, la critique normative de cette "vision par derrière" - même si elle est moins virulente que l'éreintement de Mauriac par Sartre - conduit J. Pouillon à évoquer de manière semble-t-il contradictoire la situation du lecteur par rapport à l'auteur.

En effet, là où l'on s'attendait à ce qu'il souligne la supériorité commune de l'auteur et du lecteur sur les personnages, au motif que le lecteur partage avec le romancier des informations auxquelles les personnages n'ont pas accès (il faut dire ici que "partager ne signifie pas automatiquement "reprendre à son compte"), il met en avant une sorte de supériorité de l'auteur, qui résulterait d'une manipulation générale du (mauvais) romancier, alors que le (bon) lecteur aspirerait à une représentation vraie...

On ne saurait mieux (sur le plan de la "mauvaise foi" que les sartriens reprochent si souvent à leurs adversaires ...) faire entendre la supériorité de la "vision avec" sur la "vision par derrière".

Toutefois, il faut reconnaître les efforts de J. Pouillon pour souligner que ces dérives démonstratives ne sont pas forcément consubstantielles à la "vision par derrière": il y a "simplement un danger possible et non un défaut irrémédiable. Ce danger peut être résumé d'un mot: c'est la pétrification de la vie de la conscience" (*ibid.* 92). (On notera que le "danger" se résume ici à la "pétrification de la conscience": cette manière de dire indique éloquemment la donnée essentielle du réalisme de Sartre, savoir le réalisme psychologique, dont M. Raimond a analysé les avatars dans "La crise du roman").

C'est ainsi que J. Pouillon se livre à un vibrant éloge des types balzacien, aux antipodes des stéréotypes - et vraisemblablement, des créatures et des créations de François Mauriac...

V. LA VISION DU DEHORS

Quant à la "vision du dehors", elle est ainsi définie: "c'est la conduite en tant qu'elle est matériellement observable. C'est aussi l'aspect physique du personnage; c'est encore le milieu où il vit" (*ibid.* 102).

En fait, il s'agit plus de la définition du "dehors" que de celle de la "vision du dehors". Ce "dehors" se donne comme un "dehors" posé par le romancier, saisi par le lecteur, comme révélateur du "dedans" (*ibid.* 104).

La "vision du dehors" consiste à présenter " le dehors des personnages, de telle sorte qu'il nous [= lecteur] révèle progressivement leur caractère" (ibid.104). Cette vision semble plus "naturelle" que la "vision par derrière", et peut être rangée parmi les techniques du réalisme, tout comme la "vision avec".

J. Pouillon prend soin d'insister sur le fait qu'il ne faut pas opposer la "vision du dehors" à celle du "dedans", étant donné que le "dehors" ne signifie rien par lui-même: "la compréhension d'un individu à partir de sa conduite n'est pas analogue à une explication causale. Le "dehors", en tant qu'il est significatif, est le dehors d'un dedans; mais il faut prendre cette expression au sens le plus fort: il n'est pas le vêtement qu'il faudrait écarter pour trouver ce qu'il cache, il est le dedans lui-même vu du dehors [...] la compréhension du dehors suppose la vision du dedans lui-même puisque c'est la présence du signifié qui constitue le signe comme tel" (ibid. 107, c'est nous qui soulignons).

Dès lors, la "vision du dehors" n'est pas une vision indépendante, elle ne peut littéralement pas avoir l'autonomie des deux types de vision précédents, car, seule, elle resterait confinée dans, sinon l'insignifiance, du moins l'inintelligible. En sorte que cette vision est, dans le système de J. Pouillon, nécessairement une vision subordonnée:

- subordonnée à la "vision par derrière" comme c'est le cas chez Balzac, notamment dans les débuts de roman (cf. la description de la pension Vauquer);
- couplée et subordonnée à la "vision avec", comme c'est le cas lorsque le personnage réflecteur voit les autres "du dehors", en vertu du principe (contestable, mais c'est un autre problème) qu' "il n'y a de dehors que d'autrui" (ibid. 111).

Il nous semble que ce caractère subordonné de la "vision du dehors", sur lequel J. Pouillon est pourtant on ne peut plus clair (cf. "Temps et Roman", 108 et 109, etc.), n'a pas été suffisamment intégré dans les analyses ultérieures, qui, de ce point de vue, trahissent la pensée de l'auteur.

Or ce fait est si décisif que J. Pouillon prend un soin minutieux à détailler les différentes manières par lesquelles la "vision du dehors" s'articule aux visions "avec" et "par derrière", d'après l'examen de la psychologie des personnages dans le roman "classique", par opposition au roman "moderne", c'est à dire, en l'occurrence, le roman existentialiste...

V. 1. Le "dehors" subordonné à la "vision par derrière"

Dans le premier cas de figure, "le héros existe comme sujet non pas tant parce que l'auteur a su le poser réellement comme sujet que parce qu'il lui a donné assez de traits pour que nous soyons obligé de le reconnaître" (ibid. 115). Or quels sont ces traits distincts, sinon, de manière très massive, des traits qui caractérisent les personnages "typisés", "du dehors", étant entendu que ce dehors est fort conventionnel et repose sur les connaissances partagées (ou supposées telles) d'une socio - culture donnée à un moment donné? Ainsi les types du roman classique (en fait, J. Pouillon parle souvent de "récit" classique, qu'il oppose au "roman" existentialiste) font-ils système avec l'emploi du passé simple, l'évocation des longues durées, la tendance au sommaire, et une description relativement conventionnelle du "dehors".

V. 2 . Le "dehors" subordonné à la "vision avec"

Dans le roman moderne, en revanche, le héros est un sujet véritable autour duquel le monde est centré, "puisqu'il n'y a de monde que pour un sujet [...] on ne peut plus décrire des sentiments variables dans un monde fixe, mais un certain complexe monde - sujet, ce que les phénoménologues, après Heidegger, appellent une "situation" " (ibid. 115). C'est à ce moment de sa démonstration que J. Pouillon fait référence aux diverses techniques des romanciers américains, à savoir: soit la "saisie objective" (ou, autrement dit, la présentation") à la Dos Passos, soit la "saisie subjective" à la Faulkner.

V. 2 : 1. "La saisie objective"

La "saisie objective", c'est le fait de montrer les personnages de l'extérieur: "nous ne "pénétrons" pas le héros, nous le voyons, c'est tout" (ibid. 124). Dans cette perspective, le "dehors" n'est pas le signe transparent d'une réalité supérieure (le Vrai, l'Histoire, etc.,) comme c'était, c'est encore le cas dans les récits classiques ou de facture classique: il est là, massivement, sans rien au-delà qui le transcende et lui donne sens, comme c'est le cas de la "vision par derrière".

On reconnaît là le behaviourisme, qui repose sur la juxtaposition ou la succession de scènes (des "apparitions"): les personnages sont présentés ou montrés directement (l'allusion à l'opposition du "telling" et du "showing", si importante pour les écrivains et critiques anglo-saxons est ici patente). Avec le behaviourisme, le lecteur n'accède que progressivement à l'intériorité des personnages; la connaissance qu'il a d'eux n'est jamais certaine, ni définitive: il les voit agir dans un temps contingent, n'a pas d'accès direct à leur intériorité. Chacune des situations qui lui sont montrées est l'occasion d'une vision partielle des personnages, et c'est seulement à la fin de l'oeuvre, au cours d'une lecture fortement rétroactive, que se dégage une interprétation rendue hasardeuse par le silence de l'auteur (ibid. 125 à 133).

On saisit bien que cette description du roman behaviouriste fait problème, si on la rapporte à ce que nous écrivions sur la nature subordonnée de la "vision par dehors": car, ici, elle semble n'être pas sous la dépendance de la "vision par derrière" (alors que la "saisie subjective", quant à elle, est l'essence même de la "vision avec" dans le roman moderne). En fait, il y a bien une contradiction, chez J. Pouillon lui-même : s'agit-il ici d'une vision véritablement autonome? Ce serait oublier ce que J. Pouillon dit de l'importance de la relecture, qui dégage le sens global (certes conjectural) de l'oeuvre, par la reconsidération des visions particulières, de la structure de l'oeuvre: en ce sens, l' "auteur" est toujours présent, même s'il n'apparaît pas explicitement, et ce fait invite à reprendre la question de l'articulation entre la vision "du dehors" et les autres visions.

V. 2. 2. "La saisie subjective"

L'autre technique, la "saisie subjective", est illustrée par l'exemple de Faulkner et sa technique de la "participation", emblématique de la "vision avec": ainsi que l'écrivait M.

E. Coindreau dans sa "Préface" au "Bruit et la fureur": "est réel ce qui m'apparaît et comme cela m'apparaît". En d'autres termes, il s'agit ici du réalisme subjectif le plus achevé aux yeux des sartriens, d'un point de vue normatif qui est tout à fait celui de J. Pouillon lui-même (cf. "Temps et Roman", 149).

Dans ce type de perspective, le "dehors" est subordonné à la "vision avec": le lecteur est avec un personnage central, et c'est à partir de lui, notamment par le biais du monologue intérieur, que le lecteur appréhende autrui et les événements par leur "dehors", dans la contingence la plus grande.

On remarquera que la "saisie objective" comme la "saisie subjective" reposent sur un effacement maximal du narrateur explicitement présent dans le roman, et sur l'idée, faisant corps avec la précédente, que cet effacement doit aller de pair avec la perte d'un sens transcendantal dont l'oeuvre ne serait qu'une illustration, comme dans le roman à thèse.

Mais bien des romans "sartriens", écrits d'après ces techniques, n'échappent pourtant pas à ce fait qu'ils illustrent, eux aussi, une thèse. En sorte que la question de la subordination de la vision "du dehors" aux deux autres visions reste posée.

VI. CONCLUSION

Telle se présente, quant à la compréhension de la vision, la première partie de "Temps et Roman". Françoise Van Rossum-Guyon a souligné à juste titre le caractère normatif de l'ouvrage de J. Pouillon, ainsi que l'approche très réductrice des composantes du récit, telles les confusions entre auteur et narrateur, ou encore entre temporalité de l'histoire et temporalité de la narration.

De même, J. Pouillon est persuadé que le point de vue du lecteur est profondément corrélatif de celui de l'auteur, ou du moins devrait l'être, dès lors que lecteur idéal et auteur idéal sont réunis par les mêmes attentes: or F. Van Rossum-Guyon a raison de faire remarquer que ce qui peut être vécu par le personnage (et donc l'"auteur", dans le cadre d'une "vision avec") comme une défaite peut au contraire être interprété par le lecteur comme une victoire, s'il tient compte de tous les signes et de leur agencement, qui constitue le texte (cf. "Poétique" n° 4, 493). Une telle critique invite fortement à spécifier les différents niveaux du point de vue: car il est hasardeux de postuler une continuité pure et simple entre le foyer de la perception, au sens temporel et spatial, et le point de vue comme regard - interprétation sur les êtres, les événements. Nous sommes ici au coeur du débat sur l'opposition entre "mode" et "voix", telle que G. Genette la théoriserait. A l'évidence, J. Pouillon mêle ce que Genette distingue.

Mais les analyses de J. Pouillon ont toutefois le mérite de souligner les relations étroites entre la temporalité de la narration et les différentes visions.

Ainsi, de cette sorte de syncrétisme entre la "vision avec" et le présent, temps de base pour exprimer la durée, le temps de l'indécision ou du choix en train de se faire, de la quête de la "vérité" comme c'est souvent le cas dans le monologue intérieur.

Ainsi de cet usage particulier de l'imparfait, déconnecté de sa valeur temporelle, et servant à présenter l'action comme un spectacle. H. Weinrich note que si, en général, J. Pouillon est "fondamentalement convaincu de la congruence entre le Temps et le temps

verbal [...] il fait une exception pour l'imparfait, temps du récit par excellence. Selon lui, l'imparfait du roman a moins une signification chronologique qu'une signification spatiale: "il nous décale de ce que nous regardons" [cf Pouillon, 1946, 163] . Il ne signifie pas que l'événement a pris fin. Au contraire, le romancier veut nous faire participer à cet événement. Et Pouillon en arrive à cette belle réflexion: "l'imparfait de tant de romans ne signifie donc pas que le romancier est dans le futur de son personnage, mais tout simplement qu'il n'est pas ce personnage, qu'il nous le montre" [ibid. 163] " (Weinrich, 1973, 58) ¹⁵ . Voilà bien qui nous invite à ne pas considérer comme radicale et intangible la frontière entre mode et voix: nous y reviendrons, tant en nous aidant des analyses de Weinrich que de celles de Bernard Combettes concernant "l'organisation des textes" (Combettes, 1992).

Cela dit, il nous reste à insister sur ce fait, à nos yeux essentiel: les analyses de J. Pouillon reposent sur l'affirmation qu'il existe deux, et non trois, visions fondamentales, articulées sur les deux modes de la compréhension psychologique, c'est à dire la "vision par derrière" et la "vision avec".

Quant à la "vision du dehors" (ou "par dehors", c'est tout un) elle est présentée comme subordonnée aux deux autres, même si la description que J. Pouillon donne du behaviourisme laisse penser que cette "vision du dehors" peut, le cas échéant, être relativement autonome. Sans vouloir masquer cette contradiction, il faut cependant prendre toute la mesure des affirmations répétées selon lesquelles ces trois visions ne sont pas à mettre sur le même plan.

Constatons ici que les analyses ultérieures sur le point de vue ne prendront pas en compte ces précautions, et qu'il n'est pas étonnant que bien des débats et controverses aient tourné autour du statut théorique de cette "vision par dehors" si complexe à articuler avec les autres visions.

¹⁵ Cette signification de l'IMP gagnerait à être mise en relation avec la valeur expérientielle mémorielle de ce temps (cf Banfield, notamment), ainsi qu'avec l'usage interprétatif (VS descriptif) des énoncés (et des temps) (cf Sperber et Wilson, Smith).

section I

chapitre 2 trois approches du PDV dans la critique littéraire universitaire

Les analyses de J. Pouillon eurent en France un retentissement non négligeable, grâce aux relais dont disposaient les sartriens. Toutefois l'influence de ces travaux sur l'Université française fut plus modeste.

Pour des raisons diverses - cette histoire reste à écrire -, les recherches sur le point de vue en particulier, et sur les catégories du récit en général, n'ont pas connu dans notre pays un développement comparable à la situation enviable de la narratologie dans les pays anglo-saxons, en Tchécoslovaquie, en Union Soviétique ou en Allemagne: il suffit de se reporter à la troisième partie de l' "Essai de typologie narrative" de J. Lintvelt pour mesurer ce fait, qui perdura jusqu'aux années soixante, où la vague structuraliste, linguistique et sémiotique s'accompagna d'un regain d'intérêt pour le point de vue.

Néanmoins, certaines études universitaires françaises abordèrent, directement ou non, la problématique du point de vue. Certes, les perspectives critiques et les outils théoriques de Claude - Edmonde Magny, Georges Blin ou Jean Rousset sont profondément différents, et notre propos n'est pas de dégager d'illusoires convergences ou proximités entre ces démarches.

Ce dont nous sommes toutefois persuadé, c'est que ces travaux, qui datent d'avant la période où la sémiotique littéraire produisit ses analyses et impulsa un vif regain des études narratologiques, ne sont pas pour autant quantité négligeable: ils ouvrent sur des questionnements intéressants, dans la mesure où le point de vue y est toujours abordé dans ses rapports avec la totalité systématique d'une oeuvre, et non pas comme un sous-ensemble paradigmatique constitutif d'une grammaire narrative profonde.

Assurément, s'il est hasardeux de se lancer dans des études syntagmatiques sans théorie précise et sans catégories déterminées fiables, il reste que la démarche classificatrice n'est pas davantage suffisante, si elle représente l'alpha et l'oméga de la recherche.

En dépit de certains flottements théoriques, ces études restent à lire, tant elles nous rappellent que l'étude des marques linguistiques et sémiotiques du point de vue doit se confronter avec les théories de la communication, de l'interprétation, sans négliger les théories esthétiques, etc.

I. C.E. MAGNY : ANALYSE DU ROMAN BEHAVIOURISTE DANS "L'AGE DU ROMAN AMERICAIN" (1948)

INTRODUCTION

C'est dans une note à propos de la focalisation externe que Genette rend hommage à "L'Age du roman américain", "cette étude aujourd'hui méconnue, et que l'on pille souvent sans le dire et parfois sans le savoir, [qui] fut à bien des égards le point de départ de la narratologie française, stimulée à travers elle par la rencontre du roman américain et de la technique cinématographique" (Genette, 1983, 44).

Dans cet ouvrage paru en 1948, Claude - Edmonde Magny se fixe en effet l'objectif d'analyser les techniques romanesques que l'on a coutume de ranger sous le vocable de "behaviourisme", ou encore, selon l'expression de J. Pouillon, de "vision du dehors".

Cette étude entend montrer qu'il n'y a pas, contrairement à ce que prétend le discours "autorisé" d'alors, d'influence directe de la littérature américaine sur la littérature française. A rebours des interprétations dominantes, alimentées par bien des sartriens notamment, C.E. Magny souligne la convergence de ces deux littératures, influencées toutes deux par leur parenté psychologique, sociologique et esthétique avec le septième art.

I. 1. Le point de vue, l'objectivité et le lecteur

Il peut paraître tout à fait arbitraire d'évoquer ici des préoccupations qui n'ont, apparemment du moins, que peu à voir avec le point de vue. Cependant, ces considérations initiales de C.E. Magny laissent apparaître une notion essentielle à ses yeux - et non sans intérêt pour l'étude du point de vue -, celle de sympathie.

Ainsi, cinéma et roman entretiennent des liens étroits, car tous deux, à l'aune de la sociologie, peuvent être considérés comme des arts de masse (à la différence de la poésie, dans nos socio - cultures du moins). De plus, du point de vue de la psychologie, cinéma et roman reposent sur un identique besoin d'évasion ou de vie par procuration qui sont à la base de la "fusion affective du personnage et du public" (à la différence du théâtre, qui repose davantage sur la distance); ce phénomène d'identification joue plus fortement avec les personnages d'exception, les stars, les séries. Enfin, d'un point de vue esthétique, cinéma et roman sont des récits (Magny, 1948, 12 à 29).

Notre propos n'est pas de mesurer la pertinence de ces rapides analyses. En revanche, il n'est pas sans signification de remarquer que c'est dans ce cadre-là que se situent les analyses de C.E. Magny sur le point de vue ¹⁶: *sa réflexion porte sur les procédés propres à établir une relation d'intensité maximale sur le lecteur ou sur le spectateur, relation d'intensité qui, dans le roman, se construit sur la base de la "discrétion du narrateur", afin d'éviter tout "parasitage" entre les personnages et les lecteurs ou les spectateurs.*

I. 2. Les marques de l'objectivité de la vision (ou de la narration?)

C'est à ce titre, tout particulièrement, que les techniques "objectives" du roman américain sont intéressantes. C.E. Magny analyse donc les procédés par lesquels se construit "l'objectivité de la vision":

- **bannissement des scènes décrites de plusieurs points de vue**, qui cachent mal la présence d'un narrateur omniscient et manipulant à sa guise les personnages pour les besoins de sa cause, comme G. Blin le montrera également dans sa critique des romans unanimistes (Blin, 1953, 116 à 118).

- **bannissement des marques de la subjectivité du narrateur**, y compris du vocabulaire abstrait, qui dénote un savoir souvent supérieur à celui des personnages mis en scène.

- **choix de personnages de toute condition, de tout niveau intellectuel**, en réaction à la tendance dominante au héros positif doté de toutes les vertus et de toutes les qualités: c'est ainsi que les idiots, chez Faulkner, les individus frustes ou encore le peuple simple des romans de Steinbeck, deviennent des personnages privilégiés, dans la mesure où ils sont construits sans que la présence d'un narrateur omniscient soit nécessaire: "les effets esthétiques les plus saisissants naissent du choc de deux images, sans commentaire aucun" (Magny, 1948, 59, 61).

- **usage privilégié de l'ellipse**, dans la mesure où "le caractère elliptique de l'art procède ainsi d'une sorte d'impressionnisme qui n'a plus rien de subjectif; il résulte d'une sorte de convention analogue à celle qui pousse le romancier à s'interdire tout recours à l'analyse intérieure" (ibid. 60). L'ellipse est ici promue au rang de figure emblématique de ce nouveau type de roman, comme cela est abondamment démontré dans tout le chapitre 3 de l'ouvrage: non seulement elle sert à éviter l'évocation de situations scabreuses, mais elle permet de faire l'économie des propos explicatifs ou illustratifs (en tout état de cause toujours superflus) de l'auteur.

Et, ainsi, l'ellipse contraint l'auteur comme le lecteur, l'un à un art plus exigeant, l'autre à une lecture plus attentive - sans que, pour autant, cette attention ne nuise au système de sympathie qui est recherché constamment par l'effacement maximal du narrateur.

En outre, l'ellipse apparaît comme la figure par excellence capable d'exprimer le désenchantement qui est la première borne de la sagesse, en général, et qui est aussi la marque de bien des oeuvres qui se réclament de la Modernité, depuis la deuxième moitié du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours. Comme l'écrit C.E. Magny, "ici apparaît la vérité profonde que la méthode objective tend par essence à nous révéler: la vie intérieure n'existe pas, le plan psychologique n'offre aucune réalité, la conscience n'a pas d'importance. Tout cela, il suffit pour s'en apercevoir de s'astreindre à conter une vie humaine de l'extérieur, en faisant abstraction de tous les éléments subjectifs. Cette vérité,

¹⁶ Lesquelles ne sont, au demeurant, pas au premier rang de ses préoccupations.

si peu réconfortante pour notre orgueil, on l'entrevoit déjà à travers l' "Education sentimentale"; elle éclate dans "Une Vie", de Maupassant. L'homme a toujours moins de vie intérieure qu'il ne s'imagine, et surtout qu'il ne tendrait à s'imaginer sur la foi de l'introspection traditionnelle. Il n'est guère qu'une "république de réflexes" " (ibid. 77).

Ce que ces propos disent, avec des excès significatifs, c'est le sens commun de toute une intelligentsia communiant dans la certitude alors dominante que "le" marxisme et "la" psychanalyse confondus concluaient à "l'inexistence du psychologique, la vanité de l'introspection, voire sa duperie profonde", et que le roman traditionnel d'introspection était la forme la plus pernicieuse qui soit (ibid. 78)¹⁷.

Si le roman behaviouriste repose sur le minimum d'interventions possibles du narrateur, et sur le refus de l'analyse psychologique (au motif que le narrateur doit d'autant plus se taire qu'il n'y a "rien à dire" sur ce plan), alors la question du "découpage" ou du montage, bref de la composition, prend une signification cruciale.

En effet, la juxtaposition de scènes très différentes permet au lecteur de dégager un (ou du) sens, selon que les scènes s'opposent, se répètent, sont en abyme... Ainsi de ces fragments tels que "New reels", "Camera eyes", ou "Steps into the limelight" chez Dos Passos. Il est clair que cette technique des changements de plan n'est pas l'apanage des romans modernes français ou américains.

Comme C.E. Magny le fait remarquer, déjà dans les romans d'aventure du siècle dernier, les romanciers usaient allègrement du procédé. Mais, outre le fait que ces "pendant ce temps là"... quelque peu désinvoltes renvoyaient directement au sujet de la narration¹⁸, ces juxtapositions de scènes étaient surtout tributaires de la nécessité de conduire un récit complexe aux multiples intrigues, en des temps et des lieux eux-mêmes fort divers.

Or, selon C.E. Magny, dans le roman moderne, cette technique "n'est plus dictée par les nécessités de l'action; elle est imposée par un souci d'ordre esthétique ou métaphysique" (ibid. 101). Il va de soi que cette technique de la succession sans transition de plans très différents commande une stricte succession de scènes sans que le narrateur ne se charge d'établir un lien (le plus factice ou le plus économe soit-il): à l'instar du fondu enchaîné au cinéma, ou encore du "crossing up", le roman se doit d'enchaîner les scènes le plus alertement possible: et il faut reconnaître que les exemples allégués par C. E. Magny sont plus que convaincants: tant chez Queneau que chez Elsa Triolet ou Aragon, il est fait usage d'un style "écrit - parlé" qui permet un enchaînement des scènes des plus rapides et des plus naturels, semble-t-il, et ce d'autant plus que la langue du narrateur aragonien est profondément polyphonique, véhiculant les représentations de ses personnages, du sens commun, etc. (ibid. 103 à 108).

¹⁷ Comme Bourdieu ne manquerait pas de le souligner, de tels propos, provenant de personnes si qualifiées, ne peuvent prendre sens que si on les replace dans le cadre d'une lutte pour conquérir des positions dans le champ intellectuel (littéraire ou universitaire), ce qui tend à expliquer le caractère parfois réducteur de formulations "définitives" affirmées avec force ...

¹⁸ Tel est l'avis de C.E. Magny, on verra plus loin que M. Vuillaume propose une analyse différente, et plus éclairante, de ce phénomène, à partir de la distinction entre fiction principale et fiction secondaire.

I. 3. De la critique de l'omniscience au point de vue externe

Quelle est la portée de ces analyses de C.E. Magny, quant au point de vue? Tout d'abord, le choix déterminé d'un point de vue externe et les mises en relation fréquentes entre les modalités de cette vision ainsi que leur signification philosophique réitérée discréditent profondément toute vision basée sur la prétention illusoire à l'omniscience, et à tous les présupposés qu'elle entraîne(ra)it concernant le Sujet, l'Histoire, la Morale, etc.: c'est en quoi, selon C.E. Magny, le cinéma est un bon guide.

En effet, le cinéma aide à mesurer que toute "vision existentielle" bannit la narration par un romancier démiurge: "s'il y a un art auquel sa double essence, matérielle et esthétique, nous interdise d'aspirer à une telle vision, c'est bien celui qui émiette en nous le réel en une suite discontinue d'apparences: toutes les incidences sur le monde sont légitimes au cinéma, sauf celles du Dieu des philosophes" (*ibid.* 100). Le cinéma aide donc à disqualifier radicalement cette omniscience synonyme de "vérité révélée et définitive", car "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" (*ibid.* 99).

Ces propos sont donc un plaidoyer en faveur d'un art qui abandonne toute prétention à dire le Vrai, à plaquer une vérité sur les personnages; en ce sens, les théories de C. E. Magny sont symptomatiques des conceptions (et des illusions) de l'époque, de la méfiance envers toute forme de littérature qui veuille gouverner les esprits de l'extérieur de l'oeuvre. Nous avons suffisamment insisté sur les présupposés au fondement de ces conceptions chez J. Pouillon pour que nous n'y revenions pas ici.

Chez ces deux critiques, la volonté de rationalité se heurte à des considérations métaphysiques qui vont à l'encontre de la démarche matérialiste d'analyse: ainsi du raisonnement sur l'ancrage du point de vue au cinéma, qui n'invalide pourtant pas une supériorité cognitive du narrateur sur le personnage, comme François Jost le montrera au travers du découplage de l'ocularisation et de la focalisation; ainsi encore du fait que la supériorité cognitive du narrateur n'est pas forcément synonyme d'omniscience...

CONCLUSION

Bref, il y a bien des naïvetés dans les raisons qui poussent C.E. Magny à privilégier (si normativement) la "vision du dehors". Mais l'essentiel n'est pas là: il est dans ces multiples analyses qui établissent que, même si le roman est une juxtaposition de scènes vues au travers d'un foyer spécifique, l'oeuvre a cependant une signification qui déborde chacune de ses composantes. Dans cette perspective, le montage joue un rôle fondamental: c'est la "dispositio" qui fait ici parler les événements, et qui est à la source d'un point de vue sans foyer apparent: choses vues d'on se sait où, dites par on ne sait qui - du moins cela apparaîtrait-il d'abord ainsi.

En ce sens, C.E. Magny invite à penser le point de vue non seulement en terme d'ancrage du regard des personnages, mais encore en terme de point de vue construit à l'intérieur même de l'oeuvre: ce point de vue, qui n'est pas directement assimilable à la

voix du narrateur, relève néanmoins du narrateur, ne serait-ce que l'activité de sélection et de disposition des séquences narratives ¹⁹.

En définitive, si l'ouvrage de C.-E. Magny est encore à lire (d'après nos préoccupations, s'entend), c'est parce qu'il met en relief ce fait que les marques de "l'objectivité" correspondent ... à une intention de l'écrivain, telle qu'elle est décelable par la "dispositio" imputable au narrateur. Ce n'est donc pas parce que le roman behaviouriste rompt avec l'image du narrateur omniscient à la Balzac que la problématique même du narrateur se trouve de facto évacuée.

Quand bien même cette conclusion n'est pas celle que C.-E. Magny tirerait, elle ne la renierait pas pour autant: les traces de l'activité du narrateur, pour susciter au maximum la sympathie du lecteur, et, ce faisant, pour peser sur ses mécanismes interprétatifs, conduisent à repenser le rôle du narrateur, dans un cadre distinct de celui où on le cantonne trop souvent, celui de narrateur omniscient, décelable par les seules "interventions d'auteur".

II. G. BLIN : LE REALISME SUBJECTIF DANS "STENDHAL ET LES PROBLEMES DU ROMAN" (1953)

INTRODUCTION

L'ouvrage de Georges Blin, "Stendhal et les problèmes du roman" (1953), fait partie de ces textes qui ont connu un succès mérité, et qui ne s'est jamais démenti: c'est qu'il traçait des axes de lecture intéressants pour la compréhension du monde et de l'écriture stendhaliens, dans le même temps qu'il apportait une utile contribution à la réflexion sur le point de vue.

A vrai dire, l'objet de G. Blin est plutôt d'analyser les procédés par lesquels le romancier prend ses distances avec l'omniscience narrative qui caractérisait les oeuvres de Madame de La Fayette ou de Balzac. Très significativement, d'ailleurs, G. Blin indique dans son "liminaire" qu'il avait songé intituler son ouvrage "Limites et moyens du réalisme dans les romans de Stendhal".

Comme l'indique cet autre titre possible, le réalisme est ici appréhendé comme un genre à la fois contraint, et, sans doute, contradictoire: il ne fait nul doute que cette analyse, à rebours des déclarations d'intention des Réalistes ou des Naturalistes eux-mêmes ou des études critiques précédentes sur le réalisme, a contribué à mettre en lumière l'importance des questions d'*écriture réaliste* ²⁰.

¹⁹ A moins qu'il ne s'agisse de l'instance de l'écrivain, distincte de celle du narrateur: cf infra, L. Danon-Boileau.

²⁰ En effet, en mettant l'accent sur les contradictions internes à ce type d'écriture, Blin a pu exercer une influence notable sur tous ceux qui, écrivains, critiques ou universitaires, se sont efforcés de mettre au jour les contradictions internes à l'esthétique réaliste. Ainsi de H. Mitterand, P. Hamon, ou S.R. Suleiman, pour ne citer que quelques universitaires qui ont donné du Réalisme une image plus complexe que celle que les écrivains

II. 1. Le réalisme subjectif de Stendhal

G. Blin consacre une bonne moitié de son ouvrage à l'examen du réalisme subjectif chez Stendhal, ce qu'il nomme par ailleurs l'"impressionnisme objectif" ou encore le "réalisme du point de vue": on ne saurait mieux faire entendre qu'il y a, comme disait Proust, une manière spiritualiste de parler de la matière, et une manière matérialiste de parler des choses de l'esprit, et que c'est de cette seconde manière que Stendhal et G. Blin se réclament.

L'idéal - type de cette vision se trouve magistralement illustré dans la "bataille de Waterloo". G. Blin assimile le réalisme du point de vue à la "vision avec" de J. Pouillon. Historiquement, le génie de Stendhal, selon G. Blin, aura été de privilégier un seul personnage et, surtout, d'organiser la perspective romanesque à partir d'un seul personnage.

Il est important de souligner que le réalisme subjectif, tel qu'il est présenté ici, s'accompagne mal d'un récit dans lequel coexisteraient plusieurs points de vue de manière juxtaposée: en effet, les exemples des romans unanimistes qui mêlent des points de vue très divers témoignent d'un succédané (qui ne doit pas faire illusion) à l'omniscience du narrateur (Blin, 1953, 116 à 118).

Cette dernière remarque indique que pour G. Blin, le réalisme commande, à la lettre, que l'on s'écarte de toutes les formes, cachées ou non, qui se ramènent à une quelconque omniscience du narrateur, laquelle est aussi illusoire que l'omniscience des personnes, dans la vie-même, et donc aussi de celle des personnages, puisque les codes du réalisme font que ces derniers sont censés être des reflets fidèles de la perception humaine.

Stendhal, influencé en cela par le sensualisme de Locke ou les analyses de Destutt de Tracy, est convaincu que l'omniscience est une imposture: "quelque bons yeux que nous ayons, nous ne pouvons pas voir à la fois les deux côtés d'une orange", écrivait-il à Canova (cité in Blin, 1953, 127). Ainsi, toute vision, nécessairement partielle et partielle, ne peut reposer que sur un point de vue unique, faute de quoi le point de vue du narrateur percerait nécessairement derrière de multiples "visions avec". Et G. Blin de faire remarquer que l'essentiel de la production stendhalienne (ou beyliste) ressortit de cette perspective unique sur le monde: dans ses critiques, romans, lettres, récits de voyage, mémoires, dans son journal, toujours l'écriture s'organise à partir d'un ego qui observe et qui s'observe - en sorte qu'il serait fort réducteur de ne voir en l'égotisme de Stendhal ou de ses héros qu'une pure et simple revendication d'ordre éthique: l'esthétique y a aussi son mot à dire.

Bref, le réalisme subjectif se comprend comme une restriction de champ, que G. Blin compare à la technique de la caméra subjective, ou encore à certaines techniques du roman américain contemporain que les travaux de J. Pouillon et de C.E. Magny avaient contribué à faire connaître.

proposaient - davantage, il est vrai, dans leurs préfaces, manifestes ou textes théoriques que dans leurs oeuvres, qui se réduisaient rarement à de simples documents.

II. 2. Les marques de la restriction de champ

Un des principaux intérêts de l'ouvrage de G. Blin est l'analyse des modalités techniques de "l'ici et maintenant" de cette restriction de champ:

- La première de ces modalités consiste en ce que le personnage principal (quant à la vision) n'est pas vu de l'extérieur par un romancier omniscient, c'est à dire par le lecteur qui en sait autant (ou plus) que ce que le narrateur lui en dit (ou laisse entendre): "nous, lecteurs, sommes directement placés devant l'objet, n'apercevons pas le personnage comme un objet. Nous sommes face au monde, face à un monde en voie d'interprétation subjective par une action et non devant un acteur ou un agent". Ainsi G. Blin justifie-t-il le fait que, contrairement à ce qu'aurait fait Balzac, Stendhal ne se soucie pas de décrire la couleur des yeux de Fabrice: "ce sont là des yeux voyant, et non des yeux vus" (Blin, 1953, 150).

- La deuxième modalité, qui est la condition même de l'existence de la première, consiste en l'effacement du romancier derrière le personnage focal, "qui amène le lecteur à saisir sous forme d' "aspects" non seulement l'univers, mais aussi les autres personnages du livre qui sont réduits à un rang d'images et dotés d'une existence soit intermittente, soit même éphémère" (ibid. 151). On reconnaît là, en creux, bien des reproches adressés à Stendhal, même par ses laudateurs - on pense ici à Balzac - qui avaient malgré tout de la peine à accepter qu'on puisse évoquer avec une telle "désinvolture" les personnages.

- La troisième modalité mise en avant par G. Blin est l'utilisation du présent, puisque le romancier cherche à vivre avec son personnage, ce qui lui interdit les prolepses comme les retours en arrière récapitulatifs.

Ce présent n'a rien à voir avec le présent historique, car "dans cette marche vers l'inédit telle que le narrateur a l'air de s'y substituer à l'exécutant, nous-mêmes, loin de saisir les faits comme du déjà fait, "dans le temps" et par autrui, nous nous offrons l'allègre illusion de les accomplir dans l'instant" (ibid. 153). Comme l'avait déjà souligné J. Pouillon, le présent est le temps de la contingence, des héros qui se cherchent.

- Enfin, la quatrième modalité que distingue G. Blin concerne au premier chef la "naturalisation" des descriptions: il s'agit de faire en sorte que les descriptions soient constamment justifiées par la situation des personnages, et que, par conséquent, les choses se dévoilent peu à peu, dans l'ordre où elles arrivent à la conscience: c'est ce que G. Blin exprime de manière imagée par cette formule, "tourner la description en étonnement".

Il faut bien reconnaître que, jusqu'ici, on retrouve les analyses de J. Pouillon, auxquelles G. Blin ne manque pas de se référer. De sorte que, s'il fallait s'en tenir à ces études, on ne pourrait que louer G. Blin d'avoir mis en oeuvre les concepts de son prédécesseur pour l'analyse particulière de la "vision avec" chez Stendhal, sans qu'on puisse le créditer d'avancées significatives dans la connaissance du point de vue. Et c'est ainsi que l'ouvrage a été lu, en général.

II. 3. La dialectique des deux "visions avec": "être avec" le personnage; "être avec" le narrateur (les "intrusions d'auteur")

Or il nous semble que l'intérêt de cet ouvrage ne réside pas seulement (ni même essentiellement) dans cette analyse pourtant si brillante de la restriction de champ. En

effet, la nouveauté de l'approche consiste dans la saisie et l'examen de cette "dialectique mortelle", selon les mots de G. Blin, que ces restrictions de champ nouent avec les "intrusions d'auteur". Il y a, en effet, incompatibilité entre les deux techniques (*ibid.* 179), puisque le réalisme de la restriction de champ commande l'effacement du narrateur.

Or Stendhal ne se prive pas d'intervenir, soit du "dedans", soit du "dehors".

- Dans le premier cas, le narrateur intervient tout en se cachant du héros, en se comportant comme un "deus ex machina" qui joue notamment sur le développement arbitraire de l'intrigue.

- Dans le deuxième cas, le plus fréquent au demeurant, le narrateur juge les héros, commente l'action, cautionne les faits, assure la régie du récit, parfois fort ostensiblement, tout en nouant par ce biais une complicité qui ne se dément pas (Blin, 1953, 180 et ss.).

Toutefois, ces diverses intrusions d'auteur, et surtout celles du "dehors", par lesquelles le narrateur exhibe son pouvoir, ne sont pas forcément nuisibles à la crédibilité du roman réaliste: de fait, l'important est ici de préciser ce qu'on appelle réalisme, et ce n'est pas un moindre mérite que de tenter d'échapper à idée commune selon laquelle le réalisme se limite au reflet le plus fidèle possible du référent, et à lui assigner un signifié unique (et univoque) sans aucun parasitage du signifiant.

Selon G. Blin, l'esthétique du roman réaliste chez Stendhal déborde l'image pourtant ressassée du "miroir" promené le long d'un chemin. L'objectif visé n'est pas le vrai, mais le vraisemblable, ainsi qu'il a été rappelé à satiété. Mais encore faut-il toujours ajouter que ce vraisemblable-là n'a que peu à voir avec celui des Classiques, profondément subordonné aux convenances, telles du moins que celles-ci sont souvent appréhendées.

Ici, il s'agit plutôt, en l'occurrence, de *présenter* (davantage que de représenter) *un vraisemblable qui soit un possible, à la marge du présent existentiel des lecteurs - et aussi de l'auteur* (Blin, 1953, 315 et 316).

Sous cet aspect-là, le roman crée des "mondes possibles" ou "com - possibles", dans lesquels les lecteurs projettent leur imaginaire comme leur sens critique. L'histoire est donc une structure en "comme si" et, dans cette perspective, les intrusions d'auteur, qu'il s'agisse de la fonction narrative ou de celle de régie, ou des fonctions "optionnelles", selon la terminologie de J. Lintvelt (Lintvelt, 1981, 60 à 66; Genette, 1983, 62 et 63), toutes sont censées jouer ici un rôle important dans la recherche de la complicité avec le lecteur, souvent sur le dos des personnages.

Le but visé est de nouer un dialogue entre narrateur et narrataire, notamment par le truchement du présent qui s'efforce de rendre le destinataire contemporain, par ce simulacre, de l'acte d'écriture: "c'est donc bien, au total, à deux degrés que quand je lis un roman je m'exile de ma positive actualité, à deux chefs que je réalise une idéale évasion de mon temps propre: n'est-ce pas à fois des événements racontés et, sur un autre plan, de l'événement de les raconter que je me rends contemporain? [...] je joue [comme lecteur, bien sûr] à animer comme présents tant le présent censément passé du héros que le présent objectivement dépassé de l'auteur contant. Autrement dit, encore, le roman s'adresse à l'imagination, non seulement par là qu'il nous demande de revivre des aventures qui n'ont jamais été vécues, mais aussi par le fait qu'il nous induit à faire revivre le romancier romançant" (Blin, 1953, 318).

Ne peut-on pas voir ici une prémonition de ce que maints romans se construisent autour d'une fiction "principale", celle de l'histoire, et d'une fiction "secondaire", celle de la narration, ainsi que l'a montré Marcel Vuillaume dans sa "Grammaire temporelle des récits" (Vuillaume, 1990, 69 et ss.)?

D'une certaine manière, selon G. Blin, cette fiction "secondaire" "tend à l'office de garantir la fiction en garantissant le garant" (Blin, 1953, 317), car "c'est, en effet, pour le roman une loi, que la sympathie n'y aille du lecteur au héros que lorsqu'elle s'est d'abord, et assez sincèrement, nouée de l'auteur à son monde fictif" (ibid. 320). Dans ces conditions, la dialectique mortelle dont parlait G. Blin lui-même n'est qu'apparente, puisqu'il y aurait, en définitive, deux modalités "d'être avec" ou de "voir avec": d'une part, le lecteur serait "avec" le personnage (fiction principale), d'autre part, il serait "avec" le narrateur (fiction secondaire).

Ces deux modalités joueraient, en fin de compte, un rôle majeur dans le pacte de lecture des romans de Stendhal, et peut-être au-delà. Ces hypothèses, inférées de la lecture de G. Blin, demandent à être soigneusement vérifiées.

CONCLUSION

Au total, G. Blin se montre d'une grande perspicacité dans sa lecture des textes stendhaliens. Tout en se réclamant des travaux de J. Pouillon (notamment) et en s'attachant à illustrer concrètement les techniques du réalisme subjectif, G. Blin s'affirme comme moins prisonnier que J. Pouillon des dogmes du réalisme, comme plus soucieux de tenir compte du rôle et du statut de la narration, dont l'autonomie est largement sous-estimée par les sartriens. G. Blin n'est pas dupe des limites des interprétations véristes du réalisme.

Quant au point de vue, ou à cette fameuse restriction de champ qu'il a si bien analysée, il nous semble qu'il serait intéressant de la repenser dans son articulation avec les intrusions d'auteur, dans ce fait que la restriction de champ ici évoquée renvoie à une conception, plus complexe qu'à l'accoutumée, du réalisme: en effet, le point de vue déborde ici le cadre strict du foyer de perception; c'est une manière de voir qui s'inscrit dans un système général de sympathie (cf. Jouve, 1992, 120 et ss.), et qui invite à analyser, derrière les modalités du "voir", celles du "faire voir".

Dans cette perspective, Blin propose des arguments qui aident à repenser le rôle du narrateur, défini non plus par son omniscience, mais par sa capacité à garantir les conditions maximales de la communication par la réitération des marques de sympathie que le N, au-dessus des P, noue avec le lecteur.

D'une certaine manière, les travaux de Blin et de C.-E. Magny aboutissent à une réévaluation inattendue (mais il s'agit d'une réévaluation de fait, non théorisée comme telle) du rôle du narrateur, à partir de l'analyse d'oeuvres littéraires caractérisées plutôt par le silence (relatif) de ce dernier, soit dans des récits béhavioristes ou des récits emblématiques de la restriction de champ.

III. J. ROUSSET : LE JEU DES FOCALISATIONS ENTRE CONSONANCE ET DISSONANCE DANS "FORME ET SIGNIFICATION" (1962) et "NARCISSE ROMANCIER" (1972)

INTRODUCTION

Jean Rousset, tout comme Georges Blin, fait partie de ces critiques qui relisent les classiques, si l'on peut dire, à la lumière des réflexions les plus récentes sur le point de vue, en France ou à l'étranger. Et c'est précisément cette dimension qui fait le prix des travaux de J. Rousset: en effet, sa préoccupation première n'est pas d'élaborer une narratologie générale, mais de faire fonctionner tous les concepts, d'où qu'ils viennent, qui aident à lire des oeuvres particulières. Cette modestie théorique n'empêche nullement la rigueur et la précision des analyses concrètes; c'est là un solide point d'appui pour qui s'intéresse aux manifestations linguistiques du point de vue.

Il est toujours hasardeux (pour celui qui s'y livre) et injuste (pour celui dont on parle) de prétendre résumer par une formule des analyses diverses et complexes, et, au demeurant, en devenir. Cela dit, il nous semble malgré tout juste de souligner que tant "Forme et signification" que "Narcisse romancier" ²¹, sont traversés par ce fil rouge du primat de la subjectivité, et des tours (et détours) par lesquels celle-ci s'affiche (ou se cache), qu'il s'agisse de la subjectivité du romancier, ce Narcisse créateur, ou de celle de ses personnages: c'est assez dire que la relation privilégiée à partir de laquelle les rapports entre narrateur et personnages sont appréhendés est moins la question de l'omniscience que celle de la consonance ou de la dissonance, à quoi il faudrait sans doute ajouter d'identiques relations entre le narrateur, le narrataire, et le lecteur. Mais, arrêtons là: la "formule" est peut-être arbitraire; elle est en tout cas bien longue...

III. 1. Les avatars de la subjectivité dans les différentes focalisations

Ainsi, analysant "La Princesse de Clèves", J. Rousset montre que, contrairement à la définition très restrictive de l'énonciation historique selon Benvéniste ("personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes"), la narration à l'aoriste n'est pas le garant absolu de faits qui se racontent d'eux-mêmes sans l'aide du narrateur, puisque sa présence est révélée par bien des évaluatifs ou des modalisateurs que la critique de l'époque avait remarqués.

Ainsi des analyses de Du Plaisir: "il me semble aussi que dans l'usage de ces mots [qui dénotent la subjectivité du narrateur], l'historien paroist trop s'intéresser pour la matière qu'il traite, et qu'il ne peut dire "elle prenoit tant de soin de n'estre pas surprise à sa toilette, qu'on la soupçonnoit d'estre un peu obligée de sa beauté à la parure et aux secrets". Il me semble, dis-je, qu'il ne peut écrire "elle prenoit tant de soin" ou bien au

²¹ Pour nous en tenir aux travaux qui touchent le PDV du plus près.

contraire "elle estoit naturellement belle" sans faire voir une affectation à le persuader. Cet intérêt est opposé à son caractère [Madame de La Fayette, en tant qu'elle se réclame de l'impassibilité de la narration], de raconter les choses nuement, de ne prétendre point estre cru sur parole, de nous faire connoistre le mérite ou le démérite par leurs effets, ou par leur peinture, et de nous laisser juger nous-mêmes combien l'un et l'autre sont grands" (cité in Rousset, 1962, 37 et 38).

Evidemment, ces propos si fins concernent davantage la voix que le mode, selon la terminologie genettienne. Evidemment encore, la focalisation zéro, pour laquelle Madame de La Fayette est si souvent mise à contribution, n'implique nullement que le narrateur omniscient s'interdise de faire part de sa subjectivité - ne serait-ce qu'en manifestant sa présence de narrateur du récit -, même si c'est souvent le cas. Si ces remarques devaient se limiter à constater cette impossible objectivité de la langue, ce serait bien, en effet, enfoncer des portes depuis longtemps ouvertes!

Mais peut-on affirmer que ces analyses ne concernent en rien le mode, et tout particulièrement la focalisation externe, qui repose sur l'idée que les choses sont vues, présentées, selon un point de vue qui serait celui de "personne", ou la focalisation zéro, pour des raisons similaires? Ne peut-on pas faire l'hypothèse que la présentation des choses n'est jamais indifférente à l'idée que faire voir, c'est aussi faire croire, et que, dans ces conditions, la question du point de vue doit intégrer, plus qu'elle ne l'a fait, ces préoccupations d'ordre pragmatique?

Par ailleurs, un des domaines d'analyse privilégiés de J. Rousset est l'étude des oeuvres écrites en focalisation interne, que ce soient des romans à la première ou à la "troisième" personne. Dans tous les cas, J. Rousset s'efforce de montrer que la subjectivité ne s'exprime pas de manière nécessaire et suffisante par l'emploi de la première personne, puisqu'on "peut parfaitement concevoir un roman "impersonnel" qui réduise le champ à celui d'un personnage pris pour foyer" (Rousset, 1972, 30 et ss.), et que, de plus, la première personne grammaticale n'implique pas que celui qui parle et décrit telle scène exprime forcément sa vision des choses.

Ainsi, selon J. Rousset, le "il" de la bataille de Waterloo, dans "La Chartreuse de Parme", cache-t-il un "je"; ainsi, le "je" de "L'Étranger" cache-t-il un "il"; ainsi encore, dans "La Peste", le narrateur parle-t-il de lui-même à la troisième personne; ainsi, enfin, dans bien des oeuvres se réclamant du Nouveau Roman, ces alternances fréquentes du "je" au "il", et réciproquement (cf. Rousset, 1972, 31 à 36).

Ces phénomènes, que J. Rousset met en parallèle avec la crise du "Je" comme garant de l'authenticité, avec l'arrière-plan que cela évoque en matière de perte des repères, des certitudes, en matière de crise des valeurs, sont, en définitive, à analyser comme des "altérations" au point de vue, selon la terminologie genettienne.

Et, sur ce point, J. Rousset n'est pas loin de penser que ces altérations renvoient tout particulièrement, comme le montre l'exemple de Flaubert, à la recherche d'une continuité, ou d'une homogénéisation maximale du récit, d'autant plus nécessaire que le roman est soumis à des tendances centrifuges fortes: ainsi de l'augmentation des descriptions, ou de la remise en cause des intrigues traditionnelles ou des manières tout aussi traditionnelles de raconter. Cette réduction à l'homogène, c'est ce que Flaubert appelle le "style": "J'ai relu tout cela avant-hier, et j'ai été effrayé du peu que ça est... Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne

dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir dévisser, lâcher les joints", écrivait Flaubert à Louise Colet (cité in Rousset, 1962, 121).

Des recherches plus récentes, sur la description, et tout particulièrement sur son insertion dans les récits, telles celles de P. Hamon ou de J. M. Adam et A. Petitjean, ont effectivement souligné, sans le formuler ainsi, le travail du narrateur pour homogénéiser l'hétérogène: ce qui explique la forte polyphonie de maintes descriptions flaubertiennes²², et qui, au total, met en valeur ce phénomène de l'intrication extrême entre mode et voix, jusqu'au niveau de la phrase. Et l'on peut formuler l'hypothèse que cette "synthèse de l'hétérogène" (selon l'expression de P. Ricoeur) peut se réaliser de maintes manières différentes, depuis les interventions d'auteur avérées, les traces de polyphonie, jusqu'au choix de la thématique ou au montage de l'oeuvre, etc.

III. 2. Focalisation et vitesse du récit

En outre, tout particulièrement à propos de "Madame Bovary", J. Rousset analyse les différents points de vue de l'oeuvre (ainsi du fait que le roman focalise d'abord sur Charles, ensuite sur Emma, enfin sur Homais) et s'efforce également de déterminer pour quelles raisons, à l'intérieur de ces grandes masses écrites en focalisation interne dominante autour d'un personnage privilégié, le narrateur fait alterner des fragments en focalisation zéro ou des fragments en focalisation externe.

Une des réponses de J. Rousset concerne les rapports entre vitesse du récit et focalisation. Ainsi la focalisation zéro permet au narrateur de faire avancer rapidement son récit, ou est indispensable pour présenter avec économie les personnages, le lieu, les événements, surtout en début de roman. En revanche, les passages en focalisation interne correspondent davantage à une vitesse ralentie voire nulle du récit, comme le montrent les divers fragments de rêverie (associés à des vues plongeantes: cf. la vue sur le jardin de Tostes, ou encore celle des comices, ou les perspectives plongeantes sur Rouen) (ibid. 123 et ss.).

La "Correspondance" de Flaubert témoigne fortement de sa sensibilité aiguë à ces questions de vitesse du récit: "cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement"; "J'aurai fort à faire pour établir une proportion à peu près égale entre les aventures et les pensées"; "Il faut chanter dans sa voix; or la mienne ne sera jamais dramatique ni attachante. Je suis convaincu d'ailleurs que tout est affaire de style, ou plutôt de tournure, d'aspect" (cité in Rousset, 1962, 132).

CONCLUSION

De telles analyses, dans le début des années soixante, nous semblent rendre un son original; en effet, elles indiquent que les questions du point de vue ne doivent pas se réduire à la seule réflexion sur les voies et moyens du réalisme. Aussi les approches critiques de J. Rousset sont-elles de précieux stimulants à qui entend penser le point de vue dans sa dimension pragmatique, et, surtout, dans ses relations avec les autres

²² Cf notamment la description de Rouen vue de haut, Emma étant dans la diligence, analysée, entre autres, par Stanzel et M. Bal.

composantes du récit - dans une perspective narratologique dissociée du joug des préoccupations métaphysiques, au sens où ces dernières, légitimes en elles-mêmes, ne peuvent servir à fonder une classification des focalisations.

SECTION II

APPROCHES NARRATOLOGIQUES DU POINT DE VUE

Cette section est entièrement organisée autour des travaux de Genette. Dans le domaine français, ils ont joué un rôle de catalyseur, et de pôle de référence, durant, au moins, deux décennies. C'est ainsi que, du "Discours du récit" au "Nouveau discours du récit", les approches narratologiques sont bornées par le caractère incontournable de ses analyses.

Si les travaux de M. Bal, F. Vitoux, J. Lintvelt ou F. Jost comportent des avancées, comme nous le verrons, elles ne sont cependant pas sans remettre fondamentalement en question la tripartition genettienne des focalisations, quand bien même celle-ci connaît, chez Bal ou Vitoux, des modifications qui tordent singulièrement la matrice originelle.

Si l'on peut aujourd'hui tenter d'expliquer la permanence de ces analyses, alors que, passé la séduction initiale, le praticien du texte butait sur de réelles difficultés, c'est que l'analyse des marques linguistiques du PDV faisait trop souvent défaut, cependant que la visée typologique faisait écran à cette nécessaire approche plus rigoureuse de la matérialité même de l'expression du PDV.

On peut également alléguer le fait que le concept de point de vue, tout comme ceux d'énonciation historique et d'énonciation personnelle, ou encore de polyphonie, sont des outils commodes, quand bien même leur maniement est malaisé dès lors qu'on analyse les textes dans le détail. Mais les services rendus expliquent qu'on continue à se servir d'eux, alors qu'ils ne sont pas toujours très fiables.

Cette situation, somme toute banale, n'a rien de grave, à la condition qu'on ne soit pas dupe de la fiabilité des outillages mis en oeuvre. Il existe hélas, dans les classes et dans certains manuels, à tout le moins, des "intégristes du point de vue"...

A ne pas prendre de distance avec ces outils, certains acteurs de l'Institution scolaire et universitaire sont, de bonne foi et avec les meilleures intentions du monde, à la source de complications inutiles, et / ou d'erreurs dont pâtissent encore les apprenants...

section II

chapitre 1

la focalisation chez GENETTE dans "DISCOURS DU RECIT" (1972) et "NOUVEAU DISCOURS DU RECIT" (1983)

INTRODUCTION

Gérard Genette aborde les problèmes du point de vue dans la quatrième section de son "Discours du récit", intitulée "mode". Genette organise son approche des mécanismes structurants du récit d'après les catégories grammaticales du temps, du mode et de la voix, auxquelles il impose une "extension" voire une "distorsion métaphorique" (Genette, 1972, 183).

Le découpage théorique adopté par Genette n'est pas sans poser problème: ainsi, les études sur le temps dans le récit (qu'il s'agisse de l'ordre, de la durée ou de la fréquence) ne sont pas mises en rapport avec la focalisation, alors que l'organisation de la temporalité narrative peut fort légitimement concerner et exprimer un point de vue différent de celui du narrateur, comme le remarque Hadley (Hadley, 1983, 19).

A partir de la définition du mode par E. Littré ("nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer [...] les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action"), Genette propose cette définition "étendue" de la modalité narrative: "On peut [...] raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue" (Genette, 1972, 183).

La première proposition concerne ce que Genette dénomme la "distance", et la seconde la "perspective".

I. MODE ET VOIX

I. 1. Distance

La distance vise la *quantité d'information fournie*, supérieure dans la scène que dans le sommaire, e.g. , ainsi que le *degré de présence du narrateur dans la narration*.

"Raconter plus", c'est fournir le maximum d'information possible et, dans le même temps, faire oublier que c'est le narrateur qui raconte: telle se définit la mimésis, c'est à dire non pas l'imitation, mais la (re)présentation d'action qui donne plus ou moins "l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter" (Genette, 1972, 185).

Quant à la diégésis, elle se définit par le rapport inverse, concernant les récits d'événements - les récits de paroles étant eux aussi traversés par différents degrés de mimésis, de la mimésis maximale du discours direct à la mimésis minimale du discours narrativisé, en passant par l'état intermédiaire du discours transposé, le discours indirect ou le discours indirect libre étant plus ou moins mimétiques.

I. 2. Perspective narrative

Par ailleurs, la catégorie du mode narratif renvoie à la **perspective narrative**, c'est à dire au fait que le récit fournisse des informations immédiatement, sans que le narrateur passe par la médiation d'un personnage, ou médiatement, lorsque l'information est fournie par le relais d'un personnage ²³.

Il va de soi que le choix de l'informateur (critère de qualité) n'est pas sans effets sur le volume de l'information (critère de quantité): c'est pourquoi Genette réunit ces deux critères dans l'étude du mode narratif, contrairement à l'avis de M. Bal selon qui les problèmes de distance relèvent de la voix (cf. Bal, 1977, 25 à 27).

I. 3. "Qui voit?" , "Qui parle?"

La pierre angulaire des analyses de Genette repose sur la distinction entre celui "qui parle", c'est à dire, plus précisément, celui qui raconte le récit ²⁴ et celui "qui voit", c'est

²³ Ou d'un **acteur**, si l'on veut insister sur le rôle fonctionnel des personnages dans l'économie narrative, et distinguer le personnage / acteur de la personne - distinction capitale dans tous les cas de figure, et particulièrement lorsqu'un acteur emprunte des traits, voire le nom d'une personne historique -, tant il est vrai que l'illusion référentielle fait facilement prendre les mots pour les choses.

²⁴ A ce stade de la définition, il n'est pas utile de faire intervenir les différents niveaux narratifs, car les différents narrateurs, extradiégétiques ou intradiégétiques, selon la terminologie de Genette, ou encore les narrateurs primaire ou rapportés (= personnages dans la fonction de narrateur d'un récit enchâssé) selon la terminologie de Danon-Boileau (pour une présentation détaillée, cf. , dans cette partie, section III, chapitre 1) jouent un rôle fonctionnel semblable.

à dire celui dont le point de vue organise la perspective narrative. Cette distinction semble essentielle à Genette:

- d'une part, parce que le personnage principal ne se situe pas au même niveau que le narrateur: le narrateur, fût-il effacé comme instance racontant une histoire ou comme personnage secondaire dans l'histoire qu'il raconte, se situe à un niveau diégétique supérieur à celui du personnage, fût-il le personnage principal, tant il est vrai que l'action du personnage demande, pour être racontée, la médiation d'un narrateur ²⁵;

- d'autre part, parce que l'écriture de maints récits, notamment depuis la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, jusqu'à aujourd'hui, révèle, tendanciellement parlant, une dissociation croissante entre le point de vue du narrateur et celui de tel ou tel personnage, principal ou non.

Selon Genette, des théoriciens aussi éminents que F.K. Stanzel ou W.C. Booth ou N. Friedman sont tombés dans cette confusion entre mode et voix (*ibid.* 203 à 206): ainsi, à titre d'illustration, de N. Friedman.

Dans "Point of view in fiction: the development of a critical concept", N. Friedman présente le concept du point de vue à partir d'une sorte d'échelle mimétique, selon que l'histoire est montrée (= mimésis) ou racontée (= diégésis). A un bout de l'échelle, on trouve un narrateur qui sait tout et qui commente l'action, de manière à guider le lecteur dans l'interprétation des événements (= "editorial omniscience"), à l'autre bout on trouve un récit où tout est enregistré sans commentaire de la part du narrateur (= la "camera"); en situation intermédiaire, on trouve soit un narrateur à la première ou à la "troisième" personne dans une situation d'omniscience limitée. Une telle schématisation, outre qu'elle simplifie de beaucoup les évolutions dans le domaine des productions romanesques, repose sur une conception relativement naïve du pôle "caméra": comme si une telle perspective empêchait le narrateur de présenter son histoire dans un ordre qu'il juge significatif, ou comme si, en dépit des consignes de silence auxquelles il est censé s'astreindre, il ne pouvait pas utiliser, par exemple, un vocabulaire à la charge évaluative très forte, ne serait-ce que dans les chaînes anaphoriques qui font référence aux personnages.

C'est donc avec le souci d'éviter cette confusion entre mode et voix que Genette présente une typologie des différentes formes de focalisation largement inspirée de la tripartition de J. Pouillon et de celle de T. Todorov.

II. LES TROIS TYPES DE FOCALISATION

II. 1. La focalisation zéro

Le premier type est la focalisation zéro.

A l'évidence, le changement de dénomination correspond chez Genette non seulement à la volonté de briser le cadre étroit de la métaphore visuelle, mais encore au souci d'évacuer de la notion de point de vue tout ce qui pouvait conduire à des confusions

²⁵ Que cette médiation emprunte telle ou telle forme étant, à ce stade, une autre histoire...

entre qui voit et qui parle, par exemple: ce qui concerne les formes de la narration (narration homodiégétique ou narration hétérodiégétique) est ainsi renvoyé au domaine de la voix.

La dénomination "zéro" - hommage, sans doute, à l'auteur du "Degré zéro de l'écriture" - signifie ici une sorte de degré non marqué de la production romanesque conventionnelle: ce que Genette appelle le récit "classique" que l'on retrouve, dit-on, non seulement chez les rares romanciers classiques, à l'instar de Madame de La Fayette, mais encore chez Balzac ou Hugo. Ce récit non focalisé (= "zéro") se caractérise par un narrateur omniscient: "le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages" (ibid. 206).

II.2 La focalisation interne

Le deuxième type de focalisation est la focalisation interne: "le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage" (ibid. 206).

La focalisation interne peut être soit fixe, lorsque le centre qui organise la perspective se limite à un seul personnage (cf. "Ce que savait Maisie"), soit variable, lorsque la perspective narrative est centrée successivement ou alternativement autour de plusieurs personnages - réflecteurs, comme c'est le cas dans "Madame Bovary" ou encore dans les romans épistolaires.

II.3. La focalisation externe

Le troisième type de focalisation est la focalisation externe: "le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage". Ce type de focalisation est dominant dans ce que la critique littéraire a souvent caractérisé comme le récit "objectif" ou "behaviouriste", et correspond à ce que J. Pouillon nommait "vision du dehors". Ici, le narrateur est identifié - si l'on peut dire -, ou assimilé à un observateur extérieur: extérieur - si l'on peut dire - à la psyché des personnages, à leurs pensées, à leurs sentiments, puisque le "héros agit devant nous [i.e. nous, lecteurs] sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments".

Ce critère vise l'impossibilité d'accéder à l'"intérieurité" des personnages, et sous-estime trop les relations du narrateur à l'histoire (ou à la diégèse, selon une parasynonymie criticable). Quant aux relations entre le narrateur et la narration de l'histoire, qu'il s'agisse d'"interventions d'auteur" portant sur les personnages ou sur le récit, elles ne sont pas directement intégrées à la définition.

Or on peut imaginer un récit dans lequel le narrateur est très présent en ce qu'il exerce des commentaires sur son récit proprement dit sans pour autant faire toujours accéder directement le lecteur à la psyché des personnages, comme ce peut être le cas dans "Jacques le fataliste" ou dans les romans de Giono, e.g. "Un roi sans divertissement".

Genette précise que ce type de focalisation ne se limite pas au récit behaviouriste: comme M. Raimond le remarquait, sans toutefois évoquer explicitement la focalisation externe, ce type de focalisation se trouve fréquemment mis en oeuvre dans les romans

d'aventure ou d'intrigue, pour entretenir le suspense, ou dans les romans policiers. De plus, les débuts de romans réalistes commencent souvent par ce que Genette baptise les "introïts énigmatiques" en focalisation externe: soit, de manière typique:

- "Un homme"...

- repris anaphoriquement par "l'homme"...

- et, en dernière mention, le nom du personnage, pour peu qu'il soit mentionné "naturellement" par un autre protagoniste de l'histoire, au cours d'un dialogue, par exemple.

En outre, des raisons plus circonstanciées peuvent expliquer un usage ponctuel de la focalisation externe, telles le "jeu coquin avec l'inconvenance", pour la scène du "fiacre" dans "Madame Bovary".

Cette dernière remarque conduit Genette à préciser l'écart entre les types théoriques ou virtuels de focalisation, et leur réalisation concrète dans des oeuvres données. C'est pour nous l'occasion de repérer les difficultés qui résultent de ces définitions, et d'en discuter certains postulats.

III. DISCUSSION : CONTOURS VARIABLES DES FOCALISATIONS (IDENTITES, FRONTIERES ET FLUX PROBLEMATIQUES)

III. 1. Délimitation et portée de la focalisation

En premier lieu, comme Genette le souligne, "le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit" (*ibid.* 208).

La précision n'est pas inutile, si l'on pense aux effets induits par les présentations des diverses focalisations dans les manuels scolaires notamment, où tel type de focalisation semble valoir pour toutes les oeuvres du même auteur, ou du même genre: comme si tout Balzac illustrait inmanquablement la focalisation zéro, et comme si les romans policiers fonctionnaient constamment sur la focalisation externe! La pratique pédagogique ne peut qu'inciter au contrôle le plus rigoureux possible des représentations que les élèves ou les étudiants se construisent à partir des exemples...

III. 2. Focalisation interne ou focalisation externe?

En deuxième lieu, "la distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire" (*ibid.* 208).

Ainsi de l'exemple de la focalisation externe sur Philéas Fogg qui peut se lire comme une focalisation interne sur Passepartout - le critère qui permet à Genette de privilégier la focalisation externe étant que ce dernier est le héros. Dans la discussion de cet exemple, Genette maintiendra son interprétation contre celle de M. Bal, pour la raison que la perspective narrative ne se réduit pas au jeu des regards, et que, plus précisément, le sujet qui regarde (que M. Bal appellera le focalisateur) n'est pas forcément coextensif

à la notion de focalisation telle que Genette la définit: "il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé: focalisé ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même et focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est à dire le narrateur - ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction, l'auteur" (Genette, 1983, 48).

En d'autres termes, la focalisation ne se limite ni à la vue, ni même aux autres sens; la question "qui voit?" est en définitive grosse de bien des dérives, et peut-être sa formulation est-elle tributaire de l'état des recherches sur le point de vue et de la tendance à anthropomorphiser, si l'on peut dire, les notions sémiotiques, et aussi à lire les textes selon des grilles véristes qui minorent le "discours du récit". Il est d'ailleurs significatif que la focalisation soit constamment présentée comme la traduction théorique de la question "qui voit?", alors que Genette insiste plutôt sur le fait qu'une perspective narrative se définit essentiellement - mais pas uniquement, et c'est une des difficultés de la typologie des focalisations - par le savoir ("qui sait?"), et donc par la manière dont le lecteur apprend, ainsi que la nature de ce qu'il apprend, en quantité comme en qualité.

La question "qui voit?" est donc pertinente pour faire clivage avec "qui parle?". Mais, dès qu'on cherche à préciser son contenu, et, éventuellement, les différents niveaux où interagissent différentes acceptions du point de vue, alors mieux vaut ne pas limiter l'approche au foyer de perception ainsi qu'aux sens sollicités ("qui voit?"), et intégrer à l'analyse la dimension cognitive ("qui sait?"), quitte à prendre le risque de réouvrir la question des rapports entre mode et voix.

La mise au point de "Nouveau discours du récit" souligne également l'importance de critères extra-linguistiques stricto sensu dans le choix de telle ou telle focalisation sur tel personnage plutôt que sur tel autre: "une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre" (Genette, 1972, 208). Voilà une invitation à intégrer dans l'étude des focalisations des paramètres tels que la hiérarchie des personnages (cf. Hamon, 1984 et Jouve, 1992) ou encore le rôle et la répartition des séquences, chapitres, parties, bref, tout ce qui renvoie à la structure interne de ces ensembles textuels ainsi qu'à leurs relations, ce que des théoriciens appellent, dans une optique cinématographique, le "montage" (cf. Magny, 1948 et Jost, 1987).

III. 3. Récit non focalisé ou récit à focalisation variable?

En troisième lieu, Genette souligne que 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 multifocalisé ad libitum, selon le principe qui peut le plus peut le moins" (Genette, 1972, 208). Dans son ouvrage de 1983, Genette confirmera cette approche: "l'analyse d'un récit "non focalisé" doit toujours pouvoir le réduire à une mosaïque de segments diversement focalisés", donc "focalisation zéro = [...] focalisation variable, et parfois zéro" (Genette, 1983, 49).

Mais quelle est, dans ces conditions, la différence déterminante entre:

- un récit en focalisation interne variable (dans lequel, comme on le verra ci-après, le narrateur fait par intermittence preuve de son omniscience, la focalisation interne étant "rarement appliquée de manière rigoureuse"),

- et un récit en focalisation zéro... le plus souvent "variable" (résultat de la combinaisons de focalisations externes...ou internes, notamment) ?

Le critère de l'accès du narrateur à la psyché des personnages n'est pas, en l'occurrence, pertinent pour distinguer à coup sûr la focalisation zéro de la focalisation interne: Pouillon lui-même précisait que la vie psychique des personnages pouvait être rendue par la "vision avec" comme par la "vision par derrière".

Un critère décisif de FZ semble concerner le rapport des personnages à la diégèse, et particulièrement le fait de pouvoir se livrer à des anticipations certaines : ces "prolepses certaines" (cf Lintvelt) spécifiques de la focalisation auctorielle, selon les analyses et la terminologie de J. Lintvelt, ou encore de la focalisation zéro ou variable, semblent en effet indiquer une FZ. Mais fonder la FZ sur une seule marque n'emporte guère la conviction...

Au demeurant, la notion de supériorité cognitive du N sur le P reste vague. En effet, la focalisation zéro concerne à la fois les situations où le narrateur voit à travers la psyché d'un personnage, plus clairement que ne fait le personnage lui-même (cf. "La Princesse de Clèves"), ainsi que les situations où le narrateur, soumis aux impératifs du réalisme psychologique, multiplie les scènes en focalisation interne, tout en se réservant le rôle d'organisateur de la diégèse, connaissant toute l'histoire et ses dessous, et s'attribuant le pouvoir de raconter l'histoire selon tel ordre logique ou chronologique ou au contraire en bouleversant la chronologie, etc.. En ce cas, il y a bien focalisation zéro dominante, en vertu des pouvoirs manifestés du narrateur (cf. les types fonctionnels de discours auctoriel, in Lintvelt, 1981, 61 à 66).

Ces propos témoignent du flou caractéristique de la FZ, notion aux contours mal définis par Genette lui-même. Ne peut-on pas voir une confirmation de cette hypothèse dans la remarque de Genette, selon laquelle le "récit impersonnel" (ou hétérodiégétique) "tend" à la focalisation interne "par la simple pente [...] de la discrétion et de respect pour ce que Sartre appellerait la "liberté" - c'est à dire l'ignorance - de ses personnages" (Genette, 1972, 214)? En sorte qu'excepté les cas où un récit privilégie une focalisation interne fixe sur toute la durée de l'oeuvre, dans la plupart des cas, la focalisation zéro s'accommode fort bien de fragments plus ou moins longs (jusqu'à un chapitre, voire une partie) en "vision avec": dans ces situations-là, c'est au niveau de l'oeuvre entière, au travers du montage, que se manifeste la présence du narrateur qui invite le lecteur à privilégier tel type de lecture par les effets résultant de l'organisation même des grands ensembles du récit, ou encore au travers des fonctions du discours auctoriel.

Dans son "Nouveau discours du récit", Genette confirme cette conception de la focalisation zéro comme focalisation variable (le plus souvent) ou zéro (plus rarement). La question qui se pose donc est celle de la détermination exacte de la signification exacte de cette focalisation zéro aux contours si flous et à géométrie variable: tout laisse penser que Genette oscille entre deux directions opposées, une conception par excès, et une conception par défaut:

- d'une part (conception par excès), la FZ est la somme des autres types de focalisation.

- d'autre part (conception par défaut), Genette considère la FZ comme une non - focalisation, puisque "le récit classique place parfois son "foyer" en un point si indéterminé et si lointain, à champ si panoramique (le fameux "point de vue de Dieu", ou de Sirius, dont on se demande périodiquement s'il est bien un point de vue) qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage, et que le terme de non - focalisation, ou de focalisation

zéro, lui convient plutôt mieux" (Genette, 1983, 49). Cette explication montre que Genette considère la focalisation en général comme l'équivalent de la restriction de champ, et que, en définitive, le point de vue ou la focalisation n'existe que parce qu'il y a des personnages, et des personnages indépendants du narrateur. Quant au reste, la focalisation zéro ne serait pas une focalisation, elle se définirait plutôt par l'absence de focalisation (du personnage), et la focalisation externe, que nous analyserons bientôt, ne serait pas une véritable focalisation, elle se marquerait par une absence très forte (pour autant que cette alliance de mots ait un sens) du narrateur.

Or il nous semble que ce présupposé jamais exprimé nettement que la focalisation est quasiment égale à la restriction de champ repose sur une conception elle-même restrictive de la focalisation, marquée par la tradition des travaux universitaires qui ont appréhendé le point de vue sous l'angle du réalisme, psychologique ou non: ce qui est le cas non seulement de G. Blin, mais encore de J. Pouillon. Que cette approche soit fondée, cela se comprend aisément. Qu'elle doive toutefois occuper tout le champ des analyses est plus contestable.

Si le narrateur est une instance différente du personnage, et de nature diégétiquement supérieure à ce dernier, comme Genette a tant contribué à le montrer, alors il n'est pas inconcevable de postuler qu'il existe une acception spécifique du point de vue pour cette instance spécifique, et qui ne se confonde pas directement avec la voix narrative: ce qui demande à être vérifié.

En définitive, la FZ soulève maintes difficultés, dans la mesure où, en tant que focalisation variable, elle se laisse mal définir:

- elle se distingue malaisément de certaines FE,
- elle se distingue tout aussi malaisément de certaines FI.

De plus, en tant que focalisation zéro, elle ne se distingue pas de la narration au sens large.

Dans tous les cas, ce qui fait problème, c'est l'absence d'analyse linguistique du foyer de la FZ, à partir d'une conception claire du point de vue. Pour notre part, nous proposerons, dans notre deuxième partie, de dégager les composantes du PDV du N, lorsque le texte nous met en présence de perceptions et / ou de pensées représentées attribuables au N anonyme, à sa "subjectivité", dès lors que ces perceptions et / ou pensées représentées se distinguent des premiers plans ²⁶ .

III. 4. L'horizon mythique de la "focalisation externe"

Il reste que la position de Genette est difficilement tenable, car, à la prendre au pied de la lettre, si l'on tente d'articuler les relations entre la focalisation zéro et la focalisation externe, on a de la peine à pointer les différences entre ces deux types de focalisation.

D'ailleurs, les termes de Genette (*ibid.*) sont d'un caractère approximatif:

- que le foyer soit "distant" est une chose,
- qu'il soit "indéterminé" en est une deuxième, qui demande à être précisée: le foyer est-il indéterminé au sens d'une absence de détermination déictique qui, en principe, sert à repérer le foyer? L'est-il au sens idéologique du terme, etc.?

²⁶ Cf deuxième partie, première section, chapitres 1 et 3.

- que le champ soit panoramique est encore autre chose, qui concerne à la fois (?) le volume et la profondeur du savoir, notions au contenu différent relativement à la diégèse (cf les constituants de la diégèse, acteurs, espace, temps, événements), et, relativement à la narration (cf les rapports du narrateur au lecteur, au récit, etc.).

De sorte que le seul récit qui pourrait être non focalisé devrait être écrit en focalisation externe! Mais, comme on le verra plus loin, l'idée d'un récit "neutre" ou "objectif" ou encore non focalisé au sens où il serait impossible de déterminer un foyer à partir duquel s'organiserait la perspective narrative est une illusion, sauf à considérer cette expression comme une métaphore - ce qui n'atténue pas l'intérêt de certaines analyses qui s'efforcent de rendre compte de cet effacement du foyer et de la voix du narrateur observable dans certains textes ou fragments de textes.

On peut ici émettre l'hypothèse que les travaux de F. Jost sur l'importance de la distinction entre voir et savoir, à la base de la distinction entre ocularisation et focalisation sont précieux, et aident à distinguer un point de vue perceptif et un point de vue "prédicatif", qui concernerait le narrateur dans ses rapports avec certains constituants de l'histoire ou de la narration (Jost, 1987, 16 à 18, 39, 40).

Si l'on s'en tient ici aux rapports que Genette établit entre les différents types de focalisation, il faut encore faire retour sur ce passage de "Nouveau discours du récit" dans lequel il affirme qu' "en focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque" (Genette, 1983, 50). Genette donne de la focalisation externe une définition qui, si on la prend à la lettre, ne peut fonctionner au niveau du récit entier. Certes, en focalisation externe, le narrateur s'interdit d'accéder à la psyché de ses personnages. Néanmoins, est-il pensable d'imaginer un récit sans focalisation ou en focalisation externe, systématiquement? La question peut paraître naïve, et pourtant! Ne peut-on pas redire ici ce qu'écrivait le même Genette à propos du "mythe du récit sans narrateur"?

L'idée que le récit se raconte de lui-même n'a de sens que par l'opposition (de type scalaire) entre "récit" et "discours" - à la condition de ne jamais oublier que les modalités du "récit" analysées par Benvéniste et ses épigones sont une des formes de "discours" dans lequel, "très provisoirement et précairement" les marques de l'énonciation sont suspendues. Si tel est bien le cas, sans doute faut-il corriger les effets induits de la dénomination de focalisation externe ou "vision du dehors", quand bien même il est évident qu'on échappe difficilement aux dérives interprétatives. S'il est vrai que des récits tels "Hills like white elephants" ("Paradis perdu") correspondent à ce type de vision et de narration, il n'en reste pas moins qu'il faut préciser les critères de la focalisation externe. Au demeurant, l'exemple de "Paradis perdu" (analysé par Patillon ²⁷) vient confirmer notre hypothèse que la "FE", si FE il y a, ne peut se dérouler que sur de faibles portions textuelles: l'exemple allégué par Patillon appartient à une nouvelle de quelques pages seulement.

Or, à supposer qu'il soit possible de déterminer sans conteste une focalisation externe à partir de l'absence de marques linguistiques permettant de repérer et d'identifier le foyer de la focalisation, il faut toutefois reconnaître que l'interprétation n'est pas facilitée par le fait que, ces marques étant "très provisoirement et précairement" absentes,

²⁷ Nous proposons une analyse critique de cet exemple dans notre deuxième partie, première section, chapitre 4, développement C, 3, b.

on ne sait vraiment à partir de quel niveau d'absence de marques, ou de durée d'absence de marques faire commencer (et cesser) la focalisation externe. De plus, ce seul critère serait-il suffisant pour déterminer avec certitude une focalisation externe?

Par ailleurs, il est relativement criticable de définir la focalisation externe, comme le fait Genette, par la situation "où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments" (Genette, 1972, 207), formulation qui reste, en l'état, trop imprécise sur les modalités d'accès, directes ou indirectes, à la psyché et aux pensées des personnages.

Si l'on excepte les cas où l'on accède aux pensées et sentiments des personnages par le biais du monologue intérieur, il reste bien d'autres modalités de discours par lesquelles le lecteur accède à cette intériorité: ici, il conviendrait d'analyser les relations entre les différents types de focalisation et les discours direct, indirect, indirect libre, et aussi poursuivre l'examen par l'analyse des procédés divers, au niveau du lexique, des énoncés ou des séquences, qui permettent un accès indirect à la psyché des personnages, en trahissant un point de vue, en activant les démarches interprétatives du lecteur à partir de marques repérables dans les textes mêmes.

L'hypothèse que l'on peut formuler est que tout récit en focalisation externe suppose des modalités d'organisation du texte compensatoires, pour pallier certains silences du récit relativement au foyer de la narration (mais ce silence n'est pas le plus gênant) et relativement à la profondeur du savoir du narrateur (concernant la psyché des personnages), afin que le lecteur puisse, malgré tout, interpréter l'oeuvre. Si tel n'était pas le cas, alors l'oeuvre serait incompréhensible, elle ne nous "parlerait" pas, elle serait bien vite abandonnée, et l'auteur raterait son effet. C'est d'ailleurs ce que Todorov fait observer, à juste titre: "en fait, la vision purement "externe", celle qui se contente de décrire des actes perceptibles sans les accompagner d'aucune interprétation, d'aucune incursion dans la pensée du protagoniste, n'existe jamais à l'état pur: elle mènerait dans l'inintelligible [...] Il s'agit donc moins d'une opposition interne - externe que de degrés dans la présence de l' "interne" " (Todorov, 1968, version remaniée en 1973, 59 ; c'est nous qui soulignons).

III. 5. L'instable "focalisation interne"

Ces remarques et interrogations se trouvent comme fortifiées par les précautions que prend Genette pour préciser le sens de ce qu'il entend par focalisation interne: "ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur [...] La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en "monologue intérieur". [...] Nous prendrons donc ce terme dans un sens nécessairement moins rigoureux, et dont le critère minimal a été dégagé par Roland Barthes dans sa définition de ce qu'il nomme le mode personnel du récit. Ce critère, c'est la possibilité de réécrire le segment narratif considéré (s'il ne l'est déjà) à la première personne sans que cette opération entraîne "aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux" " (Genette, 1972, 209 et 210).

Qu'on nous pardonne cette longue citation, où l'on retrouve l'écho des analyses de J. Pouillon. En fait, une telle approche de la focalisation interne, ou de la "vision avec", témoigne des contraintes du narrateur aux exigences du réalisme psychologique²⁸.

Certes, cette définition genettienne correspond à maintes expériences de lecture, mais non à toutes, loin s'en faut, et, en définitive, cette conception est ou trop précise, ou trop générale. Trop précise, car, prise à la lettre, elle ne concerne que le monologue intérieur, et encore: peut-être vaudrait-il mieux ici parler de "monologue autonome", comme le fait Dorrit Cohn, seule cette forme - limite - échappant, sinon à la réalité de la présence du narrateur, du moins à la conventionnalité de ses représentations. Trop générale, car elle ne permet pas de distinguer suffisamment entre focalisation interne et focalisation variable. Todorov écrit en effet qu' "un seul personnage peut être vu "du dedans" (et cela mène à la "focalisation interne") ou tous - ce qui produit le récit à "narrateur omniscient" " (Todorov, 1973, 61). Ainsi, à côté de la science, ou du savoir, du narrateur, notion dont il importe de mieux définir les limites et le contenu, il faut faire intervenir d'autres notions, telles celles qui opposent l'unicité à la multiplicité, ou encore la constance à la variabilité (ibid. 61).

IV. DETOUR PAR TODOROV : LES CATEGORIES DE LA VISION

Cette présentation des différents types de focalisation et ces remarques sur le caractère conjectural de leur contenu, et de leurs relations, invite à un premier bilan, que nous dresserons à la lumière des travaux de Todorov, relativement contemporains du "Discours du récit". Todorov privilégie la description des catégories qui permettent la distinction entre les espèces de "vision" plutôt que la description (jugée sans doute prématurée) des espèces de vision, expression ici synonyme de focalisation chez Genette.

La première catégorie concerne la connaissance *objective* (lorsque la vision informe "sur ce qui est perçu") et la connaissance *subjective* (lorsque la vision informe "aussi bien sur ce qui est perçu que sur celui qui perçoit"); que le récit soit écrit à la première ou à la "troisième" personne est ici indifférent. Cette catégorie concerne "la *direction* de travail de construction auquel se livre le lecteur (à partir d'une perception, on se tourne vers son sujet ou vers son objet" (Todorov, 1973, 58).

On notera ici le soin tout particulier avec lequel Todorov réfléchit aux catégories de la vision à partir du lecteur, c'est à dire à partir des informations qui lui sont données par le texte pour interpréter le récit: la dimension pragmatique du point de vue (faire voir les choses d'une certaine manière pour les faire interpréter d'une certaine manière) n'est pas absente de l'analyse alors que chez Genette est plutôt mis en avant l'axe des relations entre le narrateur et ses personnages, même si Genette prend soin de préciser qu' "il ne faut pas confondre l'information donnée par un récit focalisé et l'interprétation que le lecteur est appelé à lui donner (ou qu'il lui donne sans y être invité) [...] Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait savoir plus qu'il n'en dit" (Genette, 1972, 213). Ces propos témoignent de ce que Genette fonde sa typologie sur le savoir du narrateur, le savoir du lecteur étant ici appréhendé de manière seconde.

²⁸ Les fondements linguistiques de cette réécriture à la première personne, préconisée par Barthes, et analysée par L. Danon-Boileau, 1980, 68 et 69, ne me semblent pas toujours d'un maniement commode.

Or s'il est vrai que toute "information" n'entraîne pas nécessairement une "interprétation" correcte en vertu de maintes raisons, parmi lesquelles la pluralité des significations, leur difficulté ou encore tout simplement le droit à l'erreur, cela ne dispense pas de tenter de penser en quoi et comment une telle information est donnée, à telle fin interprétative légitimée par les signaux du texte. A ce stade, la réflexion sur le point de vue ne peut oublier ni le lecteur ni la dimension pragmatique des énoncés, y compris de ces énoncés particuliers que sont les énoncés littéraires, ni l'apport des recherches actuelles sur la lecture ou sur l'herméneutique en général.

La deuxième catégorie concerne la "quantité d'information reçue ou, si l'on préfère, le degré de *science* du lecteur". Cette catégorie concerne à la fois l'*étendue* et la *profondeur*. L'étendue se caractérise par l'opposition graduelle entre vision interne et vision externe, selon que le narrateur "s'introduit dans l'esprit des personnages" ou non (Ducrot et Todorov, 1972, 415): l'univers mental des personnages est décrit de l'intérieur ou de l'extérieur.

Quant à la profondeur, ou plutôt aux différents degrés de profondeur, elle est caractérisée par le fait que le narrateur s'en tient aux comportements extérieurs ou qu'il "rapporte les pensées du personnage", "ou nous [= lecteur] donne connaissance de processus dont le personnage lui-même ignore tout", qu'il s'agisse d'une ignorance concernant l'histoire, voire sa propre histoire, voire de phénomènes inconscients, etc., ce que Todorov rassemble sous l'appellation de "types de connaissances impliquées: psychologiques, événementielles, etc.." (ibid.).

Cette approche de la profondeur est elle même hétérogène, puisqu'elle concerne:

- d'une part le rapport du narrateur à l'intériorité du personnage, ou, plus exactement, le fait que le lecteur est installé directement ou non dans l'intériorité du personnage,

- d'autre part le rapport du narrateur à l'histoire, en d'autres termes le fait que le lecteur est rendu plus savant que les personnages eux-mêmes; cette supériorité cognitive porte soit sur la psyché des personnages, soit sur l'histoire (qu'il s'agisse du passé ou de l'avenir de tel personnage, des suites de tel événement, ou de la signification à accorder aux événements).

- en outre, elle renvoie à la question de la valeur fiduciaire à accorder à ce savoir, étant étendu que le jugement du narrateur est d'une "force illocutoire" plus grande que celui de tout personnage, en raison de la différence de statut et de niveau du narrateur par rapport à l'ensemble de ses personnages.

N'est-ce pas, d'ailleurs, ce que Todorov souligne, lorsque, à propos d'une citation de "L'Education sentimentale", il remarque combien la perception de Madame Dambreuse par Frédéric est profondément modalisée et que, par conséquent, "Flaubert n'authentifie donc aucune des suppositions de son "réflecteur" " (Todorov, 1973, 60).

Dans son article du "Dictionnaire", Todorov rattache à cette catégorie de la science le phénomène de la reconnaissance, tel qu'il est évoqué dans la "Poétique" d'Aristote: il s'agit d' "une vision défectueuse du point de vue de la vérité", qui concerne les moments où le personnage était dans l'ignorance ou dans l'erreur. Ces ignorances ou erreurs des personnages ne sont vraiment intelligibles et pensables que lorsque des "corrections" sont apportées par le récit, qui permettent de réinterpréter ou de corriger certaines données antérieures, ou de combler des manques. On retrouve ici, d'une certaine manière, les analyses de Genette concernant les altérations de la focalisation, car paralipses comme paralepses (respectivement absence ou présence d'information, plus qu'il n'est

nécessaire) ne sont pas sans effet sur la vérité ou la fausseté des informations (Todorov, 1972, 416; 1973, 62).

Une troisième catégorie concerne les oppositions *unicité* et *multiplicité* d'une part, *constance* et *variabilité* d'autre part (cf. supra).

Todorov évoque également "une catégorie un peu à part, qui est *l'appréciation* portée sur les événements représentés", celle-ci pouvant être explicite ou implicite (l'absence étant parfois fort significative, comme P. Hamon l'a bien montré, cf. Hamon, 1984, 11 et ss), et pouvant concerner des domaines fort différents, esthétiques, éthiques, praxiques, etc. (cf. Hamon, 1984 et Jouve, 1992).

Todorov ajoute également, dans son article du "Dictionnaire", des catégories qui renvoient à ce que Genette nomme les niveaux narratifs (narrateurs extradiégétiques et intradiégétiques; récits enchâssés avec narrateurs primaires, rapportés; métalepses), ou encore les différentes formes de la narration (narrateurs hétérodiégétiques, homodiégétiques ou autodiégétiques). Or ces notions sont considérées par Genette comme relevant de la voix, tout comme, d'ailleurs, la catégorie des "distances du narrateur" (Todorov, 1972, 415), qu'il s'agisse des distances entre auteur implicite, narrateur, personnages, lecteur implicite, ou qu'il s'agisse de la nature des distances, d'ordre moral, affectif, intellectuel, temporel et spatial...Ces derniers cas de figure amènent inmanquablement à revenir sur la signification de cette opposition entre mode et voix chez Genette, tant il est vrai que ce problème a considérablement occupé des chercheurs tels que M. Bal, J. Lintvelt ou D. Cohn, pour s'en tenir à ceux auxquels le "Nouveau discours du récit" entend répondre sans modifier profondément les analyses précédentes de "Figures III".

V. RETOUR SUR LES RELATIONS ENTRE MODE ET VOIX

Comme le remarque Genette, "l'étude des focalisations a fait couler beaucoup d'encre, et sans doute un peu trop: ce n'était jamais qu'une reformulation, dont le principal avantage était de rapprocher et de mettre en système des notions classiques telles que "récit à narrateur omniscient" ou "vision par derrière" (focalisation zéro), "récit à point de vue, à réflecteur, à omniscience sélective, à restriction de champ", "vision avec" (focalisation interne), ou "technique objective, behaviouriste", "vision du dehors" (focalisation externe). Ma contribution consisterait plutôt dans l'étude de ces "altérations" au parti modal dominant d'un récit que sont la *paralipse* (rétention d'une information logiquement entraînée par le type adopté) et la *paralepse* (information excédant la logique du type adopté) (Genette, 1983, 44).

A l'évidence, ces altérations renvoient à la diégèse, tant il est vrai que, comme le fait remarquer François Jost, "la focalisation ou l'ocularisation n'ont aucun sens in abstracto. La vertu opératoire de ces concepts est de décrire la relation du narrateur aux êtres dont il raconte l'histoire [...] Autrement dit, le problème de la signification sémiologique d'un plan ne peut être traité complètement qu'à condition d'être restitué dans le champ du récit, c'est à dire dans un contexte où l'on suppose quelqu'un qui raconte (un narrateur) et quelqu'un dont on raconte l'histoire (un personnage): sans cette opération, l'analyse de

l'image touche très vite le bout d'une impasse" (Jost, 1987, 25 et 26). Si ce raisonnement est transposable, alors se pose avec acuité la question des rapports exacts entre mode et voix, quand bien même la distinction entre les deux est nécessaire pour arracher les analyses du point de vue aux aléas des commentaires normatifs sur la réussite de telle fiction ("The craft of fiction") ou aux exégèses psychologisantes et impressionnistes.

Or Genette réaffirme fortement la distinction de principe entre mode et voix, entre "qui parle?" et "qui voit?", tout en soulignant que si l'on ne veut pas réitérer les erreurs d'analyse du point de vue, il faut entendre "qui voit?" au sens plus général de "qui perçoit?", ou encore, de manière plus neutre, "où est le foyer de perception?". Selon la réponse à cette question, il y aurait focalisation zéro lorsque le foyer serait dans l'auteur de l'énoncé, focalisation interne lorsque le foyer serait situé dans un regard singulier et focalisation externe lorsque le foyer serait "le regard de personne", selon la formule de M. Patillon, en ce sens que "l'on n'a jamais le sentiment d'un sujet devant l'objet" (Patillon, 1974, 57).

Or pourquoi limiter ainsi la focalisation à la question "d'où perçoit-on?", sans intégrer la question du "comment perçoit-on"? Assurément, cette exclusion est ici le prix à payer pour distinguer radicalement le mode de la modalité, c'est à dire de la voix, sans que l'on gagne toujours en clarté, comme invitent à le penser les analyses de F. Jost sur les relations complexes entre narrateur et personnage, quand bien même le foyer est dans le personnage.

Comme le souligne F. Jost, des énoncés tels que:

- (a) *le bruit du canon s'approchait,*
- (b) *il remarqua que le bruit du canon s'approchait,*
- (c) *le bruit du canon semblait s'approcher,*
- (d) *il semblait à Fabrice que le bruit du canon s'approchait,*
- (e) *il avait l'impression que le bruit du canon s'approchait,*

témoignent d'une évaluation plus ou moins subjective de l'ambiance sonore de la bataille de Waterloo: "le personnage semble plus ou moins sûr de ce qu'il voit ou entend, mais le récit adopte dans tous les cas son point de vue. Il faut donc se rendre à l'évidence: le problème de l'objectivité vs la subjectivité n'a rien à voir avec celui du foyer narratif. La seule chose qu'on puisse affirmer, c'est qu'il est des focalisations ou des ocularisations internes plus subjectives que d'autres" (Jost, 1987, 121 et 122). Il n'y a rien à objecter à cela ²⁹ .

Mais il reste à souligner que, tout en plaçant le foyer narratif dans le personnage, le narrateur peut laisser entendre qu'il adhère plus ou moins au point de vue du personnage. Ainsi de:

²⁹ Evidemment, hors contexte, et même en contexte, les exemples (a) et (c) peuvent prêter à discussion, et être mis au compte d'un narrateur primaire: les analyses de F. Jost s'expliquent par des calculs inférentiels, faisant rapporter l'ancrage de la perception du bruit au personnage saillant dans le fragment en question. Nous reviendrons plus en détail sur ces mécanismes inférentiels, et sur cette notion de saillance du personnage focalisateur, dans les deux premiers chapitres de la première section de la deuxième partie.

- (f) *Fabrice s'imagina que P* : le narrateur sous-entend que l'opinion de Fabrice est fautive, et que donc il en sait plus que lui.

- (g) *Fabrice pensa que P* : le narrateur transcrit la pensée de Fabrice sans prendre parti.

- (h) *Fabrice savait que P* : le narrateur pose la pensée de Fabrice comme vraie, laissant entendre au lecteur qu'il en sait plus que Fabrice (cf. Jost, 1987, 123 et 124).

Peut-on, à partir de ces exemples, continuer à maintenir une barrière infranchissable entre mode et voix, dès lors que des faits de polyphonie interviennent parfois massivement dans le cadre d'une focalisation interne, comme c'est le cas dans l'analyse très stimulante que M. Bal donne de Rouen vu de haut, dans "Madame Bovary" (Bal, 1977, 95 et ss)?

Au demeurant, et en dépit de certaines affirmations tranchées, il semble que Genette lui-même soit conduit, à plusieurs reprises, à relativiser, pour ainsi dire, la distinction entre mode et voix.

C'est le cas, semble-t-il, lorsque Genette évoque les situations où un changement de foyer s'accompagne d'un changement de narrateur (cf. "L'Anneau et le livre") où, donc, "la transfocalisation peut y apparaître comme une simple conséquence de la transvocalisation" (Genette, 1983, 45); remarque qui trouve comme une confirmation dans la notion de *préfocalisation*, "le récit homodiégétique subi [ssant], en conséquence de son choix vocal, une restriction modale *a priori*, et qui ne peut être évitée que par infraction, ou contorsion perceptible" (ibid. 52). Ainsi s'explique le fait que, "par nature ou convention", ce qui revient au même, le narrateur d'une fiction homodiégétique soit davantage tenu de justifier les informations qu'il donne à propos des scènes dont il était absent, alors que le narrateur d'une fiction hétérodiégétique n'est pas astreint à de telles justifications factuelles.

On pourrait également alléguer les corrélations que Genette établit entre débuts de romans épiques, tels les romans de type balzacien, et les romans à début épiques, avec simples pronoms, "référentiels sans référence, anaphoriques sans antécédents", qui constituent une référence par voie de présupposition, et qui correspondent davantage au type figural de Stanzel, c'est à dire, dans le vocabulaire genettien, à la focalisation interne (Genette, 1983, 47).

Une preuve supplémentaire, à nos yeux, des liens étroits - terme dont nous mesurons bien les limites et la subjectivité... - entre mode et voix nous est donnée par l'ensemble du chapitre XVII du "Nouveau discours du récit": en effet, Genette y trace les points de rencontre entre ses théorisations sur la focalisation et les recherches de Stanzel, D. Cohn, Romberg et Lintvelt concernant les situations narratives, que, dans "Figures III", Genette abordait dans la section consacrée à la voix. Ici encore se trouvent proposées des conjonctions entre telle situation narrative et telle focalisation (e. g. entre la narration hétérodiégétique non focalisée et la situation narrative auctoriale de Stanzel...) . Lintvelt a mis en évidence, avec beaucoup d'insistance, ces passerelles entre le point de vue et la situation narrative. Il serait certes tout à fait malhonnête de se servir de Lintvelt pour mettre Genette en contradiction avec lui-même: mais il faut bien reconnaître que le maintien envers et contre tout de l'opposition mode / voix l'amène à des explications inattendues sur "L'Etranger", lorsqu'il propose d'abord de dissocier le plan perceptif du plan psychique. Ainsi, "L'Etranger" correspondrait à une focalisation interne sur Meursault, sur le plan perceptif, avec une "paralipse presque totale des pensées"; formulation que Genette trouve sujette à caution, en ce qu'elle suppose que Meursault

pense quelque chose, aussi, pour respecter l'indécision du récit, Genette opte-t-il finalement pour la formule suivante: "Meursault raconte ce qu'il fait et décrit ce qu'il perçoit, mais il ne dit pas (non : ce qu'il en pense, mais:) s'il pense quelque chose" (Genette, 1983, 85). Cette situation correspond donc à une narration homodiégétique neutre ou à une focalisation externe, comme dans le cas du monologue de Benjy. Si l'on fait abstraction du propos de Genette (au demeurant fort intéressant: imaginer une narration homodiégétique à focalisation externe, "afin de" remplir la case vide du système de Lintvelt), on ne peut que constater combien ces analyses convoquent simultanément mode et voix: non pas que la distinction soit abolie ou que le mode y perde de son autonomie, mais il faut bien reconnaître que cette dernière est relative, en raison des rapports "naturels ou conventionnels" entre le mode et la voix, sauf cas particuliers saisis comme tels, et, comme toujours, renforçant par ailleurs la "règle" qu'il enfreignent.

Pour accroître l'impression que la focalisation est comme une bouteille à l'encre, nous évoquerons pour finir un dernier argument qui alimente la thèse de l'autonomie, relative, selon nous, du mode par rapport à la voix: nous voulons parler du fait que les focalisations fonctionnent indifféremment avec la narration hétérodiégétique, ou avec la narration homodiégétique. En effet, de même que le récit hétérodiégétique peut adopter une focalisation zéro, ou interne, ou externe, de même le récit homodiégétique fonctionne soit avec la focalisation zéro (le "je narrant" pouvant manifester son omniscience à l'égard des autres personnages ou à l'égard du personnage qu'il était autrefois), soit avec la focalisation interne (le "je narrant" adoptant la perspective limitée du "je narré"). C'est d'ailleurs en raison de ce parallélisme de fonctionnement que Genette envisage la possibilité d'une narration homodiégétique en focalisation externe, possibilité "théorique", de nature différente des relations privilégiées (par une culture donnée) entre tel choix de narration et tel autre de focalisation.

CONCLUSION

En définitive, comme Genette l'a lui-même souligné, la focalisation est d'abord une reformulation; mais outre qu'elle reformule et réorganise des savoirs anciens, elle contribue à instaurer une "coupure épistémologique", selon une formule qui avait cours tout particulièrement dans les années soixante-dix. En effet, la distinction entre mode et voix ouvre des perspectives de lecture plus conscientes d'elles-mêmes, et permet de repenser sous un jour nouveau maintes questions concernant ce qu'on regroupait autrefois sous l'expression très vague de "sens de l'oeuvre" ou d' "idéologie du texte", etc..

Mais il reste que cette coupure amorcée ne s'opère pas sur une *tabula rasa*, et que Genette est tributaire d'une longue tradition critique dont il conserve des acquis, des présupposés (en matière de réalisme psychologique), et aussi, peut-être, dont il rejette certaines approches, au nom de cette même coupure, en raison d'une méfiance certaine à l'égard des analyses sociologiques de la littérature, notamment, qui conduisent à minorer les questions idéologiques ou les relations entre le texte et le lecteur. Au compte de l'héritage, et de ses effets sur la "reformulation", il faut sans doute verser cette démarche qui consiste à définir des types virtuels de focalisation à partir d'un axe unique, et qui plus est largement englué dans d'obscures discussions (vaguement) métaphysiques : l'omniscience. Rien ne fait mieux sentir les limites de cette démarche que l'expression même de "focalisation zéro": comme si, en effet, il existait d'une manière théorique un

degré zéro du point de vue - ce qui ne veut pas dire qu'il ne puisse exister des degrés de marquage linguistique du point de vue, que Genette n'a guère cherché à dégager.

Comme le remarquaient les auteurs de la "Rhétorique générale", "on peut envisager d'adopter deux positions, mais qui sont presque contradictoires. La première ferait prévaloir une sorte d'idéal scientifique du point de vue. Chroniqueur objectif, le narrateur y rassemblerait et y coordonnerait les événements sans se représenter lui-même et en laissant le sens émerger comme de soi. La seconde, en revanche, met en avant les droits de l'imagination, du créateur à être souverain maître dans sa création. Ayant tout conçu, le romancier sait tout de tout; il est donc licite qu'il manifeste à volonté ce savoir, en partageant (et en nous faisant partager) les secrets de tous ses personnages, en anticipant éventuellement sur l'action, en portant des jugements et en s'introduisant dans son propre discours. En fait, aucune de ces positions extrêmes et opposées ne peut nous satisfaire en tant que degré zéro pour la bonne raison que le roman moderne a fixé comme norme une transparence du point de vue qui s'obtient par une attitude narrative située à mi-distance des deux pôles évoqués [...] Le narrateur s'y fait discret mais sans être absent, il ne s'introduit que de biais dans la conscience de ses personnages, et de son seul héros de préférence" (Dubois et alii, 1970, 187). Ce que ces propos très denses nous donnent à entendre, c'est le caractère profondément historique de nos diverses conceptions du mode, et donc, par voie de conséquence, le caractère illusoire et trompeur de tout modèle abstrait (et donc forcément normatif) obtenu par la négation du caractère historique de nos différentes conceptions "du degré zéro" du mode.

Dès lors, la démarche de Todorov, plus attentive aux catégories transversales qui organisent l'espace des différentes "visions", semble ouvrir la voie à des investigations qui ne s'enferment pas dans des limites mutilantes.

Dès lors, les défis que nous lance la théorie genettienne des focalisations conduisent à mieux dégager, dans une perspective sémio-linguistique affirmée, les éventuelles composantes du point de vue, dans le cadre, également, d'une distinction entre mode et voix qui reste attentive aux rapports étroits qu'ils nouent dans les récits.

D'où voit-on? Que voit-on? Comment voit-on et verbalise-t-on ce que l'on voit? Qu'en est-il du savoir diégétique? Dans quelles mesures l'agencement du texte contribue-t-il à la création d'un point de vue? Dans quelles mesures le foyer, le volume et la profondeur de la vision et / ou du savoir jouent-ils un rôle dans l'interprétation des récits que construit le lecteur?

Autant de questions qui restent pendantes, auxquelles notre deuxième partie s'efforcera de proposer des éléments de réponse.

section II

chapitre 2

M. BAL : narration et focalisation dans "NARRATOLOGIE" (1977)

INTRODUCTION

En 1977, Mieke Bal publie coup sur coup son article "Narration et focalisation" (in "Poétique" n° 29) et son ouvrage "Narratologie".

D'emblée, il convient de souligner que la démarche de Mieke Bal est celle de la narratologie générale : il est ainsi tout à fait significatif que les analyses consacrées à la focalisation portent comme sous-titre "Pour une théorie des instances du récit" : cet intitulé met fortement en exergue ce parti-pris de narratologie générale qui commande l'ensemble des analyses et des propositions de M. Bal au sujet de la focalisation.

En d'autres termes, la focalisation est pensée dans ses rapports avec les différentes instances caractéristiques du récit, et repose sur ce postulat que la focalisation est elle-même un niveau fondamental du récit.

I. POINT DE VUE, RESTRICTION DE CHAMP, FOCALISATION

M. Bal fait tout d'abord remarquer que le terme de focalisation est très mal défini, en raison :

- d'une part de la relation abusive de paronymie généralement établie entre focalisation, point de vue et restriction de champ,

- d'autre part de l'habitude fâcheuse de considérer ces termes comme monosémiques, ce qui est loin d'être le cas.

Or le terme de point de vue, selon la définition du "Robert" citée par M. Bal renvoie à deux acceptions fort différentes: soit un "ensemble d'objets, spectacle sur lequel la vue s'arrête", soit une "opinion particulière".

Cette double acception est fortement soulignée par M. Bal, qui y voit une des sources de l'opposition entre focalisation interne et focalisation externe, selon que l'histoire est racontée du point de vue d'un focalisateur identifié ou non : "Dans la première définition, plus littérale que la deuxième, il est question de l'objet de la vue, dans la deuxième du sujet qui voit ou considère. On reconnaît la différence entre la focalisation interne, qui répond à la deuxième définition, et la focalisation externe, qui répond à la première. On dit couramment que "l'histoire est racontée du point de vue de tel personnage", là où Genette parle de focalisation interne. On définit dans ce cas le *sujet* de la "vue", le *focalisateur*." (Bal, 1977, b, 36).

Quant à la restriction de champ, cette notion emprunte également aux deux acceptions précitées: "l'objet de la vue est *limité* à ce que peut voir un spectateur, mais ce spectateur n'est pas hypothétique: il est un personnage. Cette notion correspond donc à la *focalisation interne* en ce qui concerne le sujet, à la *focalisation externe* en ce qui concerne l'objet de la vue. C'est pourquoi le terme de *focalisation* tel qu'il est employé par Genette n'est pas suffisamment univoque pour rendre compte des possibles narratifs." (Bal, 1977, b, 37).

Sans nous lancer ici dans une discussion prématurée, nous entendons toutefois souligner combien l'idée d'une focalisation interne "par" le personnage est souvent associée à celle d'un point de vue limité sur les choses, bref à un point de vue externe réduit de facto par la situation seconde du personnage, sous l'aspect du "savoir", s'entend, relativement au narrateur.

Or nous entendons contester cette évidence ³⁰, qui est d'ailleurs le pendant de l'idée dominante de l'omniscience du narrateur. Nous y reviendrons.

Quant à la focalisation, ce terme aurait le mérite de renvoyer moins directement à la "vue" que la restriction de champ ou le point de vue; la "vue" est en effet une notion trop vague et trop réductrice à la fois, à la source de maintes interprétations qui font la part belle au réalisme et/ou à la psychologie.

Selon M. Bal, ce concept déborde "au-delà du domaine purement visuel" et doit être compris "dans le sens large" et "faute de mieux, comme *centre d'intérêt*", c'est à dire "le résultat de la *sélection*, parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. Ensuite il comporte la "vue", la *vision*, aussi dans le sens abstrait de "considérer quelque chose sous un certain angle", et finalement la *présentation*. Le sujet et l'objet de ces trois activités sont les instances du récit". (Bal, 1977, b, 37).

Cette approche de la focalisation comme la résultante des activités de sélection, de vision et de *présentation* permet-elle des avancées théoriques significatives? La focalisation est ici saisie au niveau du récit, que M. Bal considère comme une sorte d'interface entre l'histoire et le texte narratif.

En situant la focalisation à ce niveau d'abstraction et de généralité, M. Bal nous semble commettre une double erreur: d'abord parce que cette extension que subit la

³⁰ Du moins contesterons-nous le fait que ce savoir limité soit le **seul** savoir possible **du** personnage.

focalisation se fait au détriment de l'activité de narration, voire au détriment des activités d'écriture au sens large. Ensuite parce que ce niveau d'abstraction permet une économie fort regrettable d'analyse linguistique, dès lors que la focalisation n'est pas abordée aussi au niveau de la mise en discours, c'est à dire au niveau du texte narratif que lit le lecteur.

II. FOCALISATION PAR, FOCALISATION SUR

Il reste qu'en dépit de ces points contestables, les analyses de M. Bal présentent une contribution éclairante qui permet de rectifier et d'approfondir les résultats auxquels Genette était parvenu dans "Figures III".

Tout d'abord, M. Bal souligne avec raison l'hétérogénéité du paradigme genettien. En effet, celui-ci est structuré autour de deux oppositions de nature différente: la première, entre récit non focalisé et récit à focalisation interne est fondée sur la différence d'instance qui voit, c'est à dire, en définitive, que cette opposition concerne le sujet de la focalisation. La seconde opposition vise le récit à focalisation interne opposé au récit à focalisation externe: cette opposition est fondée sur une différence entre les objets de la vision: en focalisation interne, "le personnage "focalisé" voit"; en focalisation externe, "il est vu", il est focalisé de l'extérieur. (Bal, 1977,b, 28).

Certes, comme M. Bal le reconnaît, du récit non focalisé au récit à focalisation externe, il y a chez Genette une certaine "homogénéité" dans la mesure où " la "science" du narrateur diminue" (ibid. 28): " Mais cette différence ne concerne pas le *point de vue* ou la "*focalisation*". Entre le récit non focalisé et le récit à focalisation interne, la différence réside dans l'instance "qui voit" : le narrateur qui, *omniscient*, voit plus que le personnage, ou, dans le deuxième type, le narrateur qui voit "avec" le personnage, autant que lui. Entre le deuxième et le troisième type, la distinction n'est pas du même ordre. Dans le deuxième type [= récit à focalisation interne], le personnage "focalisé" voit, dans le troisième il ne voit pas, il *est vu*. ce n'est pas cette fois une différence entre les instances "voyantes" mais entre les objets de la vision. Cette confusion se révélera fatale pour la théorie des focalisations" (ibid. 28).

C'est par exemple cette confusion dont Genette serait coupable lorsque, commentant le célèbre ouvrage de J. Verne, il écrit que la focalisation externe sur Philéas Fogg peut se lire aussi comme une focalisation interne sur Passepartout (Genette, 1972, 208).

Pour lever ces ambiguïtés, M. Bal propose de distinguer la focalisation PAR (un sujet) de la focalisation SUR (un objet) ; le sujet de la focalisation (par) est dénommé le FOCALISATEUR et l'objet de la focalisation (sur) le FOCALISE .

III. DISCUSSION

La distinction entre sujet et objet semble reposer sur la force des évidences: focalisation par un sujet (le focalisateur), focalisation sur un objet (le focalisé), tout cela semble opératoire et simple.

Or une lecture attentive du texte de M. Bal révèle bien des termes non définis, beaucoup de jeux sur les italiques, les guillemets qui ne sont pas sans renvoyer à l'usage métaphorique de telle ou telle notion, comme le montre, par exemple, l'extrait de la page 28 que nous avons reproduit plus haut, au travers des références aux "instances "voyantes"", etc.

III. 1. Caractère problématique du sujet et de l'objet de la vue

Qu'est-ce précisément que M. Bal entend par objet et par sujet? S'agit-il du sujet au sens linguistique du terme ou au sens sémantique? S'agit-il encore d'un syncrétisme qui subsumerait ces deux sujets sous la forme d'un sujet ontologique thématique sous la figure d'un narrateur ou, plus encore, d'un personnage ou d'un narrateur-personnage? Dans tous ces cas de figure, la question de la focalisation se pose-t-elle dans les mêmes termes?

On retrouve un écho du flou sur la notion de "sujet" ou de "foyer" dans les débats suscités par une analyse de "La chatte" par M. Bal ³¹. Genette, dans sa réponse à M. Bal, avait finalement raison de souligner qu'en cette matière, c'est le récit qui focalise, et que l'on ne gagne pas grand chose à cette approche de l'objet et du sujet qui se réduit à un jeu de regards (Genette, 1983, 51). L'argumentation serait plus convaincante si elle reposait sur des critères linguistiques précis et incontestables: mais, dans les deux analyses, ce n'est hélas pas le cas.

Un tel déficit peut conduire à des discussions plus ou moins absconses, qui reposent, au demeurant, sur du sable. On trouve ainsi, sous la plume de M. Bal une formule exemplaire de la contradiction au coeur de son analyse: " le personnage "focalisé" voit " (Bal, 1977,b, 28). Ainsi celui qui voit, c'est à dire le focalisateur, est-il également focalisé (et il va de soi qu'il ne faut pas ici confondre le participe "focalisé" avec le substantif " focalisé" qui fait système avec le focalisateur): il reste que si le personnage est focalisé, c'est bien par des structures sémio-linguistiques: "focalisé ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est à dire le narrateur - ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction, l'auteur lui-même, qui délègue (ou non) son pouvoir de focaliser" (Genette, 1983, 48 et 49).

Il n'est pas certain que les remarques de Genette permettent de surmonter pertinemment la contradiction apparente entre le fait qu'un personnage soit focalisé par le texte, et le fait que ce même personnage soit à son tour focalisateur. En réalité, cette contradiction serait levée, si l'on proposait d'une part des critères permettant de distinguer le sujet focalisateur, c'est à dire des marques du procès de perception du focalisateur, et d'autre part les marques des objets sur lesquels porte le procès de

³¹ Cf infra, exemple (b).

perception du personnage focalisateur, c'est à dire les marques de "thématisation du repéré" ³².

Il y a donc un incontestable déficit dans la définition du sujet et de l'objet de la "vue", et seul le recours à des critères linguistiques peut permettre d'avancer des propositions cohérentes et claires, de nature à déplacer le débat ³³.

III. 2. Caractère problématique de "l'impérialisme" du focalisateur

Mais il y a plus grave: en dépit des affirmations de M. Bal, selon lesquelles " la différence fonctionnelle - sujet ou objet - qui distingue le récit à focalisation interne du récit à focalisation externe est explicitée" (Bal, 1977, b,38), rien ne nous semble clairement explicité.

Ou, plus exactement, cette opposition entre focalisations interne et externe semble être privilégiée au détriment de la focalisation zéro dont Genette parlait, pour ainsi dire, pour dégager le "paradigme" de la focalisation: "le terme [de focalisation] n'a pas le sens restrictif qu'il a dans la distinction entre récit non focalisé et récit à focalisation interne, où focalisation signifie que le narrateur est focalisateur parce qu'il sait moins que le narrateur omniscient" (Bal, 1977, b, 38).

En définitive, il semble que l'idée et l'existence de récits non focalisés soient évacuées du système de M. Bal, dans la mesure où il existe toujours un focalisateur de premier niveau, dénommé le "focalisateur-narrateur", par rapport auquel se situent les personnages ou le je acteur dans le cas du récit autodiégétique. Ainsi du début de "La Chatte", qu'analyse M. Bal:

- (a) "vers dix heures, les joueurs du poker familial donnaient des signes de lassitude":

Selon M. Bal, "les signes" renvoient non pas au narrateur qui "n'a droit qu'à la parole" (ibid. 40) - ce qui est un argument tout à fait discutable -, mais à un focalisateur extradiégétique, tout comme le narrateur. Bref, les deux fonctions vont ici de pair, celle du focalisateur ne s'exerçant qu'au prix d'un dessaisissement arbitraire de certaines fonctions du narrateur.

Or cette quasi évacuation de la focalisation zéro n'emporte guère la conviction: certes, l'évolution du roman moderne correspond plutôt à un certain effacement de la parole du narrateur et à une moindre omniscience de ce dernier, au profit de l'apparition de personnages plus autonomes et de vérités partielles et plurielles concomitantes d'une polyphonie plus ou moins affirmée. Toutefois, il convient de souligner que cette évolution est loin de concerner toute la production romanesque depuis plus d'un siècle, d'une part, et que, d'autre part, la focalisation zéro ne saurait être évacuée au seul motif qu'il y a toujours un sujet qui "voit", dans la mesure où la focalisation est, pour le moins, au croisement du foyer de la perception et de la profondeur de ladite perception (en termes de "savoir").

La position théorique de M. Bal n'est guère argumentée. Poser l'existence d'un focalisateur - narrateur a le mérite de nous inciter à reprendre le chantier genettien, notamment sur un de ses points les plus contestables, savoir le statut de cette focalisation

³² Cf Guillemin-Flescher, cette notion est développée dans la section I de la deuxième partie.

³³ Cf deuxième partie, première section, chapitre 1.

"zéro": affirmer l'existence d'un focalisateur, c'est laisser entendre qu'il n'y a pas de texte non focalisé. *L'affirmation serait recevable si elle était explicitée, et si elle ne reposait pas sur une sorte de tour de passe-passe remplaçant les attributs du narrateur par ceux du focalisateur, sans autre forme de procès.*

Or si, comme nous le pensons, il existe bien un PDV N (distinct de la FZ, tant comme focalisation "zéro" que comme focalisation variable), celui-ci doit être linguistiquement défini, et distinct en quelque manière de ces fragments à l'évidence non focalisés que sont les fragments où domine l'énonciation historique, dans les premiers plans narratifs ³⁴.

III. 3 Caractère problématique de la "vue"

Evidemment, les analyses de M. Bal sont sur ce point en cohérence très forte avec la signification qu'elle donne du concept de "vue": mais cette cohérence est obtenue au prix excessif de l'élimination de maints paramètres qui n'entrent pas dans le système... Ainsi, cette activité de la vue s'exerce à propos des personnages, des lieux et des événements: "le focalisé [...] ne se limite pas aux personnages. Les choses, les lieux, les événements en font partie aussi. On peut donc déterminer, pour une description par exemple, si l'objet décrit est focalisé - c'est dire choisi, considéré et présenté - par un focalisateur anonyme ou par un personnage. Il va sans dire que cette distinction est très importante pour l'interprétation des descriptions particulières, mais aussi pour la définition théorique, encore à élaborer, du descriptif en général." (Ibid. 38).

Si l'on ne peut que partager l'idée selon laquelle la focalisation ne se limite pas au domaine de la description, domaine dans lequel on la confine trop souvent en vertu de présupposés de nature "réaliste", en revanche on reste sur sa faim si l'on souhaite se représenter ce que, en termes sémiotiques et linguistiques, cela signifie que voir un lieu, un personnage et, surtout, voir un événement. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les théoriciens de la focalisation privilégient les exemples de descriptions de personnages et de lieux: elles se prêtent souvent, en effet, à des commentaires qui ne remettent pas frontalement en question l'opposition genettienne entre mode et voix; or cette même opposition se trouve plus radicalement mise en question dès lors qu'on considère que la focalisation concerne également le récit d'événements. "Voir" des événements, cela signifie concrètement, c'est à dire linguistiquement et sémiotiquement, les RACONTER, ou encore, selon les propres termes de M. Bal, les sélectionner, les montrer (les considérer sous un certain angle), les présenter, activités dont nous avons déjà dit qu'elles ne se limitent pas au "mode", et concernent aussi la narration, donc la "voix".

Si toutefois on persiste à croire que l'opposition entre mode et voix reste pertinente, alors celle-ci doit être redéfinie. Ce qui est certain, c'est que la focalisation n'est pas toute entière du côté de la mimesis et la narration toute entière du côté de la diegesis.

³⁴ Cf deuxième partie, première section, chapitre 3 .

III. 4. Caractère problématique de l'exclusion du "savoir" de la définition de la focalisation

Mais la définition du concept de "vue" dans "Narratologie" soulève bien d'autres questions. Ainsi M. Bal décrète que voir, dans un récit, ne s'applique qu'à ce qui a trait au sens de la vue concrète d'un objet concret. En définitive, l'activité du "voir" se limite à l'appréhension des phénomènes par les sens, de sorte que la notion de "savoir", pourtant fondamentale chez Genette, se trouve ici rejetée, parce que trop "métaphorique" (Bal, 1977, b,37). Une telle pétition de principe ne laisse pas d'intriguer: car si la focalisation s'apparente à la notion de centre d'intérêt, alors il y a chez M. Bal elle-même une contradiction flagrante entre cette définition élargie de la focalisation et cette définition étroite de la vue.

La conséquence d'une telle restriction, à ce niveau aussi, c'est que la focalisation zéro n'a pas de place dans le système, tout comme la notion de savoir, tout comme celle d'omniscience. Or l'intérêt de la notion de focalisation se réduirait-il à la simple analyse de l'enchâssement des regards? Si tel était le cas, la montagne accoucherait d'une souris!

D'autant que la focalisation concerne la manière dont l'information (une des manières, plutôt) est donnée au lecteur, ce qui a pour corollaire que l'étude de la focalisation ne peut évacuer de son objet la question du savoir, laquelle n'a de sens, sémiotiquement parlant, que par rapport à la notion de diégèse.

D'autant également que, comme maints travaux linguistiques l'ont établi, il est fort arbitraire de tracer une frontière étanche entre le "voir" et le "savoir": tant les analyses des comptes-rendus de perception ³⁵ que les travaux sur l'évidentialité ³⁶ démontrent que perception et cognition sont très imbriquées.

Il reste que M. Bal n'évacue pas aussi complètement qu'elle l'écrit le savoir du voir, puisque, résumant ses propositions sur la nature du focalisé, elle affirme que "le focalisé peut être perceptible ou imperceptible. J'entends par cette distinction la différence entre ce qui peut être perçu - par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût - par un spectateur hypothétique et ce qui ne peut pas l'être. C'est la distinction genettienne entre *focalisation interne* et *focalisation externe*, mais alors strictement réservée au focalisé. Faute de mieux, j'indiquerai par le mot *perceptible* ce qui relève de la présentation d'un focalisé extérieur; *imperceptible* est un focalisé qui peut être perçu uniquement de l'intérieur, comme une donnée psychologique. Ce qui importe ici, c'est que cette distinction n'a pas de rapport direct avec le focalisateur mais caractérise seulement la nature du focalisé" (ibid. 38).

Sans nous étendre sur le caractère discutable de la dernière affirmation de M. Bal, tant il est vrai que le volume du savoir dépend du statut de la personne, dans la généralité des cas, et plus encore dans le cas particulier du récit, nous voudrions souligner ici combien cette opposition entre le perceptible et l'imperceptible remet en cause la radicalité des analyses précédentes puisque ce qui est focalisé comme imperceptible renvoie bien à de l'information (ou du savoir, ici, c'est tout un) - évidemment, une question essentielle est de savoir si ces informations sont certaines ou non, comme le dit J. Lintvelt, ce qui nous renvoie également au statut du sujet de la focalisation dans la narration.

³⁵ Cf Benzakour, 1990.

³⁶ Cf "Langue française", n° 102, 1994.

Sur le fond, au-delà des propres contradictions de M. Bal, il reste que sa position susmentionnée n'a aucune pertinence théorique, d'un strict point de vue linguistique: en effet, pour qu'une telle analyse fût pertinente, il faudrait admettre l'existence de verbes de perception dont le sémantisme se limite à des perceptions "pures", "passives", sans comporter en eux-mêmes une quelconque dimension cognitive: or il est patent que de très nombreux verbes de perception, tels que "scruter", "observer", "remarquer", "admirer", "écouter", "reconnaître que", mêlent si étroitement perception et savoir qu'il est vain de prétendre éliminer le savoir de la focalisation en vertu de son prétendu caractère métaphorique ³⁷!

III. 5. Caractère problématique du focalisateur comme instance

Si, comme on vient de le souligner, les notions de sujet, d'objet, de vue posent problème, celle de focalisateur également. Nous ne voulons pas répéter ici ce qui a été dit plus haut sur les incertitudes dans la définition de sujet de la focalisation. Nous entendons discuter à présent la question du statut du focalisateur comme instance. Cette conception du focalisateur comme instance découle directement de la représentation d'ensemble que M. Bal donne du récit comme enchâssement d'instances hiérarchisées. Les niveaux qui organisent le récit peuvent être appréhendés par une série de questions, formées sur le paradigme genettien "qui voit/qui parle?":

- le *personnage* (qui est ?) est vu "par l'intermédiaire d'une autre instance, une instance qui voit et, en voyant, fait voir;
- le *focalisateur*" (qui voit ?); ce focalisateur ne peut être déterminé sans l'instance supérieure du narrateur;
- le *narrateur* (qui parle ?); cette instance reçoit sa délégation de l'auteur ³⁸;
- l'*auteur* (qui écrit?).

Cette hiérarchie d'instances est traversée par une opposition fonctionnelle entre sujet et objet: le narrateur, qui se caractérise par l'activité de narration, est le sujet du narré, ou encore du texte narratif, son objet; de la même manière, le focalisateur, sujet de l'activité de focalisation, a pour objet le focalisé, ou encore le récit, au sens que M. Bal donne à ce mot: "le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l'angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en paroles: il en fait le texte narratif" (*ibid.* 32 et 33).

Outre que, comme nous l'avons déjà dit, la notion de focalisateur comme instance opère au détriment du concept de narrateur, elle paraît poser plus de questions qu'elle n'apporte de réponses: comme le fait remarquer Charles C. Hadley, "à première vue, la notion de "focalisateur", en tant qu'élément structural indépendant, est assez tentante. Elle paraît rendre compte de certaines symétries non-traitées par la théorie de G. Genette. Cependant, elle comporte des inconvénients considérables aussi, dont le plus gênant est peut-être le fait qu'elle introduit un niveau qui ne paraît exister ni dans le monde de l'action racontée, ni dans celui du narrateur qui raconte, mais entre les deux. La théorie d'un focalisateur indépendant crée une complexité dans le récit qui ne correspond pas à l'intuition du lecteur. D'autre part, la théorie de M. Bal souffre, comme celle de G.

³⁷ Cf deuxième partie, notamment section I, chapitre 4, C, 1 et 2.

³⁸ L. Danon-Boileau établit une distinction utile entre l'auteur (la personne privée) et l'écrivain: c'est de l'écrivain, comme instance construite par les oeuvres, qu'il est question ici. Cf *infra*, même partie, section III, chapitre 1.

Genette de ce qu'elle ne fournit pas les critères linguistiques qui permettraient de reconnaître et de distinguer les traces du narrateur et du focalisateur." (Hadley, 1983, 23).

En définitive, une innovation théorique s'apprécie en fonction des gains cognitifs qu'elle permet, sans complexifications inutiles du système: sous cet angle, la proposition d'un focalisateur comme instance différente du narrateur ou de l'acteur n'est guère convaincante en effet. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les exemples analysés par M. Bal renvoient soit à un narrateur - focalisateur, soit à un personnage - focalisateur, tant dans la partie de "Narratologie" consacrée à la focalisation que dans la troisième partie où M. Bal analyse la description comme type de texte au travers des descriptions de "Madame Bovary".

III. 6. Caractère problématique de l'enchaînement des focalisations limité à un jeu des regards

Nous voudrions conclure cette présentation critique des travaux de M. Bal sur la focalisation par l'examen de la notion d'enchâssement de focalisations. Ainsi, "parallèlement à la narration, la focalisation connaît des niveaux. Un changement de niveau de la focalisation va souvent de pair avec un changement de niveau narratif, mais ce n'est pas toujours le cas loin de là. Tout ce qu'on a traditionnellement considéré comme *intrusions d'auteur*, les traces du *implied author*, peut être analysé en traces du narrateur et traces du focalisateur" (*ibid.* 38).

Cette proposition de niveaux de focalisation, et par conséquent de focalisations déléguées par un focalisateur primaire à un focalisateur second ou de rang X est exemplifiée par l'extrait suivant de "La Chatte":

- (b) "*Elle le regarda boire et se troubla brusquement à cause de la bouche qui pressait les bords du verre. Mais il se sentait si fatigué qu'il refusa de participer à ce trouble*" (*ibid.* 41).

Selon M. Bal, "le verbe "regarda" dans la première phrase dénote un changement de focalisation. Alain, puis sa bouche, sont l'objet du focalisateur Camille. Alain est focalisé au deuxième degré, par le focalisateur focalisé. Camille, qui "se troubla", est toujours focalisée au premier degré. Elle se situe donc au premier niveau comme focalisé, elle fonctionne au deuxième niveau comme focalisateur. Dans la deuxième phrase, le niveau premier est rétabli. Alain est de nouveau directement focalisé par le focalisateur-narrateur du premier niveau. Dans la narration, aucun changement ne se produit" (*ibid.* 41).

Ainsi les deux phrases sont racontées par un même narrateur de premier niveau; toutefois, la première phrase comporte deux focalisateurs de niveaux différents, l'un qui voit Camille regarder, l'autre qui voit Alain. Par ailleurs, si les deux focalisés de la première phrase sont des focalisés "perceptibles", en revanche, le focalisé de la seconde phrase, (focalisé par le narrateur - focalisateur de premier niveau) est "imperceptible".

M. Bal en déduit une "corrélacion entre le niveau de focalisation et la nature du focalisé [...] un focalisé imperceptible ne peut être focalisé que par un focalisateur au premier niveau, tandis que le focalisé perceptible peut être focalisé à n'importe quel niveau" (*ibid.* 42), hypothèse qui se trouve complétée quelques pages plus bas (p.45 et

46) par les précisions suivantes: le focalisé imperceptible peut être focalisé non seulement par un focalisateur de premier degré, mais encore par "un focalisateur - narrateur au deuxième degré, s'il est homodiégétique, un focalisateur au deuxième degré, dans une narration au premier degré, s'il est homodiégétique, donc s'il fait partie du deuxième focalisé".

Evidemment, ces derniers propos sont en contradiction avec les analyses précédentes de M. Bal qui affirmait que "la distinction [entre focalisé perceptible et focalisé imperceptible] n'a pas de rapport direct avec le focalisateur" (*ibid.* 38). Mais l'essentiel n'est pas là: il réside plutôt dans la nouveauté de l'approche des enchaînements ou plus exactement des enchâssements de focalisation.

Sans aucun doute, il est possible de rendre compte de l'extrait précédent de "La Chatte" selon d'autres analyses que celles de M. Bal: ainsi, il serait plus juste de remarquer que, dans la première phrase, la bouche d'Alain n'est pas seulement focalisée par Camille (ce qui est exact) mais aussi par le narrateur du premier degré, seul habilité par les pouvoirs de la fiction qui lui sont conférés à établir de manière certaine un lien de cause à effet univoque entre une observation physique ("regarda") et une seconde ("se troubla"), par le biais d'une explication de nature psychologique qui est exprimée sans aucune distance et qui se donne à lire comme incontestable, ce que reconnaît d'ailleurs M. Bal, puisque le trouble de Camille est focalisé au premier degré (ces procès se trouvent exprimés dans des premiers plans, grâce à des PS de visée globale). Dès lors, où se situent nos réserves?

Dans ceci, que la notion d'enchâssement de focalisations n'a véritablement de sens, pour le lecteur, que si les changements sont significatifs, d'un focalisateur à un autre, ou du narrateur à un focalisateur, selon qu'il y ait "consonance" ou "dissonance", selon la terminologie de D. Cohn. En d'autres termes, l'idée qu'il y a délégation de focalisation doit nécessairement être articulée avec le système général des focalisations à l'intérieur d'une oeuvre donnée, et avec le système général de l'énonciation, et au premier chef, avec la voix du narrateur. Si la focalisation se veut plus qu'un jeu de regards, matérialisé dans le texte narratif par certaines configurations énonciatives, alors la question de la signification des focalisations passe nécessairement par une approche qui croise les outils linguistiques, sémiotiques et herméneutiques. *Au fond, il nous semble que l'extrait de "La Chatte" illustre pauvrement cette idée de focalisation déléguée, dans la mesure où les deux phrases citées sont massivement dominées par la voix du narrateur premier: il y a loin, nous semble-t-il, entre la mention d'une perception, ou d'un procès mental, et leur thématization, de manière à ce que ces perceptions et ces pensées deviennent représentées et coréfèrent ainsi à un sujet de conscience qui soit, de ce fait, le site du sujet focalisateur* ³⁹.

En définitive, cet extrait correspond plutôt à ce que M. Bal nomme "focalisation transposée", c'est à dire lorsque le "focalisateur emprunte la vue d'un personnage sans lui céder la focalisation" (*ibid.* 41), si l'on accepte nos réserves précédentes quant à l'existence du focalisateur comme instance différente du narrateur ou de l'acteur. Tout au plus peut-on concéder à M. Bal que "la focalisation est temporairement cédée sans faire l'objet d'une délégation massive" comme le fait remarquer Pierre Vitoux dans "le Jeu de la focalisation" ("Poétique" n° 51, 366).

³⁹ Cf deuxième partie, section I, chapitre 1, B, 2, et chapitre 2, A, 2 notamment.

Il reste que les analyses de M. Bal ne sont pas directement traduisibles dans le système de la focalisation formalisé par Genette. Toutefois, il y a dans "Narratologie", au-delà des réserves et des critiques, une avancée dans la perspective théorique: la focalisation n'est plus la base d'une typologie des récits, elle est appréhendée comme un système - mais ce système brouille les cartes, dès lors qu'il ne peut fonctionner qu'au détriment de la narration, ce qui, par excès ou par défaut, revient à saper à la racine la pertinence du concept, pertinence qui ne peut se dégager que de l'analyse des rapports complexes de la focalisation et de la narration.

IV. ADDITIFS ET CORRECTIFS DE P. VITOUX

Les hypothèses de M. Bal seront retravaillées quelques années plus tard par Pierre Vitoux: dans le numéro 51 de "Poétique", notamment, ce dernier entend mettre de l'ordre dans les propositions de M. Bal, à partir de la même visée de narratologie générale, comme l'indique le titre de l'article de P. Vitoux, "Le Jeu de la focalisation".

La perspective dans laquelle P. Vitoux aborde la focalisation est proche des préoccupations dont nous venons de faire état: "l'instance narrative est responsable de la mise en place du discours narratif, et du point de vue qui nous occupe elle se manifeste par la totalité des indices qui mettent en texte la focalisation. Cette fonction est évidemment essentielle, et même constitutive, et ce n'est que par la prise en compte (consciente ou non) du travail de la narration que la focalisation peut devenir perceptible pour le lecteur. La focalisation ne peut être tenue que pour une abstraction tant que n'ont pas été posés par l'acte narratif les traits qui la définissent en symbolisant tout un ensemble de traces textuelles." (Vitoux, 1982, 365).

IV. 1. "Focalisation-sujet" et "focalisation-objet"

Selon P. Vitoux, l'opposition entre la "focalisation - sujet" (par le focalisateur) et la focalisation - objet (sur le focalisé) (soit respectivement FS et FO) a pour conséquence de faire éclater ce que Genette entendait par focalisation interne, concept qui se dédouble tant au niveau de la FS que de la FO. En tant que FO, elle s'oppose à la focalisation externe: la différence, c'est que le personnage a ou non le privilège de pénétrer dans la conscience d'un ou plusieurs personnages, qu'il peut ou non percevoir plus que ne le ferait un spectateur hypothétique.

P. Vitoux reprend à son compte l'opposition de M. Bal entre focalisés perceptible et imperceptible, tout en la rebaptisant FO interne et FO externe. En tant que FS, la focalisation interne s'oppose à l'absence de focalisation, "situation dans laquelle le texte n'établit aucune définition de perspective, aucune condition de limitation du champ de ce qui peut être perçu. Dans ce dernier cas, on peut dire que le pouvoir de focalisation est retenu par l'instance narrative, ou que le point de vue est celui du narrateur" (Vitoux, 1982, 360).

IV. 2. "Focalisation-sujet déléguée" et "focalisation-sujet non déléguée"

Dans ce cas, qui ne remet pas en question la distinction entre mode et voix, il y a donc "superposition de deux plans dans la fonction de narrateur et de focalisateur [...] la focalisation sujet peut être ou non déléguée par l'instance narrative à un personnage: FS déléguée et FS non déléguée" (*ibid.* 360), notées respectivement FSd et FSnd. Cette conception de la délégation est plus convaincante que la représentation des rapports entre focalisation et narration chez M. Bal: ici, en effet, l'opposition entre la focalisation sujet et la focalisation objet n'entraîne pas la sous évaluation de ce que Genette appelait la focalisation zéro. Plus même, ce qui était visé par la focalisation zéro, et qui s'exprimait au travers de la notion de savoir illimité du narrateur, commence à trouver ici une esquisse de solution par le biais du jeu des rapports dynamiques qui se nouent entre les quatre notions, FSd, FSnd, FO interne, FO externe. L'essentiel du propos de P. Vitoux tient donc en deux propositions:

1: à FSnd peut correspondre aussi bien FO int. que FO ext.

2: à FSd ne peut correspondre que FO ext.

Nous entendons examiner chacune de ces propositions dans la perspective critique qui est la nôtre.

IV. 3. "A FSnd peut correspondre aussi bien FO int. que FO ext.": discussion

Comme l'indique P. Vitoux, un des avantages de la notion de non délégation, c'est de "liquider, par l'usage d'une définition négative, les implications quasi théologiques du concept habituel de "narrateur omniscient". Le narrateur ne sait pas "tout", mais il maîtrise sur le plan de la focalisation la totalité de l'histoire qu'il organise en récit. D'autre part son pouvoir se trouve défini par le jeu de deux facteurs. Du côté de la FS, ce qui est indiqué par la non-délégation, c'est que le focalisateur ne se voit pas imposer une restriction *a priori* de son champ de vision, qu'elle soit quantitative ou qualitative, c'est à dire qu'elle porte sur l'étendue de ce qu'il peut voir ou savoir, ou introduise un coefficient de distorsion par "point de vue". Du côté de la FO, cette situation entraîne le plus souvent le privilège pour le narrateur - focalisateur de passer à l'intérieur de ses personnages. Ce n'est cependant pas une nécessité." (*ibid.* 361). Ainsi, ces propositions montrent que, comme nous l'avons déjà dit, le système des focalisations ne peut pas fonctionner correctement s'il n'est pas articulé sur la narration.

Par ailleurs, P. Vitoux entend donner de ce qu'on appelait focalisation zéro ou, avant la terminologie genettienne, "omniscience narratoriale", une définition non théologique: nous serions tentés de dire: enfin! D'une certaine manière, P. Vitoux est à notre connaissance le premier qui met en valeur ce fait fondamental que, dans le cas de focalisation non-déléguée, c'est à dire dans le cas de focalisation auctorielle, exercée par le narrateur - focalisateur, ce dernier n'est pas, automatiquement et par nature, omniscient:

- soit il choisit la FO int. et dans ce cas "le narrateur peut alors inclure dans son récit les pensées des personnages, et cela inclut (le point est important) la "vision avec"; il sait ce qu'ils éprouvent, et par conséquent, il voit ce qu'ils voient, s'identifiant à eux comme centres de vision autant que d'interprétation." (*ibid.* 361),

- soit il choisit la FO ext.: dans ce cas "le narrateur n'est alors qu'un témoin non privilégié, du moins en ce qui concerne ce qu'il perçoit: il peut décrire les événements, et

aussi transcrire les paroles des personnages, en citation directe ou sous l'une des formes de la relation narrativisée." (ibid. 361).

Bref, pour la première fois ⁴⁰, il est dit que la focalisation exercée par le narrateur, quant au sujet, n'entraîne pas, quant à l'objet, un savoir nécessairement illimité: en d'autres termes, ce n'est pas parce que le narrateur - focalisateur "voit" qu'il "voit / sait" "tout". Certes, de par son statut, tout lui est possible, mais dans le concret des textes narratifs, le narrateur adopte l'une ou l'autre attitude, quant à l'objet, pour une infinité de raisons, les unes tenant au genre de récit, les autres à l'époque et à l'esthétique dominante, d'autres encore aux choix esthétiques et idéologiques de l'auteur, d'autres enfin tenant à la nature des personnages, au moment (il n'est pas certain que l'on focalise de la même manière dans un incipit et dans un excipit), etc.

Evidemment, ces choix sont souvent très souples, et ne valent que très rarement pour toute la durée du récit: "le plus souvent le récit opère de façon libre, par une succession de choix différents entre les possibilités offertes et, le plus souvent, par l'alternance de la non-délégation avec une pluralité de délégations temporaires." (ibid. 361) C'est pourquoi P. Vitoux complète sa proposition initiale par le schéma suivant, plus dynamique, qui rend compte des glissements possibles: FSnd -----> FO ext sur X (puis ----> FO int sur X qui peut prendre la forme de FSd à partir de X en FO sur Y. Et P. Vitoux d'illustrer ce schéma par l'exemple (qui a beaucoup mérité de la focalisation...) des focalisations sur Passepartout et Philéas Fogg.

IV. 4. "A FSd ne peut correspondre que FO ext." : discussion

Quant à la seconde proposition de P. Vitoux, elle est, comme il le déclare d'emblée, une reformulation de l'hypothèse de M. Bal, selon laquelle "un focalisé imperceptible ne peut être focalisé que par un focalisateur au premier niveau, tandis que le focalisé perceptible peut être focalisé à n'importe quel niveau" (Bal, 1977,b, 42). P. Vitoux entend démontrer la validité de sa proposition (à FSd ne correspond que FO ext.) par l'absurde: selon lui, "The Ambassadors", d'Henry James, illustrent bien le cas de focalisation déléguée systématique où le lecteur ne voit qu'au travers de Lambert Strether, le personnage focalisateur, ce qui a pour effet "d'organiser le récit en fonction d'une certaine vision subjective de l'histoire" et de "faire passer, au moins en partie, l'intérêt sur l'acte même de focalisation".

Si nous sommes bien d'accord avec l'analyse rapide de "The Ambassadors", en revanche, nous sommes plus sceptique en ce qui concerne la valeur argumentative de cet exemple: en effet, le roman d'Henry James ne correspond qu'à une posture narrative parmi d'autres - certes relativement fréquente depuis une bonne centaine d'années - et ne peut prétendre à lui seul illustrer valablement la proposition de P. Vitoux. D'ailleurs, comme il le reconnaît lui-même, il s'agit d'un cas de "délégation systématique", et il n'est

⁴⁰ Certes, Genette affirme bien que, "qui peut le plus peut le moins". Mais cette formulation ne trouve pas de traduction concrète dans les faits: la FZ est toujours pensée à partir de l'omniscience du N. La preuve en est que Genette présente comme une altération de la FZ le procédé de paralipse (qui consiste en une rétention d'information), alors qu'il n'y a là, en général, rien que de très banal: le narrateur ne fait pas à tout propos étalage de son omniscience. Ce point n'enlève rien au fait que des paralipses existent bel et bien, et soient effectivement des infractions, telles celles qui sont évoquées par Genette. En revanche, toute vision limitée d'un référent (ce que Vitoux formalise par FO externe) n'est pas toujours (tant s'en faut!) l'équivalent d'une paralipse!

pas certain que cet exemple soit pertinent pour prouver la proposition de P. Vitoux, qui entend avoir valeur générale - même si P. Vitoux prévoit bien des transgressions à la règle, puisque "toute règle du récit est non un impératif mais la constatation de la norme ou du normal" (Vitoux, 1982, 363).

Avant même de discuter la deuxième proposition (ou la règle) de P. Vitoux, nous voudrions d'abord souligner combien nous ne partageons pas totalement sa définition de la règle: évidemment, la règle, en cette matière narratologique, n'a rien à voir avec un impératif; en revanche, la règle est-elle bien la constatation de la norme? Ce que la norme permet de dégager, ce sont des constantes ou des dominantes et il y aurait du danger à considérer ces constantes comme des règles théoriques abstraites - car c'est à ce niveau, croyons-nous, que P. Vitoux entend situer l'efficace de sa proposition. Qu'est-ce donc qu'une règle, à ce niveau d'abstraction sinon un ensemble de possibilités ou d'impossibilités théoriques qui découlent des lois structurelles du système? Il y a là plus qu'une nuance avec la conception exprimée par P. Vitoux: en formulant ainsi notre conception de la règle dans le domaine de la narratologie générale, nous entendons ne pas tomber dans le travers fréquent qui consiste à hypostasier tel cas de figure particulier. En outre, il est dangereux d'illustrer une proposition théorique générale par un récit particulier, dans la mesure où, y compris dans la démarche de P. Vitoux, rien ne permet de dire que telle ou telle focalisation joue au niveau de l'ensemble d'un récit ou à des niveaux inférieurs: et si oui, lesquels, et selon quelles procédures? Il faut avant tout tenter de dégager des propositions générales de type linguistico-sémiotique qui définissent les différentes focalisations et leurs rapports. D'une certaine manière notre conception de la règle permet de proposer des possibles narratifs, au sens de configurations narratives non encore réalisées, car nous partageons avec Genette ou J. Ricardou cette idée que la théorie peut, par son efficace propre, donner naissance à des récits de type nouveau. Mais, on l'aura compris, cette conception de la règle ne permet pas tout, dès lors que nous mettons au premier plan de l'approche de la focalisation l'étude des procédures linguistico-sémiotique qui la rendent possible. Venons-en donc à la discussion proprement dite de la proposition de P. Vitoux.

Nous ne partageons pas l'idée que tout focalisateur délégué, en d'autres termes, tout personnage - focalisateur, se trouve uniquement cantonné à la focalisation externe et ne puisse pas accéder à la focalisation interne, c'est à dire à la possibilité de comprendre les autres personnages et d'accéder à leurs pensées intérieures, en étant à leur égard dans le même rapport que le narrateur à l'égard de ses personnages. Nous ne pensons pas ici au fait, allégué par P. Vitoux lui-même, où "le personnage qui interprète reconstruit à partir de signes perçus les pensées, et même les visions des autres. Ce qui tombe dans le champ de son expérience (confidences et comportement) lui permet d'induire une réalité intérieure" (ibid. 363). P. Vitoux a raison de dire que ce cas de figure n'infirmes en rien sa règle. En revanche, qu'en serait-il dans le cas où un personnage accéderait de manière CERTAINE, et non plus à titre de construction hypothétique, à la psyché des autres personnages du récit? Ce cas est-il d'ailleurs théoriquement possible, puisque ce privilège d'accéder de manière certaine aux pensées des individus n'appartient qu'au narrateur, comme l'écrit avec force K. Hamburger, qui y voit l'essence même du récit de fiction?

Il nous semble que ce cas existe bel et bien, lorsqu'un personnage endosse, pour un temps déterminé, la fonction de narrateur, dans le cadre d'un récit enchâssé dont il est le narrateur: rien, dès lors, ne lui interdit théoriquement (et cela se vérifie pratiquement) d'accéder aux pensées les plus intimes des personnages dont il fait le récit, rien qui lui interdise d'être plus clairvoyant à l'égard de tel ou tel personnage de son récit que ce

personnage lui-même. Certes, la validité de ce savoir est subordonnée au pouvoir de l'instance supérieure, le narrateur premier. Il reste que ce cas où un personnage - focalisateur accède à FO interne est possible, et que cela suffit à ne pas nous faire accepter telle quelle la deuxième règle de P. Vitoux. Nous reviendrons plus longuement sur ce point lors de la présentation critique des recherches de J. Lintvelt.

Pour l'instant, bornons-nous à reconnaître que P. Vitoux lui-même évoque une situation analogue, lorsque, évoquant la règle n°4 de M. Bal ("un changement de niveau de focalisation va souvent de pair avec un changement de niveau narratif"), il précise "qu'il y a changement de niveau narratif, c'est à dire passage à un méta - récit, et non simple glissement de focalisation, lorsque le focalisateur du récit second reçoit le privilège de FO interne qui est celui de narrateur autonome . Autrement dit, lorsqu'un personnage prend la parole, ou que ses paroles ou pensées nous sont indirectement transmises, il peut faire l'objet d'une délégation, et "présenter son point de vue" comme acteur dans le récit, avec la limitation à FO ext. ; il peut aussi devenir narrateur second d'un autre récit introduit, isolé et cité, mais ne l'est pas nécessairement par hypothèse. La nature de la FO détermine donc la différence entre discours rapporté et méta - récit." (ibid. 364). Toute la question, sur laquelle nous reviendrons, est de savoir si cet accès à FO interne par FSD , qui est une nouvelle preuve des liens très étroits entre focalisation et narration, en certaines occurrences tout particulièrement, n'entraîne pas une refonte du système des focalisations, à partir de l'observation du volume de savoir manifesté par PDV N et PDV p 41.

En définitive, les travaux de M. Bal et F. Vitoux se présentent comme de précieuses tentatives de mise en ordre du système genettien des focalisations, par la distinction du focalisateur et du focalisé, et par une approche plus méthodique du volume de savoir de ces derniers. Mais ces avancées restent encore entravées par un manque crucial d'étagage linguistique, qui confère un caractère aléatoire à maintes analyses, ou intuitions.

Néanmoins, sur bien des points, il convient de souligner les apports décisifs de ces deux chercheurs, pour la sémiotique du PDV.

⁴¹ Cette question sera abordée plus en détail dans notre deuxième partie, section II, chapitre 2.

section II

chapitre 3

J.LINTVELT : point de vue et perspectives narratives dans " ESSAI DE TYPOLOGIE NARRATIVE" (1981)

INTRODUCTION

Jaap Lintvelt, en publiant son "Essai de typologie narrative" (1981), apporte une contribution précieuse à l'analyse du "point de vue": les guillemets qui entourent le sous-titre de son ouvrage semblent indiquer dès l'orée du texte que l'ancienne notion de point de vue se trouve comme mise à distance et problématisée. Dans le même temps, et sans forcer le texte, on ne peut manquer de souligner que le choix de cette expression, pour la traduction française du moins, n'est pas sans une seconde intention: car le terme qui, de notoriété publique, était alors déjà en vigueur, c'était celui de focalisation. Depuis Genette, en effet, l'expression de point de vue était éminemment suspecte en vertu de la confusion entre mode et voix qui l'entachait.

En préférant l'expression de "point de vue" au terme focalisation, J. Lintvelt n'entend pas pour autant remettre en question l'opposition entre mode et voix (du moins explicitement), comme en témoignent ses analyses; en revanche, sans doute entend-il rappeler que toute théorie de la focalisation ne peut se fonder que sur la saisie - parfois sous-estimée - des rapports entre la focalisation et la narration, sans laquelle l'étude des focalisations est une illusion.

"L'Essai" de J. Lintvelt se présente donc comme une tentative ambitieuse de mise en ordre des relations entre les formes narratives et les différentes perspectives narratives, à partir des acquis de la linguistique textuelle et de la sémiotique littéraire tout particulièrement.

Tout l'édifice théorique de J. Lintvelt repose sur la dichotomie entre ces formes narratives de base que sont la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique, dichotomie fondée sur l'opposition entre le narrateur et l'acteur:

- dans le récit hétérodiégétique, le narrateur ne figure pas dans l'histoire (ou diégèse) en tant qu'acteur,
- dans le récit homodiégétique un même personnage remplit "une double fonction: en tant que narrateur (je - narrant) il assume la narration du récit, et en tant qu'acteur (je - narré) il joue un rôle dans l'histoire". (Lintvelt, 1981, 38).

I. LES DIFFERENTS TYPES NARRATIFS

Cette même opposition entre narrateur et acteur sert à distinguer le "centre d'orientation" du lecteur, critère déterminant pour le repérage des divers types narratifs qui, à l'intérieur des formes narratives de base, sont au coeur du système de la focalisation.

I. 1. Les types narratifs auctorial, actoriel et neutre

C'est ainsi que Lintvelt dégage, à l'intérieur de la narration hétérodiégétique, les types narratifs auctorial, actoriel et neutre, et, à l'intérieur de la narration homodiégétique, les types auctorial et actoriel: "le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation se situe dans le narrateur (+) et non dans un des acteurs (-). Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque, guidé par le narrateur comme organisateur ("auctor") du récit. L'inverse se produit si le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur (-) mais avec un acteur (+ "actor"), de sorte que le type narratif sera *actoriel* . Finalement il est question de type narratif *neutre* , si ni le narrateur (-) ni un acteur (-) ne fonctionne comme centre d'orientation. Dans ce cas-là il n'y a aucun centre d'orientation individualisé. Abdiquant sa fonction optionnelle d'interprétation, le narrateur remplit uniquement la fonction narrative, qui lui incombe obligatoirement. L'action romanesque n'est donc plus filtrée par la conscience subjective du narrateur ou d'un acteur, mais semble enregistrée objectivement par une caméra. Evidemment cet enregistrement objectif n'empêche pas la sélection significative des scènes décrites" (ibid. 38).

Cette longue citation n'a pas pour seul mérite de présenter avec netteté les différentes perspectives selon Lintvelt; elle nous paraît révélatrice, au travers du déséquilibre des définitions en faveur du type narratif neutre, et des précautions prises à le définir par ce qu'il n'est pas, du problème du statut de cette perspective comme type narratif autonome, de même rang que les types narratifs auctorial et actoriel: nous y reviendrons longuement. Poursuivons néanmoins la présentation générale du système de J. Lintvelt.

Selon lui, la narration homodiégétique se limite aux seuls types narratifs auctorial et actoriel: "le personnage romanesque remplit obligatoirement une fonction d'interprétation. La narration homodiégétique exclut donc le type narratif neutre. Même si le personnage essaie de se limiter à un enregistrement pur et simple du monde extérieur, il s'agira néanmoins d'une perception individuelle faite soit par le personnage - narrateur soit par le personnage - acteur, de sorte qu'il qu'il n'y aura que deux centres d'orientation possibles, correspondant au type narratif *auctorial* et au type narratif *actoriel* " (ibid. 39).

Ici encore, nous observons que ce qui occupe tous les soins de J. Lintvelt, c'est le type narratif neutre, et la question de son impossibilité (comme on parle d'agrammaticalité ou d'irrecevabilité en d'autres domaines) dans la narration homodiégétique: nous discuterons bien évidemment ce point, non pas dans la perspective précédente de déterminer si le type neutre est bien un type narratif autonome, mais dans celle d'établir si la narration homodiégétique ne s'accommode pas d'une focalisation "neutre" dont il conviendra de dégager les critères.

I. 2. Les catégories narratives constitutives du centre d'orientation du lecteur

En fait, la discussion de ces questions ne peut s'appuyer que sur une définition claire, cohérente et complète, de ce que J. Lintvelt appelle "centre d'orientation": "le centre d'orientation du lecteur, et par conséquent le type narratif, est déterminé par la position imaginaire que le lecteur occupe dans le monde romanesque au *plan perceptif - psychique* , au *plan temporel* et au *plan spatial* . Comme il ne faut pas oublier que la spécificité de l'oeuvre littéraire est de créer une réalité artistique par le moyen du langage, la quatrième catégorie narrative concernera le *plan verbal*.

Ces quatre plans littéraires forment les *catégories narratives*, selon lesquelles seront rangés les *critères narratifs* (perspective narrative, moment de la narration, etc.). Tous les critères seront appliqués à chacun des cinq types narratifs pour en déterminer les *traits distinctifs* ". (*ibid.* 39 et 40). Ces propositions méritent qu'on les examine de près.

Tout d'abord, il est juste de penser que la focalisation a à voir avec le lecteur, puisqu'elle concerne les procédures par lesquelles ce dernier accède à l'intelligence de la fiction par le biais de l'identification (plus ou moins "fusionnelle" ou "distante") du lecteur avec la source par laquelle il accède à l'information. Toutefois, dans quelle mesure peut-on traduire par des critères linguistiques et sémiotiques, dans le texte même, le centre d'orientation du lecteur?

Au demeurant, s'agit-il du lecteur réel, virtuel, abstrait? A l'exception des cas où le lecteur est présent dans le texte, sous la forme d'un narrataire invoqué comme c'est le cas dans "Jacques le fataliste", où le centre d'orientation du lecteur, s'il existe en tant que tel, ne peut être défini que par la déixis du lecteur invoqué, pour le reste, le lecteur ⁴² , n'existant pas dans le texte comme réalité linguistico - sémiotique autonome, ne peut prétendre à un ancrage déictique à partir duquel il appréhenderait la réalité de la fiction.

Dès lors, la signification de la notion de centre d'orientation a valeur métaphorique, et renvoie aux procédures par lesquelles un lecteur est amené à bénéficier de l'information narrative et à lui donner plus ou moins de crédit, selon que les informations lui arrivent par la médiation du centre de perspective auctorial ou actoriel.

Il reste que la tentative de lister les "catégories narratives" et leurs relations dans le but de dégager les traits distinctifs des différents types narratifs est une entreprise décisive, et ce n'est pas le moindre mérite de J. Lintvelt que de s'être lancé dans cette entreprise. Le plan perceptif - psychique concerne "la perception du monde romanesque par un sujet - percepteur: narrateur ou acteur" (*ibid.* 42). Cette perception ne se limite pas à la vue ni même aux autres sens, elle est également "influencée par le psychisme du percepteur",

⁴² A ce stade il n'est pas nécessaire de déterminer s'il s'agit d'un lecteur abstrait (lecteur implicite de W. Iser, lecteur abstrait de J. Lintvelt, lecteur modèle d'U. Eco) ou d'un lecteur réel (lectant, liseur, lu de M. Picard, ou lectant, lisant, lu de V. Jouve).

cette dualité étant bien évidemment à la source des confusions entre mode et voix chez P. Lubbock, pour ne citer que ce commentateur important aux origines des études actuelles sur le point de vue. Force est toutefois de reconnaître que la mise en relation des aspects purement perceptifs avec ceux qui ressortissent plutôt du domaine psychique n'est pas de nature à faire la lumière en cette matière.

Certes, d'un point de vue purement phénoménologique, il est absurde de distinguer ce qui est un agrégat indissociable; en est-il cependant de même au plan de la réalisation linguistique? L'examen de textes concrets montre qu'il existe maintes combinaisons textuelles possibles, qui prennent des distances avec le syncrétisme déictique, maints extraits qui montrent que, contrairement aux analyses de Benvéniste sur le "récit" et le "discours", la subjectivité se manifeste dans le récit, par le biais de l'emploi de la première personne, du présent, etc. Dans ces conditions, sans doute l'analyse linguistique gagne-t-elle à dissocier ce qui se présente sous la forme de mixtes aux combinaisons très variées

43.

A côté de la perspective narrative du sujet de la perception perceptive -psychique, le plan perceptif - psychique est également caractérisé par la profondeur de la perception, ainsi que par le mode narratif (tendance à la scène ou au sommaire). Ce dernier critère est-il bien à sa place? On imagine sans peine que son inclusion dans le plan perceptif - psychique n'est pas indifférente aux analyses de Genette sur l'opposition entre mode et voix. Il n'empêche: ce dernier critère est exemplaire de la très grande intrication du mode et de la voix, dès lors que la focalisation ne se réduit pas au jeu des regards, et ce d'autant plus que la focalisation n'existe concrètement que dans des récits, écrits avec du matériel verbal. On peut faire le même commentaire, mutatis mutandis, au sujet des plans temporel et spatial plus particulièrement: ils sont en effet disjoints du plan perceptif alors qu'on s'attendrait plutôt à ce qu'ils lui fussent conjoints, dans la mesure où, d'un strict point de vue linguistique, la perception, et donc l'ancrage d'un sujet, passe par l'analyse de son rapport au temps et à l'espace... Il nous semble que le louable effort de catégorisation des types narratifs doit donc être revu, sur une base plus strictement linguistique, et nous tenterons d'avancer quelques propositions en ce sens.

I. 3. L'auctor

Avant d'aborder la question de la profondeur de la perspective, nous voudrions souligner certains points qui découlent des dénominations choisies par J. Lintvelt. Le terme "auctorial", emprunté à Stanzel, ne doit pas être confondu avec l'auteur. Si tant est que l'étymologie ait une valeur argumentative, l'auctor, c'est celui qui crée, ou encore celui qui répand une nouvelle et s'en porte garant, ou encore celui qui renseigne et enseigne (ibid. 66).

En ce sens, les fonctions de l'auctor sont bien celles du narrateur, qu'il s'agisse des fonctions de représentation et de contrôle, mais aussi des fonctions "optionnelles" d'interprétation listées par Lintvelt, soit les fonctions communicative, métanarrative, explicative, évaluative, généralisante, émotive et modalisante. Il n'est pas question de discuter ici de cette liste; nous voulons seulement souligner combien cette approche des fonctions de l'auctor a des implications selon nous tout à fait déterminantes pour la théorie

⁴³ Cf L. Danon-Boileau, in "Produire le fictif".

du point de vue: le "voir" doit être pensé dans sa dimension pragmatique ou manipulatoire, selon la terminologie des Greimassiens.

Dans cette perspective, le point de vue du narrateur ne doit pas être défini d'abord par une omniscience aux contours mal définis, mais par le degré d'autorité maximale du point de vue et de la parole du narrateur, en vertu de son statut par rapport aux autres personnages. Encore convient-il de préciser d'emblée que cette autorité n'est pas de nature, mais de fonction, et qu'il est loisible à tout narrateur d'en user ou non.

I. 4. L'actor

Quant au terme "actoriel", il présente également l'avantage de lever les ambiguïtés qui s'attachent souvent à la notion de personnage. Si les confusions sont rares dans les narrations hétérodiégétiques, elles le sont beaucoup moins dans les narrations homodiégétiques où l'on confond le personnage - acteur et le personnage narrateur, y compris quand ces deux fonctions sont nettement distinctes, ce qui, il faut le reconnaître, n'est pas toujours le cas.

Il reste toutefois à déterminer si la perspective d'un narrateur premier, à quoi correspond la perspective auctorielle, est à mettre sur le même plan que la perspective actorielle dans les cas où un acteur d'une narration hétérodiégétique devient le narrateur second d'un méta - récit (ou d'un hypo - récit, dans la terminologie de Genette)?

En ce cas, privilégiera-t-on la fonction de narration du personnage, et parlera-t-on de focalisation auctorielle seconde, par opposition à une focalisation auctorielle primaire?

Si oui, n'est-ce pas aller contre le sens commun de la lecture qui voit dans le personnage narrateur essentiellement un acteur?

Ces questions peuvent paraître tout à fait oiseuses, et pourtant! Ce qui se joue ici, c'est encore la question de l'autorité de telle ou telle focalisation, en relation avec le support du centre d'orientation. En première approximation, on peut faire l'hypothèse que, en fonction du statut différent du narrateur et du personnage dans la diégèse comme dans le récit, la focalisation du narrateur primaire l'emporte en autorité sur celle du (et a fortiori des) narrateur(s) secondaire(s). Mais il va de soi que certains récits ne se privent pas de transgresser cette règle, en vertu du principe, déjà allégué, que "qui peut le plus peut aussi le moins": dès lors, il s'agit de stratégies d'écriture pour l'étude desquelles la linguistique textuelle et la sémiotique manquent d'outils.

Si les relations entre les perspectives auctorielle et actorielle posent problème par rapport à la question de l'autorité qui s'attache à telle perspective, non pas en raison de l'incarnation de tel ou tel en un personnage (encore que ce phénomène puisse brouiller les cartes par le biais des mécanismes d'identification du lecteur au personnage, surtout au personnage principal), mais par rapport à un statut, combien plus encore de problèmes soulève la perspective neutre sous ce seul aspect!

Nous sommes en effet en présence de textes ⁴⁴, selon Lintvelt, privés de centre d'orientation qui puisse "remplir" (le terme est de Lintvelt) la fonction d'interprétation.

⁴⁴ Cette notion de "texte" gagnerait à être définie: ce n'est pas dire la même chose que de caractériser un récit entier, un segment textuel long, ou un énoncé par cette perspective "neutre". Qui plus est, les exemples de récits en FE les plus souvent allégués, tels "Hill like white elephants" se limitent à des nouvelles. C'est une évidence que

Mais si cette fonction n'est pas assurée par quelqu'un d'identifiable, le texte assume malgré tout cette fonction, et permet au lecteur l'intelligence de l'oeuvre.

I. 5. La "perspective narrative neutre" : un type autonome?

Pour clore cette présentation des diverses perspectives narratives, nous souhaitons revenir sur cette hypothèse d'une perspective narrative neutre autonome. Cette hypothèse, chez J. Lintvelt comme chez tous ceux qui ont réfléchi sur cette question, semble largement tributaire d'une visée typologique à la fois légitime et prématurée, dans la mesure où l'histoire littéraire des oeuvres ou bien des genres vient faire écran et où l'efficacité des exemples est si prégnante que n'importe quel exemple allégué prend une valeur théorique qui excède sa valeur illustrative ou démonstrative.

Il n'y a là rien d'extraordinaire, c'est le lot quasi inévitable de toute démarche scientifique. Néanmoins, d'un point de vue heuristique et épistémologique, l'on peut légitimement s'étonner de la permanence d'un corpus très restreint d'exemples alors même que les approches théoriques sont censées varier en profondeur...

Ce ne sont pourtant pas les problèmes essentiels que soulève la perspective narrative neutre. En tant que perspective narrative autonome, si l'on veut bien faire abstraction des cas particuliers, alors on ne peut échapper aux questions suivantes, portant soit sur:

- 1 le sujet de la perspective,
- 2 l'objet visé par cette même perspective.

- 1 Quel est donc le sujet de la perspective neutre? A l'évidence, le sujet est un narrateur primaire dont les principaux indices de présence sont effacés: le sont-ils tous, et peut-on au demeurant imaginer une narration relativement anonyme sans marque d'un certain ancrage temporel et / ou spatial, voire sans compter les relativement rares mais néanmoins incontournables marqueurs de subjectivité que sont certains évaluatifs, modalisateurs, connecteurs, etc., qui ne peuvent manquer d'apparaître, fût-ce à l'état de traces, dans une narration (dans un "récit", au sens benvénistien du terme, dont chacun sait qu'il est un horizon mythique) ?

Du point de vue du sujet de la focalisation, donc, la perspective narrative neutre renvoie à un narrateur *discret* quant à son nom, mais aussi quant à son ancrage spatio-temporel. Faut-il néanmoins considérer discret comme un synonyme d'*absent*, ou de *neutre*, d'*impartial*? Ceux qui commettent de telles assimilations le font par abus de langage, et, en définitive, sont responsables d'erreurs que révèlent le moindre examen attentif des textes ⁴⁵.

- 2 Du point de vue de l'objet de la focalisation, le type neutre signifie que le centre d'orientation et de perception voit les choses les lieux, les êtres, les événements en simple observateur et qu'il ne rapporte des propos et pensées des personnages que ce dont il est diégétiquement le témoin - belle contradiction puisqu'il s'agit d'une "voix" désincarnée -: bref le narrateur primaire, anonyme, renonce à certains de ses privilèges.

Est-on pour autant fondé, sur la base d'un certain nombre de récits, à en conclure à l'existence d'un type narratif autonome? Pour notre part, nous pensons plutôt qu'il s'agit,

les stratégies d'écriture ne jouent pas également dans un récit de quelques pages, ou de plusieurs centaines de pages... La notion de "texte" masque ces difficultés, qu'il faut toujours avoir à l'esprit.

⁴⁵ Cf deuxième partie, section I, chapitre 4.

quant au sujet de la focalisation, d'attitudes narratives qui concernent et l'auteur et l'acteur - certes avec des enjeux très différents pour le lecteur - ; quant à l'objet, enfin, ces deux attitudes narratives gagneraient à être reliées avec l'analyse de la profondeur de la perspective narrative. Il est plus que temps d'aborder cette question si longtemps différée.

II. LA PROFONDEUR DE LA PERSPECTIVE NARRATIVE

Comme l'indique J. Lintvelt, "il y a intérêt à distinguer entre la perspective narrative liée au sujet percepteur et la profondeur de la perspective, en rapport avec la quantité de savoir sur l'objet perçu" (*ibid.* 43). Le critère déterminant est ici celui de la révélation, ou non, de la vie intérieure d'un acteur (cette vie intérieure étant considérée ici comme un objet) : ce critère est à la base de l'opposition entre focalisation interne et externe. En outre, selon le degré de profondeur (ou de volume, si l'on préfère une autre métaphore explicative), J. Lintvelt distingue entre *perception interne limitée ou illimitée*, et *perception externe limitée ou illimitée*. C'est donc en fonction de ces deux critères que J. Lintvelt caractérise la profondeur de la perspective narrative des divers types narratifs.

II. 1. Typologie des différentes profondeurs de perspective narrative

"Type narratif auctorial :

- Perception externe illimitée: omniscience externe. Le narrateur auctorial est omniscient et perçoit la totalité du monde romanesque extérieur.
- Perception interne illimitée: omniscience interne. le narrateur omniscient dispose d'une perception interne illimitée et infallible de la vie intérieure et même de l'inconscient de tous les acteurs.

Type narratif actoriel :

- Perception externe limitée: extrospection. Adoptant la perspective d'un acteur, le narrateur est limité à l'extrospection de cet acteur - percepteur, de sorte qu'il ne pourra donner qu'une présentation externe des autres acteurs.
- Perception interne limitée: introspection. Adoptant la perspective d'un acteur, le narrateur est limité à l'introspection de l'acteur - percepteur. Il dispose donc seulement d'une perception interne de cet acteur, pour autant que celui-ci se connaisse lui-même, et ignore la vie intérieure des autres acteurs.

Type narratif neutre

- Perception externe limitée: enregistrement. La "caméra" se limite à un enregistrement du monde romanesque perceptible.
- Impossibilité d'une perception interne." (*ibid.* 44).

Tel est le système que nous nous proposons de discuter dans le détail, en nous attachant à la discussion des aspects qui posent problème pour la théorie des focalisations. Pour ce faire, nous suivrons l'ordre adopté par J. Lintvelt.

Toutefois, avant de procéder à l'examen de chacun des types narratifs, il nous semble indispensable de nous interroger plus avant sur la signification problématique des

notions de perception "externe" et "interne", et de mettre en lumière les écarts de signification de ces notions dans le paradigme de J. Lintvelt.

II. 2. "Interne" et "Externe": problèmes de définition et de délimitation

Tout d'abord, il convient d'écarter d'emblée toute confusion à propos de la signification du mot "interne". En effet, la perception interne n'est pas l'équivalent exact de la "vision avec" de J. Pouillon ou de la focalisation interne de Genette ou Todorov.

Interne peut soit désigner une perspective narrative, "considérée comme interne, parce qu'elle se situe dans un acteur à l'intérieur de l'histoire", soit renvoyer à la profondeur de la perspective narrative "par la possibilité d'une perception interne du personnage focal" (*ibid.* 48). C'est bien évidemment cette dernière signification que retient J. Lintvelt, pour l'ensemble de son paradigme.

Si l'on transpose cet usage dans le système de M. Bal ou de P. Vitoux, on peut considérer qu'interne renvoie à la focalisation objet imperceptible. Si ce terme est utilisé avec la même signification pour les trois perspectives narratives, il n'en va pas de même pour le mot externe (qu'il serait hasardeux, pour ne pas dire plus, d'assimiler totalement à une focalisation objet perceptible).

Tout comme son antonyme, externe est utilisé par J. Lintvelt pour caractériser non pas le sujet percepteur (en quoi ce terme n'est donc pas l'équivalent de la focalisation externe de Genette), mais la profondeur de la perspective narrative, et spécifiquement le fait que la perspective externe ne peut accéder et donc ne peut révéler la vie intérieure d'un acteur.

Or force est de constater que si cette définition de J. Lintvelt correspond à l'usage qu'il fait de la notion dans le type narratif actoriel c'est déjà nettement moins le cas dans le type narratif neutre, puisque cette perception externe ne se borne déjà plus au seul critère de la révélation de la vie intérieure des acteurs, mais englobe bien d'autres critères, tels les différentes modalités de l'expression narrative des paroles de personnage, ou le jeu des dénominations des personnages, ou bien encore les descriptions objectivantes des lieux, des événements, en sorte que la définition initiale se trouve ici considérablement étendue.

Que dire alors de l'emploi de la notion de perception externe dans le type narratif auctorial! En effet, il semble qu'ici on soit bien loin du critère de l'accès à la vie intérieure: "la perception de la totalité du monde extérieur" renvoie à cette forme particulière d'omniscience qui permet au narrateur d'être partout à la fois, de se reporter en arrière dans le passé ou de se projeter dans l'avenir, et plus encore de nous annoncer par avance ce qui se réalisera, ce que J. Lintvelt nomme des "anticipations certaines".

Si nous ne contestons pas ce dernier fait, du moins nous ne pouvons que regretter cet usage des notions à géométrie variable, pour ainsi dire, à la source de fâcheuses confusions.

II. 3. La profondeur de perspective dans le type narratif auctorial

Venons-en à la discussion de la profondeur de la perspective dans le type narratif auctorial. La première observation concerne le fait, qui peut sembler une évidence, mais qui ne va pas de soi, qu'il y a bien une perspective auctorielle, non seulement parce qu'on peut repérer linguistiquement un centre d'orientation identifiable, mais encore parce qu'on

peut en postuler l'existence par les caractéristiques de la profondeur de la perspective auctorielle.

II. 3. 1. De l'existence d'un point de vue auctoriel

J. Lintvelt a donc raison d'insister d'abord sur ce point, au rebours des affirmations de Genette sur la focalisation zéro (définie un temps comme absence de focalisation, ensuite comme un mixte d'absence de focalisation et de focalisations internes variables), au rebours également des propos de Raymonde Debray Genette dans ses "Métamorphoses du récit": "Si le narrateur est omniscient, il n'y a pas de point de vue; car c'est par un abus de terme qu'on parle du point de vue de Dieu, en se référant à la phrase de Flaubert: "l'artiste doit être, dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas" ("Correspondance", 18 mars 1857). De ce que Dieu connaît tous les points de vue, il s'ensuit qu'on ne peut lui en attribuer aucun".

Sans dénier à ces propos un intérêt en matière d'histoire littéraire, il faut bien reconnaître qu'ils ne sont pas de nature à clarifier la question de la focalisation auctorielle.

Que le "créateur" soit un "demiurge", on peut, sous certaines réserves, en convenir. Que l'on passe ensuite de la liberté de l'écrivain, souvent assimilée au pouvoir de Dieu, à une soi-disant liberté du narrateur, il y a une marge que nous ne pouvons franchir, d'abord parce que la " liberté" de l'écrivain comme celle de l'auteur ⁴⁶ est limitée par maints paramètres sociaux, politiques, culturels au sens large, sans compter la logique des genres, les attentes des lecteurs, comme "Jacques le Fataliste" en porte un génial témoignage; ensuite parce qu'il y a un gouffre entre cette prétendue liberté de l'auteur et / ou de l'écrivain et le rôle réel que joue le narrateur dans un récit donné.

De plus, il faut bien convenir que cette conception néo - platonicienne de la toute puissance du créateur artistique obscurcit passablement la question du point de vue, sur la base de présupposés étonnants: à notre connaissance, il n'existe pas de théoriciens du point de vue qui soient également théologiens: mais, s'ils existent, ils nous accorderont sans doute qu'il y a de l'abus de conclure du fait que Dieu (s'il existe) accède dans son infinie bonté aux pensées de chacun, à la conséquence selon laquelle une telle faculté de sympathie - ou de miséricorde - équivaudrait à une absence de point de vue de Dieu.

Si tel était le cas, quelle théologie fonder sur une telle absence de la Parole et de la Vérité! Il s'ensuit que si Dieu est partout, il n'est pas pour autant privé de point de vue - mode et voix, si l'on veut bien nous accorder que Dieu parle par la voix de ses envoyés, les narrateurs passibles d'une analyse en termes de focalisation auctorielle. Il nous semble inutile de poursuivre plus avant sur un chemin fort éloigné de notre propos initial, et que nous avons emprunté comme malgré nous, tentant (pesamment) d'argumenter sur tous les terrains. Nous partageons donc l'avis de Romberg (1962, 322, note 13, citée par Lintvelt, 1981, 47) selon qui il est loisible de parler du point de vue d'un narrateur omniscient dans la mesure où il dispose d'une perception personnelle.

Cette question est loin d'être secondaire: au fond, elle engage un enjeu considérable pour la théorie des focalisations, puisqu'il s'agit ainsi de déterminer si

⁴⁶ Nous distinguons ici, selon l'usage, l'écrivain, "mécanisme de production qui a pour résultat l'ensemble des énoncés d'un livre", de l'auteur, homme "réel, en chair et en os", du narrateur, "support d'énoncé" et "origine de répérage" (Danon - Boileau, 1982, 42).

la focalisation se définit ou non par une limitation de l'information, et donc par une restriction de champ (ce qui a pour conséquence quasi inévitable de minimiser l'importance de la focalisation zéro au profit des focalisations interne et externe) ou si la focalisation se définit par diverses procédures de présentation de l'information (et dès lors la perspective auctorielle fait partie de plein droit de l'analyse des focalisations, même si cela implique une nouvelle approche des relations entre narration et focalisation).

II. 3. 2. De la profondeur de la perspective narrative auctorielle, illimitée ... ou limitée

Mais le point essentiel que nous entendons discuter concerne la compréhension de la perspective illimitée de la focalisation auctorielle (discussion déjà entamée au travers des analyses de M. Bal et P. Vitoux). A l'évidence, il n'est pas question de remettre en question le fait que la profondeur de la perspective puisse être illimitée: cette toute puissance appartient bien au narrateur - focalisateur, en vertu des pouvoirs qui lui sont conférés, si l'on peut utiliser cette image, par les privilèges intrinsèques de la narration .

Comme le remarquait à juste titre K. Hamburger, le fait que le narrateur puisse accéder de manière certaine aux pensées d'autrui est la marque de la fiction, par l'emploi de verbes désignant des processus internes, c'est à dire psychiques ou mentaux. De même, comme le souligne J. M. Adam, le récit ne se réduit pas à une succession d'événements, mais se définit par des transformations d'états qui doivent avoir un sens configurationnel perceptible pour le lecteur, faute de quoi le récit rate son objet. Celui qui raconte n'est donc pas simplement responsable de l'enchaînement chronologique des actions, mais aussi et surtout de leur enchaînement logique, de leur configuration, grâce auxquels sont perceptibles les tenants et les aboutissants d'une histoire.

On le voit, ces deux approches très différentes convergent cependant sur l'idée que le narrateur , et , au-delà, l'écrivain de fiction, peut "tout": peut-être serait-il plus juste de dire qu'il n'a d'autres limites que celles qu'il veut bien se donner. Mais pour quelles raisons devrait-on considérer que ce qui est la marque intrinsèque de la perception auctorielle doit se concrétiser inévitablement et systématiquement dans des textes narratifs donnés? En d'autres termes, pourquoi ne pas considérer, à ce niveau d'abstraction où nous nous situons, que le narrateur puisse user effectivement ou non, et qui plus est puisse user plus ou moins de ce pouvoir ?

Dès lors, la focalisation échappe aux discussions de nature quasi théologique sur l'essence du narrateur (ou de l'acteur) pour aborder les relations entre les diverses focalisations en général, et leurs enchaînements dans des récits donnés , de manière plus simple, moins contradictoire, et plus dynamique. L'étude des focalisations renvoie alors aux stratégies discursives, qui permettent de rendre partiellement compte des raisons pour lesquelles le narrateur choisit à tel moment d'user de toute la profondeur de sa perspective, à tel autre de la borner à celle d'un des acteurs de son récit, et à tel autre moment de limiter davantage la perspective en ne décrivant les lieux, les êtres, les événements que du dehors, voire choisit de passer sous silence tel fait pourtant décisif pour l'intelligence de l'histoire. Ne peut-on pas considérer les rectifications successives opérées par Genette sur l'exacte signification de la focalisation zéro (absence de focalisation, ou focalisations internes voire externes, bref

focalisation "variable" (Genette, 1983, 49)) comme l'indice des impasses où l'on s'enferme si l'on veut à tout prix considérer "l'omniscience" comme la marque effective d'une perspective (en l'occurrence auctorielle, mais cela vaut pour toute perspective) alors qu'elle n'en est que la marque distinctive virtuelle; distinctive, mais non unique, puisque le narrateur peut adopter d'autres focalisations.

En définitive, le narrateur, comme centre de perspective, se caractérise par une profondeur de perspective maximale: elle peut être illimitée par le privilège qui résulte de la fonction de narration, de même qu'elle peut être limitée, quant à l'objet. L'essentiel est de garder à l'esprit que cette marque distinctive tient à la fonction de narration, ainsi qu'au niveau où cette narration intervient: c'est là tout le problème des niveaux de narration (primaire, seconde, etc.,) et des conséquences que cela entraîne en terme de profondeur de perspective et d'autorité de la perspective.

II. 3. 3. Vers un approche dynamique de la théorie des focalisations, et de leurs enchaînements

Cette nouvelle conception de la profondeur de la perspective auctorielle a l'avantage de permettre de rendre compte des innombrables et inévitables variations de focalisation dès lors qu'on quitte le domaine confortable des extraits pour analyser des oeuvres complètes, ou, à tout le moins , des extraits significatifs, sans coupure d'aucune sorte.

Ainsi peut-on aisément ranger parmi les tactiques narratives le fait que le narrateur privilégie telle profondeur de perspective, puis choisisse telle autre, en fonction des fins esthétiques ou idéologiques qu'il s'assigne, à moins qu'il ne s'agisse du respect des normes de tel ou tel genre de récit: par exemple, souvent, le roman d'énigme débute par la prévalence de la focalisation "externe", l'enquête privilégie la focalisation "interne" alors que la résolution de l'énigme fait une large place à la focalisation "zéro". Dans ces cas de figure, le centre de perception peut rester massivement le même: c'est la profondeur de la perspective qui varie.

Cette nouvelle conception de la profondeur de la perspective permet également de rendre aisément compte des phénomènes de paralipse analysés par Genette dans "Figures III". Ainsi Genette nomme-t-il le procédé qui consiste à donner moins d'information que nécessaire. Loin d'être des "altérations" de focalisation, comme le dit Genette, ces paralipses ne seraient pas des écarts par rapport à la norme de l'omniscience (norme qui rend compte seulement de certains types de récits à un moment donné de l'histoire littéraire, au mieux), mais la marque concrète que le centre de perspective auctorielle fait tout normalement varier la profondeur de la perspective. Evidemment, cela n'enlève rien au fait que ces variations sont toujours significatives (pour l'analyse de l'histoire et / ou du récit), comme Genette le montre au travers des exemples d'"Armance" ou du "Meurtre de Roger Ackroyd".

Certes, nous savons bien que Genette analyse la paralipse d' "Armance" par rapport au code de la focalisation interne, et non pas par rapport à la focalisation "zéro": l'impuissance du héros, Octave, est une paralipse étant donné la norme (Genette parle de "code", ce qui est plus normatif) qui veut qu'une information aussi importante que l'impuissance sexuelle du personnage focal devrait être fournie au lecteur très tôt puisque ni le héros ni le narrateur ne peuvent l'ignorer (Genette, 1972, 212).

Il reste que, pour notre propos, cet exemple témoigne du fait que le narrateur ajuste la profondeur de sa perspective en fonction de considérations de type narratologique plutôt qu'en fonction de considérations de type "réaliste" ou "psychologique" (réalisme psychologique).

On pourrait en dire de même des paralepses: le fait de donner plus d'information que nécessaire, soit en focalisation externe ⁴⁷ soit en focalisation interne ⁴⁸: dans les deux cas, ces paralepses dévoilent le savoir du narrateur, savoir qui s'exprime plus ou moins fortement, plus ou moins longuement, et viennent nous rappeler que le narrateur utilise tout l'empan de la profondeur de perspective qui est la sienne.

Il est à ce stade difficile d'être plus précis pour caractériser les divers degrés de cette profondeur de perspective auctorielle; toutefois, il nous semble avoir quelque peu avancé en tentant de montrer que cette perspective auctorielle ne saurait se réduire purement et simplement à l'omniscience.

II. 4. La profondeur de la perspective dans le type narratif actoriel

Selon J. Lintvelt, la profondeur de la perspective actorielle est limitée, dans tous les cas de figure. Ici encore, nous croyons qu'il faut être plus précis, en fonction des rôles différents assumés par l'acteur, suivant qu'il se limite à sa fonction de personnage ou qu'il endosse celle de narrateur d'un récit enchâssé.

II. 4. 1. La profondeur de perspective limitée de l'acteur-personnage

Nous partageons l'idée que la profondeur de la perspective actorielle est limitée, tant sur les plans interne qu'externe, pour la raison fondamentale que le personnage est d'un niveau diégétiquement inférieur à celui du narrateur. Mais, comme J. Lintvelt le dit lui-même, le personnage joue des rôles très différents selon qu'il est personnage - acteur ou personnage - narrateur. C'est le cas dans les récits homodiégétiques, où il convient de distinguer le je - narré du je - narrant; c'est également le cas dans les récits hétérodiégétiques, où le personnage - acteur peut endosser les habits de narrateur, et en assumer les (ou des ?) pouvoirs: tel est le cas lorsqu'un personnage devient le narrateur d'un récit enchâssé, comme il en est tant dans "Tom Jones" ou dans "Jacques le Fataliste". Cette diversité de fonction serait-elle sans effet sur les focalisations?

II. 4. 2. La profondeur de perspective étendue ou quasi illimitée de l'acteur-narrateur

Dans ces conditions, l'acteur - narrateur n'entretient-il pas, à l'égard des personnages - acteurs de son récit enchâssé, les mêmes relations de supériorité

⁴⁷ Genette cite ici cette phrase du début de "La Peau de Chagrin", "le jeune homme ne comprit sa ruine", où le verbe contraste avec la focalisation externe dominante du passage.

⁴⁸ Genette cite cette phrase de "Ce que savait Maisie", "le jour approchait, et elle le savait, où elle trouverait plus de plaisir à jeter Maisie à la tête de son père qu'à la lui arracher" (ibid. 213).

("d'omniscience") que le narrateur extradiégétique à l'égard de tous les personnages du récit? Il peut en effet, en vertu des privilèges de la narration, utiliser les verbes de pensée qui lui permettent d'informer le lecteur, de manière certaine, des pensées des personnages; il peut être doué d'ubiquité et raconter ce qui se passe en divers endroits au même moment; il peut se livrer à des analepses, et, surtout, à des prolepses "certaines". C'est d'ailleurs ce qu'écrivait Gérard Cordesse dans sa "Note sur l'énonciation narrative": "L'accroissement apparent d'autonomie du personnage culmine, et l'effacement de l'auteur également, avec le transfert de la créativité, c'est à dire du *pouvoir de fiction* qui restait jusque-là l'apanage de l'auteur. Le personnage semble alors devenu un romancier à part entière, en train d'écrire un roman, bien qu'il soit, en réalité énonciative, interne, enchâssé, hiérarchiquement inférieur à l'auteur. Ce romancier interne peut enfin jouir du privilège apparent de l'omniscience, de la focalisation zéro... ou, bien sûr, déléguer à son tour la focalisation à son personnage, *ad infinitum*". (" Poétique " n° 65, 1986, 45).

Ces remarques, rarement relevées (à notre connaissance) sont très précieuses pour notre propos. Toute la question, c'est de savoir si la focalisation nouvelle qui résulte de ce changement dans la narration doit être analysée en terme de focalisation auctorielle, ou de focalisation actorielle.

Dans l'hypothèse où l'on considèrerait que l'on se trouve face à une focalisation auctorielle, on privilégierait la fonction de narrateur du personnage : dans ces conditions, la profondeur de la perspective serait , si l'on s'en tenait au système de J. Lintvelt, illimitée, en raison de cette fonction de narrateur. Il n'y aurait a priori rien que de très normal, à ceci près que la fonction de narrateur se trouverait ici survalorisée au détriment du statut habituel du personnage, qui dans le texte, tout comme pour le lecteur, se définit d'abord, et essentiellement, comme un acteur (même si l'acteur parle beaucoup, cela ne suffit pas pour faire de lui un narrateur second). A ceci près également que si l'on considèrerait en effet la focalisation de personnages - narrateurs de récits enchâssés sur le même plan que celle du narrateur premier (ou extradiégétique), cela aurait pour conséquence fâcheuse de mettre sur le même plan des focalisations qui renvoient à des degrés de narration différents, et qui de ce fait, n'ont pas la même autorité sur le lecteur.

L'hypothèse inverse n'est à première vue guère plus satisfaisante: il n'est en effet pas pertinent de considérer comme une focalisation actorielle la perspective qui a certes pour support un personnage, mais qui joue en l'occurrence le rôle d'un narrateur (second, il est vrai). La première raison qui vient à l'esprit, c'est que le choix de la focalisation actorielle serait en contradiction avec la fonction assumée par le personnage à ce moment du récit: faut-il privilégier la *nature* des "êtres de papier" qui peuplent la fiction, ou plutôt leur *fonction* (critère que, jusqu'à présent, il est vrai, nous avons mis en avant) ?

Le second argument repose sur la tradition, qui veut que le personnage ne soit passible que d'une perspective par définition limitée, en vertu de sa nature de personnage, nature qui peut masquer les différentes fonctions d'un même personnage.

On le voit, l'analyse narratologique butte sur un dilemme:

- Faut-il considérer la focalisation des personnages - narrateurs (enchâssés) comme une focalisation auctorielle, au risque de sous-évaluer la différence de niveau entre narrateurs extradiégétique et intradiégétique ⁴⁹ ?

⁴⁹ Si l'on est peu convaincu par la solidité de l'opposition genettienne entre narrateurs extradiégétique et intradiégétique, on peut ici considérer que l'opposition visée par nous concerne les différences de niveau entre

- Faut-il au contraire considérer que la focalisation d'un personnage - narrateur est une focalisation actorielle, au risque de sous-évaluer la fonction assumée par le personnage, au moment où son rôle de narrateur l'emporte sur celui d'acteur? En ce cas, comment concilier cette focalisation actorielle, dont toute la tradition nous dit qu'elle ne peut être que limitée, avec le fait que le personnage - narrateur possède ici tous les attributs de la focalisation auctorielle (donc "l'omniscience"), même si, par ailleurs, le même personnage - acteur en est réduit à sa perspective limitée d'acteur?

D'un point de vue linguistique, comme nous nous efforcerons de le montrer, il semble que rien ne distingue les compétences du narrateur premier et celles des narrateurs enchâssés. En revanche, d'un point de vue sémiotique et herméneutique, il semble que les choses ne soient pas aussi claires, car d'une part le critère de la fonction ne peut jouer qu'à partir du primat de la nature, d'autre part il faut tenir compte des habitudes de lecture, et des processus d'identification, faute de quoi toute grille d'analyse se trouve rejetée ou trahie. C'est pourquoi nous proposons de considérer ce type de situation où un personnage - acteur est un narrateur enchâssé comme la manifestation d'une focalisation actorielle (primat de la nature) dont la profondeur de perspective est sinon illimitée, du moins étendue (critère de la fonction).

Sans vouloir entrer dans des considérations philosophiques sur les relations entre nature et fonction, si tant est qu'une telle opposition soit pertinente, bornons-nous à considérer que dans l'analyse des récits, nous (lecteurs) accordons la première place au personnage et spécifiquement au héros, pour la raison qu'il est un support privilégié d'identification, au détriment du narrateur , comme le montrent maintes enquêtes sur la lecture.

Et cela est vrai tant pour les lecteurs "convers" que pour les lecteurs "experts", car les ressorts de l'identification au narrateur sont d'une autre nature que ceux de l'identification au personnage, comme l'a montré V. Jouve dans "L'effet - personnage dans le roman", notamment dans l'analyse de l'identification lectorale primaire (au narrateur), des identifications ponctuelles aux focalisateurs, ou encore des identifications secondaires aux personnages (Jouve, 1992, 128 ss). D'une certaine manière, la lecture qui repose sur les affects privilégie l'identification aux personnages, alors qu'une lecture plus réfléchie et réflexive s'attache davantage à l'analyse des fonctions et des niveaux d'organisation de l'oeuvre: c'est pourquoi notre proposition s'efforce de prendre en compte ces deux attitudes de lecture (toutes deux légitimes dès lors qu'elles jouent ensemble).

II. 4. 3. Profondeur de perspective "élargie" ou "étendue"?

Une dernière précision à propos du qualificatif "étendu" (qui ressemble de prime abord au qualificatif " élargi" que J. Lintvelt emploie pour caractériser la profondeur de perspective du narrateur homodiégétique de type auctorial): pourquoi ne pas reprendre le qualificatif " illimité", qui caractérise la profondeur de perspective auctorielle du narrateur hétérodiégétique?

Nous avouons ne pas être convaincu par l'argumentation succincte de J. Lintvelt (Lintvelt, 1981, 90), qui paraît passablement tautologique: le fond de son analyse

narrateurs premiers et seconds (au sens que Danon-Boileau donne à ces concepts, cf infra, section III, chapitre 1).

repose sur l'affirmation que le je - narrateur , qui écrit en narration ultérieure, est plus savant que le je - narré (ce qui est exact) mais que, "évidemment, cette perception élargie est encore loin de l'omniscience du narrateur hétérodiégétique auctorial". L'analyse, à tout le moins le paragraphe, se termine ainsi, ce qui est regrettable.

En effet, il n'y a aucune raison d'ordre linguistique ou sémiotique à contester au narrateur homodiégétique une moindre omniscience que celle du narrateur hétérodiégétique, sauf à considérer que ce dernier est omniscient en vertu des pouvoirs de la fiction alors que le premier, en raison des mécanismes d'identification renforcés du fait de la première personne, serait plus "homme", donc faillible, en vertu de grilles de lecture "réalistes" particulièrement prégnantes.

Si donc nous maintenons l'idée d'une profondeur de perspective étendue (plutôt qu'élargie - afin de ne pas donner à penser que nous partageons le point de vue de J. Lintvelt), c'est pour une raison toute différente. Nous considérons que si le narrateur enchâssé dispose des mêmes pouvoirs que le narrateur premier, en revanche son récit n'a pas la même autorité que celle du récit premier: c'est cela que le qualificatif "étendu" voudrait faire entendre: la perspective du personnage - narrateur est plus vaste que la perspective limitée du personnage - acteur, mais elle n'est pas illimitée (même si étendue) parce que déléguée et subordonnée à la perspective du narrateur premier, et à l'autorité qui lui est attachée.

II. 5. La profondeur de la perspective du "type narratif neutre"

Nous serons plus bref en ce qui concerne la profondeur de perspective du type narratif neutre, puisque nous ne croyons pas que ce dernier soit un type narratif autonome.

En effet, parmi les "traits distinctifs" de ce type que J. Lintvelt liste dans le tableau récapitulatif, pp. 104 à 106 de son "Essai", aucun, ni le mode narratif, ni la narration simultanée, ni l'impossibilité d'omniprésence, ni celle de faire des anticipations certaines, etc., ne caractérise en propre ce prétendu type narratif autonome. Il est vrai que l'argument est faible, dans la mesure où la focalisation ne résulte jamais d'un seul critère, mais d'une confluence de traits. En fait, si les deux perspectives auctorielle et actorielle s'appréhendent à partir d'une présence, la dernière s'appréhenderait à partir de "l'absence" ou du silence du narrateur.

Or il semble qu'il n'y ait pas de différence de nature entre la soi-disant perspective narrative neutre (qui est le résultat de la "généralisation" d'un certain genre de récit, le récit "behaviouriste", pour simplifier), et la perspective auctorielle en focalisation externe limitée, au sens où le narrateur, qui peut être anonyme, choisirait pour telle raison de ne pas tout dévoiler de l'objet: la différence est davantage de degré et de systématisme que de nature.

Si tel est le cas, l'indispensable analyse linguistique ne peut avoir le fin mot de la théorie des focalisations, quand bien même il s'agit de linguistique textuelle, et l'un des problèmes pendants est alors celui de l'articulation de ces analyses linguistiques avec une approche sémiotique.

III. CONCLUSION

En résumé, si nous faisons le bilan de cette présentation critique des travaux de J. Lintvelt, nous retenons deux centres de perspective narrative, l'auctor et l'actor, à la source respectivement des focalisations auctorielle et actorielle. On peut encore les considérer comme des sujets de la focalisation. Si l'on utilise le vocabulaire de M. Bal, on peut considérer que la profondeur de la perspective concerne le rapport du sujet à l'objet. Relativement à l'objet, il existe une perspective interne et externe.

La focalisation auctorielle se caractérise par une perception interne et externe. Ces perspectives interne et externe sont illimitées (c'est le cas le plus fréquent), au sens que J. Lintvelt donne à cette illimitation dans sa caractérisation du type auctoriel; mais elles peuvent également être limitées (lorsque le narrateur, pour diverses raisons, décide de ne pas tout dire de l'objet) : dans ces cas de figure, le caractère limité des perspectives externe et interne est de type scalaire ⁵⁰, la perspective pouvant se limiter au point que, si toutes les traces du sujet tendent vers zéro, on peut considérer que le récit semble s'écrire de lui-même.

Quant à la focalisation actorielle, elle se caractérise également par une double dichotomie quasi identique: la perspective peut être interne et externe limitée (c'est le cas le plus fréquent); elle peut aussi être étendue (lorsque le personnage assume la fonction de narrateur enchâssé, et à la condition qu'il use des pouvoirs dont il hérite, faute de quoi la profondeur de perspective du personnage - narrateur peut être plus ou moins limitée ou étendue ⁵¹).

On peut considérer que tant sur l'axe des sujets que sur celui des objets, le critère important réside dans la présence plus ou moins visible du narrateur, lequel peut devenir plus discret en déléguant la focalisation à un ou plusieurs acteurs, ou en tentant de masquer sa présence en faisant en sorte que l'objet se donne au lecteur quasiment sans médiation, comme si les choses se racontaient d'elles-mêmes. Evidemment, que le narrateur soit présent ou discret n'est pas sans importance sur les processus d'identification notamment, et l'on ne peut souhaiter que l'étude des focalisations apporte des éléments d'analyse nouveaux sur cette question.

On aura sans doute remarqué que nous n'avons cessé de parler de perspective auctorielle ou de perspective actorielle en général, c'est à dire sans prendre en compte les modifications qui résulteraient du choix de narration, hétérodiégétique ou homodiégétique, alors que J. Lintvelt accorde la plus grande importance à ces rapports, puisqu'il consacre deux chapitres à la narration hétérodiégétique, un autre à la narration homodiégétique, et que, dans le chapitre 5 de "L'Essai", consacré au "Résumé des traits distinctifs typologiques", il prend bien soin de distinguer les types narratifs selon qu'ils apparaissent en narration hétérodiégétique ou homodiégétique.

Or il nous semble qu'au niveau d'abstraction où nous nous situons, les quelques différences que l'on peut repérer ne jouent pas un rôle tel qu'il faille distinguer entre les focalisations selon la forme narrative. Ainsi des différences minimales que J. Lintvelt relève entre le type narratif auctoriel en narration

⁵⁰ Cf deuxième partie, section II, chapitre 5.

⁵¹ Cf deuxième partie, section II, chapitres 3 et 4.

hétérodiégétique et en narration homodiégétique, telles le fait que la profondeur de perspective serait illimitée ici, élargie là, ou le fait que le type auctorial en narration homodiégétique soit caractérisé par l'impossibilité d'omniprésence, tout comme l'impossibilité de se livrer à des anticipations certaines, contrairement au type auctorial en narration hétérodiégétique.

Sur ce point, rappelons brièvement ce que nous avons dit plus haut: il n'y a aucune raison de considérer que le type auctorial en narration homodiégétique soit privé de pouvoirs qui résultent de la narration. Assurément, ce qui peut expliquer l'analyse de J. Lintvelt, c'est le fait qu'en narration homodiégétique, le récit est écrit à la première personne, et il semble donc qu'une personne, un individu, en vertu du réalisme dominant qui structure nombre de nos représentations, ne puisse user de pouvoirs qui n'appartiennent qu'au créateur (avec ou sans majuscule). Or cette convention joue effectivement pour le je - narré (c'est à dire pour le personnage - acteur centre de perspective en narration homodiégétique de type actoriel), mais elle joue beaucoup moins pour le je - narrant, même si elle reste prégnante, de sorte qu'on peut imaginer que la perspective du je - narrateur en narration homodiégétique ait également la possibilité d'omniprésence ou d'annoncer l'avenir par des anticipations certaines.

Nous ne discuterons pas davantage, puisque l'examen attentif des types narratifs actoriels en narration hétérodiégétique et en narration homodiégétique ne révèle que deux différences de détail (Lintvelt, 1981, 103 et 104, 108 et 109), ce qui nous semble en définitive une preuve commode de l'idée de la relative autonomie de la profondeur de la perspective par rapport aux formes de la narration: les critères déterminants sont ici **premièrement le centre de perception, deuxièmement la fonction (ou le changement de fonction) de narrateur ou d'acteur, troisièmement le niveau (primaire ou enchâssé)** ⁵².

⁵² C'est pourquoi, en définitive, il nous semble que nos analyses, dans notre deuxième partie, centrées autour du PDV dans les récits hétérodiégétiques, pourraient valablement servir de point de départ pour une analyse du PDV dans les récits homodiégétiques.

section II

chapitre 4

F. JOST : ocularisation, auricularisation et focalisation dans "L'OEIL - CAMERA" (1987)

INTRODUCTION

"L'oeil - caméra" représente une approche originale et précieuse de la focalisation. Son auteur, François Jost, est à la fois un spécialiste de sémiotique cinématographique, et dans le même temps un linguiste qui aborde les problèmes de la focalisation sans jamais oublier que cette dimension linguistique essentielle n'est pas un horizon indépassable, même si elle est une donnée incontournable. Le sous - titre de l'ouvrage, "Entre film et roman", témoigne de ce que la démarche de F. Jost privilégie les approches transversales, comme si la double analyse des récits filmiques et romanesques permettait non pas une mise à plat réductrice de la notion de focalisation, mais bien plutôt une meilleure problématisation de la notion, à partir des spécificités du point de vue dans chaque cas.

Comme le lecteur le remarquera, nous userons abondamment de l'expression "texte de fiction", que nous utiliserons pratiquement dans tous les cas où F. Jost parle de roman ou de texte littéraire: il nous semble en effet que, dans la perspective linguistique qui est la nôtre, nous n'avons pas à nous cantonner dans un corpus de nature sociologique (la littérature, ou un certain roman dit "littéraire").

Si la perspective de narratologie comparée qui est celle de l'auteur peut paraître prématurée quant aux résultats, il reste que cette double analyse soumet à une rude et salutaire épreuve certains concepts "littéraires", passés au crible du matérialisme de l'analyse sémiotique des films. En ce sens, le détour par le cinéma, qui occupe la moitié du chapitre, n'a rien de secondaire ou d'anecdotique pour la théorie des focalisations dans le récit de fiction. C'est pourquoi les principaux concepts de F. Jost seront d'abord présentés "du point de vue" du film, dans la mesure où

l'analyse scientifique de la focalisation au cinéma invite à remettre en question des notions par trop métaphoriques ou trop vagues. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que F. Jost en vienne à proposer de distinguer le concept de focalisation de ceux d'ocularisation ou d'auricularisation. Etant donné la perspective qui est la nôtre, et le fait que nous ne sommes pas des spécialistes de sémiotique cinématographique, l'axe essentiel de cette présentation critique des travaux de F. Jost consistera à tenter de déterminer, sur la base de concepts linguistico - sémiotiques, ce qui peut aider à une meilleure problématisation de la notion de focalisation.

A. OCULARISATION, AURICULARISATION ET FOCALISATION AU CINEMA

I. AUX SOURCES DE LA DISTINCTION DU VU ET DU SU

I. 1. Focalisation et diégèse

Un des aspects les plus fondamentaux de l'approche de la focalisation au cinéma et dans le texte de fiction consiste pour F. Jost dans le fait que cette notion n'a de sens que par rapport à celle de récit. F. Jost illustre cette idée par une analyse comparée des rapports entre plan et énoncé, sous l'angle de la signification. Ainsi, "l'image d'une maison ne *signifie* pas une maison, mais "voici une maison" (Jost, 1987, 19); toutefois, cette valeur d'énoncé déictique du plan, hors contexte, ne suffit pas à déterminer s'il s'agit d' "une" maison ou de "ma" maison. Ce seul exemple permet de comprendre que la catégorie du point de vue, en tant que concept narratologique, ne prend sens qu'à l'intérieur du récit.

C'est également la raison pour laquelle l'image fixe, tout comme le plan autonome, est difficilement analysable selon le concept de point de vue au sens narratologique qui nous intéresse. Ainsi, dans le cas de la photo, il est impossible de "déterminer si les individus présents dans l'image et celui qui en est forcément absent (l'opérateur) font partie d'un même univers diégétique. Les marques de subjectivité [...] recensées ⁵³ caractérisent aussi bien un *énonciateur* et, partant, une dimension *discursive* qui affecte la représentation de la réalité, qu'un personnage inséré dans un contexte *narratif* : une photo prise au ras de terre révèle certes l'opérateur, mais pas forcément une ocularisation, si l'on entend ce concept en un sens strictement narratologique [cf. infra]. Ainsi, certaines contre - plongées renvoient simplement au style du photographe qui s'identifie à un "grand imagier" [...], tandis que d'autres aident à localiser une instance diégétique". (ibid.25). Si donc l'ocularisation ne prend son sens qu'avec la succession des photos, des plans, des énoncés, cela signifie bien que "le problème de la signification sémiologique d'un plan ne peut être traité complètement qu'à condition d'être resitué dans le champ du

⁵³ Soit par exemple: 1: l'exagération du premier plan, qui suggère la proximité d'un objectif - oeil. 2: l'abaissement du point de prise de vue au-dessous du niveau des yeux. 3: la représentation d'une partie du corps en premier plan, supposant l'ancrage dans un regard. 4: l'ombre du photographe; la matérialisation, dans la photo, du viseur de l'appareil, etc.

récit, c'est à dire dans un contexte où l'on suppose quelqu'un qui raconte (un narrateur) et quelqu'un dont on raconte l'histoire (un personnage) (ibid. 25).

Ces considérations peuvent paraître relativement familières à qui s'intéresse au récit de fiction. Mais il y aurait un réel dommage à croire qu'elles n'ont aucune valeur pour l'analyse du point de vue dans les récits romanesques: ainsi que F. Jost le remarque, "le fait qu'une image est *vue* par un *spectateur* n'implique pas - comme semble le penser Bal - qu'elle soit orientée par un regard pertinent dans la diégèse. Des marques distinctives et/ou le contexte sont requis pour qu'un tel énoncé bascule vers la visée subjective." (ibid. 104). Et de fait, dans la première phrase de "La Chatte",

- (a) "*vers dix heures, les joueurs du poker familial donnaient des signes de lassitude*",

le terme "signes" ne suffit pas à déterminer la place virtuelle d'un regard grâce auquel on pourrait ancrer un focalisateur: "il suffit d'imaginer une transposition cinématographique de ce "poker familial" pour se rendre compte que le jeu de l'acteur peut être signe sans pour autant que l'extériorité du filmage renvoie à une quelconque subjectivité" (ibid. 104 et 105). En ce sens, cette affirmation forte du fait que le point de vue narratologique, dans les films comme dans les textes de fiction, ne peut être pensé hors de la diégèse est un point d'appui utile pour pousser plus avant la réflexion, notamment sur la signification du "voir" et du "savoir" et sur les conditions à satisfaire pour qu'on soit en face d'un authentique PDV ⁵⁴ .

I. 2. Voir et savoir

Or, sur ce point précis également, le détour par l'étude du point de vue au cinéma s'avère précieux pour la saisie des dimensions exactes du point de vue en littérature.

Assurément, "voir", dans un roman, par exemple, à un sens nettement plus métaphorique que dans un film, en vertu du fait que "voir" est souvent assimilé à la transcription de scènes dont le narrateur est le témoin; or cet effet de transcription fonctionne davantage selon "une sorte de règle non explicitée; si une chose n'est pas attestée par la vue, alors son pouvoir narratif s'étend" (ibid. 16).

Ce phénomène de glissement du "voir" vers le "savoir" est quasi inévitable dans le texte de fiction, puisque ce dernier ne peut suggérer le regard qu'au moyen des mots. Il y a donc une incontestable difficulté à distinguer "raconter" et "voir", difficulté dont témoigne le fait que, pour les théoriciens de la littérature, le concept de focalisation recouvre essentiellement les problèmes de savoir narratif, alors que pour ceux du cinéma, il renvoie plutôt à la question de savoir quel est le foyer de perception choisi pour médiatiser la représentation, comme le souligne F. Jost.

C'est principalement pour cette raison qu'il en vient à proposer la distinction entre ocularisation, auricularisation et focalisation.

⁵⁴ La remarque de F. Jost est très juste. Mais nous considérons que ses propos ne sont pas suffisamment précis: en réalité, l'opposition n'est pas entre extériorité et subjectivité, mais entre perception et perception représentée, ou encore entre procès mental et procès mental représenté. C'est à partir de la thématization des perceptions et / ou des pensées représentées que l'on peut repérer un PDV coréférant à un sujet de conscience déterminé : cf deuxième partie, section I, chapitres 1 et 2 .

I. 3. Distinction du foyer de perception de l'intériorité du point de vue

En effet, le cinéma a cette possibilité de montrer par un biais ce que voit le personnage, et dans le même temps de faire entendre par un autre biais ce qu'il pense, et ces deux aspects sont complémentaires. Il est donc parfaitement stérile de limiter, comme le font certains, le point de vue au seul foyer de perception, ou comme le proposent d'autres, de négliger cet ancrage du regard au profit de l'intériorité. "Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus, l'analyse du film à l'étude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage - héros en fonction des informations verbales et visuelles" (*ibid.* 22).

F. Jost propose donc de restreindre l'usage du terme de focalisation à ce que "sait" un personnage, et d'utiliser celui d' "ocularisation" "pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir" (*ibid.* 22).

En outre, F. Jost propose de segmenter une seconde fois le concept de focalisation, en raison de l'importance de la bande-son par rapport aux personnages: ce "point de vue sonore" est appelé "auricularisation". Focalisation, ocularisation, auricularisation, voilà bien des termes qui font système, et qui commandent d'être analysés dans leurs articulations respectives et dans le cadre d'un récit, ces concepts n'ayant aucun sens in abstracto, puisque "la vertu opératoire de ces concepts est de décrire la relation du narrateur aux êtres dont il raconte l'histoire" (*ibid.* 25).

II. L'OCULARISATION

L'ocularisation renvoie par conséquent au point de vue perceptif, et correspond concrètement, pour un réalisateur, à la question de savoir où il va poser sa caméra et si ce foyer de perception ainsi déterminé correspondra en effet, ou non, à ce que tel personnage est censé voir.

II. 1. ocularisation interne VS ocularisation zéro

Le concept d'ocularisation se trouve ainsi traversé par une première opposition: quand la caméra semblera être à la place de l'oeil du personnage, il s'agira d'une "*ocularisation interne*"; en revanche, quand la caméra semblera être placée hors du personnage, il s'agira d'une "*ocularisation zéro*".

En ce sens, l'ocularisation zéro ressortit directement du " grand imagier", sans être relayée par une instance interne à la diégèse: ainsi de ces films de reportage construits pour être ressentis comme "la réalité sans fard". En ce sens, un tel film n'est pas sans donner à suivre certains points de vue qui découlent du choix des plans, des cadrages, des focales, du montage, du rythme, etc., mais ces points de vue renvoient à un énonciateur implicite, c'est à dire au discours extradiégétique du "grand imagier": si l'on peut encore

parler de point de vue, ce n'est plus au sens perceptif du terme, mais au sens "prédicatif", selon l'expression de J. Aumont, à savoir "le jugement du narrateur sur l'événement" ("Communications" n° 38, 5).

D'une certaine manière, l'opposition entre ocularisation interne et ocularisation zéro n'est pas sans rapport avec "l'identification cinématographique secondaire" qui concerne selon C. Metz l'identification au personnage, et "l'identification cinématographique primaire" qui vise l'identification fondamentale à la caméra.

II. 2. Ocularisation interne primaire et ocularisation interne secondaire

De plus, le concept d'ocularisation interne se trouve lui-même scindé en deux, selon qu'il y a *ocularisation interne primaire ou secondaire*. De quoi s'agit-il? F. Jost illustre cette opposition par deux exemples différents.

Dans un premier cas, F. Jost évoque une situation telle que la caméra suit un personnage qui marche par un travelling ou un panoramique accompagnant son mouvement: si ces derniers sont suivis par un plan du personnage qui tourne la tête, alors le spectateur s'identifie au regard du personnage; il y a donc ocularisation interne. Mais celle-ci est obtenue par le montage et le raccord, et par ce que F. Jost nomme une "contextualisation", dans la mesure où le regard est attesté dans la diégèse. En ce cas, il y a "*ocularisation interne secondaire*": "lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords, (comme dans le champ - contrechamp) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une *contextualisation*" (ibid. 27).

Dans un second cas, F. Jost cite l'exemple du début de "M", où Fritz Lang montre la petite fille en plongée, suivie par un travelling à hauteur d'homme: le spectateur comprend d'emblée qu'il s'agit là du regard "en creux" du meurtrier, dont l'ombre projetée se pose très vite sur l'avis de recherche qui le concerne. Alors, il y a "*ocularisation interne primaire*", "dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un oeil qui permet immédiatement, *sans le secours du contexte*, d'identifier un personnage absent de l'image" (ibid. 28).

III. L'AURICULARISATION

Si l'ocularisation interne primaire ou secondaire passe par un ancrage matériel qu'il est assez facile de repérer, l'auricularisation, en revanche, se laisse moins aisément déterminer en raison de la difficulté à ancrer un bruit ou une parole ou même une ambiance à une image.

C'est là le phénomène d'écoute acousmatique qui est en cause: en effet, ce phénomène, qui a lieu lorsqu'on entend un son sans qu'on puisse repérer son origine, se produit deux fois au cinéma, d'abord par rapport aux sources directes des sons, puisqu'il s'agit de sons enregistrés, ensuite par rapport aux sources indirectes, le spectateur ne voyant pas le haut-parleur. F. Jost remarque donc que le son n'est pas forcément relayé par l'image (sa source peut se situer en dehors de la diégèse, comme c'est très souvent le cas pour les musiques de film). Le son n'est pas davantage latéralisé - sauf enregistrement

stéréophonique. Le son n'est enfin pas localisé a priori dans une source visuelle. Or ces critères de relais, de latéralisation, de localisation et d'ancrage sont indispensables pour déterminer réellement l'existence de l'auricularisation (comme de l'ocularisation, d'ailleurs).

Mais à ces problèmes "sémiologiques" s'ajoutent des problèmes "narratologiques": "comment les bruits du monde diégétique sont-ils ancrés dans un personnage? En effet, [...] il ne suffit pas d'expliquer comment le monde diégétique est compris comme la source de la matière sonore, comme son lieu d'émission, il [...] faut déterminer si la perception du spectateur correspond à celle du personnage" (ibid. 46 et 47). Dès lors, "juger de la pertinence narratologique d'un son, pour le spectateur, c'est répondre, presque instantanément, à trois questions: ce son appartient-il oui ou non à l'univers visuel ou à son contexte (notamment le hors champ); Est-il possible, pour un personnage, de le latéraliser? et de le localiser? Ce qui revient à se demander, d'une part si le personnage peut entendre ce que nous entendons, d'autre part si ce que nous entendons est restreint par rapport à son champ auditif" (ibid. 47). Par contraste, le terme "ambiance" signifie pour les cinéastes des sons ni relayés, ni orientés, (c'est à dire ni localisés ni latéralisés), ni ancrés.

En fait, les critères d'orientation étant subordonnés aux gestes et réactions du personnage, F. Jost en vient à proposer le principe suivant: "souvent l'auricularisation s'ancre dans l'ocularisation. Tant qu'un bruit ne provoque pas le regard d'un personnage, le spectateur ne lui accorde pas plus d'importance (ou autant) qu'au décor, à moins qu'une phrase ne joue cette fonction de désignation [...] *l'entendu* ne prend sa véritable valeur qu'en glissant vers *l'écouté* " (ibid.51).

Certes, ce principe est loin d'épuiser tous les cas de figure. Ainsi, il est loisible d'imaginer qu'on puisse repérer un point de vue auriculaire sans le secours de l'image: dans ce cas, "la sensation de distance sonore résulte de la variation du rapport entre les sons directs et les sons réverbérés. Ambiance et grandeur apparente de la source sonore sont inversement proportionnelles: plus on s'éloigne du micro, plus les sons directs diminuent, tandis qu'augmentent les sons réverbérés ("l'ambiance" du lieu) ; plus on s'en rapproche, au contraire, plus les sons directs augmentent" (ibid. 52).

III. 1. Auricularisation zéro

Ce dernier cas de figure nous ramène à une des thèses essentielles de F. Jost, à savoir le fait que l'auricularisation doit nécessairement être articulée avec la notion de diégèse. En effet, de même que, si la distance de la caméra au personnage n'est pas corrélée à une instance diégétique, on se trouve en ocularisation zéro, de même, si la proximité des sons directs n'est pas en rapport avec une instance diégétique, nous sommes face à une "auricularisation zéro".

Celle-ci se définit donc par le fait que "la bande sonore est soumise à la distance apparente du personnage [...] le son n'est ancré ou relayé par aucune instance diégétique" (ibid. 57).

III. 2. Auricularisation interne primaire et auricularisation interne secondaire

Hors ces cas de figure, "il y a *auricularisation interne secondaire* , lorsque la subjectivité auditive est construite par le montage et le visuel (geste du personnage, changement d'intensité en rapport avec le déplacement d'une source sonore attestée [...]), de sorte que l'ancrage ou le relais du son par une instance profilmique sont possibles; *auricularisation interne primaire* , lorsque certaines déformations écartent la bande sonore des codes du réalisme et renvoient d'emblée à la subjectivité d'une oreille " (*ibid.* 57).

Et F. Jost d'ajouter, comme s'il sentait que cette dernière définition faisait particulièrement problème, qu' "ancrer un son à une instance non visible n'est évidemment pas une mince affaire - il est déjà si complexe de le relier au profilmique! - et les auricularisations internes primaires sont donc généralement explicitées par le contexte [...] ou elles accompagnent des ocularisations internes primaires" (*ibid.* 57). Au fond, ces quelques définitions laissent transparaitre la complexité du concept d'auricularisation, dans la mesure où il n'est pas sans interférences avec celui de l'ocularisation, et aussi dans la mesure où la signification des sons et le savoir qu'ils représentent pour les personnages passent par de multiples canaux , sans se limiter à la bande son.

IV. La FOCALISATION

On peut également considérer que, pour les mêmes raisons qui tiennent à la complexité de la notion de savoir en narratologie, le concept de focalisation n'échappe pas à cette complexité, la focalisation étant, plus encore que l'auricularisation, un phénomène d'un très grand polymorphisme dans ses manifestations cinématographiques - ce polymorphisme se retrouvant sous d'autres formes dans le roman. Tout d'abord, F. Jost réaffirme d'emblée que l'existence de l'ocularisation et de l'auricularisation ne vide pas de sa substance la focalisation (au profit hypothétique de la narration, par exemple). Au contraire, les catégories narratologiques du voir, de l'entendre et du savoir ne peuvent que gagner à cette nouvelle articulation que tente F. Jost.

IV. 1. Focalisation et ocularisation

A première vue, si l'on peut dire, ces distinctions semblent d'inutiles complexifications pour qui travaille sur les récits écrits. Mais il convient de ne pas oublier que ces catégories rendent compte du récit filmique d'abord, et que la question de leur pertinence pour le récit écrit viendra plus tard, c'est à dire: à son heure. C'est bien pourquoi le détour par l'analyse du récit filmique n'est pas du temps perdu. En effet, "si la perception (ocularisation et auricularisation) et la focalisation ne marchent pas toujours de concert dans le roman, les différences entre penser, savoir, sentir sont atténuées dans la mesure où le moyen privilégié de les exprimer est une construction similaire (un verbe d'attitude propositionnelle du type "il pensa que...", ou "il sentit que..."). Dans le film, à l'inverse, ces différentes attitudes psychologiques (cognitives ou affectives) ne sont pas

toutes transmises par le même canal physique. Le voir se déduit de l'image par les différents sous-codes du plan et du montage; le sentiment peut, dans une certaine mesure, s'exprimer visuellement: c'est le devoir du jeu de l'acteur, conjugué au découpage [...], mais il peut aussi se préciser par le dialogue ou la voix *off*. La pensée intérieure a pour support privilégié la bande sonore [...]. Quant au savoir du personnage, il est pour le spectateur, parfois une résultante encore plus complexe de ce qu'a vu, entendu, ou dit le personnage (ibid. 71 et 72).

Cette citation témoigne on ne peut mieux de ce polymorphisme de la focalisation, et, en amont de toute concrétisation du phénomène, de sa complexité. La focalisation s'apparente à un "foyer cognitif" qui concerne la position du narrateur par rapport au personnage: le narrateur peut ainsi savoir ce que sait un personnage, ou encore connaître ses pensées, ses sentiments. Mais la focalisation concerne tout autant la position du spectateur par rapport au personnage, et notamment les diverses situations d'égalité ou d'inégalité de visions et de savoirs au profit du personnage ou du spectateur. Car si "le perçu contribue à construire un savoir diégétique, il n'est pas absurde de prendre pour hypothèse de départ qu'une partie de la focalisation se déduit de l'ocularisation" (ibid.72).

Notre propos n'est pas de discuter ici le bien-fondé d'une hypothèse avec laquelle nous sommes d'accord sur le fond, mais de nous servir des conséquences de cette hypothèse pour établir que s'il y a interprétation, et en amont, un ancrage perceptif, cela ne saurait se limiter au cercle souvent infernal - ou aux querelles de nature théologique - des relations entre le narrateur et les personnages, tant il est vrai que les histoires ne sont racontées que pour des spectateurs (ou des lecteurs). Et il n'est pas certain que la prise en compte de ce tiers ne vienne pas perturber quelque peu les schémas antérieurs...

C'est par conséquent sur la base de ces analyses préliminaires que F. Jost analyse les trois focalisations possibles pour un plan en ocularisation zéro, savoir la focalisation externe, la focalisation spectatorielle, la focalisation interne.

IV. 2. La focalisation externe en ocularisation zéro

Selon F. Jost, il y a focalisation externe "soit lorsque le fait d'ignorer les pensées du personnage entraîne un manque de connaissance sur celui-ci ou sur les actions qu'il exécute; soit lorsque la perspective du spectateur et du personnage manifestée dans l'image, le son ou la mise en scène, implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou aux fonctions narratives, en défaveur du spectateur (ibid. 75).

Ainsi, il y a focalisation externe si la différence entre la vision du spectateur et celle du personnage est négligeable du point de vue narratif et qu'aucune voix *off* n'informe le spectateur des pensées du personnage. De même lorsqu'est donnée à voir, au sens littéral du terme, une rétention de savoir (F. Jost cite l'exemple du plan 113 de "Monsieur Arkadin", dans lequel Mily recueille de Bracco, qui est à l'agonie, deux noms que le spectateur n'entend pas); de même encore lorsqu'un spectateur ne perçoit que la réaction d'un personnage sans qu'il puisse voir directement la cause de cette réaction. Toutefois, et là est l'essentiel, "si l'extériorité n'entraîne aucune disproportion entre la vision du spectateur et celle du personnage quant aux informations narratives, la disparité perceptive constitutive de l'ocularisation zéro sera réputée nulle et l'on dira que le récit n'est pas focalisé (c'est la transparence absolue où raconter = montrer) "(ibid. 75).

En d'autres termes, lorsqu'il y a ocularisation zéro, le spectateur ne sait pas ce que pense ou sait le personnage, et cela entraîne "une méconnaissance du champ visuel ou auditif du personnage", ce qui correspond, comme F. Jost le remarque, à la définition que Genette donne de la focalisation externe: "le foyer se trouve situé en un point de l'univers romanesque choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque" (Genette, 1983, 50).

IV. 3. La focalisation spectatorielle en ocularisation zéro

La focalisation spectatorielle représente la situation inverse de la focalisation externe: en ocularisation zéro, cette seconde focalisation signifie que le spectateur en sait plus que le personnage, "soit, ponctuellement, lorsque la disparité perceptive du spectateur et du personnage, manifestée par l'image, le son, la mise en scène ou les marques d'énonciation, implique une disproportion cognitive relativement à l'histoire et/ou aux fonctions narratives, en faveur du spectateur [...]; soit lorsque le montage permet au spectateur d'accéder à des fonctions narratives que le personnage ignore" (ibid. 79). Selon F. Jost, l'écart entre le savoir du spectateur et celui du personnage "ne prend sa pleine signification qu'à l'échelle du montage et du texte. Pour que le héros en sache autant que nous, il faut au moins [...] qu'il soit présent dans chaque scène d'une façon ou d'une autre [...] . Tout montage fondé sur l'alternance (syntagme alterné, syntagme parallèle, syntagme dysnarratif) construit un savoir proprement spectatorial" (ibid. 78).

F. Jost en conclut à juste titre que la supériorité cognitive du spectateur ne peut être identifiée à une absence de focalisation, c'est à dire à une focalisation "zéro", au sens où Genette entendait primitivement ce terme, et c'est pourquoi il préfère nommer cette focalisation une "focalisation spectatorielle", dans la mesure où c'est le spectateur (ou le lecteur, dans le cadre d'un récit) qui est omniscient, comme Genette lui-même en convenait dans le "Nouveau Discours du Récit". Sans préjuger de nos analyses ultérieures, nous ne pouvons ici que remarquer que cette modification ne change pourtant rien de fondamental en ce qui concerne les rapports, toujours à définir, entre focalisation et narration, sauf à laisser penser que focalisation spectatorielle = narration - ocularisation et auricularisation internes .

IV. 4. La focalisation interne en ocularisation zéro

Quant à la focalisation interne, elle suppose que le lecteur vive les événements comme le personnage les vit, et accède aux pensées de ce dernier, soit dans une narration homodiégétique, soit dans une narration hétérodiégétique en ocularisation zéro, ce qui correspond, comme F. Jost le remarque, à maintes situations banales dans les récits écrits, où l'on assiste à cette combinaison d'un savoir intérieur et d'une vision non ancrée dans la diégèse, comme cette phrase du début de "La Peau de Chagrin": "il s'achemina vers le pont Royal en songeant aux dernières fantaisies de ses prédécesseurs".

Ce qui est essentiel, c'est de comprendre que la focalisation interne ne passe pas "obligatoirement" par la caméra subjective. Ainsi, une ocularisation interne primaire ne suffit pas au spectateur pour déterminer l'identité du personnage, a fortiori ses pensées. Le

raisonnement peut être étendu à l'ocularisation interne secondaire, car rien n'indique que visions du personnage et du spectateur se recouvrent: comme le souligne F. Jost, lorsqu'un montage alterné montre un poursuivant et un poursuivi, et que ce dernier se retourne, le spectateur sait "qui" le poursuit, alors que le poursuivi peut ne savoir qu' "on" le poursuit (*ibid.* 79 et 80): "une ocularisation interne secondaire peut donc embrayer sur une focalisation interne (je sais ce que sait le personnage), sur une focalisation externe (j'en sais moins que lui, comme je vais l'apprendre par la suite, par une réplique par exemple) ou sur une focalisation spectatorielle en continuité avec le montage alterné [auquel l'exemple précédent faisait référence] ". Ce dernier cas de figure rappelle opportunément que "le choix d'un foyer perceptif à l'intérieur ou à l'extérieur de la diégèse (ocularisations interne ou zéro) n'entraîne pas une détermination mécanique de la focalisation", et que la détermination de la pertinence cognitive d'une ocularisation est fonction de la place du perçu dans l'histoire.

En outre, F. Jost insiste à juste titre sur le fait que "la détermination de la focalisation est un processus global qui ne résulte pas d'une simple addition: ainsi, lorsqu'une séquence montre en alternance un personnage qui regarde une scène et ce qu'il voit, la succession ocularisation zéro - ocularisation interne secondaire doit se lire, en termes cognitifs, comme une focalisation interne" (*ibid.* 81 et 82). Toutes ces remarques renvoient à une réflexion dont on aura compris qu'elle est le fil rouge de notre présentation des concepts de F. Jost: "la problématique narratologique déborde l'analyse sémiologique" (*ibid.* 81). Il nous apparaît que cette conclusion est une bonne hypothèse de travail pour reprendre la question de la focalisation "du côté des textes de fiction".

B. OCULARISATION, AURICULARISATION ET FOCALISATION DANS LES TEXTES DE FICTION

F. Jost prend bien soin, tout en rappelant les résultats essentiels de ses analyses précédentes, de dégager les conditions de toute analyse sérieuse (c'est à dire non métaphorique) du point de vue dans le récit de fiction.

Tout d'abord, ce que le cinéma aide à mesurer, c'est que "tout regard n'implique pas que tout point de vue ait une pertinence narratologique", ce qui revient à dire que "la notion de point de vue n'est compréhensible, du moins dans une perspective narratologique, que par rapport à l'existence d'un personnage" - affirmation qui mériterait selon nous d'être rectifiée, dès lors qu'elle concerne le texte de fiction: car s'il est juste de souligner que la pertinence du point de vue passe par sa signification et sa fonction dans un récit, il est en revanche arbitraire de réduire ces critères à la seule existence du personnage, le narrateur pouvant tout autant jouer un rôle dans la diégèse, qui ne se confond pas avec son rôle énonciatif.

Ensuite, le cinéma permet de prendre conscience que la focalisation, c'est à dire l'organisation du savoir narratif, doit être distinguée du point de vue oculaire.

Enfin, "si la question du savoir narratif n'implique pas forcément une réflexion sur la place du narrateur au moment où il énonce telle phrase, le point de vue perceptif renvoie, en revanche, à sa présence ou à son absence du décor qu'il décrit, à la place éventuelle qu'il occupe" (*ibid.* 103).

V. L'OCULARISATION

V. 1. Complexité des marques linguistiques de la localisation perceptive, entre anaphore et déixis

Si donc cette opposition entre le "vu" et le "su", constitutive du cinéma, se retrouve également dans les textes de fiction, alors il faut démontrer que dans la langue même existent des moyens de signifier la localisation perceptive. En effet, si, au cinéma, ocularisation et auricularisation renvoient à deux systèmes sémiotiques différents, il n'en va pas de même dans le texte de fiction où les deux opérations sont signifiées avec le même matériau, la langue naturelle, et une même opération, la verbalisation.

Cette localisation perceptive peut s'exprimer directement, être "dite" grâce à un verbe de perception, ou elle peut être suggérée implicitement, comme c'est souvent le cas dans le roman réaliste: ainsi, les travaux de P. Hamon ou ceux de J.M. Adam et A. Petitjean montrent-ils combien les romanciers réalistes (notamment) construisent des lieux, des personnages ou des scènes "prétextes" à ancrer le regard, puis à décrire ce qui est comme "naturellement" vu.

Mais il va de soi que le texte romanesque ne se limite pas à ces deux procédés aisément décelables, et que la présence d'un "oeil" ou d'une "oreille" ne se repère pas par de telles marques si exhibées. Ainsi de la présence du déictique "ici", dans cette phrase de "Dans le labyrinthe",

- (b) *"Mais le bruit des talons ne peut arriver jusqu'ici",*

où l'adverbe désigne un observateur - locuteur.

Ainsi de la présence de possessifs de la première personne et des marques de l'orientation latérale déictique dans ces propos de "Sarrazine",

- (c) *"Ainsi, à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort; à ma gauche, les décentes bacchantes de la vie".*

Ainsi de la seconde parenthèse de ces propos de G. Pérec, dans "Tentative d'épuisement d'un lieu parisien",

- (d) *"Au-dessus de l'hôtel Récamier (loin derrière?) se détache dans le ciel une grue (elle y était hier, mais je ne me souviens plus l'avoir notée)":*

en effet, si en (c), "à gauche" et "à droite" sont employés déictiquement en raison de la proximité du pronom de la première personne, en revanche, en (d), "derrière" est employé anaphoriquement, par rapport à l'opposition (virtuelle, mais cela ne change rien à l'affaire) à la "façade" de l'hôtel. En bref, comme C. Kerbrat-Orecchioni l'a bien montré dans "L'Enonciation", c'est la présence des formes de la première personne et le repérage des adverbes spatiaux par rapport à elle qui entraîne "une compréhension déictique des adverbes spatiaux" (ibid. 105 à 107). C'est pourquoi le dernier exemple cité par F. Jost est plus difficile à interpréter:

- (e) "Un rectangle lumineux se découpe ainsi dans la paroi, au fond et à droite, juste avant l'escalier, et une zone éclairée s'évase à partir de là...":

cet extrait de "Dans le labyrinthe" pose problème dans la mesure où les adverbes spatiaux peuvent être ici interprétés déictiquement (et ils renvoient alors au regard du narrateur, sujet de l'énonciation) ou anaphoriquement (et ils renvoient au regard du personnage, actant de l'énoncé).

Ce phénomène du "displaced speech" (Kerbrat-Orecchioni, 1980, 49 ss) se trouve désambiguïté soit par l'adjonction de possessifs de la troisième personne ("à sa gauche"), soit par un verbe de perception qui subjectivise la description, soit encore par des critères contextuels, tels les verbes intrinsèquement relationnels comme "s'éloigner" ou "se rapprocher" qui renvoient à un personnage si ce dernier est en contexte, faute de quoi ils renvoient au narrateur, etc.. Comme le reconnaît F. Jost, la liste des "indicateurs contextuels d'ancrage de la perception" est à compléter (ce sera un des objectifs de notre deuxième partie).

V. 2. Ocularisation interne primaire et ocularisation interne secondaire

Il reste que ces exemples suffisent pour dégager les lignes générales du système de l'ocularisation dans le texte de fiction. "Lorsque les adverbes spatiaux sont utilisés de façon déictique, le regard doit être attribué au narrateur comme personnage: on parlera alors d'ocularisation interne primaire" (ibid. 109). L'ocularisation interne secondaire caractérise le fait qu'une description rend compte du regard d'un personnage.

V. 3. Ocularisation zéro

Quant à l'ocularisation zéro, elle est caractérisée par le fait que les mots ont un sens indépendant du locuteur (noms de rue, de monuments...) ou par l'emploi d'adverbes non déictiques ou d'adverbes utilisés de façon non déictique, comme c'est souvent le cas dans les descriptions balzaciques où les adverbes spatiaux vectorisent la perception et jouent le rôle de "plan de texte" (J. M. Adam et A. Petitjean, 1989, 81 et 82), descriptions qui s'apparentent à celles des guides touristiques, et que F. Jost propose de nommer "ocularisations cartographiques", dans la mesure où elles renvoient à un narrateur tout à fait en dehors des instances du monde diégétique. Même si l'on ne retient pas cette dernière dénomination, il reste que, pour F. Jost, l'ocularisation zéro renvoie "aux cas où une orientation de l'espace est supposée, mais sans pour autant qu'elle prenne de sens par rapport au narrateur ou à un personnage" (ibid. 111).

V. 4. " L'ocularisation externe": une contradiction dans les termes

Par ailleurs, F. Jost revient sur un des extraits de "La Chatte" cité par M. Bal,

- (f) "Elle le regarda boire et se troubla brusquement à cause de la bouche qui pressait les bords du verre. Mais il se sentait si fatigué qu'il refusa de participer à ce trouble..."

pour rejeter l'idée implicitement suggérée par M. Bal qu'il existerait une ocularisation externe, ici déduite de "regarder", "ce qui revient à supposer que toute structure narrative à la troisième personne est déjà focalisée". Or "si l'on définit l'ocularisation sans métaphore, comme la localisation d'un narrateur ou d'un personnage, il devient beaucoup plus difficile de préciser le point virtuel de la prise de vue. Ici, aucune marque linguistique ne vectorise l'espace (pas même l'utilisation non déictique de coordonnées spatiales). On peut même dire que, pour ce genre d'énoncé, le problème de l'ocularisation ne se pose pas, ce qui n'est pas surprenant si on se souvient que, à la différence du cinéma qui se fonde sémiologiquement sur le regard, la littérature peut se situer en-deçà d'une problématique du point de vue" (ibid. 111).

Si nous sommes d'accord avec l'idée qu'on ne peut parler d'ocularisation externe, nous avons toutefois du mal à comprendre en quoi il est pertinent de parler d'ocularisation zéro, lorsqu'une orientation de l'espace est supposée, sans ancrage par rapport au narrateur ou au personnage. Pourquoi, dans ce cas, ne pas appliquer à l'ocularisation zéro le raisonnement que F. Jost applique à l'ocularisation externe?

Dans ces cas de figure, qu'il y ait ou non des coordonnées spatiales utilisées anaphoriquement, il s'agit de narration, de voix, et non de mode, selon l'opposition genettienne. Si "stricto sensu, l'expression ocularisation externe est contradictoire", car il n'y a ocularisation au sens non métaphorique du terme que si on peut localiser un oeil, lequel ne peut être que celui du narrateur ou du personnage, alors il n'y a que des ocularisations internes primaires ou secondaires, et parler d'ocularisation zéro complique inutilement les choses.

Et si l'on veut bien suivre ce raisonnement, alors il est également inutile de parler d'ocularisation "interne": mieux vaut parler d'ocularisations auctorielle et actorielle, terminologie qui nous semble avoir l'avantage d'être aisément assimilée et, surtout, plus cohérente et plus adéquate aux phénomènes dont elle entend rendre compte.

VI. L'AURICULARISATION

L'auricularisation dans le texte de fiction se prête également, selon F. Jost, à cette tripartition analogue à celle de l'ocularisation. Evidemment, de même que le mot chien ne mord pas, il n'aboie pas davantage; dès lors, identifier la source d'un bruit passe par l'étude des verbes relationnels et du contexte. Sur ce point, le roman est d'ailleurs plus aisément capable de traiter le champ auditif que le cinéma, car il n'est pas touché par les phénomènes d'écoute acousmatique évoqués précédemment: en effet, "l'entendu et l'écouté romanesques sont réglés en fonction du personnage [...] en conséquence toute évocation sonore spécifiée dans le contexte où évolue un personnage est assez naturellement mise au compte du champ perceptif de celui-ci" (ibid. 113 et 114).

Et F. Jost de donner deux exemples convaincants de ce principe qui revient à ancrer l'auricularisation dans l'ocularisation: ainsi, dans "Le Bruit et la fureur":

- (g) *"La maison était silencieuse. Elle mit son tablier et monta l'escalier. On n'entendait aucun bruit":*

si la première phrase peut être perçue du point de vue de Sirius, en revanche l'évocation de Dilsey suffit par calculs inférentiels à ancrer les énoncés précédent et suivant dans la même source auditive. A l'inverse, une phrase en "ocularisation cartographique" telle que

- (h) *"à peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence"*

renvoie à un point de vue auditif abstrait et comme externe à la diégèse: nous sommes alors en auricularisation zéro, dont F. Jost reconnaît qu'elle est moins courante que l'ocularisation zéro: en quoi nous ne pouvons qu'être d'accord, au vu des réserves que nous avons émises au sujet de l'existence d'un foyer perceptif hors de toute incarnation - sauf à considérer l'auricularisation zéro comme une forme spécifique de la narration, dont la spécificité résiderait dans le thème: et si tel était le cas, le trop plein "théorique" ne serait pas le meilleur garant de la clarté ⁵⁵.

On l'aura compris, l'auricularisation, plus encore que l'ocularisation zéro, nous semble être un satellite de la narration. F. Jost nous en donne acte, d'une certaine façon, lorsqu'il souligne, à juste titre, que l'auricularisation romanesque a ceci de caractéristique qu'elle pratique aisément l'écoute sélective, bref que l'existence de sons parasites, non latéralisés, non relayés, et, dans tous les cas de figure, non signifiants pour la diégèse même, n'existent pas. En d'autres termes, cette aptitude à extraire les sons de "l'ambiance acoustique" renvoie à la dimension intrinsèquement narratologique des sons évoqués dans un roman: telle est du moins le degré zéro de nos habitudes de lecture, que nous nous étonnons fortement de la mention d'un son si nous ne traduisons pas cette évocation ("qui-n'est-pas-innocente") en terme de signification pour l'histoire, voire pour le récit.

En définitive, il nous semble hasardeux de vouloir étendre aux textes de fiction le concept d'auricularisation, dont nous ne contestons pas le bien-fondé pour le film, en raison de l'existence objective d'un canal sonore à partir duquel s'élaborent d'une part un système sémiologique original, d'autre part des relations complexes entre systèmes sémiotiques de nature différente.

Toutefois l'auricularisation est un système plus fragile que l'ocularisation, en ce qu'il semble davantage soumis aux aléas de la subjectivité de la perception - et nous reconnaissons qu'il s'agit ici d'une affirmation dont nous ne sommes pas en mesure de démontrer la justesse, sinon par des considérations anthropologiques et culturelles, sinon linguistiques: l'appréhension des sons est plus malaisée que ce qui s'offre à la vue, pour des raisons techniques déjà évoquées, et les concepts pour décrire la "réalité" de ce qui est visible sont sémantiquement plus "objectifs", et linguistiquement plus nombreux que ceux qui rendent compte des sons, des bruits.

Bref, l'auricularisation pose, davantage que l'ocularisation, la question de la subjectivité de la perception - question qui serait plus évidemment posée s'il fallait ajouter à l'étude de l'ancrage perceptif l'analyse des autres sens que sont le goût, le toucher, ou l'odorat. Quelle conclusion tirer de ce raisonnement, sinon que l'auricularisation questionne au plus profond la frontière entre le "vu" et le "su", ne serait-ce qu'en raison de la fréquence des modalisations qui accompagnent les perceptions auditives?

⁵⁵ Ici également, ces deux exemples gagneraient à être analysés à l'aide du concept de thématisation du repéré, les perceptions et pensées représentées coréférant au sujet de conscience focalisateur: cf deuxième partie, section I, chapitres 1 et 2.

VII. LA FOCALISATION

En effet, dans une phrase telle que "le canon sembla s'éloigner", le verbe " sembla" peut s'analyser autant comme un verbe de perception que comme un verbe d'opinion - et le critère déterminant d'une ocularisation (ou d'une auricularisation, si l'on veut bien considérer que par métonymie de la cause pour l'effet il s'agit du bruit du canon) réside dans le repérage d'indications localisantes, faute de quoi la cause est indécidable, ou, à tout le moins, interprétable selon cette double perspective du "vu" et du "su".

Ces relations complexes invitent à reprendre la question de la focalisation, d'autant plus qu'il est malaisé (et pourtant indispensable) de distinguer "la subjectivité perceptive de la subjectivité intellectuelle qui implique une certitude plus ou moins grande relativement à la réalité" (ibid. 117). Cette question est d'autant plus essentielle que la focalisation a à voir, comme nous l'avons déjà dit, avec l'autorité des assertions, et l'autorité qui en découle pour les processus d'identification et d'interprétation: en ce sens (et en ce sens seulement), on peut partager les analyses de Strawson évoquées par F. Jost: si la localisation de l'ocularisation renvoie à la "signification linguistique-cum-référentielle", " la focalisation, en revanche, ne se définit pas par rapport à la référence; elle explicite, d'une certaine façon, la valeur modale de l'acte illocutionnaire, indépendamment de la localisation précise de l'instance narrative" (ibid. 116). C'est dire à quel point la focalisation ainsi définie , au-delà de tout point de vue perceptif, interroge les frontières entre le "vu" et le "su", et invite à intégrer à l'analyse la dimension pragmatique.

VII. 1. Critique de la "caméra"

F. Jost ouvre sa réflexion sur la focalisation dans le texte de fiction par une critique radicale des théoriciens qui ont usé de métaphores indues dans l'étude du point de vue. C'est d'abord J. Lintvelt qui est en ligne de mire, par le biais de la critique de la "caméra", synonyme de description objective par laquelle le narrateur refuserait de pénétrer les pensées de ses personnages.

A juste titre, F. Jost fait remarquer que, pratiquement, les extraits allégués par les tenants de la "caméra" sont en contradiction, sur un point ou sur un autre, avec le silence revendiqué du narrateur (c'est le cas de l'exemple de "Moderato cantabile" cité par J. Lintvelt, et pour lequel F. Jost a beau jeu de souligner la présence du narrateur au travers du verbe "il comprit"). Théoriquement, enfin, la métaphore de la "caméra" est à la source de maints dérapages sémantiques: comme l'écrit F. Jost, "la logique que met en jeu Lintvelt [...] lorsqu'il parle de "type narratif neutre", le conduit à assimiler, par une sorte de loi de transitivité, "extérieur" à "vu par une caméra" et "vu par une caméra" à "objectif" ou "impartial [...] Tout se passe comme si l'adjectif "externe" ayant pris le dessus, ce concept s'était déplacé de la problématique du "foyer" [...] à celle de la la *modalisation* du monde perçu" (ibid. 121).

VII. 2. Confusion entre foyer perceptif et subjectivité

Or le problème de la subjectivité (ou de l'objectivité) n'a rien à voir avec celui du foyer narratif, comme le montrent les exemples cités par F. Jost:

- (i) "*Le bruit du canon s'approchait*";
- (j) "*Il remarqua que le bruit du canon s'approchait*";
- (k) "*Le bruit du canon semblait s'approcher*";
- (l) "*Il semblait à Fabrice que le bruit du canon s'approchait*";
- (m) "*Il avait l'impression que le bruit du canon s'approchait*",

autant d'exemples qui sont des ocularisations internes secondaires, puisque le foyer de l'information narrative est le personnage: "Le personnage semble plus ou moins sûr de ce qu'il voit ou entend, mais le récit adopte dans tous les cas *son* point de vue. Il faut donc se rendre à l'évidence: le problème de l'objectivité vs la subjectivité n'a rien à voir avec celui du foyer narratif. La seule chose que l'on puisse affirmer, c'est qu'il est des focalisations ou des ocularisations internes plus subjectives que d'autres" (*ibid.* 121 et 122).

(Nous ne revenons pas ici sur les réserves que peuvent susciter, hors contexte, les exemples (i) et (k), réserves qui ont été faites lors de la présentation critique de Genette.)

C'est là une donnée fondamentale sur laquelle F. Jost insiste: la modalisation n'entraîne pas de facto la focalisation interne. Certes, c'est le cas dans ces deux exemples suivants: " Je crus voir...", ou " Henri crut voir...": à chaque fois, les choses vues le sont au travers d'une ocularisation interne et d'une focalisation interne qui se trouvent être modalisées. Il n'en va pas de même dans ce dernier exemple qu'évoque F. Jost,

- (n) "*Henri semblait observer...*":

"Ce n'est plus alors la perception du personnage qui est modalisée, mais la relation du narrateur au monde diégétique: d'une ocularisation / focalisation interne subjective [dans les exemples précédents] on passe à une focalisation externe" (123).

VII. 3. Intrication du vu et du su, dans les cas de consonance

Toutefois, les choses se compliquent encore, si l'on tient compte des relations entre le narrateur et ses personnages dans le cas de la focalisation interne. Comme l'indiquent ces trois exemples de F. Jost que nous avons déjà cité par ailleurs,

- (o) "*Fabrice s'imagina que P*";
- (p) "*Fabrice pensa que P*";

- (q) "Fabrice savait que P",

le narrateur, qui place ici le foyer narratif dans le personnage, adhère plus ou moins au savoir du personnage "et construit, implicitement, sa propre position cognitive par rapport aux informations diégétiques": le verbe "s'imaginer" laisse entendre au lecteur que ce que pense Fabrice est faux, et donc que le narrateur en sait davantage que lui; "penser" est relativement non marqué, le narrateur traduisant la pensée de Fabrice; "savoir" dénote la pensée comme vraie, et laisse entendre que le narrateur lui-même authentifie ou garantit cette pensée, car il en sait lui-même autant sinon plus que Fabrice (ibid. 123). Ces dernières remarques permettent de mesurer combien le système de la focalisation est complexe, car il n'est pas aisé de démêler le "vu" du "su", surtout dès lors que ceux-ci sont modalisés, et que les modalisations concernent le narrateur ainsi que le personnage, sans qu'il soit possible de distinguer clairement ce qui concerne l'un ou l'autre.

Un autre mérite de ces dernières analyses, c'est de nous permettre de comprendre qu'il y a des combinaisons variables entre ocularisation et focalisation, en clair, que tel type d'ocularisation n'entraîne pas de facto tel type de focalisation, quand bien même certaines constantes se dessinent, selon les époques, les genres ou les auteurs. Toutefois, avant de présenter la typologie des combinaisons entre focalisation et ocularisation, il convient de rappeler les définitions "amendées" des diverses focalisations.

VII.4. La focalisation interne

Il y a donc *focalisation interne* lorsque le narrateur fait accéder le lecteur aux pensées et aux sentiments du personnage: "ni le contenu des pensées du personnage ni leur plus ou moins grande objectivité n'entrent donc en ligne de compte dans la détermination de la focalisation interne: qu'un personnage appréhende ce qui lui arrive de façon très neutre ou avec une forte subjectivité ne change rien au parti pris narratif qui est de placer le "foyer" du récit dans ce personnage. [...] il est des focalisations internes plus subjectives que d'autres" (ibid. 125).

VII. 5. La focalisation externe

Il y a *focalisation externe* lorsque "le fait de placer le foyer narratif à l'extérieur du personnage entraîne une incertitude sur ses pensées, ses buts, et, *ipso facto*, un manque de connaissance sur celui-ci ou sur les actions qu'il exécute" (ibid. 125). F. Jost remarque à juste titre que l'idée de focalisation externe ne fait problème que dans la narration homodiégétique, où il semble absurde, à première vue, que le narrateur soit dans l'incertitude quant à ses propres pensées.

En réalité, il existe bien des exemples où le je - narrant et le je - narré sont dans une situation de déséquilibre cognitif: ainsi des différences très sensibles de savoir dans "je ne savais pas ce qui m'arrivait" (les événements sont orientés à partir du je - narré: il y a focalisation interne); "je ne sais pas ce qui m'arrivait" - sans doute vaudrait-il mieux proposer "je ne sais pas ce qui m'est arrivé" - (le narrateur en sait moins que le personnage qu'il a été: il y a focalisation externe); "je sais à présent ce qui m'arrivait" (le narrateur possède un savoir complet qui inclut le moment présent et le passé) (ibid. 126).

VII. 6 La focalisation zéro

Quant à la *focalisation zéro*, qui confère au lecteur un savoir supérieur à celui du personnage, F. Jost propose de la rebaptiser *focalisation lectorielle*, "pour la différencier de la simple absence de point de vue perceptif qui est [...] une *ocularisation zéro*" (ibid. 127). Cette focalisation, dont le montage cinématographique est l'instrument privilégié "ne prend son sens que dans le récit, entendu au sens de *dispositio*. [...] elle résulte d'un ordre textuel qui permet au lecteur d'accéder à des fonctions narratives que le personnage ne possède pas [...] A l'échelle du texte littéraire, la focalisation lectorielle est repérable dans tous les passages où le narrateur, choisissant de "rendre le lecteur omniscient", en dit plus que ne peut voir ou entendre le personnage, ou passe d'un lieu ou d'un temps à un autre par ces simples opérateurs: "pendant ce temps...", "quelques années plus tôt...", "de son côté...", etc. Un tri croisé des catégories d'ordre et de focalisation serait fort utile pour préciser les variations possibles de la catégorie de mode" (ibid. 127 et 128).

VII.7. Typologie des diverses combinaisons entre focalisation et ocularisation

F. Jost, après ces dernières précisions, en vient à proposer sa "typologie des combinaisons focalisation / ocularisation". Ainsi, la *focalisation interne* peut-elle se combiner avec l'ocularisation zéro (comme le montre cette phrase du début de "La Peau de chagrin", "Il s'achemina vers le pont Royal en songeant aux dernières fantaisies de ses prédécesseurs"), ou avec l'ocularisation interne primaire (comme c'est souvent le cas lorsque le narrateur est homodiégétique), ou avec l'ocularisation interne secondaire (dès lors que les coordonnées spatiales réfèrent à la position oculaire d'un personnage, comme on le constate avec cet exemple, "il s'avança sur sa droite").

La *focalisation externe* peut se combiner avec l'ocularisation zéro s'il est impossible de déterminer l'origine du regard:

- (r) "*vers la fin du mois d'octobre dernier un jeune homme entra dans le Palais-Royal*".

Dans le cas de l'ocularisation interne primaire ou secondaire, la "description est strictement restreinte à ce qu'est censé voir le narrateur ou un personnage, et le fait que le "foyer" est à l'extérieur du personnage entraîne une incertitude sur les pensées de celui-ci" (ibid. 131). Ceci peut se produire lorsque nous voyons un personnage regarder une scène sans que nous connaissions les sentiments que cela lui inspire: ce cas de paralipse confirme nos remarques sur le système de Lintvelt, notamment le fait que le narrateur comme l'acteur peut voir sans pour autant aller jusqu'à exprimer ce qu'il ressent à cette vue. Ceci revient à établir une distinction radicale entre le centre de perspective - qui est au centre du système de l'ocularisation - et la profondeur de la perspective - qui renvoie au savoir narratif, bref à la focalisation: autrement dit, il n'est pas vrai que la profondeur de perspective d'un narrateur soit toujours illimitée.

F. Jost cite également cet exemple de focalisation externe et d'ocularisation interne dans une narration homodiégétique, extrait de la "Vie d'Henri Brulard",

- (s) "*il ne semble que je pleurais de rage*",

où apparaît le contraste très net entre ce qu'il sait avoir vécu et l'interprétation qu'il convient de donner de ses réactions. Ici encore, nous ne pouvons que souscrire à cet exemple qui démontre nettement que le je - narré comme le je - narrant (et en l'occurrence, c'est lui qui nous intéresse ici) peuvent être source d'un point de vue perceptif sans pour autant faire automatiquement montre d'une profondeur de perspective illimitée: nous considérons donc ce dernier exemple comme une preuve de ce que le centre de perspective n'implique pas par nature une certaine profondeur de perspective, et une seule. C'est là un des mérites fondamentaux de F. Jost que de l'avoir établi.

Enfin, la focalisation lectorielle s'accompagne le plus souvent de l'ocularisation zéro: "le narrateur est partout et nulle part; il sait tout. Il faut toutefois rappeler que cette combinaison s'observe à l'échelle du texte et non de la phrase dans laquelle l'ocularisation zéro est souvent associée à une focalisation interne sur un personnage" (ibid. 133). Si F. Jost est relativement discret sur l'ocularisation interne primaire, il est en revanche plus précis en ce qui concerne la combinaison de la focalisation lectorielle avec une ocularisation interne secondaire, telle qu'elle est illustrée par cet extrait de "Dans le labyrinthe",

- (t) *"tout en haut se trouve la chambre close, ou la poussière se dépose en couche grise"*,

ces précisions topographiques n'étant pas à mettre au compte du personnage qui poursuit son chemin.

CONCLUSION

Au terme de cette longue présentation, il est plus que temps de dégager les lignes de force de ces analyses. Incontestablement, le détour par l'étude de la focalisation au cinéma, puis le recours à l'analyse linguistique confirment définitivement le caractère trop lâche de la notion de focalisation chez Genette. En des termes différents de ceux de M. Bal ou J. Lintvelt, et malgré des perspectives théoriques diverses, F. Jost arrive à cette conclusion qu'il est indispensable de distinguer entre le point de vue perceptif et le point de vue cognitif, ce qu'il appelle l'ocularisation et la focalisation, dont le "foyer" se trouve dans un cas dans le centre de perspective (J. Lintvelt) et qui renvoie dans le second à la profondeur de la perspective.

L'autre point absolument décisif, c'est l'émergence d'une combinatoire (certes embryonnaire) entre ces deux points de vue différents et complémentaires, dont F. Jost s'efforce de rendre compte à l'aide de critères linguistiques plus précis que ses prédécesseurs: ce n'est là pas le moindre de ses mérites...

Toutefois, les analyses de F. Jost suscitent certaines réserves. Ainsi de la notion d'auricularisation, dont le statut paraît pertinent (pour autant qu'on puisse en juger) dans le cinéma, et dont l'existence est nettement plus problématique dans le texte de fiction, pour des raisons déjà évoquées.

Au demeurant, n'est-il pas significatif du flottement de la notion, pour le roman, par exemple, que l'auricularisation soit absente de la typologie des relations entre ocularisation et focalisation? Soit l'auricularisation concerne l'ancrage d'un point de vue perceptif, au même titre que les autres sens, soit elle se dissout dans l'étude de la narration. Il nous

semble d'ailleurs que "L'Oeil - caméra" s'ouvre sur un principe difficile à démontrer, et pourtant essentiel en cette matière: "Tout se passe comme si l'auteur fictif se donnait une sorte de règle non explicitée: si une chose n'est pas attestée par la vue, alors son pouvoir narratif s'étend [c'est nous qui soulignons]" (ibid.16). Cette "règle" de nature anthropologique (?) ou à tout le moins culturelle mérite d'être convoquée pour juger du bien-fondé de l'existence de l'ocularisation zéro. En effet, qu'est-ce donc concrètement qu'un point de vue qui n'est celui de personne (entendons: ni le narrateur ni le personnage) sinon de la narration, à l'aide des outils de la voix narrative ?

Et cette question pourrait tout aussi légitimement s'appliquer à la focalisation zéro, dont on ne voit pas ce qui, dans la définition de Jost que nous avons citée contrevient à ce que Genette appelle la voix narrative: d'ailleurs, il est significatif que les exemples de focalisation zéro visent la possibilité d'omniprésence, pour reprendre une formule de J. Lintvelt, ou encore la possibilité de jouer sur les paramètres d'ordre temporel ou de fréquence, notions que Genette attribue à la voix et non pas au mode.

Si, comme F. Jost le dit fort justement, la focalisation zéro renvoie à la *dispositio*, alors il peut être bon d'établir à titre expérimental une nouvelle distinction concernant le point de vue, celle de point de vue "prédicatif" (l'expression est empruntée à J. Aumont, mais nous l'employons ici en un sens plus large que dans son article de "Communications" n° 38) qui concernerait les jugements du narrateur sur les personnages, les événements, sur toute la matière de l'histoire et du récit, tels qu'ils se laissent analyser au niveau de l'ensemble du texte narratif, dans la phrase comme au niveau de la *dispositio*. Au demeurant, cette dénomination, qui ne se limite pas à un changement de terminologie, évite certains inconvénients du terme "lectoriel": assurément, F. Jost veut à juste titre insister sur le fait que si omniscience il y a, c'est celle du lecteur, et non celle du narrateur. Mais pourquoi limiter la "part du lecteur", évidemment décisive, à cette seule "focalisation"?

A côté de ce point de vue où la narration se taillerait la part du lion, interagiraient selon des combinatoires complexes un point de vue perceptif (dont l'ancrage serait dans le personnage ou dans le narrateur) et un point de vue cognitif qui concernerait les relations entre le savoir du personnage et du narrateur.

Ces expressions, "point de vue prédicatif", "point de vue perceptif", "point de vue cognitif", ont certes le mérite de souligner le fait que la problématique du PDV est bien plus complexe que les fréquentes réductions de la question à la vue, ou aux perceptions en général (dans les manuels scolaires notamment). Mais elles peuvent présenter l'inconvénient de laisser penser qu'il y aurait des frontières étanches entre ces différents PDV. Cet inconvénient est tel que, dans notre seconde partie, nous préférons parler des diverses composantes constitutives du PDV ⁵⁶.

Mais, en l'état, il est difficile d'avancer: si nous savons globalement ce qu'est un personnage ou un acteur, en revanche nos conceptions sur le narrateur (et sur les différentes modalités de son "instanciation" dans le récit) sont moins assurées, en dépit des acquis des études narratologiques: c'est par le biais de l'énonciation narrative que nous reprendrons ce problème, notamment à la lumière des travaux de L. Danon-Boileau ou encore ceux d'A.G. Greimas, de J. Courtès et de J. Fontanille.

⁵⁶ Nous distinguerons ainsi essentiellement les composantes perceptive et cognitive (ou épistémique), et, dans une moindre mesure, la composante axiologique. Le "point de vue prédicatif" se trouve "absorbé" par les composantes cognitive et axiologique. Cf deuxième partie, section I, chapitres 1 et 3.

SECTION III

APPROCHES LINGUISTIQUES DU POINT DE VUE

Cette troisième section présente deux approches linguistiques du PDV, menées dans des cadres théoriques divers, Danon-Boileau se situant dans une optique énonciative, Ducrot abordant par incidence le PDV à partir de préoccupations sémantiques, Greimas et Fontanille situant notamment leur approche dans le cadre d'une sémiotique de l'espace.

Incontestablement, l'on observe ici des avancées, du moins des propositions falsifiables, des exemples précis, sur lesquels il est possible de livrer à une contre-analyse⁵⁷. C'est là un progrès. Dans le même temps, on sent que ces linguistes abordent le PDV à partir de leurs préoccupations, soucieux qu'ils sont de vérifier que leurs concepts linguistiques peuvent trouver là de nouveaux champs d'expérimentation.

Mais, (à la différence de Banfield ou Fleischman, qui portent l'essentiel de leurs efforts sur la focalisation interne, la plus fondée des focalisations), ils ne cherchent pas à interroger frontalement les fondements de la tripartition des focalisations. D'où ces avancées, réelles, et des blocages persistants.

⁵⁷ C'était déjà le cas chez F. Jost, à la différence de ses prédécesseurs.

section III

chapitre 1

L.DANON-BOILEAU : focalisation et énonciation dans "PRODUIRE LE FICTIF" (1982)

INTRODUCTION

Laurent Danon-Boileau aborde la focalisation de manière plus directement linguistique comme le souligne le sous-titre de "Produire le fictif", "Linguistique et écriture romanesque". Dans le cadre des concepts travaillés par Antoine Culioli, L. Danon-Boileau analyse cet au-delà du texte de fiction qui lui est propre, par "l'emploi littéraire des opérations de langage [...] dans un jeu sur la liaison entre énonciation et référenciation" : "car c'est dans l'acte d'énonciation que ces différents référents sont liés. [...] Le mouvement qui désigne l'ailleurs du texte (la référenciation) est solidaire de celui qui inscrit la place du sujet énonciateur" (Danon-Boileau, 1982, 29 et 30).

Ces propos illustrent fortement l'originalité de la démarche, et, si l'on peut dire, son noyau dur: l'analyse du PDV à partir de l'énonciation et de la référenciation (ou encore des traces énonciatives au coeur même de la référenciation) est en effet au centre de toute démarche qui vise à dépasser l'approche métaphorique du PDV. C'est le mérite "historique" de L. Danon-Boileau que d'avoir tracé avec netteté cette perspective.

On saisit d'emblée que ce travail sur "l'écriture" romanesque, à partir de concepts linguistiques déterminés repose sur une double critique fondamentale: d'une part celle des tenants de la littérature romanesque comme reproduction du réel, d'autre part celle des tenants de l'autotélie radicale du texte romanesque, représentés notamment par le groupe autour de "Tel Quel", par nombre de Nouveaux Romanciers, ou de théoriciens du Nouveau Roman, à commencer par le plus emblématique d'entre eux, J. Ricardou.

Ces derniers, qui pourfendent à juste titre la thèse de la littérature comme reflet vont toutefois jusqu'à nier la question des rapports entre le texte et le monde: position intenable pour un linguiste de l'énonciation, en ce qu'elle a "pour effet d'oblitérer l'examen de l'espace référentiel - celui-là même qui constitue l'au-delà des textes" (ibid. 30).

C'est à partir de cette conviction fondamentale que L. Danon-Boileau traite des grands problèmes qui traversent l'écriture du roman, qu'il s'agisse des questions relatives au narrateur, à la focalisation ou encore des discours rapportés, dans une perspective qui n'oublie jamais d'articuler les systèmes d'énonciation déictique ou anaphorique à l'énoncé primaire ou à l'énoncé rapporté.

Comme nous l'avons fait avec F. Jost, et pour les mêmes raisons, nous remplacerons les expressions "texte littéraire" ou "roman" par texte de fiction, sans que cela n'altère les analyses de L. Danon-Boileau.

A. L'ENONCIATION DANS LES TEXTES DE FICTION

I. ENONCES PRIMAIRES ET ENONCES RAPPORTES

La première distinction fondamentale étudiée par L. Danon-Boileau, et qu'il est nécessaire de maîtriser pour l'étude de la focalisation, concerne l'opposition entre énoncé et énonciation primaires d'un côté, énoncé et énonciation rapportés de l'autre.

L'énoncé rapporté est la catégorie commune au discours direct, au discours indirect et au discours indirect libre.

L'énoncé primaire "est ce qui, dans un texte, n'appartient pas à l'une de ces trois catégories d'énoncé rapporté [...] c'est le niveau d'énoncé le plus "enchâssant" " (ibid. 37).

Cette distinction est à la base de l'opposition entre narrateurs primaires (au pluriel) et narrateurs rapportés (au pluriel également).

II. LES NARRATEURS PRIMAIRES

Ainsi, la catégorie des narrateurs primaires comprend plusieurs sortes de narrateurs, selon la nature du support des énoncés primaires.

II. 1. Le narrateur anonyme

Tout d'abord, le narrateur anonyme: c'est "le support de l'énoncé primaire que l'on assigne d'office aux énoncés primaires qui ne comprennent pas de pronom de première personne. Soit l'exemple:

- (a) "la marquise sortit à cinq heures" " (*ibid.* 37).

"Ce narrateur anonyme est le support de divers jugements qui peuvent prendre naissance dans toute la portion d'énoncé qu'il commande [...] c'est encore ce narrateur anonyme qui doit être tenu pour responsable des éventuelles modalisations de son énoncé:

- (b) "la marquise sortit sans doute / peut-être à cinq heures" .

C'est à partir de lui que s'effectuent les repérages servant à mettre en place les références du temps, du lieu et des objets dont il parle. Pour mieux dire, c'est sa situation d'énonciation qui sert de point d'origine aux repérages de l'énoncé" (*ibid.* 37 et 38).

Ce narrateur qui est un locuteur, responsable des actes de langage, puisque responsable des modalisations de son énoncé, est dit "anonyme" dans la mesure où "il constitue le support des qualifications ⁵⁸ et l'origine des repérages de son énoncé sans avoir pour autant d'identité référentielle. On ne sait pas qui il est: il ne s'appelle pas par un "je"; il n'est désigné par aucun nom (alors que les narrateurs rapportés, en revanche, sont désignés par leur nom) (*ibid.* 38).

Evidemment, la terminologie, une fois de plus, n'est pas sans défaut, comme L. Danon-Boileau le souligne lui-même: en effet, "anonyme" signifie dans le langage courant une absence de nom, mais non pas d'identité. Ici, anonyme signifie que le narrateur n'a pas d'identité référentielle, et qu'il est, comme on l'a dit, seulement le support des qualifications et des repérages.

Nous voudrions assortir cette présentation du narrateur anonyme de plusieurs considérations qui, dès maintenant, concernent le point de vue. Il importe de souligner que ce narrateur anonyme n'a que peu à voir avec le type narratif neutre (la "caméra") de J. Lintvelt, ou avec certaines conceptions de la focalisation externe dans lesquelles le narrateur, anonyme, s'interdit tout commentaire, voire toute marque explicite de subjectivité, au sens traditionnel du terme dans les études littéraires - et non pas au sens linguistique du terme.

On ne retrouve rien de tel dans "Produire le fictif": la démarche linguistique invalide ce type de problématique ⁵⁹, par le constat que de telles configurations sont très rares, et ne peuvent jamais durer très longtemps, parce que le narrateur anonyme peut certes se faire discret, mais non pas pour autant ignorer sa situation de support des énoncés primaires; de ce fait, c'est à lui que se rapportent les modalisations et qualifications. Par conséquent, chez Danon-Boileau, ce narrateur peut modaliser ou non son propos, émettre des jugements explicitement ou non, et laisser paraître ses sentiments à propos des personnages, ne serait-ce que parce qu'il est le "support des qualifications", et que celles-ci trahissent plus ou moins le point de vue du locuteur.

En ce sens, l'affirmation que le narrateur anonyme n'aurait pas d'identité référentielle nous paraît contestable: à l'évidence le narrateur n'a pas de nom; en conclure une absence d'identité ne se justifie pas. En effet, la somme des modalisations, des qualifications (pour ne s'en tenir qu'à ces seuls critères évoqués par L. Danon-Boileau)

⁵⁸ Ces "qualifications" comprennent à la fois les modalités (cf (b)) et les jugements: "Oedipe disait que sa mère était belle" (Danon-Boileau, 1980, 46 et 47).

⁵⁹ Précisons que ce qui est critiqué, c'est la qualification de "la caméra", comme type neutre. Mais cette critique n'entraîne pas chez Danon-Boileau une remise en cause de la FE. Nous tenterons de montrer que, sur la base de certaines de ses analyses, notamment, il est possible d'aller jusqu'à remettre en question l'existence même d'une FE autonome: cf deuxième partie, première section, chapitres 3 et 4.

ne permet-elle pas au lecteur de construire une certaine image du narrateur anonyme, de ses goûts, de sa psychologie, de son idéologie, etc?

Il nous paraît que la question mérite d'être posée: les réponses que nous apporterons nous conduiront à redéfinir le foyer de la FZ et de la "FE", et à leur substituer le concept de PDV N (ou de PDV P, pour les visions externes coréférant à un P focalisateur ⁶⁰).

II. 2 Les narrateurs explicites

Le narrateur explicite, quant à lui, est "le support des modalités et l'origine des repérages dans les énoncés primaires qui contiennent un pronom de première personne. Comme le narrateur anonyme, le narrateur explicite est à la fois support des modalités et origine des repérages. Mais, à la différence du narrateur anonyme, le narrateur explicite dispose d'une identité référentielle - autrement dit, il n'est pas que support, mais peut aussi servir de "sujet d'énoncé" " (*ibid.* 38).

II. 2. 1. Le narrateur représenté

L. Danon-Boileau remarque que ce narrateur explicite, proche du "narrateur représenté" de W.C. Booth, s'en distingue toutefois par le fait que le narrateur explicite se caractérise par l'existence de pronoms de première personne, sans que ce "je" s'incarne nécessairement dans un personnage: "Autrement dit, le pronom de première personne met en place la "forme" d'une référence possible pour l'énonciateur. Mais cette forme peut rester non instanciée" (*ibid.* 39). Le narrateur explicite est donc le narrateur caractérisé par le "je", sans que ce je soit instancié; dès lors que la référence du narrateur est "figurée - autrement dit, lorsque le narrateur devient objet de qualifications" (*ibid.* 39), ce dernier est un narrateur représenté.

II. 2. 2. Le narrateur effacé

L. Danon-Boileau souligne que cette opposition entre narrateurs anonyme et explicite ne rend pas compte de la totalité des cas de figure de l'énonciation narrative. Ainsi, le narrateur de "La Jalousie" est un narrateur primaire caractérisé par de très abondants renvois à la situation d'énonciation du narrateur, concernant l'ici et le maintenant, alors que manquent les marques de la première personne.

L. Danon-Boileau baptise ce narrateur explicite d'un genre particulier "narrateur effacé". Ce dernier "repère les objets de son discours par rapport à la situation d'énonciation. Mais il ne se désigne pas lui-même par un "je". De sorte qu'il reste hors de portée de toute description, et conserve une sorte de transcendance par rapport aux autres personnages" (*ibid.* 40 et 41).

En définitive, l'opposition entre narrateurs anonyme et explicite est certes utile, mais il convient de ne pas être dupe des représentations qui sont à la base de ce découpage de la réalité littéraire: "les catégories du narrateur anonyme et du narrateur explicite sont une

⁶⁰ Cf deuxième partie, section I, chapitres 3 et 4.

version réaliste (donc commode mais fallacieuse) d'une distinction énonciative fondamentale" (ibid. 40), savoir le fait que l'histoire est racontée par repérage déictique ou anaphorique. Toute la question, cependant, c'est de déterminer exactement ce qu'on entend par ces repérages, et ce n'est pas une mince affaire. Il reste que L. Danon-Boileau fournit dans son ouvrage de précieux éléments de réponse.

D'ores et déjà, on ne peut que souligner avec force combien le concept de narrateur effacé est utile non seulement pour rendre compte de situations énonciatives particulières, mais encore d'un principe général, savoir que "les trois éléments qui définissent la situation d'énonciation (je, ici, maintenant) ne sont pas nécessairement employés de façon solidaire dans le repérage institué par un texte. C'est même le jeu sur cette déliaison qui s'appelle l'écriture" (ibid. 41).

L. Danon-Boileau aborde ces questions lorsqu'il revient sur l'opposition benvénistienne entre "discours" et "histoire". Ainsi, les analyses des chercheurs culioliens convergent sur cette conclusion que "discours" et "histoire" sont des "hypostases artificielles de repérages qui sont à l'oeuvre dans les textes tantôt de façon conjuguée, tantôt de façon indépendante" (ibid. 89). Il est à ce titre tout particulièrement intéressant de souligner que le support des modalités appréciatives n'implique pas que les repérages temporels soient de l'ordre du "discours" exclusivement, contrairement au point de vue normatif de Benvéniste qui considère comme a - normal la concomitance du "récit" et de ces mêmes modalités appréciatives . "Dans le cadre de cette dichotomie [entre discours" et "histoire"], on supposait en effet que, dès lors que le repérage des temps est fait par rapport à l'énonciation, le reste doit suivre - le reste, c'est à dire le repérage des personnes et des lieux. Or, on rencontre des textes où le repérage des temps s'effectue sans rapport à l'énonciation, tandis que celui des personnages, lui, y est fait en rapport avec l'énonciateur. Ainsi des textes à la première personne utilisant le passé simple" (ibid. 94).

III. LES NARRATEURS RAPPORTES

Le narrateur rapporté, enfin, "est le support des modalités de toute énonciation rapportée", dans le discours direct, le discours indirect ou le discours indirect libre. Dans une phrase telle que "Lesable balbutia: "je ne comprends pas, à quoi n'ai-je pas réussi?" ", l'énonciateur rapporté est le support énonciatif de l'énoncé rapporté au discours direct, dont la référence couplée renvoie non seulement à la première personne de l'énoncé rapporté, mais aussi à la mention de son nom dans l'énoncé primaire (ibid. 41 et 42).

Quant au personnage, on peut le définir comme la "référence que l'on peut assigner aux noms propres (ou aux pronoms personnels de troisième personne [...] Par définition, le personnage n'est le support d'aucun énoncé rapporté. Dès lors qu'il devient support d'un énoncé, le personnage devient narrateur - personnage. Ce qui veut dire que tout personnage est potentiellement un énonciateur rapporté" (ibid. 42).

Narrateurs primaires et rapportés (au rang desquels il faut compter les personnages, ces narrateurs rapportés potentiels) sont donc classés selon leur nature de support d'énoncés, et d'origine de repérage.

IV. AUTEUR ET ECRIVAIN

Narrateurs primaires et rapportés sont donc radicalement différents de l'auteur, cet individu "en chair et en os" et de l'écrivain, responsable de la construction du récit. L'écrivain est "logiquement antérieur au problème des supports énonciatifs [...], dispose le référent et organise les énoncés successifs du texte de façon non linéaire [...] La notion d'écrivain est donc dictée par une représentation finaliste des textes et par le constat que les moyens qu'ils mettent en oeuvre pour atteindre leurs effets dépassent largement le domaine de la recherche du support des énoncés. De façon plus générale, si chaque type d'énoncé peut être rapporté à un énonciateur, l'enchaînement des différents énoncés, en revanche, les dépasse tous et ne peut être rapporté qu'à une instance productrice. De même, c'est à l'écrivain que sont redevables les jeux par rapport au "temps référentiel" (prolepses, analepses, ellipses) et le choix entre "scène" et "résumé" (ibid. 43).

Ce n'est donc pas l'instance "qui raconte", mais celle "qui bâtit" le récit ⁶¹.

V. DISCUSSION

Incontestablement, cette représentation générale de l'énonciation narrative, dans ses grandes lignes, dresse correctement "l'état des lieux" narratifs, ce qui est indispensable à toute étude sérieuse de la focalisation.

Néanmoins cette représentation n'est pas sans quelques défauts, et surtout n'articule pas certains concepts énonciatifs dont l'existence paraît fructueuse pour l'analyse du point de vue.

V. 1. Énonciateur et narrateur

Tout d'abord, L. Danon-Boileau considère comme équivalents les concepts de "narrateur" et d' "énonciateur": or si le narrateur est bien un énonciateur, peut-on affirmer que la réciproque est toujours vraie? En réalité, on sent bien qu'il y a là de ces équivalences à première vue incontestables, et, à l'examen, inacceptables. De fait, les exemples cités par L. Danon-Boileau, surtout ceux qui sont censés illustrer l'existence de narrateurs rapportés, sont très courts: le narrateur est dit rapporté parce qu'il est le support de toute énonciation rapportée.

Or toute *énonciation* (rapportée ou non) n'est pas équivalente à un *récit* (enchâssant ou enchâssé): la notion de narrateur (primaire ou secondaire ou tertiaire, plutôt que "rapporté", qui renvoie par trop aux discours rapportés) n'a de sens que par rapport aux activités de narration, et par rapport à une superstructure textuelle de récit

⁶¹ Cf " E 1 Il faisait un froid de canard. E 2 "J'ai la chair de poule", soupira Pierre". Alors que E1 a pour support le narrateur primaire, E2 renvoie à un narrateur rapporté. Aucun de ces narrateurs n'est responsable de l'effet comique qui naît du rapprochement des deux énoncés. L'écrivain est donc une instance utile pour l'analyse des effets qui débordent le cadre énonciatif. Cf Danon-Boileau, 1980, 59 et 60.

(dans la lignée des analystes du récit, depuis Propp jusqu'à J. M. Adam). Comme l'écrivait M. Bal, "tout discours direct n'est pas nécessairement récit. Il faut qu'il soit réalisé, fût-ce virtuellement, par les instances qui définissent le récit. Sinon, il est toujours un hypo-discours [...] Ce dont le personnage parle se situe à un niveau encore inférieur au niveau où se situe le personnage - narrateur" (Bal, 1977, b, 35).

Il nous faut donc distinguer parmi tous les énoncés qui réfèrent chacun à un énonciateur ceux qui sont des récits, et ceux qui sont des paroles: paroles du narrateur ou du personnage. Cette distinction nous semble particulièrement indispensable dans la perspective du point de vue, car la force illocutoire des actes de langage dépend aussi du niveau et de la fonction de l'énonciateur dans le récit. Il faut donc poser comme une nécessité de l'analyse la distinction entre ces divers énonciateurs sans se limiter aux critères du discours rapporté.

V. 2. Sujet parlant, locuteur, énonciateur

En outre, il nous semble pertinent, à titre d'hypothèse de travail, de croiser cette première approche avec celle qui est au coeur des théories de l'énonciation chez O. Ducrot, telles qu'elles sont développées dans "Le Dire et le Dit" ainsi que dans son article de "Logique, structure et énonciation" intitulé "Énonciation et polyphonie chez C. Bally".

O. Ducrot propose une théorie de l'énonciation qui repose sur la distinction de trois statuts différents qui se fondent ou non dans la même source énonciative: le *sujet parlant*, producteur physique de l'énoncé; le *locuteur*, qui prend la responsabilité de tel acte de langage particulier; l'*énonciateur*, qui est à l'origine, dans le discours du locuteur, de points de vue avec lesquels le locuteur adhère plus ou moins.

Il n'est pas dans notre intention de présenter une analyse précise du système d'O. Ducrot. Nous souhaitons seulement insister sur ce fait, à nos yeux important pour l'étude du point de vue: la possibilité pour un locuteur de faire entendre dans son discours une autre "voix" que la sienne ou un autre point de vue (comme c'est le cas dans le discours indirect libre ou dans l'ironie, notamment) invite à reprendre à un certain niveau d'analyse la distinction genettienne entre mode et voix.

Il nous semble particulièrement intéressant de faire écho, à ce stade, aux analogies qu'O. Ducrot repérait entre sa représentation des sujets ("parlant", "communiquant" et "modal", chez C. Bally) et l'analyse de l'acte narratif proposée par Genette dans "Figures III": "L'écrivain de Genette, c'est à dire l'individu historique (Proust, Balzac) qui invente l'histoire, ou au moins lui donne une forme littéraire, n'appartient pas plus au récit lui-même, dont il est la source, que le sujet parlant de Bally n'entre dans le sens de l'énoncé. Le *narrateur* de Genette, celui qui est, dans le texte même, la voix rapportant les événements, pourrait à son tour être mis en parallèle avec le sujet communiquant, c'est à dire l'être qui, d'après la signification de l'énoncé, "fait savoir". Et l'analogie est enfin presque évidente pour le sujet modal ou pensant, d'une part, et, d'autre part, le centre de perspective ou focalisation de Genette, celui qui "voit", celui dont on choisit le point de vue pour présenter les événements. La formule canonique de Bally ["la phrase *la terre tourne* signifie logiquement "je vous fais savoir (communication) que je suis convaincu (modalité) que la terre tourne [= dictum] " (Ducrot, 1989, 180)] trouve ainsi sa contrepartie dans un schéma narratif qui serait: "le narrateur raconte (voix) que X voit (modalité) telle ou telle chose se passer" (ibid. 181).

Ces propos nous invitent à analyser le point de vue, considéré comme centre de perspective, à la lumière des approches énonciatives, qu'il s'agisse de celles d'O. Ducrot ou d'A. Culioli. Tout au plus peut-on ici émettre l'hypothèse que la conception polyphonique d'O. Ducrot est susceptible de complexifier les représentations traditionnelles du point de vue comme relation du savoir du narrateur par rapport à celui du personnage: dans le cadre d'une polyphonie généralisée, ne peut-on pas considérer que l'opposition du mode et de la voix travaille chacun des termes de la relation entre narrateur et personnage, et que, par voie de conséquence, le "schéma narratif" de base s'en trouverait modifié?

D'une certaine manière, c'est ce que souligne André Meunier ⁶², lorsqu'il écrit: "Etendant la définition du SM [= sujet modal] à la source d'un point de vue verbalisé ou non, réalisée ou non en surface, qui se présente ou est présentée comme responsable de ce qui est énoncé, on est conduit à réunir un ensemble apparemment hétérogène de situations que Ducrot traite dans sa théorie polyphonique, que nous préférons ne pas analyser en termes de pluralité de voix ou de discours rapportés, mais de centre de perspective: car précisément ce ne sont le plus souvent pas des discours tenus qui entrent en conflit, mais des points de vue non verbalisés." (Meunier, 1992, 383).

Il nous semble que ces deux approches, celle de Danon-Boileau, et celle de Ducrot, sont complémentaires. Comme nous le montrerons dans notre deuxième partie, les relations entre narrateur et personnage sont d'une complexité telle que l'approche énonciative déterminant le support des énoncés primaires et rapportés fournit des outils indispensables. Mais, précisément parce que cette complexité est multipolaire, l'angle d'attaque choisi par L. Danon-Boileau ne permet pas d'analyser toutes les facettes du PDV ⁶³.

En revanche, la théorie polyphonique de Ducrot offre des instruments pour rendre compte des multiples interactions entre des énoncés primaires et rapportés, et aussi, de celles qui sont à l'oeuvre à l'intérieur des énoncés primaires, où l'on entend la "voix" de l'énonciateur, dans ces "phrases sans paroles" que sont les perceptions et / ou pensées représentées constitutives du PDV.

⁶² In "Sujet de la deixis et support modal", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M.A. Morel (eds), 1992, p. 375 à 386.

⁶³ La critique que nous adressons à L. Danon-Boileau peut paraître peu pertinente à qui considérera que notre lecture de son ouvrage est réductrice: la question porte sur la compréhension de la notion d'énoncé primaire et, surtout, sur celle d'énoncé rapporté. A lire les définitions comme les exemples de Danon-Boileau, on ne peut que conclure que ce dernier considère comme énoncés rapportés uniquement ceux qui sont au DD, DI ou DIL. Les exemples sur lesquels nous travaillerons montrent que des énoncés peuvent coréférer à un énonciateur distinct du locuteur responsable de l'énoncé primaire, au coeur de ce dernier. Il ne nous semble pas que la conception de l'énoncé rapporté de Danon-Boileau rende compte de ces cas de figure très fréquents. Si notre interprétation est correcte, alors l'approche de Ducrot est indispensable pour rendre compte des cas précités. Si notre interprétation est fautive, alors on peut considérer que les approches de Ducrot et Danon-Boileau rendent compte des mêmes phénomènes.

B. LA FOCALISATION ENTRE ENONCES PRIMAIRES ET ENONCES RAPPORTES

VI. LA FOCALISATION ZERO

L'analyse de la notion de point de vue, qui suit immédiatement celle des relations énonciatives entre narrateurs et personnages, est au coeur de la "liaison entre énonciation et référenciation dans les textes littéraires".

La définition de base qu'en donne L. Danon-Boileau est classique: le point de vue (ou focalisation) "mesure la position du narrateur (i. e. du narrateur primaire) par rapport à celle qui est assignée aux personnages (éventuellement narrateurs - personnages)" (Danon-Boileau, 1982, 44).

VI. 1 la focalisation zéro dans les énoncés primaires

Selon L. Danon-Boileau, la focalisation zéro, - assimilée ici à la "vision par derrière" de J. Pouillon, ou à l' "auteur omniscient" de W. C. Booth - signifie que "le narrateur est intuitivement perçu comme averti de toutes choses et, en particulier, des pensées et jugements secrets de chacun de ses personnages".

A cette présentation traditionnelle, L. Danon-Boileau ajoute un commentaire relativement sujet à caution: "L'expression proposée par Genette nous semble indiquer de plus que le narrateur maintient constante la distance qui sépare son point de vue de celui de ses personnages. Jamais il ne "focalise" sa narration sur la vision de tel d'entre eux. Jamais il ne réduit la distance qui le sépare de ses créatures. Ce qui veut dire, en termes de linguiste, que le point de vue adopté dans les énoncés primaires de la narration n'est jamais directement celui d'un personnage" (ibid. 44).

L. Danon-Boileau écrit par ailleurs que l'"omniscience" du narrateur primaire tient au fait que ce dernier à égale distance des personnages: "c'est parce qu'il [= le narrateur] a accès à tous les discours rapportés qu'il ne peut être le support d'aucun d'entre eux en particulier" (Danon-Boileau, 1980, 64).

Ces propos sont contestables à plus d'un titre, et infirmés par les romans de Flaubert, ou de Zola, etc., puisque le narrateur, qui accède à tous les discours rapportés, peut néanmoins choisir de privilégier, dans l'énoncé primaire même, tel ou tel personnage.

VI. 2. Discussion

D'abord, Genette ne dit pas dans "Figures III" que la focalisation zéro se présente systématiquement et constamment comme une relation de distance entre le narrateur et ses personnages; d'ailleurs, on peut ajouter, accessoirement (mais est-ce si accessoire que cela?) qu'il n'est pas dans les habitudes de Genette d'être si catégorique, et que le mot

"jamais" n'est pas de ceux que sa plume affectionne, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec je ne sais quelles précautions oratoires dans le but d'éviter les critiques.

Au demeurant, et sur le fond, Genette ne cessera d'affirmer que la focalisation zéro est une focalisation "variable" selon l'expression du "Nouveau Discours du Récit", associant maints passages en focalisation interne avec des fragments de focalisation zéro.

Evidemment, nous n'ignorons pas que les précisions ou rectifications apportées par le "Nouveau Discours du Récit" sont d'une année postérieures à l'ouvrage de L. Danon-Boileau: il n'empêche que dès "Figures III", rien ne l'autorise à faire tenir à Genette de tels propos. On pourra objecter que ces reproches sont injustes sur un point (même si on s'accorde avec nous sur le fond, savoir la critique de cette notion de distance constante entre narrateur et personnages) : c'est de faire croire que L. Danon-Boileau attribuerait à Genette une opinion dont il assume la paternité: "L'expression proposée par Genette nous semble indiquer de plus...": voilà bien une formulation ambiguë dans laquelle le locuteur expose ses conceptions tout en donnant à penser qu'il ne fait que mettre en forme une idée qui existait chez Genette, à l'état latent ou embryonnaire, de sorte que le locuteur se retranche derrière un énonciateur (Genette) pour imposer un point de vue qui n'appartient qu'à lui...

De plus, que signifie, précisément, le terme de "distance"? L. Danon-Boileau donne de cette notion plusieurs définitions ou paraphrases plus ou moins équivalentes: "le point de vue adopté dans les énoncés primaires n'est jamais directement celui d'un personnage [...] S'il fait valoir le point de vue d'un personnage, c'est dans un énoncé *rapporté*, à l'égard duquel il conserve toutes ses distances", ou encore "ce qui est spécifique de la focalisation zéro [...], c'est le fait que le narrateur primaire s'interdit de mimer la manière de juger de ses personnages" (ibid. 44). Et pour illustrer la focalisation zéro, L. Danon-Boileau cite cet exemple:

- (c) *"Paul regardait la mer. Soudain, il aperçut une jeune fille qui se débattait dans les flots. Hélas, songea-t-il, elle va se noyer."*

A quoi L. Danon-Boileau oppose ce deuxième exemple:

- (d) *"Paul regardait la mer. Il aperçut soudain une infortunée jeune fille qui luttait en vain contre la furie des flots. Son sang ne fit qu'un tour. Il courut à son secours."*

Le premier exemple est en focalisation zéro parce que ce que Paul ressent du malheur de la jeune fille est mentionné dans un énoncé rapporté; le narrateur accède aux pensées intimes du personnage, témoignant ainsi de son omniscience. Mais ce narrateur anonyme "ne dit pas ce qu'il ressent, ne se prononce en rien sur le pathétique de la situation: il n'adopte donc pas le point de vue du personnage qui, lui, s'émeut au spectacle de cette nouvelle Virginie" (ibid. 45).

A l'inverse, les expressions soulignées de (d) indiquent dans l'énoncé primaire un jugement sur le pathétique de la scène. Ce jugement du narrateur primaire, "intuitivement, il semble aussi qu'il s'agisse de la façon de voir du personnage. On peut donc dire que le narrateur primaire mime les pensées du personnage, ou encore que ce narrateur adopte une "focalisation interne" mettant en jeu directement les pensées, l'inquiétude du personnage" (ibid. 45). Bref, si l'on adopte la terminologie d'O. Ducrot, il y aurait dans le premier cas deux locuteurs distincts, et dans le second, un seul, le narrateur, dans le

discours duquel affleurerait la voix d'un énonciateur (le personnage) voix à laquelle on ne peut attribuer aucune parole au sens strict: "L'"énonciateur" intervient dans un énoncé à titre d'instance donnant un "point de vue", une "position" qui ne s'expriment pas à travers des mots précis. Le destinataire perçoit ce "point de vue", sait qu'il doit l'attribuer à un "énonciateur" distinct mais ne peut aller au-delà" (Maingueneau, 1986, 77).

Ces explications sont recevables, à la condition qu'on s'en tienne à ces deux exemples; mais si l'on considère qu'ils sont ad hoc, alors la notion de "distance", telle qu'elle est présentée par L. Danon-Boileau, apparaît contestable. Imaginons donc qu'un lecteur se trouve en face du texte suivant :

- (e) " Paul regardait la mer. Soudain il aperçut une jeune fille qui se débattait dans les flots. Elle allait se noyer!"

Si on compare (e) avec (c), la seule différence réside dans le discours indirect libre, qui s'est substitué au discours direct. Peut-on transposer les explications de L. Danon-Boileau à (e) : il y a bien omniscience, puisque le narrateur accède aux pensées du personnage; ce que pense le personnage est bien dans un énoncé rapporté, et en apparence, le narrateur ne dit rien dans l'énoncé primaire sur le pathétique de la situation. Et pourtant, il est évident que le discours indirect libre permet au narrateur de "mimer la manière de juger de ses personnages", et fait entendre dans le discours du narrateur la voix du personnage. Dès lors, sommes-nous en focalisation zéro ou interne? Il nous semble, en toute rigueur, que la réponse est indécidable compte-tenu de l'absence du co(n)texte.

De même, comment, à l'aide des critères de L. Danon-Boileau, interpréter l'exemple suivant:

- (f) "Paul regardait la mer. Soudain, il aperçut, en arrière du bateau de 10 h 48 qui filait vers Positano, une infortunée jeune fille - qui se débattait en vain contre la furie des flots depuis plus de dix minutes. Hélas, songea-t-il, elle va se noyer. Son sang ne fit qu'un tour. Il courut à son secours."

Ce dernier exemple est un mixte de (c) et (d), et chacun s'accordera à reconnaître qu'il est aussi acceptable que les autres - et / ou qu'il suscite les mêmes réserves - : sommes-nous en focalisation interne parce que les expressions "infortunée jeune fille" et "en vain contre la furie des flots" renvoient à la vision du personnage? Sommes-nous plutôt en focalisation zéro parce que les pensées du personnage sont rapportées dans le discours direct sans que le narrateur ne donne son avis? Et, au demeurant, qu'en serait-il si l'on gardait ce même discours direct avec un verbe introducteur tel que "se figura-t-il": certes, le foyer cognitif reste dans le personnage, mais le narrateur laisse entendre qu'il dispose de davantage de savoir que son personnage quant à la suite des événements. De plus, si, par manque de co(n)texte, il est impossible d'attribuer avec certitude au narrateur ou au personnage l'expression "le bateau de 10h48 qui filait vers Positano" (ce qui confirme avec éclat la thèse de F. Jost sur le fait que la focalisation n'a de sens que dans une diégèse), en revanche l'expression "depuis plus de dix minutes" renvoie bien à "l'omniscience" du narrateur. Bref, il y a coexistence de deux foyers - ce qui ne signifie pas que les deux sont sur le même plan - : en sorte que les propos si catégoriques de L. Danon-Boileau sur le fait qu'en focalisation zéro, "le narrateur maintient constante la distance qui sépare son point de vue de celui de ses personnages. Jamais il ne "focalise" sa narration sur la vision de tel d'entre eux. Jamais il ne réduit la distance qui le sépare de ses créatures" (ibid. 44), de tels propos sont sujets à caution.

En définitive, si l'on trace un premier bilan de nos observations, on doit retenir deux lignes de force, l'une concernant la distance entre le narrateur et ses personnages, l'autre les critères mêmes qui définissent la focalisation zéro.

Ainsi, si la notion de distance a un sens en linguistique, peut-on la réduire au fait que "le point de vue adopté dans les énoncés primaires de la narration n'est jamais directement celui d'un personnage" (ibid. 44)? En fait, il semble qu'une telle formulation ne tienne pas compte des cas où l'énoncé primaire commande l'interprétation des paroles rapportées, et témoigne d'une moindre distance du narrateur à l'égard du personnage, en ceci qu'il laisse transparaître dans l'énoncé primaire ses sentiments à l'égard des pensées du personnage. En effet, tous les verbes de communication sont loin d'être aussi neutres que "songer", "dire" ou "déclarer": des verbes tels que "prétendre", "répliquer", "insinuer", "regretter", "prétexter", "se figurer", etc., influent sur l'interprétation des paroles rapportées, et indiquent de ce fait des rapports entre énonciateur primaire et rapporté que la seule notion de distance ne permet pas d'analyser. Ainsi, la valeur modale de verbes tels que "supplier", "ordonner", "hurler", "sussurer", etc., dénote une relation pragmatique entre narrateur et personnage. On peut considérer que ces verbes introducteurs indiquent dans le discours primaire une certaine position du narrateur à l'égard de ses personnages, et constituent des embryons descriptifs des personnages, autour de leurs propos.

Plus profondément, là où L. Danon-Boileau fait comme si la question du mimétisme était analysable en catégories nettement homogènes, il nous semble, après Mc Hale, que la distance s'analyse plutôt en termes scalaires, et que les degrés de mimétisme sont de nature à perturber les critères de L. Danon-Boileau. Ainsi, selon Mc Hale, il y aurait au moins sept degrés de mimétisme croissant:

- 1 le "sommaire diégétique", qui mentionne l'acte verbal sans en spécifier le contenu [...]: "Marcel parla à sa mère pendant une heure" ;

- 2 le "sommaire moins purement diégétique", spécifiant le contenu: "Marcel informa sa mère de sa décision d'épouser Albertine" [...];

- 3 "Paraphrase indirecte du contenu" (discours indirect régi): "Marcel déclara à sa mère qu'il voulait épouser Albertine".

- 4 Le "discours indirect (régi) partiellement mimétique", fidèle à certains aspects stylistiques du discours (re)produit: "Marcel déclara à sa mère qu'il voulait épouser cette petite garce d'Albertine";

- 5 discours indirect libre: "Marcel alla se confier à sa mère: il fallait absolument qu'il épousât Albertine" [...];

- 6 discours direct: "Marcel dit à sa mère: il faut absolument que j'épouse Albertine";

- 7 "discours direct libre", sans signes démarcatifs, c'est l'état *autonome* du "discours immédiat": "Marcel va trouver sa mère. Il faut absolument que j'épouse Albertine" (cité in Genette, 1983, 38).

Cette répartition (qui correspond au discours narrativisé de Genette pour les deux premiers degrés, au discours transposé pour les trois suivants, et au discours rapporté pour les deux derniers) laisse entrevoir combien les degrés de mimétisme peuvent intervenir dès l'énoncé primaire du narrateur: évidemment, le mimétisme dont il s'agit ne consiste pas dans l'imitation fidèle des paroles effectivement prononcées par les personnages, question à proprement parler insane dans les récits de fiction, mais dans la construction textuelle de foyers différents, à partir du jeu sur les énonciations.

En outre, le seul critère retenu par L. Danon-Boileau pour déterminer la focalisation zéro concerne l'accès aux pensées intimes des personnages. Certes, ce critère

est bien déterminant, mais il n'est pas unique: en effet, l' "omniscience" du narrateur peut également se manifester au travers de la dénomination, au travers de l'ordre des événements racontés dans le récit, etc., en sorte que l'on peut reprocher à L. Danon-Boileau d'accorder (en raison du rôle qu'il accorde à l'énonciation ?) une importance exclusive aux rapports entre discours primaire et rapportés, sans remettre en question les critères qui, chez Genette, ont conduit à distinguer les différentes focalisations.

Tout se passe comme si L. Danon-Boileau ambitionnait (légitimement) de justifier la tripartition genettienne à l'aide des critères linguistiques qui lui faisaient défaut. Mais cette louable ambition peut-elle être menée à son terme si l'on fait l'économie de la réflexion sur les fondements sémiologiques du système de la focalisation? C'est là une première conclusion à laquelle nous arrivons, que l'étude des critères de la focalisation interne puis externe chez L. Danon-Boileau confirmera.

VII. LA FOCALISATION INTERNE

Avec la focalisation interne, donc, les événements sont relatés du point de vue d'un personnage, indépendamment de la question de savoir si le récit est ou non à la première personne - sur ce point, L. Danon-Boileau prend le contrepied de J. Lintvelt, à juste titre.

"Le véritable critérium de la focalisation interne est la possibilité offerte par le narrateur (qu'il soit explicite ou anonyme) de laisser entendre immédiatement les propos intimes d'un personnage, ses jugements et ses appréciations, en adoptant, dans sa propre formulation du récit, des appréciations et des modalités qui pourraient être celles d'un personnage : dans la focalisation interne, ce n'est pas par des énoncés rapportés mais par l'énoncé primaire lui-même (et la "simulation" qu'il opère) que l'on a accès aux formules, aux jugements d'un personnage. Et le discours de l'énonciation primaire semble alors provenir d'un personnage pourtant silencieux" (ibid. 45 et 46).

Comme exemple de focalisation interne, L. Danon-Boileau reprend l'exemple cité par Genette:

- (g) *"Une balle, entrée du côté du nez, était sortie par la tempe opposée, et défigurait ce cadavre d'une façon hideuse; il était resté avec un oeil ouvert"*.

qui appartient à l'énoncé primaire, renvoie au jugement du personnage confronté aux horreurs de la guerre. Il nous semble tout aussi décisif de faire remarquer que la dernière proposition, après le point-virgule, est également à mettre au compte d'un énonciateur, centre de perspective, qui est bien, en l'occurrence, Fabrice: le point-virgule a ici une fonction explicative et dramatique, mettant en relief, et plus exactement donnant au lecteur la raison pour laquelle Fabrice est bouleversé par ce "spectacle", l' "énonciation" même redoublant et mimant l'énoncé. De plus, l'imparfait peut ici être considéré comme un second plan à l'intérieur du second plan (cf. Combettes, 1992, 114, notamment), laissant imaginer au lecteur les pensées muettes de Fabrice, non verbalisées (et peut-être non verbalisables, vu le choc de "notre héros"), dont l'énoncé primaire donne une transposition narrativisée. Mais il va de soi que ces compléments d'explication ne font ici que confirmer l'interprétation de L. Danon-Boileau, et, en amont, celle de Genette. L. Danon-Boileau insiste sur le fait que la focalisation interne est compatible soit avec un narrateur anonyme (cf. "La Chartreuse de Parme"), soit avec un narrateur explicite (cf. "La Nausée"), soit encore avec un narrateur effacé, comme dans cet extrait de la

"Recherche" où le narrateur s'efface et laisse entendre les réactions de Swann: "Ah! si le destin avait permis qu'il ne pût avoir qu'une demeure avec Odette, alors combien les riens de la vie de Swann... auraient pris une sorte de douceur" (ibid. 47).

Bref, dans tous les cas, les énoncés primaires dont le support est le narrateur, comprendraient des appréciatifs, des modalisateurs exprimant des pensées, jugements qui sont ceux d'un personnage, que le narrateur, par mimétisme, intégrerait à son discours plutôt qu'il ne les exprimerait par le biais d'un discours rapporté.

Cette analyse est d'une très grande pertinence, et, au fond, nous ne ferons, dans notre étude de PDV P, qu'approfondir ce cadre théorique. D'ores et déjà, on peut dire que l'aspect le plus novateur de Danon-Boileau se trouve rassemblé dans ces propositions pour l'étude de la focalisation interne.

En revanche, une telle définition de la focalisation interne est l'exact contraire de la focalisation zéro, au point qu'on peut légitimement se demander "ce qui reste" , dont la focalisation externe pourrait rendre compte...

VIII. LA FOCALISATION EXTERNE

La focalisation externe renvoie pour L. Danon-Boileau comme pour ses prédécesseurs aux romans dans lesquels la narration semble procéder d'un observateur objectif qui rapporte les événements sans prendre parti ni connaître les pensées des personnages qu'il voit agir: ainsi des romans de Hemingway ou de l'incipit de "La Peau de chagrin". Toutefois, L. Danon-Boileau souligne fort justement que, dans cet incipit, les appréciations du narrateur sont importantes. Aussi, "le trait caractéristique de la "focalisation externe", n'est pas l'absence d'appréciations dans l'énoncé du narrateur primaire (ce dernier peut proposer ses propres jugements), mais l'absence de modalités et d'appréciations qui pourraient être attribuées, du point de vue du sens, au narrateur rapporté - c'est à dire au personnage. Cette caractéristique, la focalisation externe la partage avec la focalisation zéro. La différence entre le premier et le dernier type de focalisation réside dans le fait que le narrateur omniscient de la focalisation zéro peut rapporter les pensées de ses personnages (au discours indirect) tandis que l'observateur objectif de la focalisation externe ne le peut pas" (ibid. 47 et 48). Ainsi, l'exemple cité par Todorov,

- (h) *"Ned Beaumont repassa devant Madvig et écrasa le bout de son cigare dans un cendrier de cuivre avec les doigts qui tremblaient. Les yeux de Madvig restèrent fixés sur le dos du jeune homme jusqu'à ce qu'il se fût redressé et retourné. L'homme blond eut alors un rictus à la fois affectueux et exaspéré"*

(D. Hammet, "La clef de verre")

est en focalisation externe pour la raison fondamentale que l'absence de tout discours rapporté empêche le lecteur de connaître les relations entre les deux personnages, ce qui explique par ailleurs que les appréciations du narrateur primaire ne puissent être endossées par quelque personnage (ibid. 48).

En définitive, la focalisation externe serait une focalisation zéro privée de la possibilité d'user du discours indirect ou indirect libre. Quant au critère de "l'objectivité" ou de la "neutralité" du narrateur, il n'aurait pas lieu d'être.

On ne peut qu'apprécier le fait que le critère de la focalisation externe soit linguistique, et considère comme subalterne la question de l'"impartialité" (mythique) de la narration primaire du narrateur anonyme. Si, comme nous le croyons, le critère de l'existence ou non du discours indirect est décisif pour déterminer la focalisation externe, et si, par ailleurs, il n'en est point d'autre, alors la question qui se trouve une nouvelle fois posée, et que nous avons déjà abordée lors de notre présentation critique de J. Lintvelt, c'est celle de l'existence autonome d'une focalisation qui ne se définirait que par un critère et un seul.

CONCLUSION

D'une manière générale, telle est bien la forte réserve que nous inspire le travail de L. Danon-Boileau: pourquoi, en effet, ne privilégier que l'axe des rapports entre énoncés primaire et rapportés?

1. De la survalorisation du critère énonciatif à la sous-estimation de l'analyse linguistique des phénomènes textuels

Que cet élément joue un rôle important, cela n'est pas contestable; qu'il soit le seul, cela est en revanche très criticable, car nul ne peut imaginer rendre compte de la complexité des focalisations dans des textes réalisés sans dégager des faisceaux de traits convergents. D'ailleurs, L. Danon-Boileau lui-même est conscient des "limites et ambiguïtés de la notion de focalisation", non pas seulement parce que la notion sert soit à l'établissement de typologies littéraires, soit à l'étude concrète des changements de points de vue qui opèrent dans les oeuvres, mais encore parce que le critère énonciatif qui lui sert à classer les focalisations lui apparaît comme insuffisant, dès lors qu'il s'agit de rendre compte de textes complexes. Ainsi de "Tom Jones", dont la focalisation zéro ne tient pas seulement au fait que les pensées des personnages sont rapportées au discours indirect, mais encore aux achronies qui révèlent l'omniscience du narrateur. (*ibid.* 49). Or cette dimension dépasse le cadre étroit de la phrase ou de l'enchaînement de quelques phrases. Tout comme F. Jost, L. Danon-Boileau souligne que, du moins pour la focalisation zéro - cette restriction vaut d'être notée, car c'est la focalisation zéro qui interroge au plus profond la distinction entre mode et voix - "il s'agit d'une liberté de construction afférant non plus au statut des énoncés, mais au mode de construction des séquences entre elles - autrement dit, au mécanisme de production de l'ensemble du roman [...], l'écrivain. De sorte que ce qui assure l'apparente stabilité de la focalisation d'une oeuvre, malgré les glissements lisibles et analysables au fil des énoncés, ce sont les conventions d'organisation des séquences" (*ibid.* 49).

Mais, si nous sommes d'accord sur ces conclusions de bon sens, encore faut-il savoir si l'on peut aller plus loin dans l'analyse. La conclusion de L. Danon-Boileau est que, "comme il n'y a pas de continuité phrastique ni interprastique, le linguiste doit se

taire et céder la parole à l'analyste ou au critique littéraire" (ibid. 49) : mais de quel linguiste s'agit-il? Il serait hasardeux de prétendre à soi-seul (nous ne parlons pas ici des individus, mais de tel ou tel courant linguistique) représenter tout le champ des possibles. Assurément, il nous semble utile d'examiner si certaines approches de linguistique textuelle ne peuvent pas apporter des critères sérieux à l'étude des focalisations: ainsi de l'étude des chaînes anaphoriques, de la progression thématique, ou encore de l'organisation du texte en premiers et seconds plans, etc.

Cela dit, ces approches diverses ne sauraient vider de leur pertinence les propositions d'analyse du PDV à partir de l'énonciation et de la référenciation. Le soc repose selon nous dans l'analyse de la focalisation interne. Les conclusions sont plus sujettes à caution, pour la focalisation zéro et pour la focalisation externe. De sorte qu'avec Danon-Boileau, un progrès décisif est accompli, dans l'analyse d'au moins une focalisation. Pour les deux autres, nous sommes au milieu du gué: nous savons que la focalisation, si elle n'est pas une métaphore, n'est pas de l'ordre de la vision, mais plutôt de la détermination d'un type de support énonciatif. C'est un progrès...qui en appelle d'autres!

2. Consonance et dissonance: détour par "La Transparence intérieure" de D. Cohn

Pour finir, nous voudrions croiser ces analyses avec celles de Dorrit Cohn. Ce qui nous invite à cette mise en perspective, c'est le fait que L. Danon-Boileau fasse de l'accès aux pensées et jugements des personnages dans l'énoncé primaire ou dans les énoncés rapportés le critérium décisif de l'opposition entre la focalisation zéro (ou externe) et la focalisation interne. C'est d'ailleurs une caractéristique commune à ces deux théories que de privilégier l'opposition focalisation zéro / focalisation interne au détriment de la focalisation externe.

A première vue, les analyses de "La Transparence intérieure" vont dans le sens de celles de L. Danon-Boileau, puisque le psycho-récit (nous considérerons ici que les analyses de D. Cohn sont valables, à peu de choses près, tant pour les récits hétérodiégétiques que pour les récits homodiégétiques), qui correspond au discours narrativisé de Genette, est présenté comme la technique de la "description omnisciente".

Au terme de ses recherches sur le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé, D. Cohn conclut qu' "il y a une évidente affinité entre psycho-récit et point de vue du narrateur, entre monologue narrativisé et point de vue du personnage" (Cohn, 1981, 162).

Il reste toutefois que D. Cohn ne s'en tient pas à cette présentation théorique, susceptible, d'ailleurs, de maintes variations concrètes dans les textes littéraires. En effet, les notions de dissonance et de consonance complexifient le système. Ces notions caractérisent tout d'abord la relation entre le narrateur et les personnages:

- dans la situation narrative où le personnage est dominé par le narrateur, il y a dissonance;
- dans la situation inverse où cette relation est dominée par le personnage, il y a consonance.

Dans une note de "La Transparence intérieure", D. Cohn va jusqu'à dire qu'on retrouve là à peu de choses près des couples d'oppositions proposées ailleurs: la "vision par derrière" et la "vision avec" de J. Pouillon, ou de Todorov, l'opposition entre *telling* et *showing* de Booth, la vision "non focalisée" et la vision "focalisée" de G. Genette" (Cohn, 1981, 43). Il serait tentant de ne voir ici qu'une simple reformulation de notions antérieures: mais ce serait passer à côté de ce que ces analyses ont de stimulant pour l'étude du point de vue dans des textes non fabriqués pour les besoins de la cause.

Si l'on fait intervenir ces notions de dissonance et de consonance, alors le psycho-récit n'est pas toujours la marque de la focalisation zéro: ce n'est vrai que pour le psycho-récit à dissonance, alors que le psycho-récit à consonance tend vers la focalisation interne. Et ce fait de la dissonance ou de la consonance joue également pour les deux autres modes de représentation de la vie psychique dans la fiction, puisque, en définitive, ces techniques peuvent subir des inflexions, voire de profondes altérations selon la nature des rapports entre narrateur et personnage. En fin de compte, le bilan que dresse D. Cohn peut se résumer ainsi: les cas de dissonance (domination du narrateur) se retrouvent, par ordre décroissant, dans le psycho-récit à dissonance marquée, mais encore dans le monologue rapporté ironiquement, et, dans une moindre mesure, dans le monologue narrativisé ironiquement. La notion de consonance se retrouve également dans chacun de ces trois modes, dans le monologue narrativisé à tonalité non ironique, ainsi que dans le psycho-récit à consonance marquée ou dans le monologue rapporté non signalé comme tel (Cohn, 1981, 162 et 163).

Ce nouveau découpage de la réalité textuelle témoigne de ce que l'existence d'un seul critère, ou d'une seule technique ne suffit pas pour déterminer infailliblement l'existence d'une focalisation donnée, malgré les affirmations de L. Danon-Boileau. "La Transparence intérieure" offre maints exemples éclairants de cas où le psycho-récit peut adopter plus ou moins fortement le lexique du personnage, où le monologue narrativisé peut être écrit au présent... C'est notamment le cas dans "Berlin Alexanderplatz" où les discours narrativisés sont contaminés par le lexique ou la syntaxe de tel personnage (particulièrement F. Biberkopf) alors que par ailleurs les bornes des monologues intérieurs ne sont pas nettement marquées, en sorte que, souvent, les deux voix du narrateur et du personnage s'entremêlent au point que D. Cohn forge l'expression de "pensée avec" (ibid. 93, 135 et 136).

Au demeurant, les choses se complexifient davantage encore si l'on fait intervenir les jeux sur la durée. Ainsi, la condensation temporelle tire-t-elle le psycho-récit vers la focalisation zéro, alors que l'expansion temporelle (relativement rare dans le psycho-récit) tire ce dernier vers la focalisation interne: ainsi du psycho-récit de Musil, dans "L'Accomplissement de l'amour", où le récit, ressassant des pensées qui se cherchent, multiplie les comparaisons, les analogies et les commentaires dans une expansion temporelle qui tire ce psycho-récit vers la focalisation interne propre à mimer les obscurités de la conscience (ibid. 58 à 61).

En outre, dans le chapitre consacré au monologue rapporté, D. Cohn revient sur l'opposition consonance / dissonance en donnant à ces notions une signification relativement différente: il ne s'agit plus du critère de dominance du narrateur ou du personnage, mais du critère de sympathie du narrateur pour le personnage (consonance)

ou au contraire d'antipathie (dissonance) ⁶⁴ . Ce dernier critère concerne les relations entre narrateur et personnages non plus à partir des rapports entre énoncé primaire et énoncés rapportés, mais à partir des marques d'hostilité ou de sympathie du narrateur dans l'énoncé primaire du narrateur. Ainsi des dénominations des personnages, notamment au travers des chaînes anaphoriques, ou encore des présupposés ou sous-entendus positifs ou négatifs des verbes de communication. C'est également pourquoi le discours indirect libre n'indique pas toujours la focalisation interne, dans les cas où il est employé à des fins de dissonance.

Les travaux de D. Cohn montrent que l'analyse des focalisations ne peut pas se limiter à une seule approche énonciative: la manière dont les pensées (et les perceptions) sont représentées, les stratégies de donation des référents apparaissent également des données précieuses pour l'étude du PDV.

Si les analyses de D. Cohn ont le mérite de nous rappeler que les textes sont des combinatoires entre éléments parfois antinomiques (ainsi de la "belligérance" entre narration et description, etc.), toutefois elles pâtissent de certaines dérives dangereuses: par exemple, il n'est pas nécessaire de postuler que la focalisation interne est équivalente à la notion de sympathie, de consonance. Certes, qu'un effet de consonance soit construit par le texte, c'est évident. Mais il n'est pas sûr que des notions de ce type aident "en amont", si l'on peut utiliser cette métaphore, à définir la focalisation. Il reste cependant que, "en aval", les effets de lecture construits par le texte doivent être analysés - et c'est un des mérites de "La Transparence intérieure" que d'y inviter.

⁶⁴ Ces questions seront retravaillées dans le cadre de l'expression du PDV et des visions: cf deuxième partie, section III, chapitre 2.

section III

chapitre 2

J. FONTANILLE : le point de vue comme procédure de discoursivisation dans "LES ESPACES SUBJECTIFS" (1989)

INTRODUCTION

La conception du point de vue chez les sémioticiens de l'Ecole de Paris - nous évoquerons ici les travaux d'A. G. Greimas, de J. Courtès, et, plus particulièrement, ceux de J. Fontanille - ne saurait se comprendre si l'on faisait abstraction du cadre théorique général de leur conception de l'énonciation, et plus spécifiquement de l'énonciation narrative.

I. L'ENONCIATION NARRATIVE SELON LES SEMIOTICIENS DE L'ECOLE DE PARIS

I. 1. Enoncé énoncé et énonciation énoncée

L'énonciation est considérée comme une instance sémiotique logiquement présupposée de l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours réalisés. Tout énoncé est donc le résultat de la combinaison de l'énoncé énoncé (ou narré) et de l'énonciation énoncée (ou façon de présenter ce narré) (Courtès, 1991, 246 et 247). En amont de cet énoncé, et à son origine, existe donc un énonciateur n'apparaissant jamais en tant que tel dans l'énoncé, tout comme son corollaire, l'énonciataire: "il fait

beau" présuppose un (je dis que) "il fait fait beau", et si l'on intègre ce "je dis que" à l'énoncé, alors il faut présupposer un (je dis que) virtuel qui n'est pas assimilable au "je dis que" réalisé. Cet énonciateur "intratextuel", ou "second", ou "fictif", ou "réalisé" est un simulacre d'énonciation qui n'a pas à être confondu avec l'énonciateur premier (celui que Ducrot nomme le "sujet parlant"), même s'il tend à paraître "vrai", comme c'est le cas dans le roman autobiographique ou dans l'autobiographie tout particulièrement, genres dans lesquels les marques énonciatives sont surabondantes, et se prêtent davantage à confusion que les récits "historiques", textes énoncifs dans lesquels les marques de l'énonciation sont gommées autant que faire se peut.

I. 2. Les dimensions pragmatique, cognitive et thymique de l'énoncé

L'énoncé, comme objet de valeur, comporte au moins trois dimensions: une dimension pratique (ou pragmatique), l'énoncé étant un produit concret, transmissible, appropriable; une dimension cognitive, l'énoncé véhiculant et manipulant des savoirs; une dimension thymique (ou passionnelle), l'énoncé étant un objet affectif.

L'énonciation elle-même relève de ces trois dimensions, qui sont réalisées dans les énoncés par des opérations de débrayages pragmatique, cognitif et thymique.

Si l'on se place dans notre perspective d'analyse du point de vue, alors il est clair que c'est la dimension cognitive qui nous importe au premier chef, puisqu'elle est indispensable à la construction du point de vue. A.G. Greimas et J. Courtès insistent fortement, dans les deux volumes de leur "Dictionnaire raisonné de la théorie du langage" sur le fait que cette dimension cognitive ne se réduit pas à une transmission unilatérale d'information de l'énonciateur vers l'énonciataire. En effet, comme l'ont établi maintes critiques du schéma de la communication de Jakobson, le savoir est le résultat de nombreuses interactions entre énonciateur et énonciataire: selon l'expression de J. Fontanille, c'est un "objet de valeur à construire" (Fontanille, 1989, 15).

I. 3. La manipulation énonciative

Toute énonciation peut donc être assimilée à un "Faire Savoir" transmis par l'énonciateur, sujet du "Faire", à un bénéficiaire, l'énonciataire - cette opération pouvant être soit réfléchie, soit transitive, selon le nombre des acteurs. Plus précisément, le but de l'énonciation est moins de "Faire Savoir" que de "Faire Croire", dans la mesure où l'énonciateur organise son discours de telle sorte que l'énonciataire adhère au discours qui lui est tenu. Il y a donc "manipulation énonciative": et cependant cette manipulation n'entend pas signifier que l'énonciateur soit doté des pleins pouvoirs et que l'énonciataire ne puisse que se soumettre après avoir adhéré, faute de quoi l'on retomberait dans les travers d'une communication qui se limiterait au simple décodage d'un message préalablement établi par l'énonciateur avant même qu'il n'encode "ce qu'il a à dire" - que la conception de la manipulation énonciative retombe dans des travers justement critiqués, c'est ce qu'il conviendra d'examiner. La manipulation énonciative consiste donc à faire adhérer l'énonciataire au point de vue de l'énonciateur, et aussi à ne pas le faire adhérer au point de vue adverse de l'énonciateur. Si l'on utilise le carré sémiotique, ou carré de la signification, fondé sur les relations immanentes de contradiction, contrariété et implication, on peut formaliser ainsi cette manipulation:

énonciataire
(adhérent)

anti énonciataire
(opposant)

non anti énonciataire
(sympathisant)

non énonciataire
(méfiant)

L'énonciateur lui-même se trouve opposé à un non énonciateur, dont les relations peuvent également être articulées sur un carré sémiotique (Courtès, 1991, 251 et 253). Dans les deux cas, cette structure polémique interactive explique que l'énonciation puisse effectivement être articulée en programmes narratifs, en récits, au sens très large du terme, comme le faisait remarquer Michel Mathieu-Colas dans "Frontières de la narratologie" ("Poétique" n° 65, 1986, 166 et 167).

I. 4. Les débrayages actantiel, spatial et temporel

Mais, comme énonciateur et énonciataire sont des instances que l'on ne peut que reconstruire à partir des traces dans l'énoncé, il faut donc rechercher, à l'intérieur même de l'énoncé, les "moyens" de la manipulation énonciative. L'instance d'énonciation se caractérisant par le syncrétisme du "Je - Ici - Maintenant", par une sorte de schizie créatrice, se mettent en place les éléments fondateurs du discours, par une triple procédure de débrayage, actantiel, spatial et temporel. Le débrayage projette dans l'énoncé soit des actants de l'énoncé, soit des actants de l'énonciation: dans le premier cas, on parle de débrayage énoncif (l'énoncé énoncé correspond à la catégorie du "récit" benvénistien), et dans le second de débrayage énonciatif (l'énonciation énoncée correspond à la catégorie du "discours" benvénistien). Ces simulacres d'énonciateurs sont eux-mêmes passibles de débrayages internes, produisant une chaîne de discours rapportés ou de récits enchâssés. Chaque débrayage interne produit un effet de référentialisation: en effet, un discours de deuxième degré, dans un récit, donne l'impression que ce récit constitue la situation réelle du dialogue, et, en outre, un récit développé à partir d'un dialogue référentialise ce même dialogue. En ce sens, les divers débrayages jouent un grand rôle dans la construction de l'illusion référentielle; de manière opposée, les procédures inverses d'embrayage, c'est à dire de retour à l'énonciation, construisent une seconde illusion, complémentaire de l'illusion référentielle, l'illusion énonciative. En ce sens, tout texte travaille ces deux références, à l'objet (c'est à dire au monde) et au sujet .

II. LE POINT DE VUE ET LA THEORIE DES DEBRAYAGES

Comment, dans ce cadre très général, situer le point de vue?

La première des réponses consiste à situer le point de vue dans une succession de débrayages divers:

- qui imagine et organise la fiction (qui imagine?),
- qui assure la mise en discours de la fiction (qui écrit?),
- qui prend en charge la narration (qui raconte?),
- qui s'occupe de la mise en perspective de l'information narrative (qui voit?),

- qui prend en charge l'action (qui agit?).

Dans cette perspective, la notion de débrayage permet de rendre compte notamment du transfert progressif des pouvoirs de l'auteur vers le personnage - et donc, inversement, leur restitution par la procédure de l'embrayage. En effet, soit le narrateur manifeste sa relation aux personnages, soit il s'efface, l'impression d'autonomie qui en résulte étant obtenue par maints débrayages, actoriels, spatio-temporels favorisant l'illusion "réaliste".

Le point de vue apparaît ici comme une procédure déterminante d'autonomisation du personnage: "La focalisation zéro, qui est le privilège quasi divin d'omniscience, dénude la supériorité de l'auteur - narrateur sur sa marionnette. En décidant de restreindre ses pouvoirs à la focalisation du personnage, ce qui peut être décrit comme une délégation de la focalisation à celui-ci (focalisation interne), l'auteur accentue l'effet d'autonomie. Renonçant ensuite à la focalisation interne, l'auteur - narrateur peut ne décrire le personnage qu'en focalisation externe, ce qui a pour effet de déguiser encore son pouvoir au point de n'apparaître que comme un témoin "objectif". Cette dernière focalisation s'accompagne naturellement d'une importance accrue du discours direct; c'est là un débrayage interne (donner la parole) qui n'est pas bien entendu rare dans les configurations précédentes, mais qui devient ici crucial dans la mesure où [il] devient le seul accès (incertain) aux pensées du personnage. Dire, selon la typologie de Todorov, que le personnage devient supérieur au narrateur n'est pas satisfaisant: le personnage est rendu opaque et impénétrable plutôt que supérieur. Il est d'ailleurs de ce fait limité et presque réduit à son strict minimum, "celui-qui-agit", l'actant ou l'acteur" (Cordesse, in "Poétique", n° 65, 1986).

II. 1. Le point de vue comme technique d'autonomisation du personnage

Cette longue citation nous permet de mesurer combien la conception du point de vue ici exprimée, en dépit d'un vocabulaire notionnel spécifique, rejoint les représentations traditionnelles de la focalisation, à quelques détails près.

La notion d'autonomie du personnage, obtenue par débrayages successifs, inversement proportionnelle à la place du narrateur, témoigne de ce que la focalisation est toujours pensée comme une procédure essentielle d'effet "réaliste" (ou d'illusion référentielle, c'est tout un), et que, en définitive, cette conception conduit à ne penser la focalisation qu'en termes relativement réducteurs et graduels où l'effacement du narrateur s'accompagnerait quasi automatiquement de l'autonomie du personnage.

Or cette situation, dont il ne vient à l'idée de personne de contester la pertinence, est toutefois loin de rendre compte de toutes les situations possibles, comme nous avons commencé de le montrer lors de la présentation des travaux de J. Lintvelt. En effet, si le point de vue concerne notamment l'étude des relations (au pluriel) entre le narrateur et les personnages, rien, a priori, n'exclut que le narrateur soit très présent et ses personnages autonomes - sauf, évidemment à considérer l'autonomie comme l'équivalent de l'opacité, par opposition à la subordination à l'omniscience du narrateur, comme si le narrateur était toujours omniscient, par la confusion ailleurs dénoncée des caractéristiques virtuelles avec la diversité des situations concrètes où se gère le savoir auctorial.

Dans cette conception, la focalisation est un des outils essentiels de l'identification du lecteur au personnage, rendue possible par la "disparition" du narrateur, car ce dernier est considéré comme un écran entre le personnage et le

lecteur. Que ce phénomène d'identification existe, c'est évident; qu'il soit obtenu par l'effacement du narrateur, tout autant.

Cela ne dispense pourtant pas de s'interroger sur le fait de savoir si la focalisation ne se limite qu'à cette identification au personnage, et conséquemment se limite à l'illusion référentielle.

Sur ce point, nous pensons au contraire qu'il est dommageable d'enfermer la focalisation dans ce cadre "réaliste" où elle est si durablement confinée. En effet, un des aspects les plus stimulants de l'énonciation narrative chez A.G. Greimas, et ceux qui se réclament de ses travaux, c'est l'idée que le texte ne cesse d'osciller entre opérations de débrayage et d'embrayage, et par voie de conséquence entre illusion référentielle (effacement du narrateur, notamment) et illusion énonciative (qui joue de manière complexe comme un effet de fiction, et qui, par une sorte d'illusion énonciative, tend à garantir la fiction en garantissant le garant de la fiction): or pourquoi restreindre l'identification au seul personnage?

Comme G. Blin l'a laissé entrevoir, comme Marcel Vuillaume nous aide à le théoriser, le narrateur est à la base d'une fiction "secondaire", source d'une identification spécifique du lecteur au narrateur, qu'il serait regrettable de ne pas articuler avec l'identification au personnage. Si le point de vue concerne bien le mode, si le mode n'est pas sans rapport avec la construction textuelle d'une certaine manière d'interpréter les choses, par quoi s'affiche la valeur pragmatique de la focalisation, alors, en droit, rien n'interdit de penser que la focalisation ne concerne pas seulement le personnage par l'effacement du narrateur, ce dont Genette rend compte par la terminologie si contestable de focalisation zéro: car il y a aussi de la focalisation "du côté du narrateur", même si cette dernière diffère quelque peu de la focalisation sur le personnage. Telle est du moins l'hypothèse que nous formulons.

II. 2. La focalisation chez Greimas

On peut considérer que Greimas lui-même se situe dans ce cadre très restrictif de la focalisation, lorsque, dans son "Maupassant", il analyse la "focalisation de l'acteur sujet" (c'est nous qui soulignons). Il conçoit en effet la focalisation comme un ensemble de techniques par lesquelles l'énonciateur arrive à attirer l'attention du lecteur sur tel objet, tel personnage, telle scène: "les deux coordonnées - temporelles et spatiales - qui servent à inscrire et à cerner l'acteur humain qu'on cherche à présenter paraissent par conséquent susceptibles d'un certain dynamisme, d'une *focalisation* qui, par approches concentriques successives, en allant des déixis spatiales et temporelles les plus larges vers les déixis de plus en plus réduites, arrive à fixer l'objet visé par l'énonciateur" (Greimas, 1976, 73). Ainsi, Greimas analyse-t-il les diverses déterminations qui précèdent la nomination de Morissot: déterminations spatio-temporelles, puis de l'apparence extérieure de l'acteur, enfin de son état "intérieur" ("et le ventre vide"): il y a donc une série "d'emboîtements" qui visent à "obtenir la focalisation maximale de l'acteur sujet" (ibid. 74).

Bien sûr, l'analyse met pertinemment en valeur des "déterminations" qui servent à focaliser sur un acteur, et permettent de rendre compte des enchaînements de focalisation d'un personnage sur un autre. A n'en pas douter, ces éléments d'analyse sont utiles pour certaines focalisations.

Il reste toutefois que ce qui est sous-jacent à cette représentation de la focalisation, c'est l'idée qu'il n'y a de focalisation que sur un personnage, ou un objet, ou une scène, faute de quoi il n'y a pas de focalisation, comme si le narrateur tirait inévitablement la focalisation vers une focalisation zéro qui ne serait qu'un autre nom de la narration, comme si la narration révélait toujours l'omniscience du narrateur... Autrement dit, la focalisation équivaudrait purement et simplement à une restriction de champ.

Au demeurant, lorsque Greimas revient sur la notion de point de vue, analysant la septième séquence de "Deux Amis", il est manifeste qu'il se situe toujours dans ce cadre: "Le décalage entre l'organisation discursive et l'organisation narrative du texte est probablement susceptible de rendre compte de certains aspects du phénomène complexe, désigné souvent du nom du "point de vue". Etant donné que tout récit comporte au moins deux PN [= programmes narratifs] corrélés, ceux du sujet et de l'anti-sujet, le "point de vue", dans sa forme la plus simple, peut être défini comme l'identification du sujet discursif avec l'un ou l'autre des sujets narratifs. Toutefois, du moment que le récit se complique tant soit peu en se déroulant, simultanément ou par intermittences, sur deux dimensions autonomes - pragmatique et cognitive - de la narrativité, l'identification du sujet discursif peut se faire soit avec l'un ou l'autre des sujets cognitifs, soit avec le sujet ou l'anti-sujet pragmatiques" (ibid. 171). Quelles que soient les complexifications introduites par Greimas, elles n'affectent guère la notion de point de vue, toujours analysée comme décalage entre le sujet discursif et le(s) sujet(s) narratif(s), comme si ce décalage ne jouait qu'à ce seul niveau, et qu'à partir de l'effacement du sujet discursif, lequel n'aurait rien de significatif à nous dire, à nous lecteurs, quant à la focalisation.

III. LA NOTION D'OBSERVATEUR CHEZ J. FONTANILLE

A côté de ces deux approches du point de vue, il existe parmi les sémioticiens de l'école de Paris une troisième analyse, qui représente la tentative la plus poussée et la plus radicale de théorisation du point de vue, celle de Jacques Fontanille. C'est pourquoi nous lui réservons une place toute particulière.

III. 1. Le point de vue comme procédure de discursivisation

La thèse fondamentale de J. Fontanille est que le point de vue correspond à "toute configuration discursive où est engagée une compétence d'observation différente de celle du sujet d'énonciation présupposé. [...] A l'égard du faire sémiotique, le point de vue apparaît comme une des procédures de discursivisation, voire de textualisation; on ne peut en effet actualiser quelque structure que ce soit dans l'énoncé sans l'organiser selon un point de vue déterminé; le carré sémiotique, les énoncés de jonction, les programmes narratifs, etc., ne s'actualisent que polarisés, par des points de vue particuliers, qui permettent à chaque sujet d'énonciation d'organiser un discours particulier, à partir des virtualités multipolaires de l'immanence sémio-narrative. Il ne s'agit par conséquent ni d'une "technique", ni d'un "procédé", mais de la manifestation plus ou moins ostensible

d'une procédure incontournable de la mise en discours" (Greimas et Courtès, 1986, 170).

Cette thèse, on le voit, va à contre-front de la plupart des représentations traditionnelles, qui font du point de vue une "technique" ou un "procédé", littéraires, s'entend. Le point de vue est appréhendé ici au niveau des structures immanentes qui organisent la mise en discours, et, au-delà, la mise en texte. En ce sens, le point de vue est le complément obligé de l'occultation, la focalisation actualisant certains concepts (ou certains programmes narratifs) au détriment de ceux qui restent à l'état de virtualité, et dont la "présence", "en creux", ou immanente ne laisse pas de jouer un rôle dans les processus de production du sens et de l'interprétation des textes (ibid. 158, article "Occultation" et 93, article "Focalisation"). Mais s'il s'agissait de s'en tenir à ce niveau, on ne voit guère ce que l'analyse linguistique des textes pourrait apporter, confirmer ou infirmer. L'intérêt de la démarche, c'est de proposer des structures intermédiaires entre ce niveau profond et ce niveau de surface, des simulacres discursifs ou textuels par l'entremise desquels l'énonciateur entend manipuler la compétence d'observation et d'interprétation de l'énonciataire.

III. 2. L'observateur

Au coeur de ces dispositifs, se trouve l'observateur (plutôt que le focalisateur) : les différentes stratégies d'identification de l'énonciataire à ce simulacre de l'énonciation sont fonction des différents niveaux d'inscription de l'observateur dans l'énoncé, niveaux qui dépendent eux-mêmes des divers débrayages mis en oeuvre :

- débrayage actantiel "qui projette des instances narratives indépendantes de l'instance d'énonciation, et qui, par conséquent, permet de déléguer sur la dimension cognitive, un sujet cognitif indépendant de l'énonciateur implicite, et disposant d'une compétence propre" : ainsi de la différence entre "la terre est ronde", énoncé assumé par l'énonciateur, et "on pense que la terre est ronde", énoncé dans lequel "on" désigne une compétence cognitive explicite distincte de celle, "implicite et maximale", de l'énonciateur (Fontanille, 1989, 17) ;

- débrayage spatio-temporel ;
- débrayage actoriel "qui projette des identités figuratives [...] les acteurs de l'énoncé en somme: "Galilée pense que la terre est ronde" (ibid. 17) ;

- débrayage thématique (pragmatique et thymique) qui vient s'ajouter à la dimension cognitive de l'énoncé, et permet ainsi à l'observateur, thématisé, de s'inscrire dans les parcours thématiques et narratifs de l'énoncé ; avec ce dernier débrayage, la figuration de l'acteur est complète.

III. 3. Typologie des observateurs

Ces divers débrayages permettent de dégager une typologie (non exhaustive) des divers observateurs, à partir de leur plus ou moins grande matérialisation dans les énoncés :

- le Focalisateur est obtenu par un débrayage minimal, c'est à dire par débrayage actantiel: c'est un "actant de discursivisation [...] on le reconnaît uniquement à ce qu'il fait, c'est à dire aux sélections, aux focalisations / occultations mises en oeuvre dans l'énoncé"

(ibid. 20). Ici, le rôle d'observateur n'est pas pris en charge par un acteur du discours, il n'est pas non plus repérable par une déixis spatio-temporelle, bref, c'est "un pur "filtre" cognitif de la lecture", que d'aucuns assimilent à tort à la "caméra" (à tort car la caméra est toujours ancrée dans une déixis, selon J. Fontanille): mais ce qui est déterminant, nous semble-t-il, c'est de savoir s'il y a ancrage spatio-temporel dans l'énoncé, et si, par voie de conséquence, il est significatif pour la diégèse;

- le **Spectateur**, obtenu par débrayage spatio-temporel "dans les cas où les limites de la compétence du focalisateur reçoivent une manifestation figurative, c'est à dire quand ces limites sont, entre autres, de type spatial et temporel, l'observateur est directement impliqué dans les catégories spatio-temporelles de l'énoncé (comme dans le cas de la perspective picturale, que caractérise un "ici", référé au "là-bas" du tableau)" (ibid. 20);

- l'**Assistant**, lui, est doté d'une enveloppe actorielle; c'est "un acteur de l'énoncé, dont l'identité est reconnue, mais qui ne joue pas de rôle (pragmatique et thymique) dans les événements de l'énoncé" (ibid. 20);

- l'**Assistant - Participant**: cet observateur résulte d'un débrayage complet, actantiel, spatio-temporel, actoriel et thématique. "Au rôle cognitif de l'acteur est associé un autre rôle au moins, sur les dimensions pragmatique ou thymique. Cet observateur thématiqué est, comme le détective dans le roman policier, susceptible de participer aux événements de l'énoncé, soit comme figurant, soit comme protagoniste" (ibid. 20).

J. Fontanille donne ensuite des exemples de cette typologie, empruntés d'abord, et c'est très significatif de sa démarche, au théâtre Nô ainsi qu'à des verbes comme "aller" et "venir". Cette dernière démonstration est d'ailleurs considérée comme "archétypique" de la conception de l'identification discursive que J. Fontanille défend. On constate donc d'emblée que la volonté de situer le point de vue au niveau des processus fondamentaux de discursivisation et de textualisation, et non pas comme une technique romanesque, conduit ce dernier à ne pas se référer d'abord à des exemples de romans⁶⁵.

Ainsi, "venir" met en oeuvre le savoir d'un sujet ancré fictivement sur les coordonnées spatio-temporelles de l'arrivée; "aller" met en oeuvre le savoir d'un sujet associé fictivement au sujet pragmatique du déplacement. Ces deux verbes réfèrent à un sujet cognitif délégué, l'observateur: dans le cas d'"aller" et de "venir", la différence est entre le savoir d'un Assistant - Participant au déplacement ("aller"), et celui d'un Spectateur situé à l'arrivée ("venir"). L'énonciataire ne peut reconstituer ces deux procès, selon J. Fontanille, s'il ne reconstitue pas l'observateur spécifique de chacun d'eux (Fontanille, 1989, 26 à 33).

A la différence de Genette, ou J. Lintvelt, J. Fontanille propose de traiter le centre d'orientation comme une instance intermédiaire et autonome, indépendante de l'énonciateur et des sujets de l'énoncé. En un sens, on pourrait penser que la démarche rejoint celle de M. Bal, puisque ces deux chercheurs proposent de considérer qu'il existe une instance autonome entre narrateur et acteur. Toutefois, on sent bien que l'approche de J. Fontanille est plus radicale, en ceci qu'elle ne se situe pas seulement au niveau du récit, mais qu'elle ambitionne de rendre compte de tous les discours, qu'il s'agisse de récits ou non, comme le montre l'exemple d'"aller" et "venir". Avant de tenter de prendre la mesure des aspects positifs et négatifs (ou conjecturaux) de la démarche, il nous reste toutefois à expliciter le lien entre cette typologie générale des observateurs du discours et la typologie spécifique des observateurs dans les récits (de fiction).

⁶⁵ Aussi est-il étonnant de constater que, dans "Sémiotique du visible" (1995), J. Fontanille n'accorde pas une place centrale à ce concept d'observateur.

III. 4. Observateurs et types de focalisation

Si l'on accepte ces analyses préalables, si donc l'observateur (ou le centre d'orientation: les termes renvoient à une même représentation de la réalité textuelle, qui mêle la déixis sur laquelle se fonde la "vue", et le "savoir" ou la dimension cognitive) est une instance autonome, alors les types de focalisation traditionnels se redéfinissent ainsi:

- "le type auctorial: l'observateur et le narrateur ont la même compétence cognitive; toutes les focalisations restent implicites, et paraissent assumées par un narrateur.

- le type actoriel: l'observateur et un (ou plusieurs) sujets de l'énoncé ont la même compétence cognitive, de telle sorte que les focalisations sont des actes intégrés au récit, et paraissent assumées par un acteur narratif.

- le type neutre: l'observateur a une compétence cognitive spécifique, différente de toute autre instance, et les focalisations paraissent "non assumées", sans ancrage subjectif, pour une théorie sémiotique qui ignore l'*actant* observateur" (Fontanille, 1989, 39).

IV. DISCUSSION

Ce qui frappe, dans cette représentation, c'est qu'à première vue elle se limite à une reformulation plus qu'elle n'interroge les fondements de l'analyse des focalisations. Les problèmes qui se posent sont pourtant de nature très différente: d'abord, il convient de questionner le concept de centre d'orientation, et, sur ce point, les distinctions entre les divers observateurs établies par J. Fontanille à partir des différents débrayages sont très utiles pour l'analyse. Ensuite, il est nécessaire de questionner la tripartition traditionnelle des focalisations.

De deux choses l'une, en effet: soit la tripartition des focalisations reste pertinente, et alors il convient de proposer une typologie des observateurs plus réduite, ou plus homogène, de manière à établir des équivalences entre les types de focalisation et les types d'observateur censés fonder ces mêmes types de focalisation. Soit l'écart entre ces deux typologies différentes perdure, sans être expliqué, et l'on est en droit de se demander sur quoi sont fondés ces trois types autonomes de focalisation. Il nous semble que, sur ce dernier point, pourtant décisif, J. Fontanille n'argumente pas.

IV. 1. Survalorisation de l'observateur (comme instance autonome) au détriment des fonctions du narrateur

On ne peut manquer de constater combien ces définitions des centres d'observation accordent de l'importance au concept d'observateur (c'est bien le moins !) au détriment de celui de narrateur, comme l'indique lui-même J. Fontanille: "sur la dimension cognitive de l'énonciation, l'Observateur est l'actant principal [...] sur la dimension pragmatique de l'énonciation, on installera un actant responsable de la réalisation matérielle de l'énoncé,

dénommé, faute de mieux, "performateur" [soit, dans un récit, un narrateur ou un locuteur] . [...] Une fois "vidée" de ses rôles cognitifs, l'instance du narrateur n'est plus qu'un rôle de verbalisation " (ibid. 47). C'est ainsi qu'à partir de ces propositions (que nous discuterons) , J. Fontanille propose la terminologie suivante: "

- (a) Un focalisateur doté d'un rôle verbal sera appelé "*Narrateur*" stricto sensu: c'est le cas la plupart de temps chez Balzac.

- (b) Un Spectateur doté d'un rôle verbal sera appelé "*Relateur*" : c'est aussi ce qui se passe chez Balzac, quand le Focalisateur se "transporte" fictivement sur les lieux et à l'époque de l'action [nb: ce "Relateur" correspond au "Rapporteur" du Tome 2 du "Dictionnaire" de Greimas et de J. Courtès, 1986, 156].

- (c) Un Assistant doté d'un rôle verbal sera appelé "*Témoin*" : le choeur antique en est un exemple, le plus souvent.

- (d) Un Assistant - Participant doté d'un rôle verbal sera appelé "*Témoin - Participant*" : le "hérault" de la tragédie grecque en est le type; le "héros-conscience" du monologue intérieur en est la réalisation extrême [nb: si l'Assistant - Participant est un protagoniste de l'action, J. Fontanille propose de le nommer "Témoin - Protagoniste"] " (ibid. 47 et 48). Sur tous ces points, quels sont les arguments avancés?

J. Fontanille, argumente sa thèse, à partir de l'exemple des prolepses et analepses, des phénomènes de fréquence ou encore de durée. Ainsi, les prolepses et analepses sont des opérations cognitives dont le responsable est un observateur Spectateur qui apprécie le pouvoir être des événements: ce Spectateur qui se situe soit antérieurement soit postérieurement aux événements est "doté d'une compétence épistémique, qui lui permet d'évaluer la certitude, ou le "pouvoir être" de ces événements" (ibid. 40). Ce phénomène vaut non seulement pour les prolepses et analepses dans le récit, mais encore intervient dès la morphologie verbale, puisque des énoncés à l'imparfait ou au futur "supposent à la fois une relation entre la déixis du Spectateur et celle des sujets de l'énoncé, et une évaluation épistémique (entre autres) des événements, par ce même Spectateur" (ibid. 39 et 40).

Quant à la fréquence, elle renvoie aussi à une modalisation cognitive, en raison des valeurs aspectuelles. En effet, un événement est présenté comme ponctuel ou comme répétitif non pas en raison du nombre d'occurrences de l'événement, mais en raison de la "prévisibilité" de sa réapparition. De même, la répétition ne peut être convertie en itération que si un observateur est capable d'affirmer l'identité de ces événements. "Ainsi, dans "*Manon Lescaut*", les tromperies successives de Manon, racontées par des Grioux, constituent une itération narrative, ou fonctionnelle, mais pas une itération discursive, au sens où l'entend Genette: seul l'énonciataire pourra reconstituer l'itération; le narrateur - témoin, pour sa part - des Grioux - n'y voit jamais plusieurs exemplaires du même événement; s'il pouvait saisir et manifester cette itération, il aurait compris bien des choses, et le roman serait tout autre; comme le récit est entièrement fait de son point de vue, l'itération n'apparaît pas au plan discursif en tant que telle. Pour que l'itération soit considérée comme "fréquence discursive", il faut donc bien qu'elle soit prise en charge par l'opérateur de focalisation, quelle que soit sa forme" (ibid. 43).

Si l'explication est juste, ne peut-on cependant pas lui objecter une complexification théorique inutilement lourde, puisque d'autres théories peuvent rendre compte de ces phénomènes à moindre coût, et sans minorer le rôle du narrateur? En effet, il nous semble que les théories énonciatives d'O. Ducrot rendent tout aussi bien compte de cette déliaison, à l'intérieur du discours du locuteur, entre ce qu'assume le locuteur, et ce qu'il mentionne sans vouloir ou pouvoir l'assumer, comme énonciateur. Il reste toutefois à analyser ce qui se passe dès lors qu'on sort du cadre des énoncés et qu'on se trouve face à

des textes, qui plus est des textes de fiction: en d'autres termes la situation spécifique de l'énonciation narrative implique-t-elle des modifications à la théorie énonciative du discours ?

Enfin, J. Fontanille justifie l'existence de l'observateur comme instance autonome à partir des phénomènes de durée. Les expansions et condensations temporelles servent à manifester "la compétence modale et thématique d'un observateur, et, en particulier, les formes passionnelles et les modalisations thymiques qui sont associées à cette compétence. En d'autres termes, l'élasticité du discours correspond dans la plupart des cas au degré de *sensibilisation des dispositifs modaux* sur ce qui est vu, évoqué ou raconté" (*ibid.* 40). Ainsi, dans "La Semaine sainte", les exercices militaires qui durent une matinée sont-ils "expédiés" dans des énoncés très lapidaires, alors que l'heure décisive de "la nuit des arbrisseaux", où Théodore découvre les conspirateurs républicains qui vont changer sa vision du monde est racontée sur plus de vingt pages. Selon J. Fontanille, "plus qu'une technique du romancier, de tels effets [...] manifestent en réalité la hiérarchie des préoccupations de l'Assistant lui-même", soit que ce dernier se désinvestisse (sur les plans thymique ou axiologique), soit qu'il se surinvestisse (*ibid.* 41). Ces exemples s'expliquent en apparence par une certaine motivation (psychologique, idéologique, etc.,); en fait, selon J. Fontanille, leur motivation profonde est de nature sémiotique, comme il entend le démontrer par l'analyse de cet extrait du "Capitaine Fracasse", que nous reproduisons in extenso, tant elle nous semble intéressante comme base de discussion:

- (a) *"La marquise habitait un appartement séparé, où le marquis n'entrait pas sans se faire annoncer. Nous commettrons cette incongruité dont les auteurs de tous les temps ne se sont pas fait faute, et, sans rien dire au petit laquais qui serait allé prévenir la camériste, nous pénétrons dans la chambre à coucher, sûrs de ne déranger personne. L'écrivain qui fait un roman porte naturellement au doigt l'anneau de Gygès, lequel rend invisible"*.

Cet extrait de Théophile Gautier fournit à J. Fontanille l'occasion du commentaire suivant: "La pause descriptive qui permet d'examiner la chambre de la marquise n'est référée qu'indirectement au sujet d'énonciation: elle présuppose la présence d'un observateur virtuel; selon Gautier, en somme, même l'omniscience d'un énonciateur ne peut se passer d'un Spectateur délégué et impliqué dans les catégories de l'énoncé; cette omniscience n'est qu'un cas particulier de la compétence de l'observateur, compétence maximale (cf. "l'anneau de Gygès"), mais qui ne saurait dispenser de prévoir en immanence l'actant cognitif. Le procédé romanesque est aussi évalué implicitement par Gautier sous l'angle de sa vraisemblance - ou de son invraisemblance - : les différents types d'observateur auraient en quelque sorte des pouvoirs "iconisants" et "fiduciaires" différents" (*ibid.* 42).

Ici encore, l'analyse sert à justifier l'existence d'un observateur autonome, au détriment du narrateur. Or, qu'il y ait ici une "mise en scène", c'est évident: celle-ci concerne d'ailleurs le narrateur en "représentation", ainsi que le lecteur auquel il s'adresse, et concerne tout autant le narré que la narration. Entre le narrateur et le lecteur s'établit une sorte de complicité ironique qui se joue des codes de la narration réaliste traditionnelle, laquelle cherche obstinément à justifier, à "naturaliser", selon l'heureuse expression de J. M. Adam et d'A. Petitjean, les descriptions du roman réaliste - notamment. Il y a donc bien observation de la chambre de la marquise, d'une part du côté de la narration, d'autre part du côté de la lecture (nul personnage diégétique n'est le support de l'observation), sans qu'il soit légitime de construire une instance indépendante d'observation.

IV. 2. Sous - estimation des relations énonciatives entre le narrateur et le lecteur: l'exemple de la "fiction secondaire" (M. Vuillaume)

Il nous semble que les analyses de Marcel Vuillaume, dans sa "Grammaire temporelle des récits", rendent compte correctement de ce phénomène, à partir d'exemples semblables à celui de T. Gautier. Une des thèses essentielles de M. Vuillaume est que la narration, élément de la fiction, n'est pas une composante de l'histoire proprement dite; les relations entre narrateur et lecteur organisent une "fiction secondaire", dans laquelle le rôle qui leur est assigné consiste "à observer les événements, non à y prendre part" (Vuillaume, 1990, 60).

Les relations entre lecteur et narrateur d'un côté, personnages de la fiction principale de l'autre, sont "fondamentalement dissymétriques, car ces derniers ignorent jusqu'à l'existence des protagonistes de la fiction secondaire". C'est pourquoi, "comme le récit parallèle ne peut interférer en aucun cas avec l'histoire proprement dite, le narrateur et le lecteur doivent se cantonner dans le rôle de simples observateurs. Ils sont séparés de l'univers qu'ils observent par une limite invisible, mais infranchissable. La logique du roman leur interdit d'exercer une influence sur le cours des événements de la fiction fondamentale, et c'est cette contrainte qui leur confère le privilège d'échapper totalement à la perception des personnages du récit" (ibid. 65 et 66).

Cette indépendance des deux fictions, et le fait, qui en résulte, que les protagonistes de la fiction secondaire ne puissent interférer sur le cours d'événements qui ont déjà eu lieu (tel est le contrat fiduciaire) explique que le narrateur, comme le lecteur, puissent se mouvoir sans contrainte aucune dans l'espace comme dans le temps (ibid. 66 à 68). En un certain sens, "la relation que le couple narrateur - lecteur entretient avec l'univers du récit présente d'évidentes analogies avec celle qui existe entre les spectateurs d'une pièce de théâtre et l'action représentée" (ibid. 68). Toutefois, M. Vuillaume prend bien soin de préciser que l'absence de contraintes, qui est comme le privilège du narrateur (et du lecteur) n'a rien à voir avec l'omniscience si souvent évoquée.

Ainsi, lorsque, dans "Les Mohicans de Paris", A. Dumas propose à son lecteur d'aller

- (b) *"d'un seul bond, voir, à Vienne, ce qui se passait dans la soirée du Mardi-Gras de l'année 1827"*

(exemple cité in Vuillaume, 1990, 67)

Vuillaume considère ce langage comme "plus celui d'un metteur en scène qui dirige les acteurs en se conformant à un scénario que celui d'un démiurge qui détermine à sa guise les faits et gestes de ses créatures. En effet, le narrateur ne prétend jamais faire agir les protagonistes du récit conformément à sa volonté. Jamais il ne se dit capable de leur faire faire telle action ou au contraire de les empêcher de l'accomplir. Si tel était le cas la fiction serait appréhendée comme telle et perdrait tout attrait [...] Bien que les personnages soient implicitement comparés à des marionnettes ou des ombres chinoises, nous n'avons pas le sentiment qu'ils se bornent à exécuter les décrets du narrateur" (ibid. 69).

Un des mérites essentiels de M. Vuillaume est de proposer une résolution de ce "paradoxe", preuves à l'appui. Nous ne retiendrons ici, toutefois, que les conclusions qui importent à notre propos. En fait, il semble qu'ait été longtemps sous-estimée la double dimension des récits de fiction: "d'une part, ils se présentent comme

s'ajustant après-coup à une réalité passée, c'est à dire antérieure à la date de leur production. Mais d'autre part ils possèdent la propriété singulière de ressusciter l'univers qu'ils décrivent" (ibid. 70). C'est cette restitution d'un passé mort, et plus précisément la construction textuelle de l'illusion de la présence actuelle (dans le temps de la lecture) de l'univers narré qui explique cette tentation permanente de croire en l'omniscience de l'artiste et du narrateur, si souvent mis sur le même plan.

Or le narrateur, pour nous en tenir à ce qui nous concerne directement, "a le pouvoir de redonner la vie à des êtres qui ont existé dans le passé, mais non pas celui de leur forger un nouveau destin. Il se borne à leur faire répéter dans le présent leurs faits et gestes d'autrefois. Sa fonction s'apparente donc à celle d'un metteur en scène qui commande aux acteurs, non aux personnages que ceux-ci représentent. C'est le narrateur qui décide, par exemple, du moment opportun pour évoquer tel ou tel protagoniste du récit, ce qui, transposé au plan du théâtre, correspond à le faire entrer en scène. Voilà pourquoi il peut dire, sans déconcerter le lecteur, qu'il va *faire mouvoir les personnages* : cela, en effet, ne signifie pas qu'il crée l'histoire, mais seulement qu'il en organise la (re)présentation" (ibid. 71).

En outre, cette double dimension du récit se trouve reproduite au niveau de la diégèse: "à la dualité du récit répond la dualité de son objet: les faits qu'il représente sont certes conçus comme appartenant au passé, mais en même temps le processus de lecture les recrée et les fait revivre dans le présent" (ibid. 71). Si l'on partage ces fortes analyses, alors, tant pour le narrateur (énonciateur) que pour le lecteur (énonciataire), la question de l'existence autonome d'une instance d'observation ne se justifie pas. Certes, on pourrait penser que la fréquence des termes qui, chez M. Vuillaume, renvoient à l'observation, à la mise en scène, confirme les analyses de J. Fontanille. Ce serait pourtant se leurrer. En effet, ce que M. Vuillaume met en lumière, ce sont bien les pouvoirs de "(re)présentation" du narrateur, tels qu'ils découlent des fonctions essentielles du narrateur, de régie et de représentation, sans compter les fonctions secondaires (de communication, d'attestation, idéologique, etc.).

Le reproche fondamental que l'on peut adresser à cette thèse de J. Fontanille, c'est que l'existence de l'observateur ne tient qu'à la sous-estimation du rôle du narrateur, sans qu'on mesure les gains cognitifs de cette opération, alors que les pertes en sont patentes, à la fois pour le narrateur lui-même et pour le lecteur, dans la perspective de l'analyse des mécanismes d'identification énonciative entre lecteur et narrateur, que les herméneutes ou les théoriciens de la lecture tels M. Picard ou V. Jouve s'efforcent de mettre en lumière. D'un strict point de vue narratologique, on ne voit guère en quoi les recherches de J. Fontanille permettent de mettre de l'ordre dans la théorie des focalisations.

C'est d'ailleurs pourquoi J. Fontanille consacre en définitive relativement peu de pages à la confrontation de sa typologie des observateurs avec celle des focalisations: si l'on voit bien que la focalisation interne correspond au débrayage maximal, et à la présence de l'observateur Assistant (témoin ou participant ou protagoniste), qu'en est-il de la focalisation zéro ? Puisque " l'observateur et le narrateur ont la même compétence cognitive" (ibid. 39), quelle différence linguistique et sémiotique entre les deux ? Et pourquoi un observateur autonome si "toutes les focalisations restent implicites, et paraissent assumées par un narrateur" (ibid. 39) ? Qu'en est-il enfin de la focalisation externe, dont la définition évoque l'observateur sans rien dire du narrateur ? Serait-ce que la focalisation zéro équivaut à la situation où "Focalisateur = Narrateur", et la focalisation externe à "Focalisateur - Narrateur" ? C'est en effet ce qu'on peut en conclure si l'on recherche des équivalences entre ces deux typologies, ce qui, on en conviendra, n'est

guère convaincant - et ce d'autant que l'analyse peine sur le point de savoir à quel type de focalisation rattacher le Relateur .

IV. 3. Extension dommageable de la topique narrative à l'énonciation

De plus, la conception étendue que J. Fontanille donne de la focalisation (en congruence avec la conception étendue de la narrativité propre aux chercheurs de l'Ecole sémiotique de Paris) apparaît pour le moins conjecturale. Certes, il est tout à fait positif de vouloir penser la focalisation en des termes sémio-linguistiques, et non plus comme une technique littéraire. Néanmoins le passage du niveau immanent d'organisation du discours et des textes, où la focalisation fait système avec l'occultation, à celui de la manifestation dans les textes - et spécifiquement dans les récits de fiction - est loin d'être clair. La dimension cognitive semble pouvoir être analysée dans les mêmes termes dans des énoncés singuliers et dans des textes structurés autour d'une diégèse considérée ici comme quantité négligeable, ce qui est critiquable. En définitive, il nous semble que la focalisation se dilue dans le vaste ensemble des modalités, au détriment de la spécificité de l'énonciation narrative.

Enfin, nous ne croyons pas que l'extension de la topique narrative à l'énonciation, caractéristique des travaux d' A. J. Greimas, de J. Courtès et de J. Fontanille, soit utile, et pour la théorie de l'énonciation en général, et pour celle de la narrativité en particulier. En effet, cette topique narrative repose sur une conception si vaste de la narrativité que celle-ci se trouve "vidée de son contenu conceptuel", comme Greimas le reconnaît lui-même (Greimas, 1983, 18). Dès lors, tout discours est narratif : "la narrativité généralisée - libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits - est considérée comme le principe organisateur de tout discours" (Greimas et Courtès, 1977, 249). Michel Mathieu-Colas faisait remarquer, à juste titre, qu'il y a là, pour le moins, un abus de langage: "que la production du sens implique des schèmes dynamiques, des suites d'opérations et des séries logiques, des algorithmes de transformations, des parcours orientés, bref, que la signification s'organise *syntactiquement*, on ne saurait le contester, et ce n'est pas le moindre mérite de la sémiotique que de l'avoir mis en évidence; mais cette syntaxe doit-elle encore être qualifiée de "narrative", dès lors qu'elle ne régit plus des processus figuratifs, ou impliquant au moins une représentation temporelle? Le *muthos* n'est pas le *logos* ; quelle que soit son infrastructure logique, la narration suppose un minimum de contenu événementiel - ce en quoi elle se distingue des autres systèmes discursifs" ("Poétique" n° 65, 1986, 106 et 107). Nous souscrivons pleinement à ces propos: tant pour une théorie générale du langage que pour l'étude de la narrativité, les gains cognitifs sont très vite épuisés, cependant que les pertes augmentent.

CONCLUSION

Il reste toutefois deux points d'appuis utiles pour la théorie du point de vue, quand bien même nous les considérons avec une certaine distance critique. D'une part, l'analyse des divers débrayages à la source de la typologie des observateurs est stimulante; elle permet de rendre compte de ces "déliations" qu'évoquait L. Danon-Boileau, et donc de

poursuivre dans la recherche des combinaisons linguistico-sémiotiques variées par lesquelles le point de vue peut s'ancrer dans un texte, sous réserve de distinguer le point de vue perceptif du point de vue cognitif. D'autre part, la notion de "manipulation énonciative" est intéressante, à la condition de lui restituer la dimension interactive qui lui fait défaut, en dépit des déclarations d'intention de J. Fontanille dans les "Espaces subjectifs": "tout point de vue impose à l'énonciataire, instance de réception, une interprétation de l'énoncé [...] . Construire un point de vue, c'est construire un énonciataire énoncé. Les "pouvoir savoir", "vouloir savoir", etc., qui modalisent l'observateur deviennent en ce sens des contraintes et des limites imposées à la construction de la signification par l'énonciataire. Pour ce dernier, les divers débrayages et syncrétismes qui affectent l'observateur constituent autant de propositions d'*identification*, et le point de vue s'interprète alors comme la pièce maîtresse des *stratégies d'identification* " (Greimas et Courtès, 1983, 171, article signé J. Fontanille; nb: c'est nous qui soulignons). Il nous semble que le point de vue construit une interprétation, mais de là à conclure à ce qu'il l'impose, il y a plus qu'un pas! Considérer l'observateur comme la pièce centrale du dispositif d'identification (est-ce la même chose que la construction de la signification? nous ne le croyons pas), c'est faire beaucoup trop d'honneur à cette "instance", au détriment du narrateur, bien sûr, mais aussi au détriment des multiples procédures de construction du sens par le texte, et enfin, des multiples stratégies par lesquelles le "lecteur coopératif" élabore lui-même une signification légitime.

Nous sommes donc bien persuadés que le point de vue (un certain point de vue, que nous appelons pour l'instant point de vue prédicatif) joue un grand rôle dans la construction d'un "sens autorisé" (par les instructions du texte) et d'une "interprétation légitime" (par les calculs interprétatifs du lecteur). Mais, sur ces points, il nous semble que le chantier doit être réouvert. Dans cette tâche, nous nous aiderons des analyses des herméneutes, notamment H. R. Jauss, W. Iser, P. Ricoeur, ainsi que des travaux d'U. Eco, M. Picard et V. Jouve, tout particulièrement. Ensuite, il sera temps de faire le point, si l'on peut dire, et de proposer, à titre d'hypothèses de recherche, les éléments d'une analyse linguistique et sémiotique raisonnée du point de vue.

SECTION IV

LE POINT DE VUE ET LE LECTEUR

Il peut paraître à première vue fort incongru de réunir ici des démarches théoriques aussi différentes que celles de P. Ricoeur, H. R. Jauss, W. Iser, ou encore U. Eco, V. Jouve ou M. Picard.

En réalité, au-delà de la diversité de leurs approches, ces travaux ont en commun de se situer à côté des théories sémiotiques ou structuralistes, où postérieurement à ces dernières.

Herméneutes et théoriciens de la lecture (qu'ils s'attachent soit à l'analyse du lecteur abstrait intratextuel, ou impliqué par le texte, soit à celle du lecteur concret, dans la diversité de ses relations aux textes) partagent ce souci de ne pas se cantonner à l'étude pourtant nécessaire des configurations discursives et narratives.

Ces dernières, qui étaient l'alpha et l'omega des approches immanentistes, sont ici appréhendées dans leurs relations complexes avec le monde du (des) lecteurs, avec leurs efforts d'interprétation des textes.

Dans cette optique, il a paru stimulant de mettre en contact des démarches qui, par des chemins divers, entendent penser cette "part du lecteur", et, singulièrement, de déterminer en quoi ces approches nouvelles pouvaient apporter des lumières complémentaires pour la compréhension du point de vue.

En effet, si l'on file (avec les réserves d'usage) la métaphore visuelle du PDV, ce dernier apparaît moins comme un "voir", (un "percevoir", plutôt) ou un "savoir" que comme un "faire voir" et / ou un "faire savoir": ce "faire" concerne bien évidemment la

construction dirigée des interprétations sur la base des signaux ⁶⁶ fournis par le texte lui-même.

Encore conviendra-t-il de préciser que cette construction dirigée des interprétations est loin d'être indifférente au médiateur qui en est à l'origine: le lecteur n'accorde en effet pas la même autorité au narrateur et au personnage. De telles considérations sont de nature à complexifier les mécanismes d'identification du lecteur, trop souvent cantonnés aux relations d'identification du lecteur au personnage. A ce stade, les théories de l'interprétation offrent par une curieuse ruse de la raison d'utiles (et d'inattendus) points d'appui pour ne pas réduire le PDV aux conceptions véristes de la restriction de champ, et aux conceptions psychologisantes de l'identification au héros.

⁶⁶ Ces signaux peuvent jouer de manière plus ou moins contraignante, selon leur nature (linguistique, sémiotique, etc), et selon les compétences diverses du lecteur. C'est pourquoi l'expression "construction dirigée des interprétations" est à interpréter dans le cadre des relations interactives entre le texte et son lecteur...

section IV

chapitre 1 point de vue et lecteur virtuel : la construction dirigée des interprétations du lecteur

I. P. RICOEUR : LE POINT DE VUE AU COEUR DE LA SYNTHESE DE L'HETEROGENE

Paul Ricoeur traite des questions narratologiques à partir des travaux de l'herméneutique allemande tout particulièrement, dans une optique très différente des postulats ainsi que des analyses formalistes, sémiotiques, ou structuralistes ⁶⁷. S'agissant du récit, une des idées centrales des herméneutes, et tout particulièrement de P. Ricoeur, consiste en ceci que les récits, historiques ou fictifs, au travers de configurations croisées, répondent au même objectif d'éclairer notre expérience quotidienne du temps.

En ce sens, le récit, entre son amont (mimésis I) et son aval (mimésis III), est une configuration qui ne prend son sens que sur la base du travail interprétatif du lecteur, aidé par l'analyse-même de la configuration du récit, puisque tout temps humain est du temps raconté. Le récit, cette "mise en intrigue du disparate en un tout", selon une terminologie aristotélicienne, est donc une "synthèse de l'hétérogène" relevant de la concordance discordante (Ricoeur, 1983, 19 et ss.).

De quoi s'agit-il? Tout récit rassemble en une nouvelle congruence significative pour le lecteur les incidents que sont les causes, les buts, les hasards, les moyens d'une action, ses agents, les circonstances, les interactions qui en résultent (la liste est loin d'être exhaustive), en bref, organise en une succession non seulement chronologique, mais encore (et surtout) logique, autrement dit en une totalité intelligible, à dimension

⁶⁷ Cela ne signifie pas pour autant que Ricoeur ignore ces travaux, ou les considère avec indifférence.

syntagmatique, ce qui existait à l'état de paradigmes dans notre précompréhension déjà organisée des événements humains. C'est donc bien parce que l'histoire est racontée qu'elle est un tout significatif. Et c'est à l'intérieur de cette conception générale du récit, et de la démarche interprétative qu'elle laisse entrevoir, que la notion de point de vue fait sens.

I.1. Point de vue et "concordance discordante"

On peut en effet considérer que le point de vue est une des modalités (le terme est ici bien vague) de cette synthèse de l'hétérogène sans laquelle il n'existerait pas de récit: en ce sens, il n'y aurait point de récit sans focalisation, dès lors qu'il ne peut y avoir de récit que par le biais de modalités construisant la concordance (toujours menacée par les tendances centrifuges de la discordance), laquelle concordance étant notamment textuellement organisée à partir des différents points de vue à l'oeuvre dans le récit.

Si, dans la continuité des analyses aristotéliennes du récit, on considère que la concordance est obtenue par tout ce qui fait que les éléments constitutifs du récit sont organisés en vue de la fin (puisque c'est à partir de cette fin que les éléments apparaissent comme des parties organisées en un tout), alors on peut également considérer que tout ce qui se donne comme élément retardant ou perturbant le dénouement appartient à la discordance: ainsi des effets de surprise, des coups de théâtre, ou encore du phénomène de la catharsis; ainsi encore des phénomènes de "belligérance textuelle" qui opposent, dans le cadre d'un récit, les séquences narratives aux séquences descriptives.

I.2. Perspectives partielles et globale

Dans cette incessante dialectique de la discordance et de la concordance, le point de vue, ou, plutôt, les différents points de vue occupent une place de choix. En effet, ils peuvent être considérés comme des perspectives construites par le texte, permettant au lecteur d'opérer par ses diverses modalités de lecture des synthèses partielles ou globales de l'hétérogène, à partir des différents points de vue du texte qu'il adopte.

En ce sens, le point de vue apparaît comme un organisateur de cohérence, laquelle "est nécessaire à toute compréhension, comme le remarquait Wolfgang Iser: les textes d'une très grande ampleur - tels que romans et épopées - ne peuvent jamais être ressentis dans leur totalité par le lecteur avec une intensité égale. Les auteurs du dix-huitième siècle déjà étaient conscients de ce problème, au point de discuter dans leurs romans de la perception des structures. A cet égard la métaphore de la diligence est caractéristique [...] Le lecteur y figure en voyageur, engagé dans un chemin souvent difficile; à travers le roman, il est amené à observer de différents points de vue et établit, dans sa mémoire, le lien entre tout ce qu'il a vu. Il construit dès lors une structure d'ensemble dont la solidité dépend principalement de son attention" (Iser, 1976, 40).

Cette conception de la lecture, qui sous-tend cette conception du point de vue comme élément déterminant de la compréhension, repose sur le rôle assigné au lecteur implicite, c'est à dire au lecteur dont la structure est inscrite dans le texte, et construite par lui.

I.3. Hiérarchisation des perspectives dans l'Acte de lecture

L'acte de lecture, en ce sens, consiste à dégager le sens du texte, qui ne se réduit ni à la perspective de l'auteur, ni à celles "du narrateur, des personnages, de l'intrigue ou du lecteur fictif. Ces perspectives se présentent selon un ordre, mais aucune d'entre elles ne correspond au sens du texte.

En général, elles orientent le lecteur selon des voies divergentes qui doivent être mises en rapport pour que se concrétise un système de référence. Le lecteur se branche sur une certaine structure textuelle qui l'engage envers un point de vue mais d'où il pourra intégrer les perspectives du texte. Le lecteur n'est pas libre de choisir ce point de vue qui découle de la perspective dans laquelle est présenté le texte. Ce n'est que lorsque toutes les perspectives du texte sont rassemblées selon un horizon commun de référence que le point de vue du lecteur sera adéquat au texte [...] C'est ainsi que le lecteur a la possibilité d'adopter le point de vue aménagé par le texte en vue de constituer l'horizon de renvoi des perspectives textuelles [...] Il s'agit pour chaque lecteur d'adopter le point de vue qui lui est offert, de sorte à pouvoir lever les divergences entre les perspectives du lecteur, et établir un système perceptif qui fasse apparaître le sens de ce qui est représenté dans les différentes perspectives" (*ibid.* 71).

Ce que ces propos nous permettent de comprendre, c'est que le concept de lecteur implicite est une sorte d'interface entre d'une part les effets produits par le texte de fiction, au travers des diverses perspectives construites par le texte "à l'intention du lecteur" (ce que W. Iser nomme la "structure du texte") et d'autre part la "structure d'action" que le lecteur abstrait à partir des différentes perspectives, et qui correspond au sens de l'oeuvre, élaboré à partir des divers horizons d'attente, et des expériences du lecteur (*ibid.* 75).

En ce sens, il existerait, à côté de ces perspectives partielles successives, une perspective globale seule à même d'appréhender le sens général de l'oeuvre. Comme l'écrit W. Iser, le texte est une sorte de partition à interpréter par le lecteur, dont l'interprétation ne se donne jamais d'un seul coup. Cela signifie que le point de vue du lecteur sur l'oeuvre conçue comme un tout est la résultante de points de vue multiples, mobiles, en raison des différents points de vue qui structurent le récit d'une part, en raison des activités de protension et de rétroaction à la base de la constitution d'horizons ou de mondes possibles (cf. Iser, 1976; 1987, 203 à 205).

En d'autres termes, il existerait un point de vue "global", qualitativement différent des points de vue construits par le texte lui-même, dans des suites où se combinent les relations d'opposition, de succession, de compensation ou d'échelonnement (Iser, *ibid.* 190 à 192), etc., bref, un point de vue qui serait davantage que la somme des points de vue particuliers construits par le récit lui-même.

Certes, ces quatre perspectives (du narrateur, des personnages, de l'action - ou de l'intrigue - ainsi que du lecteur implicite) qui ne se recouvrent pas totalement, n'ont pas toutes directement à voir avec ce que Genette entend sous le concept de focalisation, dans la mesure où elles se situent dans une problématique indifférente à l'opposition entre voix et mode, soucieuse au contraire de l'étude des mécanismes par lesquels le lecteur construit du sens. C'est précisément cette mise en relation des points de vue partiels avec l'interprétation qui nous intéresse: il existe donc une dynamique et une dialectique constantes entre des perspectives différentes, les divers points de vue interagissant, s'autoréférentialisant, chaque perspective étant transformée par l'éclairage des autres perspectives. Quand bien même la multiplicité des perspectives est un élément de complexification du sens global de l'oeuvre (ce qui est particulièrement le cas dans les

oeuvres où la perspective du narrateur s'estompe au profit de perspectives actérielles non hiérarchisées, ou en contradiction, etc.,) il n'en reste pas moins que ces points de vue aident à la mise en cohérence des textes: au-delà de leur diversité, voire de leur discordance, ils sont bien des modalités incontournables de la concordance, de cette "synthèse de l'hétérogène" que l'acte de lecture est à même d'opérer, sur la base des effets textuels construits par ces divers point de vue.

Comment ces divers points de vue contribuent-ils à la construction de l'intrigue et à son interprétation? C'est là un des objectifs de ce travail que d'avancer des propositions en ce sens. Ainsi, comme P. Ricoeur le souligne, la présence d'un narrateur ayant un point de vue spécifique, distinct de la compréhension que les agents ont de l'histoire, peut s'avérer fort utile, en ceci que le récit échappe à la perspective bornée des personnages. En ce sens, la mise à distance qui est comme constitutive du point de vue du narrateur, est un élément incontournable de la compréhension: par les connexions qu'il établit, et le point de vue qu'il construit ainsi, le narrateur ne se contente pas de raconter: il explique, il met en place une cohérence.

Une question essentielle sera de déterminer la hiérarchie de ces différents points de vue, leur degré d'autorité pour l'émergence du sens de l'oeuvre (étant entendu que cette dernière formule, au singulier, ne signifie pas qu'il faille considérer qu'il n'existe qu'un sens autorisé à un texte, en face duquel les autres interprétations seraient des non-sens).

Evidemment, il serait excessif de considérer le point de vue comme LA modalité essentielle de cette "synthèse de l'hétérogène". Mais il reste que dans cette "machine paresseuse" ou encore cette "machine présuppositionnelle" qu'est le texte (Eco, 1979; 1985, 29), face à l'incomplétude inévitable du récit, face à ces "blancs" qu'évoquait W. Iser, les points de vue (associés à ces divers points d'ancrage que sont les relations de ressemblance, d'opposition, de consécution, d'isotopie, de mondes possibles, grâce également aux traces du pacte de lecture, etc.,) apportent une utile contribution à la mise en cohérence du récit (cf. Jouve, 1993, 47 à 53 notamment).

Un autre objectif de ce travail sera de tenter d'esquisser une analyse des relations qui peuvent exister entre les divers points de vue et les concepts de pacte de lecture, d'isotopie, de monde possible, etc., dans la mesure où le point de vue ne se limite pas, sauf décision arbitraire et mutilante, aux seuls points de vue du narrateur et des personnages.

II. DE QUELQUES MARQUES SEMIO-LINGUISTIQUES DE LA CONSTRUCTION DE LA COHERENCE CHEZ U. ECO

Si, dans l'optique des herméneutes et des théoriciens de la lecture, la "part du lecteur" est déterminante, ainsi que l'analyse de l'acte de lecture, il n'en reste pas moins que ces points d'ancrage théorique ne peuvent être validés, pour ainsi dire, qu'en fonction des marques linguistico-sémiotiques qui rendent compte de l'existence de ces phénomènes. Sur ce point, les travaux d'Umberto Eco offrent des aperçus et des analyses suggestifs et stimulants.

II. 1. Effets de "suggestion dirigée"

En effet, U. Eco ne cesse de lister et d'analyser les procédés par lesquels le texte construit, ou règle, à mieux dire, ses interprétations possibles, ou légitimes. Le fil rouge des analyses d'U. Eco, c'est que la libre interprétation du lecteur ne se développe qu'à partir d'une constante dialectique avec les caractéristiques structurales du texte, qui règlent, c'est à dire autorisent, les interprétations possibles. Ainsi, dans "l'Oeuvre ouverte", U. Eco analyse-t-il les effets de "suggestion", voire de "suggestion dirigée", résultant des redondances, ainsi que des associations entre signifiés et signifiants, ou encore des parallélismes de construction qui guident le récepteur dans son interprétation du texte (Eco, 1962; 1965, 48 à 54).

II. 2. Du topic d'énoncé aux topics narratifs

De même, dans "Lector in fabula", U. Eco analyse un certain nombre de procédures par lesquelles se construit l'interprétation du lecteur. Ainsi, dès le niveau du sémème, il apparaît que le sens ne peut être actualisé que dans un co-texte, qui réalise une des significations virtuelles du sémème; dans cette optique, le topic d'un énoncé, ou son thème, est ce qui "sert à orienter la direction des actualisations" (Eco, 1979, 1985 115), par des inférences de nature linguistique et / ou encyclopédique. C'est pourquoi U. Eco considère comme très productif d'appréhender tout énoncé comme une réponse à une question, inexprimée, qui constitue précisément le topic, ou le thème de l'énoncé. C'est ainsi que l'ambiguïté de l'expression

- (a) "Charles fait l'amour avec sa femme deux fois par semaine. Pierre aussi"

cesse si l'on considère cette affirmation comme une réponse à l'une ou l'autre de ces questions: 1 " Combien de fois par semaine Charles et Pierre font-ils l'amour avec leur femme respective?" 2 " Que se passe-t-il entre ces trois-là? Je veux dire qui fait l'amour avec qui?" Toutefois, U. Eco s'empresse d'ajouter que l'ambiguïté du premier message ne résulte pas directement de l'emploi de "aussi", comme le montre une phrase telle que

- (b) "Charles promène son chien tous les soirs. Pierre aussi".

Ici, il faut donc faire intervenir également des scénarios intertextuels, en l'occurrence la situation du triangle adultère (ibid. 115 et 116). Ces inférences linguistiques et encyclopédiques jouent donc un rôle fondamental dans la désambiguïsation et l'interprétation des lexèmes, et l'insertion de ces derniers dans des énoncés et des textes donnés. U. Eco cite à ce sujet l'Instruktionssemantik orientée textuellement de Schmidt qui correspond à sa propre conception: "Un lexème peut se concevoir théoriquement comme une règle (au sens large) ou une instruction pour la production d'un "comportement" verbal et / ou non verbal donné..." (Schmidt, 1976, 56, cité in Eco, 1979, 1985, 27).

Le sémème fonctionne donc comme un texte virtuel, cependant que le texte peut être considéré comme l'expansion d'un sémème - évidemment comme l'expansion de nombreux sémèmes, mais cela n'empêche qu'on puisse considérer le texte global comme l'expansion d'un sémème central (ibid. 27 et 28). Si le texte est donc le résultat de la combinaison de plusieurs topics, ceux-ci sont hiérarchisés, depuis les "topics de phrases

aux *topics discursifs*, et ainsi de suite, jusqu'aux *topics narratifs* et au *macrotopic* qui les englobe tous" (*ibid.* 118 et 119).

Le topic est donc producteur de cohérence textuelle, obtenue sur la base des informations explicites fournies par le texte (ainsi des titres ou des sous-titres), ou sur la base d'informations à décoder (d'où le rôle déterminant des mots clés réitérés en certains points stratégiques du texte, notamment à l'ouverture ou à la fermeture des séquences, que ces mots clés eux-mêmes aident à repérer). Cette cohérence textuelle mise en oeuvre par le lecteur permet à ce dernier d'organiser sa lecture du texte en sélectionnant les diverses isotopies qui structurent ce dernier.

II. 3. Isotopies et mondes possibles

Les diverses formes du concept d'isotopie ⁶⁸, ⁶⁹, ainsi que les différents niveaux de structuration des mondes possibles ⁷⁰, viennent se surajouter aux mécanismes précédents pour renforcer ces éléments de cohérence, sans lesquels le récit (comme tout autre type de texte, d'ailleurs) serait insane.

Si l'on cherche à dégager des points d'intersection entre ces concepts précédemment évoqués, et celui de point de vue, on ne peut manquer de souligner combien ces notions de topic, d'isotopie, de monde possible se croisent à des degrés différents avec les concepts de point de vue perceptif, de point de vue cognitif ainsi que de point de vue prédicatif: non pas qu'il y ait entre ces différents concepts de corrélations terme à terme, ce qui serait ou trop beau ou trop simple! Ils fonctionnent comme des sortes de "frames", de scénarios facilitant la production (et la réception) des échanges.

En fait (ce qui reste à établir), ces concepts de topic, d'isotopie et de monde possible interviennent plus ou moins dans la construction des différents points de vue, et, surtout, ils permettent de rendre compte du fait que les points de vue fonctionnent au niveau d'un énoncé comme à celui d'un texte tout entier.

Evidemment, ces concepts ne sont pas les seuls à rendre compte de ce passage de l'énoncé au texte: comme nous l'avons dit à propos de notre présentation critique de L. Danon-Boileau, les chaînes anaphoriques, la progression thématique, l'organisation du texte entre premier et second plans apportent également leur contribution à cette organisation du texte à partir des différents points de vue qui le constituent.

II. 4. Présupposés, propositions existentielles

Parallèlement à ces relations entre la notion de point de vue et les mécanismes linguistico-sémiotiques qui aident à la construction de la cohérence du texte (que celle-ci soit explicitement construite par le texte ou qu'elle soit construite par le lecteur à partir des indices disséminés dans le texte), il existe des relations de nature sans doute plus contraignante envers le lecteur, qui concernent une certaine dimension plus pragmatique du point de vue.

La question qui nous occupe ici est non pas celle du "Qui voit?" (ou "Qui sait?"), mais celle du "faire voir", et même celle du "faire croire" : non pas "Qui fait voir?" ou

⁶⁸ L'isotopie est ici définie comme "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit" (Greimas, 1970, 188).

⁶⁹ Il est ici indifférent qu'il s'agisse d'isotopies discursives ou narratives (cf Eco, 1979, 1985, 120 et ss).

⁷⁰ De l'auteur, des personnages, du lecteur empirique, etc. (Eco, 1985, 202 à 204 notamment).

"Qui fait croire?" (encore que la réponse à cette question ne soit pas indifférente), mais "Comment le texte fait-il voir pour faire croire?" A travers cette perspective nouvelle qui nous intéresse à présent, nous entendons souligner combien la "coopération textuelle" nous semble devoir être pensée dans les limites de l'agencement même des discours, faute de quoi l'interprétation et l'analyse scientifique des discours et des textes sont passibles de toutes les dérives. Ainsi, cette précaution théorique ne signifie pas qu'on revienne par la bande sur la conception interactive de la lecture, que nous partageons, bien au contraire.

Un bon exemple de cette construction "dirigée" (par le texte) de l'interprétation réside dans le phénomène de la présupposition. U. Eco, dans "Les limites de l'interprétation", revient sur ce phénomène, en rappelant que les présupposés, indispensables à la cohérence du discours, jouent un rôle important dans la mesure où ils "forment une sorte de *cadre textuel* qui détermine le point de vue à partir duquel le discours sera développé. Ce cadre textuel constitue le *fond* du texte lui-même, et il est distinct des autres informations qui représentent le *relief* [...]. Le cadre de fond ne représente pas l'information déjà connue, mais ce qui est (ou doit être) assumé comme incontestable par les participants. En effet, il n'est pas difficile d'imaginer un contexte où la nouvelle information qui est véhiculée est précisément celle qui est présupposée par un énoncé" (Eco, 1990, 1992, 313). Ainsi, dans

- (c) "Nous regrettons de vous informer que votre article a été refusé",

le "nous regrettons" sert à faire assumer par le destinataire comme fatalement advenu ce qui est pourtant une nouvelle non seulement inattendue et désagréable, mais surtout sert à masquer que ce qui est un refus aurait pu ne pas être, si l'émetteur en avait décidé autrement (*ibid.* 313) : le responsable du refus semble se dédouaner de sa responsabilité dans le refus en exprimant ses regrets, comme si la décision ne lui incombait pas...

Ainsi encore des débuts de récit où l'information essentielle et nouvelle est donnée non pas dans le rhème, mais dans le thème, sous la forme d'un présupposé, ce qui vaut tout particulièrement pour les propositions existentielles introduites à l'aide d'articles définis:

- (d) "L'homme s'arrêta et regarda la route":

O. Ducrot considère "l'homme" comme un pseudo-thème, "dans la mesure où l'article défini donne comme déjà connu le référent de cette expression, le plaçant fictivement dans l'univers antérieur de l'auditeur" (Ducrot, 1972, 60 et ss. , 221 et ss.). L'important, c'est ici que le thème (souvent présupposé, sans que cela soit une règle générale) entraîne toujours dans un discours l'existence d'un accord ou d'une complicité préalable entre interlocuteurs.

Ceci vaut aussi pour cette sorte de communication différée particulière qu'est la communication dans les textes littéraires: mettre en question l'univers de discours et les représentations qu'il construit, c'est ruiner le pacte de croyance et le contrat fiduciaire sur lesquels repose la communication ; du même coup, ne pas les remettre en question, c'est accepter de borner, (dans des limites relativement ouvertes, plus ou moins selon les oeuvres) ses démarches interprétatives à l'intérieur d'un ensemble de règles, de conventions, etc.. En un certain sens, il est indispensable de faire "comme si" avant que les jeux de l'interprétation ne se développent, avec, éventuellement, le plus grand sérieux.

Ainsi, les relations entre le point de vue et le thème, ou les présupposés laissent entrevoir que les différentes formes de la perspective narrative aident non seulement à construire la cohérence textuelle, mais encore à diriger les interprétations, et à les hiérarchiser.

CONCLUSION : LA CATHARSIS CHEZ P. RICOEUR, EMBLEME DE L'INTERPRETATION DIRIGEE

On peut considérer que P. Ricoeur lui-même n'est pas si éloigné que cela de cette conception d'une cohérence textuelle qui dirige les interprétations. Sans forcer inutilement les travaux de ce dernier, sans vouloir non plus leur faire dire plus qu'ils ne veulent, on ne peut manquer de remarquer combien la démarche interprétative du lecteur est dépendante de la configuration des textes, comme le montre, d'une manière quasi archétypique, pour ainsi dire, le fonctionnement de la catharsis dans les récits (et, au-delà, le fonctionnement de la mimésis toute entière, dès lors qu'elle n'est pas cantonnée dans les limites erronées de la "reproduction" du "réel", comme nous le verrons sous peu).

En effet, quel meilleur exemple de l'interaction entre l'oeuvre et le lecteur que la catharsis? A l'évidence, celle-ci a son siège dans le lecteur même, dans ses affects, son histoire personnelle, etc., mais, pour être éprouvée par le lecteur, elle doit d'abord être construite dans l'oeuvre même.

En ce sens, l'activité de configuration et de mise en texte des émotions, des actions (mimésis II), n'est possible qu'à partir de notre précompréhension (mimésis I) du monde de l'action, de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques, de son caractère temporel (cf. les grilles, listes, taxinomies qui aident appréhender le réel et à engendrer des textes, comme P. Hamon l'a montré dans son "Introduction à l'analyse du descriptif", Hamon, 1981, 54 et ss.). C'est seulement par ces relations entre ces deux premiers niveaux que le lecteur peut exercer son pouvoir de refiguration (mimésis III) par le biais de l'acte de lecture. Comme le dit P. Ricoeur, c'est "la tâche de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une oeuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir. Pour une sémiotique, le seul concept opératoire reste celui du texte littéraire. Une herméneutique, en revanche, est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des oeuvres, des auteurs et des lecteurs. Elle ne se borne pas à placer mimésis II entre mimésis I et mimésis III. Elle veut caractériser mimésis II par sa fonction de médiation. L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'oeuvre" (Ricoeur, 1983, 86).

En d'autres termes, il s'agit de passer du "Que me disait le texte?" au "Que me dit le texte et qu'est-ce que je dis au texte?" (Jauss, 1982, 1988, 366). N'est-il pas pensable de considérer qu'il existe des corrélations possibles entre les activités de précompréhension, du moins leurs résultats, sous forme de taxinomies, de grilles, etc., et les scénarios (frames) à l'oeuvre dans les inférences textuelles opérées par le lecteur? Et ces derniers ne joueraient-ils pas un rôle commun dans la construction textuelle des attentes du lecteur, attentes que l'auteur peut combler ou non, selon les genres, sa volonté de subvertir (ou non) les codes, les conventions? En ce sens, à partir de considérations ou

d'objectifs très différents de ceux d'U. Eco, P. Ricoeur rejoint ce dernier sur la question de la construction textuelle des interprétations; et l'on peut même considérer qu'il existe une commune préoccupation qu'il partage avec W. Iser, par le biais de son concept d'acte de lecture, ainsi qu'avec H. R. Jauss, au travers de la théorie de la réception, notamment du pacte de lecture et de l'horizon d'attente comme "perception guidée" (Jauss, 1974, 1978, 50).

Il reste - si l'on peut dire - à déterminer plus précisément les mécanismes sémiolinguistiques de cette "construction dirigée", au sens où elle construit des interprétations légitimes, et aussi à préciser tout particulièrement la place de la perspective narrative dans cette approche ⁷¹.

Mais ces objectifs ne peuvent être atteints que si le point de vue échappe au confinement dont il a si longtemps pâti, en raison du fait persistant de sa saisie sous l'angle du réalisme: il nous faut donc réouvrir ce chantier où le point de vue croise la question de la mimésis, du vraisemblable ainsi que de l'illusion référentielle, et, pour finir, de la référence, telle qu'elle est pensée par P. Ricoeur.

⁷¹ Nous nous efforcerons d'apporter des réponses à ce questionnement dans notre deuxième partie, section I, chapitre 3: c'est en effet au niveau de la construction du point de vue du narrateur (PDV N) que se construisent les "interprétations dirigées légitimes".

section IV

chapitre 2 au-delà du réalisme: point de vue et gestion de l'information narrative

INTRODUCTION

Si, à première vue, l'on se sent loin de la focalisation, un examen plus attentif révèle au contraire que nous touchons ici à une sorte de point aveugle, du moins à un domaine dont les relations avec la notion de focalisation n'ont pas été suffisamment pensées, de sorte que cette notion de focalisation, en pleine vague immanentiste (structuralisme et sémiotique confondus), emportait avec elle, en dépit de toutes les affirmations théoriques d'autotélie (plus ou moins radicale) de la fiction, ce substrat du réalisme qui est comme l'horizon indépassable de la notion, soit qu'on s'en réclamât (c'était, à l'époque, fort rare), soit qu'on le refusât si radicalement que le réalisme sortait par la porte (de l'autotélie du texte de fiction) pour rentrer par la fenêtre (de la focalisation)...

I. DU DANGER DES CONCEPTIONS AUTOTELIQUES DU TEXTE LITTERAIRE EN PARTICULIER, ET DU TEXTE DE FICTION EN GENERAL

Comme nous l'avons déjà dit à propos de notre présentation critique de L. Danon-Boileau, les tendances de la poétique contemporaine influencée par le structuralisme et la sémiotique ont mis en avant l'autotélie et l'auto-référentialité des oeuvres littéraires. Il s'agissait, certes, de répondre aux dérives interprétatives qui ne voyaient dans les oeuvres

littéraires qu'un pâle reflet du réel. Si cette réaction avait ses raisons, il n'en reste pas moins que sa radicalité faisait (fait) question, dans la mesure où elle nie les problèmes que les théories du reflet entendaient (certes maladroitement) penser.

En effet, récuser la prise en compte de la référence dans l'analyse des oeuvres de fiction, c'est, en définitive, renforcer le positivisme ambiant (ou l'idéalisme dont il s'accommode si bien), comme si la réalité n'était que ce qui est empiriquement observé et "scientifiquement" ("objectivement") décrit; c'est aussi, par un autre biais, enfermer la littérature dans un univers en soi, coupé du monde comme des attentes du lecteur, réduire les oeuvres à des jeux formels vidés de toute substance ou à la simple reduplication du "réel", nier l'impact des oeuvres sur la vie quotidienne (impact que la notion d'aliénation est loin d'épuiser); c'est enfin offrir une cible facile aux critiques traditionnels, lesquels en appellent à l'imposture, devant des analyses techniques qui, refusant de penser les rapports très complexes de l'oeuvre au monde et au lecteur, ouvrent des brèches par où s'engouffrent ces tenants de "l'idéalisme de l'hagiographie littéraire" (Bourdieu, 1992, 13).

I. 1. Au-delà de la "référence descriptive"

P. Ricoeur refuse ces postulats structuralistes, dans la mesure où l'étude des structures du texte, absolument légitime, doit être conçue comme une médiation entre nos activités de précompréhension et de refiguration - cf., d'une certaine manière, la "subtilitas intelligendi" et la "subtilitas applicandi" des herméneutes (Jauss, 1982, 1988, 16 et ss.).

Ainsi, comme dans "La métaphore vive", P. Ricoeur développe dans "Temps et récit" l'idée que la référence au monde n'est pas épuisée par le discours descriptif: cette conception, en réaction au caractère appauvrissant des théories dominantes du reflet, entend mettre en avant la notion d'une réalité complexe, qui ne se réduit pas au concret observable.

En ce sens, la métaphore est à la source d'une référence métaphorique, qui permet d'évoquer une réalité inaccessible à la description directe. Ce "voir - comme" est révélateur d'un "être - comme": telle est une des thèses essentielles de "La métaphore vive" (Ricoeur, 1975, 11).

Le récit lui-même repose sur une activité analogue, sur le plan sémantique, à la métaphore: la synthèse de l'hétérogène est l'équivalent de la métaphore qui propose une nouvelle pertinence sémantique par le biais d'une attribution impertinente.

Selon P. Ricoeur, cet effacement de la référence descriptive est la condition indispensable pour que soit libéré un pouvoir plus radical de la référence, accédant à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe: "c'est en effet aux oeuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. Loin que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité [...] les oeuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leurs vertus d'abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue" (Ricoeur, 1983, 121).

I. 2. Pour un vraisemblable "en comme-si" : "le quasi-passé"

Cette approche de la référence fait système avec la conception du vraisemblable, et au-delà, de la mimésis ainsi que de l' "illusion référentielle" que défend P. Ricoeur tout au long des trois tomes de "Temps et récit". La notion de vraisemblable est effectivement centrale, dans l'exacte mesure où la synthèse de l'hétérogène doit s'accomplir en respectant les catégories du probable et du nécessaire. Le vraisemblable est non pas ce qui s'est passé, mais ce qui aurait pu se passer, bref, selon la terminologie de P. Ricoeur, un "quasi-passé".

Or cette notion a été trop souvent confondue avec une modalité de ressemblance de la fiction au réel qui place la fiction sur le même plan que l'histoire, comme c'est le cas de maintes lectures des romans réalistes. Ces lectures dominantes considèrent que les romanciers réalistes sont des "historiens supplétifs" ou des "sociologues avant la lettre", et il faut bien reconnaître que maints romanciers, dans leurs écrits théoriques, ont alimenté cette dérive, depuis Balzac qui aspirait à "concurrencer l'état civil" à Zola, sans que la liste soit bornée par ces deux grands écrivains.

Il faut le dire avec force, abstraire la catégorie du vraisemblable à partir des romans réalistes ou naturalistes (ou en infléchir les données initiales chez Aristote à l'aune de ces oeuvres) est doublement trompeur. D'abord parce que cette lecture naïve tombe dans le piège des péritextes, et lit les oeuvres au travers des mises à plat des manifestes, préfaces, articles, qui ont une visée autre qu'esthétique, puisqu'il s'agit de textes de positionnement dans le champ littéraire. Ensuite, et surtout, parce que "ce n'est pas lorsque le roman exerce une fonction historique ou sociologique *directe*, mêlée à sa fonction esthétique, qu'il pose le problème le plus intéressant quant à la vérisimilitude.

La véritable *mimésis* de l'action est à chercher dans les oeuvres d'art les moins soucieuses de refléter leur époque. *L'imitation, au sens vulgaire du terme, est ici l'ennemi par excellence de la mimésis*. C'est précisément lorsqu'une oeuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique. Le quasi-passé de la voix narrative se distingue alors entièrement du passé de la conscience historique. Il s'identifie en revanche avec le probable au sens de ce qui pourrait avoir lieu. Telle est la note "passéiste" qui résonne dans toute revendication de vraisemblance, en dehors de toute relation de reflet avec le passé historique" (Ricoeur, 1985, 278).

Aussi, lorsque des événements historiques sont évoqués dans une oeuvre de fiction, par un narrateur fictif, ou par un narrateur qui porte le nom d'un personnage historique, ces "événements historiques sont dépouillés de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique, et alignés sur le statut irréel des autres événements. Plus précisément la référence au passé et la fonction même de représentance sont conservées, mais sur un mode neutralisé [...] : les événements historiques ne sont plus dénotés, ils sont simplement mentionnés" (Ricoeur, 1985, 187).

En réalité, c'est toute la sphère des outils de représentance - temps calendaire, suite des générations, archives, documents, traces - qui peut être ainsi fictionnalisée et reversée au compte de l'imaginaire. La fiction est alors historicisée, au sens bien particulier qu'il faut donner à ce processus d'historicisation qui, à partir du "quasi - passé" des événements et de la voix narrative, produit un récit de fiction "quasi - historique" (ibid. 276 et 277).

I. 3. La mimésis aux antipodes du "reflet" du "réel"

On est ici aux antipodes de la mimésis comme "reflet": la mimésis aristotélicienne, dont le concept central est celui de "muthos", peut donc se traduire par imitation ou encore, car c'est la même chose, "représentation d'actions et agencement des faits". L'idée que la mimésis serait une copie du réel est un contresens: "l'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue" (Ricoeur, 1983, 59 et 60).

L'imitation est donc une "imitation créatrice": la représentation n'est pas un redoublement de présence, mais "une coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi - choses, il invente du comme - si " (ibid. 76).

De même, dans "La métaphore vive", P. Ricoeur insistait-il sur l'idée que la mimésis compose et construit cela même qu'elle imite: le muthos réarrange les actions humaines par une forme plus cohérente qui leur donne un sens autre: "la *mimésis* est restitution de l'humain, non seulement selon l'essentiel, mais en plus grand et en plus noble. La tension propre à la *mimésis* est double: d'une part, elle est à la fois un tableau de l'humain *et* une composition originale, d'autre part, elle consiste en une restitution *et* un déplacement vers le haut. " (Ricoeur, 1975, 57).

II. "POUR UN POINT DE VUE SANS RIVAGE"

Si donc l'herméneutique de P. Ricoeur nous aide à ne pas accepter comme naturelles nos représentations en matière de réalisme, de mimésis, de référence, il est alors légitime de se poser la question du lien entre les conceptions traditionnelles du réalisme (qu'il s'agisse du réalisme naturaliste ou du réalisme psychologique ou de toute autre école revendiquant telle ou telle innovation formelle au nom d'une certaine idée du réel) et les conceptions traditionnelles de la focalisation ou du point de vue. C'est en ce sens que nous parlons de "point de vue sans rivage", paraphrasant Aragon ⁷², avec cette intention de ne pas limiter le point de vue aux liens (certes incontestables) avec le réalisme littéraire.

II. 1. Dépasser l'instrumentalisation de la focalisation (au service du réalisme)

En effet, la focalisation a été trop souvent convoquée pour rendre compte du réalisme de la vision des personnages, et de la construction de l'illusion référentielle pour qu'on ne s'interroge sur la nature de cette mise en relation si naturelle. Que la "focalisation interne" (Genette) serve à "naturaliser" la vision d'un personnage, comme P. Hamon (Hamon, 1981) J. M. Adam et A. Petitjean (Adam et Petitjean, 1989) l'ont fort bien montré, cela n'est pas douteux. Mais il n'est pas interdit de faire remarquer combien ces analyses, pour pertinentes qu'elles soient, alimentent la thèse dominante de la focalisation

⁷² Ce dernier en appelait avec plus ou moins de bonheur à un "réalisme sans rivage".

au service du réalisme (cf. J. Pouillon, G. Blin, et même G. Genette), dans la mesure où ce qui est le résultat d'une construction textuelle au service d'une certaine esthétique est présenté - parfois involontairement - comme le coeur de la focalisation, au détriment, d'ailleurs, des autres formes de focalisation ⁷³.

Sans aucun doute, il y a de solides raisons à ce que la focalisation interne ait été privilégiée d'abord (puis, au vingtième siècle, la focalisation externe), au détriment de la focalisation zéro. On peut en effet, d'un point de vue historique, considérer que l'émergence progressive des questions de perspective narrative durant le dix-neuvième siècle tout particulièrement va de pair avec le passage d'une mimésis de l'action à une mimésis du personnage, avec la plus grande place qu'acquiert le personnage par rapport au narrateur, ce qui explique le développement des techniques d'investigation de la vie psychique, le rôle accru des paroles de personnages, etc.

Dans le même temps que grandit l'autonomie des personnages, et que s'amenuise en proportion inverse l'"omniscience" du narrateur, se fortifie également l'idée de faire des livres "sur rien": la modernité, c'est déjà cette mise en cause des intrigues traditionnelles, qui culminera, si l'on peut dire, dans cette formule - programme du nouveau roman, résumant l'évolution de la forme - roman depuis le dix-neuvième siècle à nos jours par ce passage de "l'écriture d'une aventure" à "l'aventure d'une écriture".

Dans un autre ordre d'idée, l'émergence d'oeuvres polyphoniques, et la théorisation de cette notion par M. Bakhtine, permet également de mesurer cette évolution de la mimésis de l'action vers la mimésis du personnage. P. Ricoeur émet d'ailleurs cette hypothèse que cette polyphonie succède à une monophonie qui faisait relativement système avec la mimésis de l'action, structurée autour d'une intrigue fortement charpentée.

Par conséquent, la polyphonie, qui se développe au détriment de l'intrigue, joue toutefois un rôle structurant, par le biais des dialogues, plus ou moins contrapunctiques (la notion de contrepoint en littérature apparaît également à ce moment-là), par le biais de ces multiples techniques qui s'efforcent de restituer la vie psychique, qu'il s'agisse du psycho-récit, du discours indirect libre, du monologue intérieur, comme M. Raimond le montre dans "La crise du roman" : en sorte qu'émerge une structure plus "dramatique" que "romanesque", et que la coexistence de voix égales en autorité succède à la configuration temporelle des actions.

Dans ce cadre-là, brossé à très gros traits, la notion de point de vue apparaît comme l'outil permettant d'analyser ce qui revient au narrateur qui raconte l'histoire, et au personnage, centre d'un monde qu'il perçoit, et dont le narrateur nous rapporte les perceptions. En ce sens, le point de vue est considéré comme une manière de rendre compte de cette propriété majeure de la fiction narrative de produire des discours de narrateurs racontant des discours de personnages fictifs. Le point de vue concerne donc ici l'orientation du regard, du narrateur vers ses personnages, ainsi que l'orientation du regard des personnages les uns envers les autres. Le plus souvent, ces relations ont été appréhendées dans le cadre du réalisme.

II. 2. Point de vue et gestion de l'information narrative

⁷³ Au fond, les critiques précédentes s'adressent moins à MM. Hamon, Adam et Petitjean qu'à l'usage restrictif qui est trop souvent fait de leurs travaux, dont la pertinence n'est pas remise en cause.

Mais on peut considérer que ce cadre esthétique ne recouvre pas la totalité des problèmes de gestion de l'information narrative. Au contraire, le point de vue peut être appréhendé dans une perspective générale d'interprétation du texte par le lecteur, sans que cette dernière soit prisonnière d'un quelconque "cahier des charges" réaliste. Ainsi compris, le point de vue est alors saisi au niveau très général de la composition de l'oeuvre. Sur ce point, les analyses de I. Lotman, ou celles de B. Ouspenski rejoignent celles de P. Ricoeur lorsqu'il renvoie la notion de point de vue à celle de configuration - laquelle n'a rien à voir avec le réalisme, quand bien même mimésis II est une médiation entre mimésis I et mimésis III.

Ainsi, présentant la typologie de B. Ouspenski dans le tome II de "Temps et récit", P. Ricoeur liste, sous la notion de point de vue, les différents niveaux où la notion joue, afin de dégager les diverses possibilités de composition entre points de vue. Le premier niveau où la notion prend corps est le plan idéologique (que cela concerne l'auteur intratextuel ou ses personnages): ici, point de vue et voix sont synonymes. Le deuxième niveau concerne le plan phraséologique, qui vise l'étude des marques du discours du narrateur dans celui de ses personnages, ou inversement, dans une optique très proche de l'opposition de la consonance ou de la dissonance chez D. Cohn: ici également, point de vue et voix ne sont pas fondamentalement différents. Viennent ensuite les plans temporel (narrations antérieure, simultanée ou ultérieure...) et spatial (position, angle d'ouverture et profondeur de champ de la vision), puis le plan des temps verbaux et aspects. Enfin, Ouspenski réserve au plan psychologique l'opposition entre point de vue objectif ou subjectif, selon que les états de chose décrits sont traités comme des faits supposés s'imposer à tout regard ou comme des impressions éprouvées par un individu particulier (Ricoeur, 1984, 140 à 143). Ce sont ces différents plans, pouvant se combiner entre eux selon des agencements multiples, qui déterminent le style d'une oeuvre donnée, à partir des différents plans qui, d'une certaine façon, renvoient aux relations entre "énonciation" et "énoncé" (ibid. 143), au sens où l'énonciation est le discours du narrateur, et l'énoncé celui du personnage (ibid. 132).

Comme on ne peut manquer de le constater, cette approche du point de vue, que P. Ricoeur fait sienne, est tout à fait étrangère à la distinction genettienne entre mode et voix. Ici, comme chez Ouspenski, ou encore Bakhtine, les notions de mode et de voix sont étroitement solidaires (ce qui n'est contesté par personne), au point que certains passent allégrement de l'une à l'autre (ce qui est en revanche contestable, et contesté).

En quoi toutefois cette approche "en symbiose" de la voix et du mode est-elle malgré tout stimulante? En ceci que, "si l'on ne veut pas être dupe de la métaphore de la vision, dans un récit où tout est raconté et où faire voir par les yeux d'un personnage, c'est, selon l'analyse que fait Aristote de la *lexis* (élocution, diction), "mettre sous les yeux", c'est à dire prolonger la compréhension en quasi - intuition, alors il faut tenir la vision pour une concrétisation de la compréhension, donc, paradoxalement, pour une annexe de l'écoute" (ibid. 148).

Dans cette perspective, "une seule différence subsiste entre point de vue et voix: le point de vue relève encore d'un problème de composition [...] la voix, en revanche, relève déjà des problèmes de communication, dans la mesure où elle est adressée à un lecteur; elle se situe ainsi au point de transition entre configuration et refiguration, dans la mesure où la lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur. Ce sont précisément ces deux fonctions qui sont interchangeable. Tout point de vue est l'invitation adressée à un lecteur à diriger son regard dans le même sens que l'auteur ou le

personnage; en retour, la voix narrative est la parole muette qui présente le monde du texte au lecteur; comme la voix qui s'adressait à Augustin à l'heure de la conversion, elle dit: "Tolle !Lege !" Prends et lis! (ibid. 148 et 149).

Ce que ces propos laissent entendre, c'est que le point de vue déborde le cadre étroit du réalisme, où il a si souvent été confiné: le point de vue ne saurait sans dommages se réduire à la pure et simple restitution d'un "voir - vrai". Certes, la focalisation peut servir à "naturaliser", à "vraisemblabiliser" une vision, et, par voie de conséquence, à produire un effet de réel qui rejaillit sur l'ensemble de l'oeuvre elle-même. Mais cette utilisation esthétique du point de vue, dominante depuis un siècle, est cependant loin de rendre compte de la diversité des productions romanesques. De plus, et, pour le dire d'un mot, le point de vue, au sens traditionnel du terme, est loin de se superposer à la complexité des mécanismes sémio-linguistiques qui l'organisent en réalité.

Les confusions persistantes autour de la notion de point de vue interne sont d'ailleurs tout à fait symptomatiques. Soit la notion renvoie à la perspective actorielle (quant au sujet), et elle concerne l'accès à la psyché des personnages (quant à l'objet); soit la notion renvoie à la perspective auctorielle (quant au sujet), selon que le narrateur adopte à l'égard de ses personnages une attitude interne (quant à l'objet) ou externe, suivant qu'il accède ou non à la psyché des personnages ⁷⁴ . (cf. Ricoeur, 1984, 142 et 143).

En définitive, la focalisation, ou le point de vue, concernent les diverses modalités de la gestion de l'information narrative, sans qu'il paraisse légitime, au niveau de la narratologie générale où nous entendons nous situer, de privilégier un certain réglage dominant de cette information narrative, à un certain moment donné de la production romanesque, et pour une certaine production romanesque donnée.

⁷⁴ Nous verrons dans la deuxième partie, section II, que le couple interne / externe déborde ce cadre-ci, réduit aux modalités d'accès à la psyché des personnages. Il est d'ailleurs à noter que les formulations susmentionnées sont ambiguës: lorsque l'on écrit qu'interne concerne, dans la perspective actorielle, l'accès à la psyché des personnages, on ne précise pas de quels personnages il est question. S'agit-il de la psyché du personnage focalisateur, et de sa psyché à l'exclusion de toute autre? S'agit-il aussi de la possibilité pour le personnage focalisateur d'accéder aux pensées de personnages tiers? Il y a là des points essentiels, sur lesquels il nous faudra revenir.

section IV

chapitre 3 "l'effet point de vue": le point de vue et le lecteur réel

INTRODUCTION

Comme on vient de le voir, le point de vue, tel que les herméneutes ou encore U. Eco nous aident à le penser, est d'abord, pour le lecteur, dont l'activité se trouve ici réévaluée, un outil aidant à la cohérence du texte comme de la lecture; c'est ensuite une manière de "faire - voir", et finalement de "faire - croire", en d'autres termes de diriger les interprétations, par le biais des points de vue successifs qui apparaissent au fil de la lecture, ainsi que par une lecture rétroactive, plus attentive à la signification d'ensemble du texte, telle que cette dernière se dégage de l'oeuvre comme totalité.

En un sens, il existerait un "EFFET - POINT DE VUE", qui jouerait à plein par la mobilisation conjointe du mode et de la voix. Mais, si les mots ont un sens, alors il faut se poser la question de l'efficace propre de cet "effet - point de vue": concerne-t-il seulement le lecteur abstrait ("lecteur implicite" de W. Iser, "lecteur abstrait" de J. Lintvelt, "architecteur" de M. Riffaterre, "lecteur modèle" d'U. Eco), ou aussi le lecteur concret, "réel", de chair et de sang, tel que Michel Picard ou Vincent Jouve l'ont analysé?

En effet, si le point de vue est un "faire - voir" ou un "faire - savoir" pour "faire - croire" et aussi pour "faire - interpréter", comme on vient de le voir, ces différentes activités ne sauraient s'exercer sur le seul lecteur intratextuel. La question du lecteur réel est bien incontournable pour l'analyse des focalisations, à la condition expresse de rappeler que ce lecteur réel, que l'on a tant tardé à analyser, ne signifie pas que le lecteur

intratextuel soit désormais à rejeter dans les limbes. On peut même considérer que le point de vue est un ensemble privilégié de mécanismes grâce auquel l'articulation entre lecteur réel et lecteur intratextuel peut être affinée.

I. LE LECTEUR REEL ET SES INSTANCES

I. 1. Lectant, lu, liseur (M. Picard)

Dans "La lecture comme jeu", et surtout dans "Lire le temps", Michel Picard repère en tout lecteur réel trois instances essentielles: le "liseur", le "lu" et le "lectant".

Le "liseur" est la part du sujet qui, tenant le livre avec ses mains, lisant avec son corps, maintient le contact avec le monde extérieur.

Le "lu" est l'inconscient du lecteur, réagissant aux structures fantasmatiques du texte.

Le "lectant" est l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'oeuvre, et s'y investit dans un "jeu" intellectuel et réglé (Picard, 1986, 213 à 215 notamment).

Cette tripartition, où l'on décèle la forte empreinte de la psychanalyse, il n'est pas dans notre intention d'en examiner ici les présupposés et les fondements parfois sujets à caution.

Notre propos est plutôt de voir en quoi cette approche du lecteur réel offre des pistes d'analyse pour l'étude de "l'effet - point de vue".

I. 2. Lu, lisant, lectant jouant, lectant interprétant (V. Jouve)

Précisément, dans la perspective qui est la nôtre, nous nous référerons plutôt à la tripartition que Vincent Jouve expose dans "l'effet - personnage", puis dans "La lecture", à partir des premiers travaux de M. Picard. Selon V. Jouve, si l'existence du "lecteur" "est incontestable, le concept est cependant peu opératoire pour une analyse strictement textuelle. De même, le caractère passif du "lu" ne va pas de soi: entre l'attitude distanciée [du lectant] et l'investissement fantasmatique, il nous semble exister un terme moyen [...] Enfin, si le "lectant" se définit par le recul critique qu'il a par rapport au texte, sans doute faudrait-il distinguer différents types de "distanciation" (Jouve, 1993, 35).

V. Jouve propose en conséquence de considérer le "lu" comme la part passive, pulsionnelle, du lecteur, qui lit l'oeuvre comme si c'était un monde réel, et, à la fois un prétexte, y trouvant l'occasion toujours réactivée de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques de l'histoire du sujet, de satisfaire ses pulsions inconscientes selon la logique toujours recommencée du "Fort - Da" freudien: en ce sens, à travers certaines scènes romanesques, le lecteur passif retrouve l'image de ses propres fantasmes, bref, il est comme "lu" par le roman.

Le "lisant" est cette part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui, pour la seule durée du temps de la lecture, considère le monde du texte comme un monde existant: à la différence du "lu" qui "croit" que monde du texte et monde réel sont homologues, le "lisant" "fait semblant d'y croire", le temps de sa lecture.

Quant au "lectant", qui considère le texte comme une construction, il se dédouble en un "lectant jouant" et un "lectant interprétant".

Le "lectant jouant" s'essaye à deviner la stratégie narrative du texte, notamment en considérant le personnage comme un pion narratif sur l'échiquier du texte, anticipe la suite du récit par sa connaissance des scénarios de la vie commune ou intertextuels, du genre, ou sa familiarité avec l'auteur, ou encore par l'analyse des indices textuels semés aux moments charnières du récit...

Le "lectant interprétant", quant à lui, vise à déchiffrer le sens global de l'oeuvre, et adopte en conséquence la posture de l'herméneute (Jouve, 1992, 92 à 107).

I. 3. Relations entre lecteur virtuel et lecteur réel

Dans quelle mesure une telle approche concerne-t-elle l'étude du point de vue? Essentiellement, en ceci que le lecteur abstrait permet bien d'analyser le fonctionnement de surface des textes, mais que seul le lecteur réel considéré dans sa dimension de sujet bio-psychologique peut nous permettre de rendre compte de la manière dont le texte agit réellement, effectivement, sur le lecteur, par le biais des rôles qui lui sont proposés. "Débarrassée de tout empirisme, la notion de "lecteur implicite" renvoie à la somme des instructions du roman sur la façon dont il doit être lu [...] Le lecteur implicite, que nous choisirons de nommer "lecteur virtuel" se distingue bien entendu du lecteur réel. Le sujet lisant qui tient le livre entre ses mains peut ne pas accepter le rôle que lui assigne le texte.

On remarquera cependant que, même dans les cas - limites (le sujet referme le livre pour protester contre le rôle qu'on lui fait jouer), la réaction du lecteur réel reste *déterminée* par la position du lecteur virtuel. C'est à travers le rôle romanesque qui lui est réservé que le lecteur individuel réagit au texte. Nous sommes donc enclins à proposer une corrélation entre la situation du lecteur virtuel (supposé par l'oeuvre) et celle du lecteur réel" (Jouve, 1992, 19 et 20), corrélation dont V. Jouve donne un équivalent au travers du couple "effet" et "réception" chez H. R. Jauss, l'effet étant déterminé par le texte et la réception par le(s) destinataire(s) .

Or ce fonctionnement "profond" interagit avec le fonctionnement "de surface" du texte, et il n'est pas interdit aux linguistes ainsi qu'aux sémioticiens de tenter d'analyser si, et comment, certaines structures textuelles se prêtent plus que d'autres à l'exercice d'une influence sur le lecteur réel.

En sorte qu'un des enjeux essentiels se réduit à la question de l'analyse du système de sympathie, et à la question de savoir si, sur ce point, les sciences du langage ont un mot nouveau à dire. La tripartition de V. Jouve repose donc sur "la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque. Le lecteur est toujours, plus ou moins confusément, partagé entre trois attitudes de croyance: il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire; il fait semblant de croire ce monde réel; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience. Ces régimes de croyance, distingués pour les besoins de l'analyse, sont imbriqués les uns dans les autres au cours de la lecture: ils se

superposent et se chevauchent dans tout roman, même si, selon les textes, l'un est privilégié par rapport aux autres [...] Les trois régimes de lecture n'impliquent évidemment pas la même réception de l'être romanesque. Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques" (ibid. 82).

Si donc les attitudes de croyance varient, si le principe de leur variation repose sur le désir (puis le plaisir) de lire, désir de nature intellectuelle ("lectant"), et / ou affective ("lisant"), et / ou pulsionnelle ("lu"), n'est-il pas légitime de savoir comment le texte lui-même construit, c'est à dire suscite, ce désir? N'est-il pas tentant de voir en quoi les différents points de vue, perceptif, cognitif ou prédicatif aident à cette construction et favorisent les identifications à tel ou tel personnage, à tel narrateur, à telle image de l'écrivain, voire à tel ou tel rôle de lecteur?

II. LE SYSTEME DE SYMPATHIE

Sans doute est-il loisible d'imaginer, à titre d'hypothèse, que le point de vue n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il repose soit sur des mécanismes de connivence explicite entre le narrateur et le lecteur, soit sur des mécanismes de connivence plus médiatisée, entre les personnages et le lecteur. Encore convient-il de préciser que cette présentation ne semble guère satisfaisante, en ce qu'elle semble exclure a priori toute forme de connivence médiate entre narrateur et lecteur, ou de connivence explicite entre personnages et lecteur: ce qui n'est pas à exclure d'emblée. Il va de soi, par conséquent, que cette hypothèse de travail, comme toutes les autres d'ailleurs, cherche à dégager des tendances significatives. Si l'on accepte cette hypothèse, alors la notion de sympathie, ou plus exactement, car cela change tout, le système de sympathie, dont V. Jouve trace les grandes lignes, est d'une grande importance pour notre propos. De quoi s'agit-il?

II. 1. Principes généraux

"En accomplissant l'acte d'ouvrir un roman, le lecteur accepte du même coup d'abaisser d'un certain cran les défenses de son "moi". La situation de lecture entraîne ainsi un "transfert de crédit" qui joue au bénéfice de l'autorité du texte. L'acceptation du système de sympathie imposé par l'oeuvre apparaît a priori comme l'effet d'un contrat. Il y a, comme préalable à la lecture d'un roman, une sorte d'engagement tacite en vertu duquel le lecteur est prêt à jouer le jeu" (ibid. 119 et 120). Comme le note M. Picard, "l'acquiescement, pour être donné le plus souvent à l'insu de celui qui acquiesce, n'en est pas moins donné" (Picard, 1986, 167).

Le système de sympathie repose donc sur la participation (consciente ou non) du lecteur, celle-ci étant construite, déterminée, orientée par le montage textuel. Car c'est là le mérite de V. Jouve, dans la lignée des travaux de P. Hamon (cf. "Le texte et l'idéologie", ou encore ses travaux sur l'écriture réaliste), que de proposer des éléments

de nature linguistico - sémiotiques pour rendre compte de la construction du système de sympathie dans lequel les éléments de nature sémiotique priment sur l'idéologie et l'axiologie, comme le faisaient déjà remarquer les Formalistes russes, au travers de l'analyse du personnage de Raskolnikov: si, en dépit des meurtres dont il est responsable, le lecteur est attiré par le héros, c'est que les codes et valeurs de la vie courante sont moins prégnants que les effets construits par le texte. Ce qui, en particulier, explique que "la focalisation interne joue ainsi un rôle fondamental dans la valorisation affective du personnage" (*ibid.* 121), comme on le verra plus loin.

En s'inspirant des analyses modales élaborées par A. J. Greimas et alii, V. Jouve considère que le lecteur, (à la différence du personnage, dont le parcours narratif est mis en branle par un vouloir qui détermine la suite des actions), exerce son activité à partir de la modalité du savoir, qui organise en aval l'activité (le "faire") du lecteur sur la base des informations fournies par le texte (informations que V. Jouve a tort de considérer égales à celles que possède le personnage, ce qui ne se comprend que dans l'instant même de la lecture, et abstraction faite de toutes les informations véhiculées par le canal d'autres personnages ou du narrateur ou par la composition même de l'oeuvre).

Quoi qu'il en soit, "le savoir du lecteur porte essentiellement sur trois domaines: le faire des personnages (le déroulement de l'intrigue), l'être des personnages ("l'intériorité"), la distinction (culturelle et subjective) entre le "bien" et le "mal". Trois codes de sympathie sont donc à retenir: le code *narratif*, le code *affectif* et le code *culturel*. Le code narratif est le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne, lui, qu'un sentiment de *sympathie*. Le code culturel, enfin, *valorise* ou *dévalorise* les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant" (Jouve, 1992, 123).

II. 2. Le code narratif

Le code narratif, donc, "est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue" (définition contestable et entachée du présupposé du réalisme, dans la mesure où la place du lecteur est aussi fonction des relations que le narrateur noue avec lui, non pas seulement au niveau de la diégèse, mais encore à celui du "récit", ou de la "fiction secondaire", selon l'expression de M. Vuillaume): le principe ici mis en oeuvre, c'est celui de l'homologie des situations. En d'autres termes, comme l'écrivait R. Barthes, "je suis celui qui a la même place que moi" (Barthes, 1977, 153). C'est sur la base de ce principe que se détachent deux types d'identification, au narrateur et au(x) personnage(s), étant entendu que l'identification au narrateur est "un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages" (Jouve, 1992, 124), en raison du rôle premier de l'énonciation (énoncée) narrative.

II. 2. 1. Identification au narrateur

"Celui qui est à la même place que moi, c'est donc d'abord celui qui voit de la même place que moi. Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d'événements" (*ibid.* 124).

V. Jouve nomme cette identification spontanée au narrateur (que ce dernier soit anonyme ou fortement individualisé) "identification lectorale primaire" ou "identification narratoriale". Cette identification au narrateur est encore plus forte lorsque le narrateur est un personnage, mais elle ne cesse d'agir, même dans les romans à focalisation multiple, comme Bakhtine l'a montré à propos de l'oeuvre de Dostoïevski, par exemple. Selon V. Jouve, "ce rôle du narrateur comme support premier de l'identification est souvent partagé, sur des portions textuelles restreintes, par une série de personnages dits "focalisateurs" [...] qui attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leur propre regard" (ibid. 127 et 128).

Cette identification narratoriale, le plus souvent de nature inconsciente, est dite primaire car elle "sert à orienter les identifications secondaires aux personnages" (ibid. 128). En outre, le lecteur s'identifie aux autres personnages, et singulièrement "à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l'histoire par les mêmes voies que moi" (ibid. 129).

II. 2. 2. Identification secondaire aux personnages

La définition de cette identification "informationnelle", selon le terme de W. Iser, nous paraît concerner tout a fait correctement cette identification secondaire au personnage: nous ne pouvons cependant qu'avouer notre perplexité devant le fait que le personnage focalisateur serait le support d'une identification primaire, semblable à celle qui vise le narrateur.

En fait, comme nous l'avons déjà dit, l'existence d'un focalisateur comme instance autonome est un leurre inutile; au demeurant, force est de constater que la définition que V. Jouve donne de l'identification secondaire au personnage correspond exactement à la situation où un personnage est le sujet d'une focalisation déléguée, donc, selon les termes de V. Jouve lui-même, au "personnage - focalisateur".

Que conclure, sinon qu'il nous semble correspondre davantage aux différences de niveau narratif, et donc aux différences qui en résultent quant à l'autorité des différentes instances sur le lecteur, de distinguer nettement une identification primaire au narrateur seul, et une identification secondaire aux personnages, celle-ci étant plus ou moins forte selon que le personnage est sujet ou objet de la focalisation. Et, sans doute, conviendrait-il de tenter une mise en ordre des effets de l'identification selon qu'elle opère par le biais d'un personnage agissant ou parlant ou regardant (cf. les analyses de P. Hamon de "Texte et idéologie", à propos du savoir - voir, du savoir - faire, du savoir - dire, du savoir - vivre), selon certaines situations romanesques (situation de découverte, de secret, d'interdit...), etc.

II. 3. Le code affectif

Parallèlement à ce code narratif, le code affectif construit la sympathie du lecteur pour tel ou tel personnage. Le principe psychologique à la base de ce sentiment repose sur le fait que "notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui: plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive [...] Plus un personnage est individualisé, plus il se rapproche de mon statut existentiel" (ibid. 132 et 133).

En bref, plus il m'apparaît comme un "sujet" "authentique", (plus le personnage est construit, par le biais des relations entre pouvoir, vouloir et savoir faire, comme une personne et non pas comme un type) plus se construit l'"essentialisation" du personnage, qui se transmue en une personne authentique (ibid. 56 et ss. ; 142 et 143), car il va de soi que, sur le plan psychologique, "si le lecteur s'investit toujours dans le personnage le plus individualisé, c'est qu'il se reconnaît dans cette individuation" (ibid. 135).

Si donc le savoir sur le personnage crée l'illusion d'un rapport authentique et renforce la sympathie que nous éprouvons pour lui, alors les techniques qui servent à l'expression de la vie intérieure des personnages sont déterminantes dans la construction de ce sentiment de sympathie. Ainsi de ces exemples multiples où des personnages odieux nous le paraissent moins, dès lors qu'ils s'expliquent, parlent, monologuent, dès lors que nous accédons à la connaissance de leurs "raisons" - ce qui prouve bien que les codes narratif et affectif priment sur le code idéologique, comme la lecture des "Liaisons dangereuses", de "Vie et destin", de "La croisade de Lee Gordon" ne cesse de nous en permettre la vérification. D'où l'importance des thèmes les plus "familiarisants" (enfance, amour, ambition, rêves, souffrance...), d'où encore celle de la durée (qui permet au lecteur de mieux connaître, de mieux comprendre le personnage), ou du pôle étique construisant une familiarité plus forte que le pôle émique, etc.

II. 4. Le(s) code(s) culturel(s)

Tels sont selon V. Jouve les éléments essentiels du système de sympathie, auxquels il faut, bien sûr, ajouter ceux qui organisent le code idéologique, suffisamment connus (et si abusivement utilisés, sans articulation avec les deux codes précédents) pour qu'on s'y arrête ici. Le point important à retenir, c'est que ce système fonctionne d'autant plus et d'autant mieux qu'il repose sur les relations d'autorité qui se nouent entre le texte et le lecteur réel. Ce dernier accepte de s'en remettre à un univers de référence (le monde du texte) dans la mesure où il "croit" en une instance d'autorité, ainsi que le soulignait U. Eco: "la quantité d'informations d'un message est également fonction de la conscience que j'ai de pouvoir faire plus ou moins confiance à qui me renseigne". Le narrateur n'est pas seulement celui qui est l'organisateur de l'histoire qu'il raconte; il est aussi une autorité. En effet, en vertu du pacte de croyance propre à la fiction, le lecteur accepte comme "vrai" (selon les conventions de la fiction) non seulement ce que le narrateur raconte (personnages, événements, lieux...) mais aussi ses interprétations, jugements.

Comme le remarque S. Suleiman dans "Le roman à thèse", "le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du *sens* de celle-ci" (cité in Jouve, 1992, 203). Il est ici indispensable de rappeler que cette foi en l'autorité narrative déborde de beaucoup le cadre des romans "réalistes", et concerne en réalité tous les textes romanesques qui reposent sur un contrat fiduciaire minimal (valant en fait pour toute forme de communication humaine).

On sait au demeurant que dans certaines sociétés, la vérité des propos d'un locuteur dépend non de ce qu'ils représentent adéquatement des états de faits, mais du statut de l'énonciateur. Ainsi le croire en l'autorité de l'énonciateur fait système avec le croire à son discours, qui n'est jamais aussi fort que lorsque le texte repose sur des valeurs textuellement partagées (entre lecteur réel et personnages et narrateurs) ainsi que, éventuellement, sur des valeurs (idéologiques, axiologiques) communes.

II. 5. Degrés d'autorité

Toutefois, il convient de préciser qu'en fonction des différences de niveau des instances qui organisent le récit et la diégèse, il existe des degrés d'autorité, depuis l'autorité maximale du narrateur premier, puis celle des différents narrateurs enchâssés, jusqu'à l'autorité du personnage sujet de la focalisation, pour autant que le texte ait au préalable construit, et rappelé plusieurs fois, les raisons pour lesquelles, tant au niveau des qualifications que des fonctions, le personnage peut être relativement "digne de confiance" dans la vision nécessairement subjective (plus ou moins) qu'il assume.

CONCLUSION

Quels enseignements retirer pour la problématisation de la notion de point de vue? En réalité, il nous semble que la focalisation est une sorte de concept nodal, au centre de multiples articulations linguistiques, sémiologiques, textuelles, et surtout un mécanisme incontournable par lequel le lecteur opère lui-même une lecture qui s'apparente à la "synthèse de l'hétérogène". Comment donc les choses se passent-elles lorsque je lis un roman, ou un texte de fiction en général?

A l'évidence, nous sommes en deçà de toute réponse globale. En revanche, nous pouvons davantage répondre à la question de nos stratégies de mise en cohérence du texte romanesque, sur la base des structures du texte. Comment? La question ne vise plus ici l'écrivain mais le lecteur réel lui-même, qui accorde de la signification, à l'oeuvre qu'il est en train de lire (ou relire, mais c'est déjà une autre histoire...) selon qu'il trouve pour lui-même, et grâce au texte, des points d'ancrage à partir desquels il sélectionnera, combinera et interprétera. N'importe quelle lecture d'un texte de fiction relativement long ne manque pas de révéler des successions ou des enchevêtrements de focalisation des plus complexes et parfois des plus conjecturales: sans doute peut-on faire cette hypothèse qu'un des arguments les plus solides de mise en ordre s'appuie sur ce système de sympathie et sur le contrat fiduciaire qui lie le lecteur aux instances de la fiction, dans la mesure où ils aident à repérer les focalisations les plus significatives, donc à les hiérarchiser et à les interpréter.

En d'autres termes, la focalisation ne serait jamais aussi efficace que lorsqu'elle s'appuie sur les mécanismes d'identification, du pacte de croyance et du contrat fiduciaire, pour les sujets de la focalisation, et, dans une moindre mesure, pour les objets focalisés. Qui plus est, la perspective narrative serait, du point de vue du lecteur réel, un outil intratextuel incontournable lui permettant de s'approprier le texte en lui donnant un sens, et donc de mettre de la cohérence là où le syntacticien hésite à passer de l'analyse de la phrase à celle du texte.

S'approprier un texte, et lui donner du sens: cela signifie que, selon nous, le système de sympathie qui joue un rôle notable dans la construction de l'effet - point de vue, doit s'entendre en un sens moins restrictif que chez V. Jouve. D'une part parce que ce système peut être étendu aux lieux, aux événements, et d'autre part parce qu'il ne concerne pas seulement le lisant, mais encore le lectant; et enfin parce que le système de sympathie joue au niveau de l'histoire, mais aussi, dans une moindre mesure, du récit.

Nous croyons inutile de revenir ici sur ces propositions dont le but est d'éviter, autant que faire se peut, tout ce qui alimenterait une lecture réaliste et essentialiste des textes, sur la base de conceptions du point de vue elles-mêmes réduites au réalisme psychologique des relations entre narrateur et personnages d'un côté, personnages et lecteur réel de l'autre.

Telles sont donc quelques unes des contributions les plus précieuses que des chercheurs aussi divers que des herméneutes, des sémioticiens et des théoriciens de la lecture nous apportent: à partir de préoccupations théoriques fort différentes, à partir également de leur intérêt commun pour le lecteur, ces travaux invitent à intégrer à l'analyse du point de vue cet aval incontournable, pour qui l'oeuvre est écrite, par qui elle est lue, interprétée, qui organise par l'acte même de lecture une synthèse de l'hétérogène homologue à celle de l'écrivain, sur la base d'indications et de structures textuelles elles-mêmes porteuses de cohérence. En ce sens, le point de vue déborde le cadre des relations entre un narrateur et ses personnages, et invite à y intégrer ce tiers si longtemps négligé: le lecteur.

Cette situation nouvelle ne peut rester sans effet sur la problématisation de la perspective narrative, et sur celle du PDV.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Avant de procéder à la problématisation sémio-linguistique que nous ambitionnons de conduire, nous voudrions, en guise de bilan, exprimer la dette profonde que nous ressentons envers ceux que nous avons (parfois vivement) critiqués.

Que le lecteur ne voie pas ici une pure figure de rhétorique. Nous nous sentons profondément débiteur envers nos prédécesseurs: jamais, sans eux, nous n'aurions pu aller plus loin. Et cet hommage ne nous défait pas de notre dette.

Nous réservons à notre conclusion générale une appréciation plus précise des avancées et des limites, voire des impasses, de ces diverses approches. De même que ces analyses précédentes sont diverses, de même, les limites inhérentes à chacune ne se laissent pas aisément réduire à des facteurs communs aisément identifiables, sauf à en rester à un discours général de peu de portée. C'est la raison profonde pour laquelle nous n'entendons pas répéter chacune de nos conclusions précédentes, ni même procéder à des généralisations fades et peu opératoires.

Le point essentiel à retenir, c'est que, tels qu'ils se présentent, ces travaux ne laissent pas de poser problème: les typologies des différentes focalisations sont fragiles, non seulement par manque d'étayage linguistique de la notion, mais encore parce que, en aval, la notion même de PDV ne paraît pas suffisamment fondée, oscillant entre des problématiques sémiotiques fondées sur une compréhension très lâche des notions de perception, de savoir, trop souvent déconnectées (à l'exception notable des travaux de L. Danon-Boileau) des problématiques plus directement linguistiques.

Aussi le temps est-il désormais venu de proposer une conception du PDV, et des outils sémio-linguistiques pour en rendre compte.

DEUXIEME PARTIE

ELEMENTS DE PROBLEMATISATION LINGUISTIQUE DE LA NOTION DE POINT DE VUE

Traditionnellement, le PDV a à voir avec l'opposition entre "montrer" et "raconter" (H. James, P. Lubbock ou WC Booth), ou entre "raconter" et "décrire" (Lukacs): dans les deux cas, soit on nous raconte un personnage, soit on nous le montre, et dès lors le narrateur s'efface peu ou prou. Le PDV est souvent synonyme de PDV du personnage, et il s'oppose à la voix du narrateur.

Il convient de préciser que le PDV , s'il a bien à voir avec la problématique générale de la subjectivité, n'est pas prioritairement ni essentiellement concerné par la problématique générale du discours rapporté ni par les phénomènes de polyphonie: située à la périphérie de ces phénomènes linguistiques, notre conception du PDV concerne précisément ce que l'on peut attribuer à une subjectivité dans le cadre d'un récit où domine la troisième personne:

- subjectivité qui est celle du personnage, (ce qui est communément admis, quand bien même les marques linguistiques de cette subjectivité sont sujettes à confrontation);
- subjectivité qui peut être également celle d'un narrateur (ce qui va moins de soi, et méritera démonstration...), dans la mesure où l'on oublie trop souvent que le narrateur est un Janus Bifrons, objectif quand il s'en tient au récit des faits, homologue à l'enchaînement des actions, et subjectif par le biais des choix narratifs, qui construisent un "discours du récit", alors même que personne ne semble parler ici, et que le texte semble se raconter de lui-même...

A titre d'hypothèse de travail, considérons donc le PDV comme la manière spécifique par laquelle les informations d'un texte narratif sont véhiculées par telle instance donnée, à côté des paroles et pensées des personnages, ou à côté des intrusions

d'auteur, bref, dans les cas où la subjectivité du discours ne se rapporte explicitement pas à un je ou à un tu: on pourrait ainsi, à l'instar d'Ann Banfield, considérer le PDV comme le concept permettant de rendre compte de la subjectivité du langage dans les textes narratifs, dans le cadre de "phrases sans paroles" ⁷⁵ .

Proposer des éléments de problématisation de la notion de PDV, c'est, traditionnellement, répondre aux questions "qui voit?" et "qui sait?", c'est à dire déterminer le "foyer" d'où le sujet du PDV perçoit les choses, et les percevant, les fait savoir. Ce foyer (notion métaphorique s'il en est, s'agissant des textes de fiction auxquels nous nous limitons), sera progressivement remplacé par la notion de sujet du PDV. Ce sujet, ou ce focalisateur, se définit par la présence de traces construisant un sujet de conscience (grâce aux composantes perceptive, cognitive et axiologique, etc qui le constituent comme tel).

L'examen des traces du sujet focalisateur nous conduira à abandonner la tripartition des focalisations, puisque seuls deux sujets sont à l'origine des perspectives narratives, le narrateur (le point de vue du narrateur, ou PDV N) et le personnage (le point de vue du personnage, ou PDV P) (section I).

Cette bipartition ne laisse pas sur le bord du chemin le point de vue externe: tout "simplement", ce "point de vue" n'en est pas un, ce n'est qu'une vision externe d'un quelconque focalisé; et l'on peut en dire autant de son "antonyme", ou de son complémentaire, la vision interne. Ces deux visions sont toutes deux accessibles à PDV P comme à PDV N, en dépit de quelques différences.

Problématiser le PDV, c'est donc également tenter de mettre de l'ordre au niveau du focalisé, en analysant les différents degrés de volume du savoir des visions du N et du P. Cette section permettra de rectifier les dérives ontologisantes ayant trait à la profondeur de la perspective, habituellement réduite à l'*omniscience* du narrateur et à la *vision limitée du personnage* (les "restrictions de champ") (section II).

Par ailleurs, la définition et le repérage des diverses focalisations étant souvent parasités par les questions de *subjectivité*, nous montrerons que ces phénomènes concernent davantage l'expression des différents PDV et visions qu'ils ne servent à discriminer tel PDV par rapport à tel autre.

Aussi, dans un souci d'éclaircissement, nous nous attacherons à l'examen de quelques unes des marques ayant trait à l'expression du PDV, sans nous limiter aux seuls subjectivèmes (section III).

Mais il doit être clair que ces paramètres du PDV, ici distingués à des fins didactiques, sont en réalité interdépendants, aucun n'ayant d'existence ou de sens en lui-même et pour lui-même.

⁷⁵ Cette notion de "phrases sans paroles" sera explicitée dans cette même partie, section I, chapitre 1, point 4.

SECTION I

DE LA NOTION DE FOYER A CELLE DE SUJET DU POINT DE VUE

Les réponses classiques, et les plus répandues dans les manuels scolaires, mettent en avant l'existence de trois foyers distincts.

Ces foyers sont à l'origine des trois focalisations de Genette (ou des trois formes de "visions" de Pouillon et Todorov). En première approximation, il est de tradition de dire que:

- le foyer du narrateur ancre la FZ ⁷⁶ ;
- celui du personnage la FI, c'est à dire que le foyer est situé dans un P ⁷⁷ ;
- celui de "personne" (selon la formule de M. Patillon) la FE, puisque le foyer se trouve ni dans le N, ni dans un P.

Savoir s'il y a bien trois foyers distincts, et si, au demeurant, ils sont bien de même niveau, commande d'abord de s'interroger sur la signification de ce qu'on appelle un foyer, puis d'esquisser une liste des marques de nature linguistique ou sémiotique qui aident ledit lecteur au repérage de ce foyer intratextuel. A moins que la réflexion, loin de suivre la successivité sous-tendue par notre précédente formulation, s'alimente d'entrée de jeu des marques linguistiques les plus couramment sollicitées dans l'expression du PDV; cette dernière situation est à la fois la plus modeste, et, scientifiquement parlant, la plus aisément discutable, falsifiable.

⁷⁶ Il s'agit bien d'une approximation: Genette considère que le foyer de la FZ peut s'accompagner de foyers variables, en FI, FE ou FZ (FZ = "focalisation variable"), ou n'avoir pas de foyer (FZ = "focalisation zéro"). Dans tous les cas, l'absence de foyer identifiable amène à considérer que le "foyer" (terme métaphorique, en l'occurrence) se trouve dans le N.

⁷⁷ Ce P focalisateur peut être unique sur toute la durée du récit, ou varier. Dans le premier cas on parle de FI fixe, dans l'autre de FI variable.

C'est donc notamment la réflexion sur cette liste (toute provisoire et partielle qu'elle soit) qui nous permettra de faire le point sur la nature et le nombre de "foyers" constitutifs des différents PDV, et de proposer de remplacer cette notion de foyer, par trop métaphorique, par le concept de sujet du PDV.

section I

chapitre 1: pour une approche linguistique de la notion de foyer: à la recherche des traces du sujet des perceptions et / ou des pensées représentées

A la nature métaphorique de la notion de foyer

Pour tout un chacun, familiarisé avec l'expérience visuelle, ainsi qu'avec l'objectivation qu'en permet la réflexion sur l'image fixe ou mobile, le foyer se définit spatialement par la place occupée par le photographe, le peintre, le chef opérateur, etc, bref par l'endroit d'où les choses sont vues, le point à partir duquel elles sont structurées. Et l'on sait qu'on peut voir un objet de mille PDV différents, selon la distance, l'angle, les échelles, etc.

Mais il en va différemment lorsqu'on tente de déterminer le foyer dans les textes de fiction, dans la mesure où ce dernier, indispensable au repérage du sujet du PDV, est analysable dans le cadre de l'énonciation narrative: ici, il n'y a "personne" ni caméra que l'on puisse observer: il y a des noms, des pronoms, des temps, des déictiques spatio-temporels, des anaphoriques, des discours rapportés, transposés, narrativisés, etc, bref toute une nomenclature grammaticale à mobiliser pour repérer celui qui parle ou qui agit (l'acteur, ou personnage), lequel n'est pas toujours celui qui voit (le sujet du PDV, ou encore le "réflecteur" ou le "focalisateur"), lui-même différent de celui qui raconte (le narrateur), qu'il ne faut pas confondre avec celui qui écrit (l'écrivain) ⁷⁸.

C'est dire que cette notion de foyer, en langue, est de nature métaphorique. L'oublier, si peu que ce soit, c'est contribuer par là-même, nolens volens, à réduire la problématique du PDV à la vue (ou à l'ensemble des perceptions, parmi lesquelles la vue

⁷⁸ Sur cette hiérarchie des instances narratives, cf notamment Lintvelt, 1981, et Danon-Boileau, 1982.

conserve un rôle prééminent), alors que les relations très étroites entre la vue et le savoir amènent à prendre des distances avec cette approche du PDV empruntée aux arts, puis aux sémiotiques de l'image fixe ou mobile. On peut considérer que les efforts genettiens et post-genettiens de définition du foyer restent marqués par ce que nous sommes tentés d'appeler le "primat phénoménologique de la vue", et ce malgré les affirmations selon lesquelles le PDV ne se limite pas à la vue, mais englobe au contraire le savoir, dans la mesure où ces affirmations ne sont pas suivies de faits et d'effets ⁷⁹ .

Ainsi, dans les textes de fiction, le foyer se détermine plus précisément à partir de la question "qui voit?", ou, plus précisément, "qui sait?", comme Genette le dit dès "Figures III". En d'autres termes, c'est l'instrument de la sélection de l'information narrative, "une sorte de goulot d'information", plus ou moins resserré: "en focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions [...] En focalisation externe le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque" (Genette, 1983, 49 et 50). En FZ, le foyer correspond à deux situations différentes: soit il réside en un "point si indéterminé, ou si lointain" que Genette utilise les guillemets pour parler de foyer, qui apparaît ici nettement comme une métaphore; soit le récit se réduit "à une mosaïque de segments diversement focalisés". En d'autres termes, "le" foyer de la FZ se transforme soit en une absence de foyer identifiable dans le texte, soit en une multiplicité de "foyers". Cette dualité de situation se retrouve dans la dualité définitionnelle de la formulation suivante: "focalisation zéro = focalisation variable, et parfois zéro" (*ibid.*) ⁸⁰ .

Mais il faut bien convenir que ces précisions sur le repérage du foyer dans les diverses focalisations ne nous renseignent guère sur le contenu même de la notion de foyer, comme le révèlent les va et vient entre "perceptions", "informations", et les rapports non explicités par Genette entre "informations", "perceptions" et "informations sur les pensées", ou encore le fait que le foyer s'appréhende toujours à partir d'un "point de l'univers diégétique", sans qu'on sache exactement à quoi correspond ce point, sauf dans les cas où il est repérable par un personnage. Au demeurant, dans ce cas comme dans les autres, la notion de foyer est si métaphorique et si floue qu'elle est d'un rendement très faible.

Cela dit, tenter de lister les marques linguistiques de la présence (ou de l'absence) du foyer, ainsi que le degré de pertinence de la notion en FI, FE ou FZ, ne peut que nous aider à dégager les bases d'une approche plus scientifique du concept de PDV, en nous amenant à déplacer les termes du problème. L'hypothèse générale que nous formulons ici est que si l'existence d'une compétence fondamentale d'information et d'observation n'est pas niable, cette dernière se réalise au travers de structures linguistiques très diverses, observables dans la plupart des types de texte et dans maints genres de discours. Toutefois, c'est seulement la conjonction de certaines marques linguistiques, en faisceau,

⁷⁹ Ce "**primat phénoménologique de la vue**" signifie que Genette n'accorde pas suffisamment d'attention à la traduction linguistique de cette activité de perception à l'origine du PDV; lorsque Genette tente un effort pour appréhender la matérialité linguistique de la perception, il en vient à complexifier ses analyses en affirmant que le PDV se détermine par le repérage de celui qui "perçoit" et qui "sait". Toutefois, cette extension est opérée sans que Genette n'analyse précisément les relations entre la perception et la cognition dans le cadre des activités linguistiques de perception (cf première partie, section II, chapitre 1).

Par rapport à Genette, nous entendons nous en tenir au "**primat linguistique de la perception**", et c'est dans ce cadre que nous appréhenderons les relations variables entre perception et cognition.

⁸⁰ Cette formule est souvent citée sans que l'on en remarque le caractère problématique, du fait même de cette dualité. Cf supra notre présentation critique de Genette, et infra nos analyses de FZ et de FE.

associées à certaines situations narratives qui rend légitime et surtout rentable l'utilisation du PDV pour l'étude des récits, dès lors que cette compétence d'information et d'observation s'incarne sous les traits d'un personnage, ou sous ceux d'un narrateur - (fût-il anonyme) que la trame du récit permet de reconstituer sur la base de marques linguistiques.

B propositions pour une approche sémantique et énonciative de la notion de sujet du PDV

Avant de préciser sous quelles conditions de saillance, de réitération, de convergence, etc. certaines marques linguistiques et certaines configurations sémiotiques signalent la présence d'un foyer, essayons, à titre d'hypothèse, de proposer des éléments d'analyse qui dépassent les ambiguïtés de la définition traditionnelle du foyer.

1 le foyer, ou sujet sémantique des perceptions et des pensées

En première approximation, considérons tout d'abord, puisque le foyer se détermine par les questions "qui voit?" et "qui sait?", que le terme de foyer fonctionne de fait comme l'équivalent sémantique du sujet à l'origine des perceptions et du savoir véhiculés par lesdites perceptions, ou à partir de ces perceptions, par inférence. En ce sens, le foyer est un parasyonyme des expressions "sujet du PDV", ou encore "sujet focalisateur".

2 les composantes perceptive et épistémique du foyer, à la base des perceptions (et des pensées) représentées du sujet de conscience

Les questions "qui voit?" et "qui sait?" renvoient aux composantes perceptive et cognitive (ou épistémique) constitutives du sujet du PDV.

Sur quels fondements faire reposer l'existence de ces composantes? Nous sommes ici dans le domaine des conjectures. Notre approche sémio-linguistique ne peut bien évidemment pas ignorer les données de la phénoménologie, de la psychologie expérimentale, de la philosophie, etc. Mais ces domaines de recherche ne donnent que des indications obliques sur l'activité de perception telle qu'elle s'exprime dans et par le langage.

Sémiotiquement, l'existence du foyer de perception repose sur la présence de traces permettant de repérer l'existence d'un sujet, et de le doter d'un certain nombre de traits caractéristiques. C'est ainsi que Rimón-Kenan parle des différentes "facets of focalisation" que sont respectivement "the perceptual facet", "the psychological facet" (qui se décompose en un "cognitive component" et en un "emotive component"), et "the

ideological facet" ⁸¹ . L'ensemble de ces "composantes", le plus souvent associées, permet de déterminer la trace et la place du sujet focalisateur. Lintvelt, quant à lui, met en relief les plans perceptif-psychique, temporel, spatial et verbal constitutifs du centre d'orientation à l'origine des différents types narratifs ⁸² .

Linguistiquement, il convient d'aller plus loin que ce type de généralités, en montrant comment ces mêmes composantes s'articulent avec les mots et les structures de la langue. De ce point de vue, les travaux de F. Benzakour sur les verbes et comptes-rendus de perception en français offrent de très utiles points d'appui. En effet, les divers verbes de perception (verbes expérientiels ⁸³, ⁸⁴, ou verbes décrivant une activité perceptive intentionnelle - perception inférentielle ⁸⁵ ou perception représentationnelle ⁸⁶ -) expriment le plus souvent un procès de perception et (plus ou moins) un procès cognitif. Ce fait capital, attesté dans la langue, nous autorise à fonder nos hypothèses de travail sur *l'existence linguistique* de ces composantes perceptive et épistémique constitutives du sujet focalisateur.

Nous pouvons donc considérer que la composante perceptive ("qui voit?") du foyer est exprimée notamment par les verbes de perception, des adverbes spatiaux, permettant de repérer un sujet percevant, et que la composante cognitive, ou épistémique ("qui sait?") est exprimée notamment par des verbes de perception,

⁸¹ Cf S. Rimón-Kenan (1983, 77 à 81), et, infra, section II.

⁸² Cf première partie, section II, chapitre 3, et Lintvelt, 1989, 37 à 39, notamment.

⁸³ F. Benzakour nomme "verbes expérientiels" "les verbes dénotant une expérience perceptive comme "voir", "entendre", "sentir" (Benzakour, 1990, 423) : ainsi de "Je vois Pierre", "je vois Pierre qui arrive", "je vois que Pierre fume beaucoup" (ibid. 260) . Ces verbes indiquent une saisie sensorielle directe, physique, "une perception en acte" qui n'exclut pas une composante interprétative. Toutefois, cette composante est moindre que dans les verbes décrivant une activité perceptive intentionnelle, inférentielle ou représentationnelle: "La perception sensorielle directe n'est pas, comme on a pu le suggérer, un simple enregistrement de l'information reçue par les sens, mais inclut un aspect interprétatif, dans la mesure où la perception d'un événement ou d'une scène donnée se fait par traitement de cette information à travers les concepts inhérents à cette faculté de perception" (ibid. 260).

⁸⁴ "Expérientiel", ou "expérientiel"? L'un et l'autre se dit, sous la plume des meilleurs auteurs. G. Kleiber, W. De Mulder, B. Wiederspiel optent pour la graphie avec "c", alors que Lyons, Benzakour, tiennent pour l'autre graphie, sans que cette différence de graphie repose sur des différences sémantiques.

La règle générale est que les mots en "ance", "ence" conservent le "c" étymologique dans leurs dérivés, à l'exception des adjectifs tirés des noms en "ance", "ence", "ent", qui forment leurs dérivés en "antiel" ou "entiel". Mais N. Catach souligne l'existence d'une "exception dans l'exception", savoir le fait que "circonstanciel" et "révérenciel" suivent... la régularité initiale... (Catach, 1980, 165).

La discussion est relativement anecdotique... Il reste que notre choix (aligner le néologisme "expérientiel" sur "expérience") s'inscrit dans une perspective raisonnée de simplification de l'orthographe, en suivant l'exception à l'exception, c'est à dire, en définitive, en suivant la règle de base.

⁸⁵ Ainsi de "Je vois que son état empire".

⁸⁶ Ainsi de "Je le vois encore se promenant tranquillement avec son petit chien dans le parc avoisinant", ou "Je vois mal Paul réussir ce concours" (Benzakour, 1990, 264). "La perception représentationnelle ou imaginative, tout comme la perception inférentielle ne se fonde pas sur un acte de perception physique. Elle n'implique en outre aucun processus cognitif conscient de déduction logique, d'inférence, mais se présente plutôt comme une opération de création d'images. Il ne s'agit pas en effet d'analyser, d'interpréter à partir d'indices perceptibles ou de connaissances empiriques une situation donnée en vue de formuler une conclusion, mais de se représenter, d'imaginer la scène, de faire en sorte comme si l'on y était témoin, bref de l'appréhender à travers un "acte" de perception imaginative en se la représentant par l'esprit. Il s'ensuit que les verbes expérientiels désignant une perception représentationnelle s'apparentent tout naturellement aux verbes d'imagination ou de "vue mentale", tels que "imaginer", "se représenter"... Dans les deux cas, la scène n'a pas été perçue réellement mais mentalement, c'est à dire qu'elle n'a d'autre existence que représentationnelle; elle est, en l'absence de la scène réelle, une image mentale créée par l'esprit du sujet percevant?" (ibid. 269).

Cette analyse conforte l'existence des liens étroits entre composante perceptive et composante cognitive.

certains verbes de communication, de pensée, de remémoration, permettant de repérer des sujets de cognition, des sujets pensants.

Précisons que les questions du statut, du contenu et du rapport entre ces deux composantes perceptives et épistémiques ne sont pas notre objet, dans la mesure où notre propos n'est pas centré autour d'une problématique psychologique ou encore cognitive. Tout au plus peut-on se borner à souligner l'existence de marques linguistiques qui renvoient les unes à des activités de perception, et les autres à du savoir, au sens très large du terme. Ce qui nous importe, ce n'est pas de dresser une liste exhaustive et exclusive de ces marques, d'autant qu'une même "marque" peut exprimer soit une perception ("voir"), soit une perception et un savoir ("voir que"), et que, d'une manière générale, il y a toujours plus ou moins de la perception dans la cognition, et réciproquement, de la cognition dans la perception.

Ce n'est donc pas l'épuisement illusoire des marques de la perception ou de la cognition qui nous intéresse, c'est le fait que ces marques, et ces composantes, dont la liste n'est pas close ⁸⁷, indiquent la possible présence d'un sujet de conscience, lieu du foyer du PDV, par la manifestation de perceptions et / ou de pensées représentées (c'est à dire montrées) ⁸⁸, dans les cas où ces perceptions et / ou pensées sont représentées.

Lorsque nous évoquons de la sorte les "perceptions et / ou pensées représentées", le "et / ou" entend signifier que les perceptions représentées comportent souvent une dimension épistémique importante, et ne se limitent par conséquent pas à une pure perception sans connaissance, sauf rares exceptions, comme lorsque l'on entend un son que l'on ne sait identifier, et dont on a peine à discerner l'origine. Qui plus est, le fait qu'il y ait quasiment toujours du savoir dans le percevoir est particulièrement net dans le cas des perceptions représentées, en vertu de la valeur expérientielle mémorielle de l'IMP ⁸⁹. Le PDV, c'est donc un ensemble de perceptions et, le plus souvent, de pensées associées.

L'ensemble de ces perceptions représentées et / ou de ces pensées représentées constitue les différents niveaux de conscience, que A. Banfield nomme la "pensée non réflexive", de nature passive, (il s'agit plutôt des perceptions représentées) et la "pensée réflexive", plus active (pensées représentées) ⁹⁰. Il apparaît que ces deux niveaux interagissent, et qu'ils vont le plus souvent de pair.

Cette intrication des perceptions et des pensées apparaît plus ou moins fortement dans les exemples (1) à (4) notamment. Même (1) ne repose pas sur de pures et simples perceptions:

⁸⁷ Ainsi, à propos de l'étude de PDV N, l'on prendra en compte une composante axiologique. Cette dernière n'est pas propre au N, et concerne tout aussi bien le P. Elle est cependant fort utile pour la construction du sujet de conscience du N anonyme...

⁸⁸ Insistons sur le fait que ces perceptions et / ou pensées "représentées" n'ont rien à voir avec les verbes de "perception représentationnelle" (Benzakour): comme nous le montrerons plus loin, la thématization du repéré, qui est la marque des perceptions et / ou pensées représentées, est possible aussi bien avec les verbes expérientiels, qu'avec les verbes de perception inférentielle ou représentationnelle.

⁸⁹ Cf infra, section I, chapitre 2, développement B, point 8.

⁹⁰ Cf Banfield, 1979, 24, et 1995, 294 à 313

- (1) *"Mais tout à coup, il demeura immobile, perclus d'angoisse, en passant devant une fenêtre. On gémissait dans la maison".*

(Maupassant, "Le crime au père Boniface")

Prétendre que "on gémissait" se limite à une pure perception est hasardeux. Certes, en tant qu'énoncé descriptif, la valeur propositionnelle de ce dernier consiste en ce qu'il y a un X, animé, dont on peut prédiquer qu'il se livre à un procès caractérisable par les traits sémantiques / animé + faire entendre des sons inarticulés + bruits semblables à une plainte / .

Mais, dès qu'on considère cet énoncé comme un énoncé représenté, c'est à dire exprimant le PDV d'un observateur (en l'occurrence le naïf père Boniface), alors il est faux d'interpréter "on gémissait" comme une simple perception: la qualification de ce type de son présuppose non seulement qu'on l'attribue à un animé humain, et qu'on l'interprète comme une plainte, mais encore sous-entend qu'on cherche à expliquer les motifs de cette plainte: il y a en effet une grande différence entre ?"ça gémissait", "ça grattait", "il y avait du bruit", etc

La formulation choisie indique que la perception du père Boniface est d'emblée intellectualisée: il croit qu'il assiste à un crime, là où il n'y a que la manifestation d'une "petite mort"...

On le voit, du fait que la perception est représentée, la perception est interprétée, et, par conséquent, les composantes perceptive et épistémique sont souvent indissociables. Il faut donc reconnaître que dès qu'il y a PDV, il est difficile de dissocier les perceptions des pensées, de sorte qu'un PDV purement perceptif est un cas limite ⁹¹.

S'il est difficile de tracer une frontière étanche entre perception et pensée (non pas au niveau phénoménologique, mais au niveau linguistique), il n'en va pas de même pour l'expression de la pensée, les verbes de procès mental pouvant référer à de purs procès épistémiques indépendants de toute perception.

Il peut donc exister des PDV se limitant purement à des pensées représentées. Il est vrai que dans ce cas, la tradition analyse ces pensées représentées en termes de discours rapporté, et ce, quand bien même il ne s'agit pas de "discours"...Une des questions que l'on pourra se poser, in fine, sera précisément de savoir si la théorie du PDV apporte des éléments nouveaux pour la saisie de ce type de "discours rapporté".

Quoi qu'il en soit, la règle générale est que le PDV ne se limite pas à l'une ou l'autre de ces composantes (ainsi que notre évocation des analyses de F. Benzakour sur les verbes expérientiels inférentiels, et, surtout, représentationnels, l'avait laissé entrevoir). Le PDV consiste le plus souvent en l'expression conjointe de perceptions et de pensées représentées, comme on le remarque dans les exemples (2) à (4):

- (2) *"Ils arrivaient devant le journal, et Henri descendit de voiture. "Je vais faire une course. Je serai là dans cinq minutes", dit-il. Il n'avait pas de course à faire, mais il voulait être seul cinq minutes. Il partit à pied droit devant lui. "Tu ne t'imagines pas qu'ils t'aiment!" Non, il ne l'imaginait pas; mais il n'avait pas mesuré leur hostilité;*

⁹¹ En effet, même lorsqu'un P focalisateur est à l'origine d'une perception qu'il est incapable d'interpréter, le fait même de cet échec présuppose une tension cognitive préalable, qui n'a pas atteint sa cible; par conséquent perception et pensée sont imbriquées. Le seul cas où un P soit le sujet d'une perception pure, sans composante cognitive, est celui d'un énoncé descriptif assumé par le N. Nous y reviendrons plus loin, lorsque nous analyserons des énoncés comprenant des négations du procès de perception, du type "X n'entendit pas que P". Parler, dans ce dernier cas, de perception, est un abus de langage...

des slogans périmés avaient flotté entre son coeur et ses lèvres; adversaire loyal, se combattre dans l'estime; c'était des mots vieux de deux ans, de plusieurs siècles, dont personne ne comprenait plus le sens. Il savait que les communistes l'attaqueraient officiellement; mais il se racontait qu'en secret beaucoup lui gardaient leur estime, et même qu'il les ferait réfléchir. "En vérité, ils me haïssent!" se dit-il. Il marchait devant lui, au hasard, Paris était beau et mélancolique comme Bruges-la-Morte sous les ors fumeux de l'automne, et la haine était à ses chausses."

(S. de Beauvoir, "Les Mandarins")

N'était la perception représentée de Paris, au travers de la comparaison avec Bruges, notamment, cet extrait se limiterait classiquement à la problématique du discours rapporté, mêlant DD, DIL. Mais, du fait que la perception de Paris est celle du personnage, et qu'elle ne se limite pas à de pures perceptions (comme en témoigne la comparaison), nous sommes pleinement dans la problématique du PDV. (2) montre d'abord des pensées, puis des perceptions représentées.

Il est néanmoins plus fréquent que les perceptions et les pensées représentées soient étroitement imbriquées, comme en (3) ou (4) :

- (3) *"A deux heures de l'après-midi, le poing sur la hanche, Mangeclous s'admira dans la petite glace de sa chambre. Frac neuf à beaux revers soyeux. Chemise empesée. Cravate lavallière à pois jetant une note dilettante. Chapeau panama, vu la chaleur. Souliers de plage, à cause de la délicatesse de ses orteils. Raquette de tennis et canne de golf pour faire diplomate anglais. Gardénia à la boutonnière. Lorgnon érudit, solennisé d'un ruban noir que ses longues dents mordillaient galamment. Enfin, tenue en réserve dans ses basques, la grande surprise qu'il sortirait au bon moment, juste avant d'être reçu par le seigneur Solal. Oui, il était plus prudent de placer devant le fait accompli ce bon saltiel qui faisait un peu trop le tatillon."*

(A. Cohen, "Belle du Seigneur")

En (3), le PDV est exprimé par les phrases qui suivent la première phrase, comportant un procès de perception de visée globale. A. Cohen associe intimement le regard satisfait que Mangeclous porte sur son apparence, et ses pensées, c'est à dire les raisons personnelles (le confort douillet de ses pieds fragiles...) ou extérieures (la chaleur, la nécessité d'impressionner) qui ont motivé ses choix vestimentaires. Le fait même qu'il se regarde avec une complaisance certaine témoigne de l'intrication des perceptions et des pensées représentées.

Sur un autre registre, ce dernier exemple, emprunté à François Bon, illustre cette interdépendance de perceptions et de pensées représentées constitutive de la plupart des PDV :

- (4) *"Le cri. D'où, plus loin, de l'autre côté de l'allée. Derrière, contre le mur, là-bas. Le tour, oui, le tour. Tous avaient déjà arrêté leurs mains. Le regard comme celui de tous, qui ne portait plus que sur ce même point, déjà savait, voyait. Pas même d'interrogation. Un cri encore, plus long, feulant."*

(F. Bon, "Sortie d'usine")

Les phrases nominales notamment, traduisent à la fois l'irruption brutale des perceptions et la concomitance quasi absolue entre la perception de cette source sonore,

sa localisation, et sa cause, savoir l'accident de travail. Ici encore, perceptions et pensées représentées se conjuguent dans l'expression du PDV ⁹².

Dès lors que ces perceptions et pensées sont représentées ⁹³, on peut englober ces sujets percevant et pensant sous la dénomination générique de **sujet de conscience** ⁹⁴. Tel est, à gros traits, l'un des cadres conceptuels, sémantique, (où l'on retrouve les apports très divers de Lyons, Banfield, Reichler-Béguelin, Zribi-Herz, etc. ainsi que ceux de Bally, Ducrot), susceptible d'aider à l'analyse du PDV ⁹⁵. Comme on le verra, ces notions de sujet de conscience, de support modal, ou d'énonciateur, qui sont très approximativement équivalentes, nous intéressent dans la mesure, et dans la mesure seulement, où les composantes perceptives et épistémiques qui les constituent comme tels le font par le biais de procédures de thématization, qui aboutissent au fait que perceptions et pensées soient représentées, c'est à dire "montrées".

Comme on le verra par la suite, nous considérerons qu'il y a PDV lorsque l'on remarque, dans la thématization du perçu, (ou du repéré) selon la formule de J. Guillemin-Flescher, des traces de perceptions et / ou de pensées représentées ⁹⁶, renvoyant à ces dimensions perceptive et épistémique constitutives du foyer.

Toutefois, avant de préciser "au positif" ce que nous entendons par la thématization du repéré, il importe de dire en quoi le PDV diffère de phénomènes connexes, tels la focalisation discursive ou l'empathie.

⁹² Ces premiers exemples ne sont pas analysés dans le détail; ils servent à exemplifier l'imbrication des perceptions et des pensées représentées dans le cadre du PDV. Quant aux critères linguistiques de la "thématisation du repéré", ils seront étudiés dans le préambule du chapitre consacré au PDV P.

⁹³ Au sens que l'on donnera précisément à ce mot: cf infra. Pour l'heure, on peut considérer que ces mécanismes de représentation ne sont pas sans rappeler ceux mis en oeuvre dans le DIL, puisque les paroles et les pensées transposées y sont attribuées à un énonciateur distinct du locuteur et / ou du sujet parlant (Cette affirmation concerne le plus grand nombre des énoncés au DIL, qui sont à la troisième personne.; cela dit, même dans les cas plus rares où le DIL s'accompagne de la première personne, la distinction énonciateur / locuteur reste pertinente).

⁹⁴ La notion de sujet de conscience (Banfield, 1979, 1982 ; M.J. Reichler-Béguelin, 1989 a, 1989 b; A. Zribi-Herz, 1990) renvoie aux **éléments du discours qui représentent le PDV d'une personne autre que le sujet parlant**. Deux situations sont envisageables:

- 1 l'énoncé donne la priorité à un pronom de première personne: le sujet de conscience est alors identique au sujet parlant, i.e. le locuteur.

- 2 l'énoncé n'est pas à la première personne; dans ce cas, les pensées ou perceptions ou paroles représentées n'ont pas de locuteur: elles coréfèrent à une troisième personne. C'est cette troisième personne, sujet de conscience, qui est responsable de ces pensées, paroles ou perceptions représentées. Un sujet de conscience est "un personnage dont une portion de discours D1 relate les pensées, les sentiments ou les propos - dont le point de vue est endossé pour l'interprétation de D1 " (A. Zribi-Herz, 1990, 104).

C'est cette deuxième situation qui nous intéresse pour le présent travail.

B. Wiederspiel note que cette notion se rapproche de celle d'empathie (Kuno, 1987), de "point de vue" (Cantrall 1974), ou encore de logophoricité (Hagège, 1974, 1992) (Wiederspiel, 1994, 209 à 211).

⁹⁵ On peut également considérer que cette notion de sujet de conscience est proche de la notion de sujet modal (ou de support modal) chez Bally, d'énonciateur chez Ducrot: cf A. Meunier: le support modal est "la source des opérations de modalisation, responsable des jugements épistémiques et déontiques, des évaluations (sujet axiologique). C'est le "sujet de conscience" de Banfield, l'énonciateur de Ducrot: il exprime (ou on exprime à sa place) un point de vue sans qu'il y ait nécessairement parole de sa part. Plusieurs SM [= support modaux] peuvent coexister dans le même énoncé coïncidant ou non avec le sujet parlant et le locuteur". (Meunier, 1992, 385). Cf également notre première partie, section III, chapitre 1.

⁹⁶ Cf infra, "le PDV et la thématization du repéré".

3 le PDV narratif, au carrefour des approches sémantiques et énonciatives

Les exemples précédents, de par l'intrication des perceptions et des pensées, nécessitent le recours à un cadre théorique susceptible de rendre compte de cette diversité. En réalité, la complexité des problèmes du PDV demande que l'on ne se cantonne pas à un seul cadre théorique, et c'est une difficulté supplémentaire de ce travail...

Dans cette optique, les théories de l'évidentialité sont particulièrement précieuses. Celles-ci offrent en effet un point d'appui solide pour l'étude du PDV, et tout particulièrement du foyer, dans la mesure où cette approche s'intéresse aux moyens linguistiques propres à marquer les diverses sources de l'information qu'on communique, ou encore "l'expression du mode de création et/ou de récolte de l'information" (Dendale, 1994, 4). On sait que ces sources se réduisent pour la plupart à la connaissance de faits transmise par la "tradition" (cf, d'une certaine manière, les frames, etc), à l'emprunt (connaissance par une tierce-personne ou par ouï-dire) ou à l'inférence (à partir de la perception d'indices observés ou à partir d'un raisonnement logique ou non logique). Dans tous ces cas de figure, l'évidentialité concerne l'attitude épistémique du locuteur, et n'est pas sans rapport avec l'activité de perception et / ou de cognition propre à l'ancrage d'un foyer du PDV.

Le foyer est également repérable à partir de certaines stratégies référentielles des locuteurs, telles que les choix référentiels des objets du discours permettent d'apporter des informations sur les sources du savoir du locuteur, et, au-delà, sur sa psychologie, sa sociologie, son idéologie ⁹⁷. Ainsi, à partir des stratégies de référentialisation des "objets", se construit chez l'auditeur, et dans le cas des récits, chez l'interprétant, une image de l'observateur - informateur, qui guide les interprétations ⁹⁸.

Enfin, à côté des travaux sur la référence, le PDV a également à voir avec l'énonciation au sens large du terme. Dans cette optique, les analyses de Danon-Boileau, sur l'énonciation narrative, ou encore sur les plans d'énonciation (cf "Langages" n° 73), ainsi que les études sur la polyphonie fournissent des outils précieux pour tenter de rendre compte du PDV comme "perception représentée", dont l'analyse est fortement stimulée par les travaux sur le DIL et les pensées représentées (cf également, dans des perspectives théoriques différentes, les travaux d'A. Banfield, ou de D. Cohn).

Par ailleurs, les travaux de J. Fontanille offrent également un cadre théorique stimulant pour une approche énonciative du PDV, d'abord comme procédure générale de discoursivisation, ensuite comme construction spécifique dans le cadre de récits. Ainsi, par une succession de débrayages, la compétence d'information et d'observation se trouve-t-elle affirmée avec plus ou moins de distance à l'égard du locuteur, comme l'indiquent les exemples cités par Fontanille:

- (5) *La Terre est ronde*
- (6) *On pense généralement que la Terre est ronde*
- (7) *Vue de Sirius, la Terre est ronde*
- (8) *Galilée pense que la Terre est ronde*

⁹⁷ C'est à ce niveau que la composante axiologique s'avère particulièrement utile.

⁹⁸ Cf l'analyse de (26), (26 b), (26 c) notamment.

- (9) *En pensant que la Terre est ronde, Galilée s'oppose à la puissance de l'Inquisition.*

En effet, si, en (5), la distance entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé est nulle, en revanche, de (6) à (9), elle grandit, par une superposition de débrayages actantiel (6), spatio-temporel (7), actoriel (8), thématique, c'est à dire pragmatique et thymique (9) (Fontanille, 1989, 17 à 21)⁹⁹.

Toutefois, les approches évidentielles, tout comme les diverses approches énonciatives, ne peuvent pas être importées telles quelles pour l'étude de la focalisation narrative.

En effet, il est bien connu que, précisément sur le plan de la référence et sur celui des "plans d'énonciation", le texte littéraire pose des problèmes redoutables, et que l'on ne saurait faire comme si ce dernier fonctionnait comme la communication en face en face.

4 focalisation narrative et focalisation discursive

Au demeurant, il convient de prévenir une possible confusion entre la focalisation et la focalisation narrative.

La focalisation linguistique est une opération de mise en évidence de contenus. Le focus (ou foyer), porte sur les propositions focales, ainsi mises en valeur: "Les propositions focales sont des propositions qui font partie du domaine illocutif, c'est à dire les contenus sur lesquels porte l'intention communicative (illocution) et qui, par ce fait, se trouvent à l'avant-plan de la communication. Les propositions focales sont également appelées contenus rhématiques ou rhèmes. [...] Les contenus qui constituent l'arrière-plan du message servent à éclairer les contenus focalisés. Ils présentent un ensemble de connaissances préalables ou contiennent des explications jugées nécessaires à la bonne compréhension de la proposition focale. Ces contenus ne font donc pas partie du domaine illocutif. Ils sont souvent appelés contenus thématiques. " (Lerot, 1993, 129 et 130).

La notion de focalisation, ou de mise en focus de l'information nouvelle, concerne tous les types d'énoncés, et pas seulement ceux qui expriment un PDV au sens où nous l'entendons: ainsi des exemples (10) à (17)¹⁰⁰:

- (10) *J'ai rencontré Pierre hier*

- (11) *Hier, j'ai rencontré Pierre*

- (12) *C'est Pierre qui a mangé tous les gâteaux*

- (13) *Pierre a mangé tous les gâteaux*

- (14) *Pierre a mangé tous les gâteaux*

- (15) *Pierre a mangé tous les gâteaux*

⁹⁹ Pour la définition de ces notions, cf première partie, section III, chapitre 2, p. 142.

¹⁰⁰ Dans les exemples (10) à (17), et (1 b), les informations nouvelles, mises en focus, sont soulignées.

- (16) Pierre a mangé tous les gâteaux

- (17) Pierre a mangé tous les gâteaux

Ces exemples, empruntés à Moeschler et Reboul (1994, 458 ss), indiquent que la notion de focalisation obéit à des intentions communicationnelles. En réalité, n'importe quelle information peut être mise en focus :

- cela dépend de ce que le locuteur veut mettre en valeur (et alors l'intonation joue un rôle prépondérant, à l'oral, comme dans les exemples (12) à (17), tout particulièrement);

- cela dépend aussi de l'attitude supposée de l'interlocuteur, puisque la cohérence thématique présuppose une conception dialogale, interactive du langage. L'information (10) sous-entend approximativement une question telle que: "quand as-tu vu Pierre?"; (11) : "Qui as-tu rencontré hier?"; (12) : "Qui est-ce qui a mangé tous les gâteaux?"; (13) : "Qu'a fait Pierre?"; (14) : "Pierre va-t-il manger les gâteaux?"; (15) : "Qu'est-ce que Pierre a fait avec les gâteaux?"; (16) : "Pierre n'a-t-il pas laissé de gâteaux?"; (17) : "qu'est-ce que Pierre a mangé?"

Ces exemples de mise en focus ne comportent, en l'occurrence, aucune perception et / ou pensée représentées. Ce pourrait être éventuellement le cas :

- (1 b) " P 1 Mais tout à coup, il demeura immobile, perclus d'angoisse, en passant devant une fenêtre. P 2 On gémissait dans la maison".

En P1, l'information donnée, présupposée, (commune à une question et à sa réponse) porte sur le fait que "quelqu'un passe devant une maison"; l'information nouvelle, mise en relief, focalise sur la réaction de celui qui passe devant cette fenêtre. En P2, la mise en focus porte sur le fait que, dans cette maison connue, se produise un événement nouveau, inquiétant: "il y a des gémissements". (1 b) montre que la mise en focus intervient en P1 comme en P2, c'est à dire dans des énoncés qui évoquent des perceptions représentées (fussent-elles, ici, embryonnaires) ou non. Il serait donc totalement erroné de considérer qu'il existe des relations privilégiées et uniques entre la mise en focus et le PDV, puisqu'aussi bien la mise en focus entre en jeu dans n'importe quel type d'énoncé.

Par conséquent, ce qui est mis en focus est d'un autre ordre que la focalisation narrative. La focalisation discursive concerne la cohérence thématique et référentielle des énoncés, et elle est indifférente au contenu propositionnel des énoncés, alors que la focalisation narrative sélectionne, parmi les énoncés, ceux qui ont un contenu propositionnel bien précis ¹⁰¹ : il s'agit de ceux qui concourent à l'expression des pensées et / ou des perceptions représentées.

Nous considérons que la focalisation narrative est on ne peut mieux définie par ce que nous appellerions volontiers le "paradoxe de la subjectivité". Ce paradoxe de la subjectivité consiste en effet à rapporter des énoncés à la troisième personne, et, le plus souvent, à un temps du passé, à une origine distincte de celle du narrateur anonyme objectif. En d'autres termes, il s'agit d'attribuer à une subjectivité déterminée des perceptions ou des pensées, alors même que les marques essentielles

¹⁰¹ Le PDV ne se limite pas à ce contenu propositionnel; comme on va le voir, il repose également sur un certain nombre de traits syntaxiques et sémantiques spécifiques.

de la subjectivité (personne et deixis spatio-temporelle) sont absentes. C'est cette configuration particulière que nous entendons analyser à l'aide du PDV narratif.

Dans ce cadre, le PDV, et spécifiquement le PDV P, se rapporte à l'expression d'une subjectivité du IL, et non celle du couple JE-TU, selon la formulation d'A. Banfield. La conception que nous entendons mettre en oeuvre pour l'étude de ces "perceptions représentées" (= PDV) s'inspire directement des analyses d'A. Banfield dans "Phrases sans paroles" ¹⁰², dont Moeschler et Reboul offrent un remarquable résumé dans leur "Dictionnaire encyclopédique de pragmatique":

"1 EXPRESSION / 1 SUJET DE CONSCIENCE

Pour chaque expression, il y a au plus un référent, appelé "sujet de conscience", auquel tous les éléments expressifs sont attribués.

PRIORITE AU LOCUTEUR

S'il y a un je, je est coréférentiel au SUJET DE CONSCIENCE. En l'absence d'un je, un pronom de troisième personne peut-être interprété comme le SUJET DE CONSCIENCE.

1 EXPRESSION / 1 MAINTENANT

Toutes les occurrences de MAINTENANT dans une même expression sont cotemporelles.

PRIORITE DU PRESENT

S'il y a un PRESENT, MAINTENANT est cotemporel au PRESENT. En l'absence d'un PRESENT, MAINTENANT est cotemporel au PASSE." (in Moeschler et Reboul, 1994, 451).

Ces principes, longuement explicités et analysés par Banfield (cf Banfield, 1995, 154 à 164 notamment), permettent d'expliquer cette situation linguistique paradoxale où des marques de subjectivité coréférent à la troisième personne, et où des marques déictiques sont associées à des temps du passé (notamment des IMP, des PQP ou des conditionnels). Ce sont notamment ces mécanismes qui vont jouer dans la construction d'un sujet de conscience et dans la "thématisation du repéré" caractéristiques du PDV.

Il n'est pas dans notre intention de nous lancer dans une analyse comparée des différences (nombreuses) et des similitudes (plus rares) entre ces deux domaines d'investigation que sont la focalisation discursive et la focalisation narrative. De par sa très grande généralité, la focalisation discursive ne peut pas ne pas croiser le domaine de la focalisation narrative. Mais les phénomènes de sélection et de présentation de l'information visés par la focalisation discursive ne sont guère utiles pour le repérage du foyer de la focalisation narrative.

En effet, la sélection et la présentation de l'information n'indiquent pas par eux-mêmes l'existence d'un PDV narratif, ni ne permettent de déterminer sa nature (PDV P

¹⁰² Il s'agit bien évidemment d'une image: ces "phrases sans paroles" correspondent à l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées du sujet de conscience. Comme Banfield le remarque, ces perceptions (et les pensées qui y sont plus ou moins associées) appartiennent plutôt au domaine de la pensée non réflexive, parallèlement aux paroles et aux pensées exprimées par le biais des discours rapportés, lesquels appartiennent nettement au domaine de la pensée réflexive. Ce sont des "phrases", en ce sens que ces perceptions sont toujours déjà de la pensée; mais ces phrases ne sont pas verbalisées par le DD, le DI ou le DIL: elles sont donc "sans paroles". Dans ce cadre, attribuer l'existence de ces "phrases" à un "énonciateur" (ou un "sujet de conscience") peut sembler un abus de langage. L'usage que nous faisons du concept d'énonciateur réfère aux théories de Ducrot. Ce dernier n'hésite pas, en effet, à souligner que dans le cadre des discours polyphoniques, le locuteur peut faire écho à la "voix", à la subjectivité d'un tiers, un énonciateur, en l'occurrence, quand bien même ce dernier n'a prononcé aucune parole: cf Ducrot, 1989, 181.

ou PDV N), dans la mesure où les fragments textuels qui coréfèrent à une subjectivité déconnectée du JE - ICI - MAINTENANT n'appartiennent pas nécessairement et exclusivement au thème ou au rhème.

Les processus de focalisation sont donc des processus transversaux, qui sont actifs aussi bien dans des fragments focalisés que dans des fragments non focalisés, quand bien même la thématization (ou rhématization) du propos (ou du rhème) concerne de manière privilégiée l'expression d'un PDV, lequel est d'autant plus développé que la progression thématique met l'accent sur l'expansion des rhèmes, ayant le plus souvent un rapport méronomique de type partie / tout avec l'élément cible de la perception (ce que J. Guillemin-Flecher appelle le "perçu, ou le "repéré").

Si donc la problématique thème / rhème intervient dans l'analyse de la focalisation narrative, c'est au niveau de l'expression du PDV , et plus spécifiquement au niveau de l'organisation de la progression thématique.

C'est donc lorsque nous aborderons l'analyse de l'expression du PDV que nous reviendrons plus en détail sur ces problèmes.

5

PDV narratif et empathie

En revanche, il est plus urgent de se pencher sur les rapports entre les mécanismes généraux d'empathie ¹⁰³, et sur leurs rapports éventuels avec la focalisation narrative.

L'empathisation consiste à présenter des informations à partir d'un des acteurs de l'énoncé. Considérons, sans prétention à l'exhaustivité, quelques illustrations du phénomène d'empathie:

- (18) *Alors John frappa Marie = Empathie 0*
- (19) *John hit Mary = Empathie 0*
- (20) *Alors John frappa sa femme = Empathie partielle sur John*
- (21) *John hit is wife = Empathie partielle sur John*
- (22) *Alors Marie fut frappée par son mari = Empathie partielle sur Marie*
- (23) *Mary's husband hit her = Empathie partielle sur Marie*
- (24) *Alors J'ai frappé Marie = Empathie totale sur John*
- (25) *Alors John m'a frappée = Empathie totale sur Marie*

Ces exemples d'après Kuno illustrent divers degrés d'identification du locuteur à tel ou tel acteur de l'énoncé, selon que "la caméra" adopte le point de vue de l'un ou l'autre personnage, ou se place à égale distance de ces derniers ((18) et (19)). On pourrait en

¹⁰³ "I will use the term 'empathy' in referring to the speaker's attitude with respect to who, among speech and event participants (the speaker and the hearer) and the participants of an event or state that he describes, the speaker takes sides with" (Kuno, 1976).

citer d'autres, moins "fabriqués", qui mettent également en évidence l'importance des pronoms, des adjectifs possessifs ¹⁰⁴, etc, dans ces processus d'identification activés par le choix des référents.

Ainsi, R. Martin fait à juste titre remarquer que ce texte de Simenon:

- (26) *"Il a fallu du temps à Maigret pour mettre la main sur l'assassin du ministre. Il a cru tout d'abord [...] Puis il a cherché du côté de [...] Après bien des péripéties, il a enfin trouvé la trace de ce criminel abominable"*

peut être suivi de

- (26 b) *"finalement, il l'a arrêté à Lyon"*

et plus difficilement de

- (26 c) * *"Finalement, il a été arrêté à Lyon",*

dans la mesure où tout le début du texte est raconté d'après le PDV de Maigret (Martin, 1983, 1992, 227). Si l'on devait rompre la cohésion textuelle, assurée notamment par l'empathisation sur Maigret, alors il faudrait réinstancier le criminel par "ce dernier", plutôt que par "il", le démonstratif indiquant une rupture dans la saisie du référent, un décrochage discursif par saisie plus restreinte du référent ¹⁰⁵. Ainsi les mécanismes de catégorisation ou de recatégorisation du référent jouent un rôle important dans l'expression d'un PDV, en indiquant à partir de quelle perspective les faits sont présentés.

Quels sont les rapports entre ces phénomènes d'empathie et le PDV narratif? Comme pour la focalisation discursive, ces phénomènes d'empathie visent des procédures générales de discursivisation ¹⁰⁶ qui concernent bien évidemment le PDV narratif.

L'empathie concerne l'attitude du locuteur à l'égard des protagonistes de l'événement. Cette notion, très vaste en elle-même, se trouve parfois considérablement étendue, au point que Zribi Hertz parle notamment de "foyer d'empathie", pour rendre compte du choix d'une tournure passive ou active:

- (27) *Les locataires ont acheté cette table*

- (27 b) *Cette table a été achetée par les locataires*

Ainsi, en (27), il y aurait plutôt empathie avec le référent du sujet, les "locataires", alors qu'en (27 b), il y aurait empathisation sur "table". Mais ce type d'analyse, qui recouvre celle de thème ou de topique d'énoncé, n'apporte guère d'éléments nouveaux, tout particulièrement dans notre optique¹⁰⁷.

¹⁰⁴ S. Ehrlich parle à ce propos de "shift in point of view" (1990, 100).

¹⁰⁵ Cf "Pratiques" n° 85, 15 à 17 et 56 - 57 notamment.

¹⁰⁶ Le caractère trop puissant de la notion, tout élément du discours pouvant être un marqueur d'empathie, a été notamment mis en valeur par B. Wiederpiel (1994). Pour notre part, nous essayerons de proposer une approche du PDV qui échappe à ce type de dérive.

¹⁰⁷ A. Zribi-Hertz reconnaît qu'avec des exemples tels que (27) et (27 b), "un foyer d'empathie n'est pas nécessairement un foyer de point de vue" (in "Hommages à Nicolas Ruwet", Tasmovski et Zribi-Hertz (eds), 1992, 578.

De sorte que C. Schneedecker et M. Charolles ont raison de considérer que la notion d'empathie "ressemble fort à ce que l'on pourrait qualifier de pivot référentiel, autour duquel gravitent et auquel se rattachent - littéralement - les autres entités référentielles instanciées dans la phrase", et que "nombre de critères spécifiant le concept d'empathie vaudraient tout aussi bien pour celui de thème, ou de topique" (Schneedecker et Charolles, 1993 b, in "Cahiers de linguistique française" n° 14, 208)

La différence essentielle entre PDV et empathie est que, si le PDV narratif est souvent marqué par des phénomènes relevant de l'empathie, en revanche, la réciproque n'est pas toujours vraie. On peut alléguer plusieurs arguments en faveur de cette thèse:

- 1 l'empathie ne se limite pas au type de texte narratif;
- 2 le PDV P peut être marqué sans qu'on observe la présence des marques traditionnelles d'empathie ¹⁰⁸ ;
- 3 un PDV P peut comporter des portions d'énoncés empathisés à partir d'un autre P;
- 4 enfin, et surtout, l'expression de l'empathie n'implique pas qu'on se trouve face à un PDV, conçu comme expression des perceptions et / ou des pensées représentées. Examinons ces points en détail.

- 1) On trouve des mécanismes d'empathisation dans des types de texte différents du texte narratif, par exemple dans le texte argumentatif. Les analyses de (27) permettent de comprendre que la notion soit éventuellement requise pour rendre compte de textes argumentatifs, ou explicatifs, en relation avec la notion de topique, laquelle peut se trouver elle-même plus ou moins étendue (topique d'énoncé, ou de texte) ¹⁰⁹.

Dans ces conditions, la notion très vaste d'empathie n'a à voir que de très loin avec notre conception restreinte du PDV comme expression de perceptions et / ou de pensées représentées.

- 2) Le PDV narratif d'un P particulier peut certes s'accommoder de marques d'empathie à partir du P , mais ce n'est pas nécessairement le cas (dans ces conditions, l'absence de marques linguistiques d'empathie est compensée par d'autres marques linguistiques, et / ou par des calculs interprétatifs de type sémiotique) : ainsi, il est vrai que le PDV P, en (28), est renforcé par la marque d'empathisation sur Charles, grâce au déterminant possessif:

- (28) *Charles entra rapidement dans la pièce: sur sa gauche, il y avait une horloge qui indiquait onze heures.*

De fait, le possessif indique bien que la perception est celle de Charles; mais sa suppression ne générerait en rien l'attribution du PDV à Charles:

- (28 b) *Charles entra rapidement dans la pièce: sur la gauche, il y avait une horloge qui indiquait onze heures.*

En effet, le PDV est indiqué par la présence du NP, sujet d'un verbe de mouvement qui sous-entend un procès de perception, et la proposition suivante, à l'IMP, confirme qu'il s'agit d'une perception représentée du P, et non d'une description du N (cf

¹⁰⁸ L'argumentation est ici aléatoire, tellement les critères d'empathie peuvent fluctuer, et ont une tendance "impérialiste". Nous nous limiterons à discussion de cas incontestés.

¹⁰⁹ Cet argument est, en lui-même, assez faible; si c'était le seul, notre thèse ne pèserait pas lourd. Heureusement, les arguments qui suivent sont plus convaincants.

infra). Par conséquent, la marque d'empathisation ne fait que confirmer ce qui est indiqué par ailleurs ¹¹⁰ . Il en va de même en (29) :

- (29) *"Etienne, quittant le chemin de Vandame, débouchait sur le pavé. A droite, il apercevait Montsou qui dévalait et se perdait. En face, il avait les décombres du Voreux, le trou maudit que trois pompes épuisaient sans relâche. Puis c'étaient les autres fosses à l'horizon, la Victoire, Saint-Thomas, Feutry-Cantel; tandis que, vers le nord, les tours élevées des hauts fourneaux et les batteries de fours à coke fumaient dans l'air transparent du petit matin. S'il voulait ne pas manquer le train de huit heures, il devait se hâter, car il avait encore six kilomètres à faire.*

Et, sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelaines continuaient. Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la Maheude, sous cette pièce de betteraves, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur? A gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres."

(Zola, "Germinal")

Certes, le possessif "a Sa gauche", "à SA droite" confirmerait que les perceptions et les pensées appartiennent bien à Etienne. Mais cette précision est secondaire, en raison des nombreuses marques du PDV d'Etienne:

- présence du NP sujet des procès de perception;
- attribution du procès mental (représenté par le DIL à la fin du premier paragraphe, et dans le deuxième paragraphe), à Etienne;
- référenciation de Montsou par rapport à Etienne: la personnification du coron qui "dévalait et se perdait" exprime en effet la rapidité de la marche de celui qui ne veut pas "manquer le train de huit heures", etc.

Par conséquent (29) témoigne de ce que le PDV P peut être exprimé sans marques d'empathie: c'est particulièrement net dans le premier paragraphe. On remarque en revanche la présence du possessif au début du deuxième paragraphe ("sous ses pieds"), qui s'explique par la nécessité d'indiquer la continuité du procès de perception attribué à Etienne, en l'absence, à l'initiale du paragraphe, du NP.

- 3) Le PDV narratif d'un P particulier peut s'accommoder de fragments empathisés à partir d'un autre P, comme c'est le cas dans les visions polycopiques, qui sont comme un équivalent perceptif de la polyphonie.

Ainsi, l'exemple de changement de focalisation analysé par C. Schnedecker nous semble ne pas correspondre en effet à un changement de PDV (ou de focalisation), mais à un phénomène d'empathisation, alors que le PDV reste constant:

- (30) *"Je serais toujours là debout à la fenêtre de la chambre, et je verrais Biaggi descendre de la voiture pour aller ouvrir les deux battants de la grille. Je ne bougerais pas, et je le verrais remonter dans la voiture, et, lorsque la vieille Mercedes grise entrerait dans le parc, Biaggi découvrirait alors soudain devant lui dans la nuit ma silhouette en manteau sombre et en cravate debout à la fenêtre de sa chambre."*

(J.P. Toussaint, "La réticence" , in Schnedecker, 1992, 295)

¹¹⁰ On peut par conséquent considérer que le possessif joue un rôle secondaire dans le marquage du PDV: cf infra: "du rôle des subjectivèmes dans le repérage du foyer du P".

Selon C. Schnedecker, la redénomination de Biaggi institue un changement de PDV (fût-il hypothétique, comme l'indique le conditionnel), qui perdure sur la fin de l'extrait, ce que confirmerait par ailleurs l'anaphore possessive "sa chambre" VS "la chambre" de première mention.

Cette interprétation ne prend pas en compte deux phénomènes qui infirment l'analyse:

- d'une part, le fait que le conditionnel marque tout l'énoncé, et non pas l'hypothétique PDV de Biaggi, auquel s'opposerait celui du locuteur: en effet, c'est d'emblée que le caractère putatif de la vision est affirmé ¹¹¹ ;

- d'autre part, la présence, à côté de "sa chambre", d'un anaphorique possessif de la première personne, "ma silhouette".

Or on sait que l'empathie à partir du pronom de première personne l'emporte sur le pronom de troisième personne: en l'occurrence, ce possessif rappelle que malgré l'empathisation partielle du récit à partir de Biaggi, le PDV reste celui du "je". Cette interprétation est en congruence avec la manifestation constante du conditionnel dans la totalité de l'énoncé.

Ces deux faits nous invitent à conclure que (30) correspond à un PDV P, celui du "je", lequel imagine une scène dans laquelle il se trouverait avec Biaggi. Et c'est effectivement, à l'intérieur de ce PDV P que le focalisateur, à un moment donné, empathise momentanément son récit à partir de Biaggi, sans qu'il puisse s'agir d'un PDV de ce dernier puisque, tout du long, les pensées représentées sont celles du "je", et du "je" seulement ¹¹².

En d'autres termes, le PDV P peut englober des portions textuelles empathisant momentanément à partir d'un personnage focalisé par le P focalisateur.

- 4) Enfin, un texte peut marquer l'empathie, sans qu'il y ait expression d'un PDV. Cette dernière remarque nous conduit à anticiper quelque peu sur la définition du PDV à partir de laquelle nous allons axer notre travail, à savoir l'expression de perceptions et / ou de pensées représentées. En effet, ce n'est pas le fait que l'observateur perçoive, ou pense, qui est déterminant pour le repérage du PDV: c'est la manière dont ces perceptions et / ou ces pensées sont "rapportées", ou encore "thématisées". L'exemple suivant va nous permettre de montrer en quoi un récit non focalisé par le P peut malgré tout présenter des fragments empathisés à partir de ce dernier, sans qu'il y ait cependant PDV P, en l'absence de la représentation des pensées et des perceptions du P:

- (31) *"Mme Roland, une femme de quarante-huit ans et qui ne les portait pas, semblait jouir, plus que tout le monde, de cette promenade et de cette fin de jour.*

¹¹¹ On pourrait alléguer utilement, ici, la notion de "domaine de point de vue" (DPV). Selon A. Zribi-Hertz, "un DPV peut être formellement défini comme une portion de discours qui met en jeu d'un bout à l'autre un, et un seul, point de vue narratif; en d'autres termes, un DPV ne peut pas contenir de changement de point de vue narratif". (A. Zribi-Hertz, 1989, repris in Guéron et Pollock, 1991, 223ss). Il découle de cette définition que si des énoncés comportent deux (ou plus) sujets, en revanche, un DPV n'admet qu'un seul sujet de conscience. C'est ce qui se passe en (13): Biaggi est un sujet, sans être le sujet de conscience de l'ensemble de ces énoncés, qui coréfèrent au locuteur en tant que sujet de conscience, auquel se rapporte le caractère hypothétique de l'ensemble.

¹¹² Certes, l'exemple appartient à un récit homodiégétique; mais, en l'occurrence, cela ne change rien à la démonstration. En effet, le "je" intervient ici en tant qu'acteur ("je narré"), et pas seulement en tant que narrateur ("je narrant").

Ses cheveux châtain commençaient seulement à blanchir. Elle avait un air calme et raisonnable, un air heureux et bon qui plaisait à voir. Selon le mot de son fils Pierre, elle savait le prix de l'argent, ce qui ne l'empêchait point de goûter le charme du rêve. Elle aimait les lectures, les romans et les poésies, non pour leur valeur d'art, mais pour la songerie mélancolique et tendre qu'ils éveillaient en elle. Un vers, souvent banal, souvent mauvais, faisait vibrer la petite corde, comme elle disait, lui donnait la sensation d'un désir mystérieux presque réalisé. Et elle se complaisait à ces émotions légères qui troublaient un peu son âme bien tenue comme un livre de comptes.

Elle prenait, depuis son arrivée au Havre, un embonpoint assez visible qui alourdisait sa taille autrefois très souple et très mince.

Cette sortie en mer l'avait ravie. Son mari, sans être méchant, la rudoyait comme rudoient sans colère et sans haine les despotes en boutique pour qui commander équivaut à jurer. Devant tout étranger, il se tenait, mais dans la famille, il s'abandonnait et se donnait des airs terribles, bien qu'il eût peur de tout le monde. Elle, par horreur du bruit, des scènes, des explications inutiles, cédait toujours et ne demandait jamais rien; aussi n'osait-elle plus, depuis bien longtemps, prier Roland de la promener en mer. Elle avait donc saisi avec joie cette occasion, et elle savourait ce plaisir rare et nouveau."

(Maupassant, "Pierre et Jean")

Sans anticiper sur l'analyse détaillée d'un tel fragment, chacun s'accordera ici sur le fait que nous sommes ici face à une description de Mme Roland, assumée par le narrateur, qui témoigne de sa profonde connaissance du personnage (en rapportant des paroles de Pierre, des pensées intimes de celle-ci, des détails sur sa sveltesse autrefois, etc). Nous ne sommes cependant pas face à des perceptions ou des pensées représentées, parce que tout ce que nous savons sur Mme Roland nous vient directement du N.

Tout au plus pourrait-on considérer "cette sortie en mer l'avait ravie" comme un exemple de pensée représentée; mais, du fait que Mme Roland n'est pas, en amont et en aval, une instance focalisatrice, il semble plus conforme de considérer cet énoncé comme un énoncé descriptif du N, et non comme un DIL .

Mme Roland est donc vue de l'extérieur, par le N , quand bien même ce dernier nous donne beaucoup d'informations (et aussi beaucoup d'indices, comme la suite du récit, et une lecture rétroactive le confirmeront). Cependant, à un moment, le récit empathise à partir de Mme Roland: "Cette sortie en mer l'avait ravie. Son mari [..]". En effet, outre l'hypothétique DIL, deux marques signalent cette empathisation: le démonstratif "cette" implique un décrochage discursif, une saisie plus restreinte du référent , "cette sortie-ci", qui suscite la joie de Mme Roland; de même, le possessif "son" confirme cette empathisation à partir de Mme Roland. Mais, en dépit de ces marques d'empathisation partielle, les rapports entre Mme Roland et son mari sont également décrits de l'extérieur, par un narrateur "omniscient".

En d'autres termes, il est possible qu'un récit empathise momentanément sur un P, sans pour autant faire de ce dernier un P focalisateur, en l'absence de perceptions et / ou de pensées représentées ¹¹³ .

¹¹³ Cet ensemble de remarques n'entend pas faire le tour de la question sur les phénomènes d'empathie; il a seulement pour but d'indiquer, par des démonstrations nécessairement restreintes, à ce stade, que le PDV et l'empathie ne sont pas de stricts synonymes, et que les faits dont ils rendent compte se chevauchent, sans se recouvrir totalement.

Nous n'ignorons pas l'importance des travaux d'A. Zribi-Hertz, et, en amont, de Cantrall, eu égard à notre problématique. Mais il nous semble que ses analyses, qui portent sur la langue anglaise, ne sont pas toujours transposables en français. Il est vrai que cette réserve porte moins sur la notion de "domaine de point de vue", que sur les analyses du pronom réfléchi.

En définitive, la différence fondamentale entre PDV et empathie réside dans le fait que l'empathie peut intervenir dans des énoncés qui ne sont pas des énoncés représentés: cela signifie que le "point de vue" construit par l'empathie correspond à une manière de raconter les événements à partir d'un P donné, sans que ces événements ne soient montrés dans des énoncés où perceptions et / ou pensées représentées, qui sont à la base des perceptions du P focalisateur ¹¹⁴.

Autrement dit, l'empathie est pertinente pour rendre compte du "point de vue" raconté, mais c'est le PDV, tel que nous le définissons, qui rend le mieux compte du point de vue montré par le biais des multiples marques de thématization du perçu.

Nous allons en donner un (provisoirement) dernier exemple, à partir de manipulations opérées par G. Achard-Bayle, à propos d'un exemple allégué par C. Schnedecker et M. Charolles ¹¹⁵ :

- (32) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eût pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus et la mangea".

(Perrault, "Le Chat Botté")

- (32 b) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eût pas plus tôt aperçu qu'il se jeta dessus et le mangea".

- (32 c) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Un Chat entra alors dans la pièce. Il n'eût pas plus tôt aperçu l'Ogre métamorphosé qu'il se jeta dessus et le mangea".

En outre, à un autre niveau, nos réserves portent sur la conception selon nous contestable d'un DPV objectif. Ce DPV objectif "prétend relater les faits "objectivement", décrire les choses telles qu'elles sont dans la réalité extérieure, indépendamment de tout regard ou conscience humaine" (A. Zribi-Hertz, in Guéron et Pllock, 1991, 224). Autant la conception d'un DPV subjectif, c'est à dire "d'une réalité filtrée par un sujet de conscience", nous semble juste (et, comme on le verra, correspond peu ou prou à ce que nous nommons PDV P), autant cette conception d'un DPV "objectif" nous semble une vue de l'esprit: nous nous expliquerons longuement sur ce point, tout particulièrement dans les chapitres 3 et 4 de cette première section.

¹¹⁴ C'est entre autre la position défendue par Uspenski, au travers de sa célèbre analyse des appellatifs qui servent à faire référence à Napoléon, dans "Guerre et Paix" (Uspenski, 1972, 125 ss). Qu'il s'agisse de l'"usurpateur", de "Buonaparte", "Bonaparte" ou "Napoléon", ou encore "l'Empereur", cela n'est pas indifférent, et nous renseigne sur le jugement du locuteur sur Napoléon. Mais cela ne suffit pas à faire de ce jugement une perception et / ou une pensée représentées...Notre objectif est, obstinément, de rechercher ce qui caractérise en propre le PDV, par rapport à une conception très étendue de la polyphonie.

¹¹⁵ Cf G. Achard-Bayle, Thèse de doctorat de janvier 1996, p 227 et 228, notamment, ainsi que Charolles et Schnedecker, 1993 b, 211 ss .

- (32 d) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Un Chat entra alors dans la pièce. Il ne l'eût pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus et la mangea".

A partir de ces "embrayeurs d'empathie" illustrés par les fragments en caractères gras, il est effectivement possible de montrer que (32) adopte le "point de vue" du Chat, ce dont rend compte le fait que l'Ogre est présenté sous les traits de la souris: le Chat, qui a assisté à la métamorphose de l'Ogre, réfère à ce dernier par l'évocation du dernier état du processus transformateur dont il a été témoin. C'est également le cas en (32 b): on peut même affirmer que le texte témoigne dans ce dernier cas d'un "point de vue" du Chat plus "savant" qu'en (32), puisque la référence à l'état antérieur de l'Ogre, avant sa transformation en souris, indique que le Chat a bien conscience que la Souris qu'il a sous les yeux correspond bien à une métamorphose de l'Ogre. En (32 c), nous sommes face à deux chats, celui qui entre dans la pièce ("un Chat") étant différent de celui qui a posé la question à l'Ogre: du fait que le texte mentionne l'Ogre métamorphosé", nous voyons que ce dernier adopte le "point de vue" d'un "narrateur omniscient", en tout état de cause, d'un narrateur qui a un savoir moins borné que le chat de (32 d).

Ces variations autour du "Chat botté" témoignent de l'existence de foyers d'empathie, repérables à partir du savoir dont témoignent les modes de donation du référent. Il s'agit bien en effet de perceptions (et de pensées) du P: mais il ne s'agit pas de perceptions et / ou de pensées représentées. Nous sommes ici face à des textes "racontés", et non pas "montrés". En ce sens, l'empathie est un concept utile pour rendre compte des premiers plans narratifs dans lesquels les événements sont racontés à partir de la perspective d'un P donné; en revanche, il nous semble que le PDV, lui, rend mieux compte de la thématization du repéré, comme en (32 e):

- (32 e) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher.

Quelle aubaine! A peine s'était-elle transformée que le chat s'était jeté dessus et l'avait mangée.

Dans ce dernier exemple, à la différence des précédents, les perceptions et les pensées du Chat ne sont pas seulement racontées, mais montrées, par un certain nombre de marques (DIL, IMP, seconds plans, etc) sur lesquelles nous nous étendrons longuement dans le chapitre suivant.

Pour l'instant, retenons que l'empathie concerne de nombreuses situations où le texte raconte les événements à partir de la perspective d'un P, sans pour autant que cette perspective soit représentée, c'est à dire sans thématization du repéré¹¹⁶.

¹¹⁶ C'est ce qui explique que de nombreux exemples de PDV analysés par C. Schnedecker ou G. Achard-Bayle soient des premiers plans, selon nous inaptes à l'expression du PDV comme expression de perceptions et / ou de pensées représentées.

Il nous semble que cette question de la thématization du repéré est fondamentale pour distinguer la spécificité du PDV, dont les oppositions traditionnelles ("raconter" / "montrer"), ou modernes ("mode" / "voix") essayaient de rendre compte. Finalement, la conception du PDV que donne A. Banfield correspond au plus près à cette nécessaire prise en compte de la manière dont les perceptions et / ou les pensées sont perçues, c'est à dire, en termes linguistiques, représentées (ou non) (cf Banfield, 1995, 121 à 125 notamment).

6 pour une conception étendue de la focalisation narrative

En définitive, et sans vouloir relancer par la bande les débats sur la spécificité du texte littéraire, nous entendons analyser le PDV narratif, dans des textes narratifs (et donc pas nécessairement littéraires), sans préjuger pour l'instant de la pertinence de cette notion dans d'autres types de texte.

Cette attention au PDV narratif ne tient pas seulement au prestige des textes littéraires, ou au plaisir qu'ils procurent. Il tient aussi à l'existence de ce paradoxe de la subjectivité. Ce paradoxe, comme on l'a déjà vu, consiste à rapporter des énoncés à la troisième personne, et, le plus souvent, à un temps du passé, à une origine distincte de celle du narrateur anonyme ("objectif", ou du moins considéré tel par abus de langage). Ce phénomène est fortement mis en avant par les textes narratifs, et particulièrement par les récits littéraires.

A ce stade, il convient de procéder à une mise en garde. La conception du PDV que nous venons d'exposer repose sur l'idée qu'une subjectivité du IL - AUTREFOIS est possible. Concrètement, cette subjectivité se matérialise le plus souvent par celle du P, dont les perceptions et pensées représentées se distinguent de la narration. Il serait toutefois abusif de croire que ce PDV ne concerne que le P. De fait, d'un point de vue théorique, rien n'interdit au narrateur hétérodiégétique d'exprimer lui-aussi des perceptions et des pensées représentées qui sont également marquées par cette subjectivité disjointe du JE-ICI-MAINTENANT.

Cette affirmation de l'existence d'un PDV N se heurte pourtant au sens commun, qui a l'habitude de considérer que la narration hétérodiégétique, par définition, est objective, puisque le récit des événements y est raconté de telle manière que les faits se racontent d'eux-mêmes, le narrateur s'astreignant à l'impersonnalité et à l'objectivité.

Mais chacun sait que cette présentation des choses est trompeuse: en réalité, le narrateur anonyme des récits hétérodiégétiques ne respecte pas à la lettre ces prescriptions, et son anonymat n'implique pas nécessairement son absence de subjectivité. La notion de PDV N nous permettra de rendre compte de ces fragments subjectifs (qui débordent bien au-delà du cadre restreint des interventions d'auteur) dans lesquels un N anonyme laisse exprimer des perceptions ou des pensées représentées qui se détachent de la narration objective dont l'ossature est fournie par les premiers plans, et par les premiers plans seulement.

En d'autres termes, ce n'est pas parce que l'existence d'un PDV P (subjectif) s'affirme par contraste avec la narration (objective), qu'il faut conclure que le narrateur échappe au PDV, dans la mesure où le PDV N (subjectif) s'affirme également par contraste avec la narration.

Autrement dit, la narration n'est pas un tout homogène, comme on tend à le laisser croire, et le problème de son existence repose sur la complémentarité (et le contraste) des premiers plans objectifs et des seconds plans dans lesquels la subjectivité du N peut se donner libre cours. Autrement dit encore, lorsque nous disions que le paradoxe de la subjectivité consistait à rapporter des énoncés à la troisième personne, et, le plus souvent, à un temps du passé, à une origine distincte de celle du narrateur anonyme, il s'agissait d'une approximation aux effets dévastateurs, car elle laissait entendre que le contraste se faisait entre un PDV P subjectif et un N anonyme objectif.

Or, si ce contraste repose sur l'opposition entre objectivité et subjectivité, cela ne revient pas à dire que le N est par définition toujours objectif: ce sont seulement les premiers plans qui peuvent être considérés comme tels. Par conséquent le N peut lui-même entrer dans le système contrastif du PDV, le PDV N subjectif des seconds plans faisant contraste avec des premiers plans objectifs.

Nous nous efforcerons d'apporter des explications et des illustrations de cette hypothèse lorsque nous analyserons le foyer de la FZ et de la FE.

Cette conception du PDV narratif pourrait sans doute être confrontée aux récits homodiégétiques: ce n'est toutefois pas notre objet de recherche. Remarquons cependant que dans ce cadre des récits homodiégétiques, même si une telle conception est plus malaisée à établir, dans la mesure où le je narré ne se distingue pas toujours nettement du je narrant, elle est cependant théoriquement possible:

- d'abord parce qu'il convient de distinguer entre le N et ses P,
- ensuite parce que le N peut à la fois être à la source d'un récit objectif (les premiers plans) et d'un récit subjectif (les seconds plans);
- enfin parce que le N peut adopter soit la perspective du personnage, en tant qu'acteur, soit celle du N en tant que narrateur à proprement parler.

Par conséquent, même si les choses sont plus compliquées du fait du syncrétisme du je narré et du je narrant, les différences de fonction permettent néanmoins au système de jouer. Cela étant, le système est effectivement plus aisément repérable avec les récits hétérodiégétiques, et c'est une des raisons pour lesquelles il nous a semblé plus sage d'aborder cette problématisation linguistique du PDV à partir de tels récits, d'autant que les difficultés ne manquent pas!

Certes, nous n'ignorons pas que cette conception du PDV est restrictive: mais c'est précisément pour cela que cette approche est intéressante: en effet, elle évite les défauts des conceptions élargies du PDV, qui ont l'inconvénient de mal distinguer la spécificité du PDV (du "mode", selon la formule de Genette) par rapport aux phénomènes de "voix" (Genette, toujours), ou encore de polyphonie ou d'énonciation narrative. Par contre, cette conception restreinte a le mérite de bien faire ressortir la spécificité du concept de PDV, à savoir la construction de subjectivités distinctes de celle du locuteur à partir des choix des marques énonciatives et des choix référentiels qui rendent compte des informations (par des observations, ou encore des réflexions ...) assumées par des instances distinctes de celle du narrateur des premiers plans.

C'est notamment une des raisons fortes pour lesquelles nous commençons l'étude du foyer par celui du personnage. Par ailleurs, le bilan de nos analyses du foyer de la FI s'avèrera précieux pour l'analyse plus problématique du foyer de la FZ ou de la FE.

section I

chapitre 2 le foyer de la FI:PDV P

Quelles sont les marques, les structures, qui indiquent l'existence du foyer de la FI?

Dans la théorie, et plus encore dans le cadre des transpositions didactiques offertes par les manuels scolaires (comme on le verra en annexe), on ne dit explicitement rien de précis sur ce point.

Dans la pratique, en revanche, l'analyse des exemples allégués permet de dire que la "réponse" habituellement présentée consiste à mettre en avant le sujet, c'est à dire celui qui voit, et / ou qui sait, et par conséquent à repérer le personnage susceptible d'ancrer une FI .

Il y a donc focalisation interne parce qu'il y a un personnage focalisateur; et il y a personnage focalisateur parce qu'il y a des perceptions et des pensées, des informations qui se rapportent à ce dernier.

Une telle formulation n'est satisfaisante qu'en apparence: en effet, telle quelle, elle présente deux inconvénients:

- elle présente une circularité dommageable ¹¹⁷;
- elle n'indique pas le critère décisif permettant d'indiquer l'existence d'un PDV, savoir le fait linguistique que les perceptions et / ou les pensées doivent être représentées, c'est à dire thématisées.

Ce dernier inconvénient est en revanche majeur, et nous incite à modifier notre formulation antérieure: Il y a focalisation interne parce qu'il y a un personnage focalisateur; et il y a personnage focalisateur parce qu'il y a des perceptions et des pensées, des informations représentées qui se rapportent à ce dernier

¹¹⁷ Mais cette circularité nous paraît inévitable, de sorte que ce premier inconvénient nous semble relativement mineur.

Dans ce cas, parler du foyer de la FI revient à parler du personnage qui se trouve être le sujet des perceptions et / ou des pensées représentées, noté par convention PDV P (= point de vue du personnage).

A les marques linguistiques du foyer de la FI : introduction générale

Que cette intuition précédente, relativement circulaire, ne soit pas sans intérêt, nul ne le conteste. Mais elle est présentée si naturellement, qu'elle est guère mise à distance, ce qui explique le décalage entre les intuitions théoriques et la multiplicité des exemples pratiques qui débordent de ce cadre pourtant si évident.

1 présence explicite ou implicite du sujet sémantique des perceptions

Comme l'indique Jacqueline Guillemin-Flescher, "toute relation exprimant la perception suppose:

- un terme repère, qui coïncide avec l'origine de la perception;
- un terme repéré, qui correspond au contexte ou à l'élément perçu;
- un relateur qui établit une localisation entre ces deux termes" (in "Langages" n° 73, 1984, 74).

Nous symboliserons le terme repère par X, et le terme repéré par P, puisque, comme on le verra sous peu, ce dernier est souvent thématisé dans des propositions qui rhématisent le perçu. De sorte que si l'on formalise toute relation de perception, elle obéit à la structure:

X (verbe de perception) P.

Encore serait-il plus exact, compte-tenu de l'imbrication des composantes perceptive et cognitive de formaliser la relation de perception représentée en lui adjoignant un procès mental, exprimé par le même verbe, ou par un verbe spécifique:

X (verbe(s) de perception et / ou de procès mental) P .

Dans ces deux cas, il convient de souligner que ces structures ne sont que des structures abstraites, virtuelles, et qu'elles peuvent se réaliser de diverses manières.

Aussi la formulation selon laquelle le foyer, ou encore le sujet du PDV, est le sujet des perceptions est loin de lever toutes les ambiguïtés. En effet, il convient ici de ne pas confondre le sujet sémantique des perceptions (l'agent) avec le sujet syntaxique desdites perceptions. De fait, le sujet sémantique des perceptions peut endosser de multiples habits syntaxiques, et il y a de notables différences entre un sujet percevant actif:

- (33) *Pierre scrutait attentivement la scène qui se déroulait à quelques pas de lui,*

et un sujet percevant plus "passif", soit en raison du sémantisme du verbe (34)¹¹⁸, soit en raison d'une structure syntaxique telle que la passivation (35) :

- (34) *Pierre entendait vaguement des coups*

- (35) *Au même moment, des coups étaient perçus par Pierre.*

De même, il y a une grande différence entre les énoncés précédents, où le sujet percevant est explicitement mentionné, et les énoncés (36) à (38) - qui sont une libre variation à partir de la description des fromages, aux Halles, dans le "Ventre de Paris"- dans lesquels le sujet percevant est soit implicite (36) et (37), soit manifesté (38) :

- (36) *les fromages puaien.*

- (37) *l'odeur forte des fromages agressait les muqueuses.*

- (38) *l'odeur forte des fromages agressait les muqueuses de Florent.*

(36), (37) et (38) présupposent en effet que cette perception désagréable est celle d'un observateur, dont il nous appartiendra ultérieurement de préciser s'il s'agit du N, du P, ou d'un observateur anonyme. Pour l'instant, bornons-nous à reconnaître que de (36) à (38), grandit la présence textuelle d'indices permettant d'attribuer ces perceptions à un observateur de plus en plus repérable :

- sémantisme du verbe "agresser", qui renvoie à un patient subissant l'agression,

- référence aux "muqueuses", qui présupposent la présence d'un animé,

- GN expansé "les muqueuses de Florent", qui précise l'identité du sujet percevant

119 .

La présence de cet observateur est textuellement marquée, quand bien même l'observateur n'est pas le sujet syntaxique d'un verbe de perception comme en (38 b) et en (38 c), selon que l'énoncé adopte la voix passive ou que, à la voix active, le sujet syntaxique des verbes de perception ("agressait", "incommodait") ne soit pas le sujet sémantique de ces dernières¹²⁰ :

- (38 b) *Florent était incommodé par l'odeur forte des fromages, qui agressait ses muqueuses.*

¹¹⁸ Sur la valeur d'"entendre", par opposition à "écouter", cf Franckel et Lebaud, 1990, 19 à 56: les auteurs insistent sur le fait qu'avec "entendre", le sujet "est agi" par sa propre perception", indépendamment de toute visée, de sorte qu'il n'est "que le localisateur "passif" de la perception" (ibid. 26); "Ainsi, entendre échappe à toute visée: l'"entendable" n'a aucun statut et ne peut en conséquence prendre le statut d'objectif à atteindre" (ibid. 27). En (34), le caractère passif de cette perception non intentionnelle est redoublé par la valeur propre de l'adverbe de manière.

¹¹⁹ L'existence intratextuelle de cet observateur percevant n'implique pas pour autant que les perceptions dont le procès est ici prédiqué forment le substrat d'une perception représentée, c'est à dire d'un PDV. Il y faut d'autres conditions (notamment la thématization du repéré, dans des seconds plans), qui seront analysées plus bas.

¹²⁰ L'existence de ce type de situation invite à prendre ses distances avec une des règles d'empathisation selon laquelle l'énoncé empathise à partir du sujet (syntaxique) de l'énoncé. Les exemples précités montrent que, en cas de "conflit" entre le sujet syntaxique et l'agent, c'est l'agent qui semble l'emporter, pour autant que cet agent soit un animé.

- (38 c) *Florent se boucha le nez: l'odeur forte des fromages, qui agressait ses muqueuses, l'incommodait.*

Cette pluralité des formes d'inscription du sujet percevant dans le co(n)texte invite à rectifier le caractère par trop restrictif de notre première formulation: le PDV n'apparaît pas seulement lorsque le texte mentionne l'existence d'un sujet percevant, mais encore lorsqu'il indique l'existence de perceptions qui trouvent leur origine dans un observateur dont la présence est soit:

- explicite, le sujet sémantique des perceptions étant le sujet syntaxique d'un verbe de perception, suivi d'énoncés thématissant lesdites perceptions;

- implicite, le texte ne mentionnant qu'une suite d'énoncés thématissant des perceptions. C'est seulement par calcul interprétatif que le lecteur attribue ces perceptions à un sujet sémantique, le P co(n)textuellement saillant ¹²¹, éventuellement sujet syntaxique d'un verbe de perception dans le co(n)texte immédiat, ou étant dans une situation propice à observer. Dans ce dernier cas de figure, l'inférence est double:

- 1 le lecteur induit, du fait que le P est dans une situation propice à des observations, que ce dernier observe effectivement;

- 2 le lecteur attribue les énoncés descriptifs du repéré, dans les énoncés suivants, à la subjectivité du regard du P ¹²².

En revanche, l'inférence est simple lorsque le P est le sujet syntaxique d'un verbe de perception précédent: elle porte "seulement" sur l'attribution des P à la subjectivité du P focalisateur.

En définitive, considérer que le repérage du foyer se limite au repérage du "sujet (sémantique) des perceptions et des pensées" ne doit pas masquer la difficulté, tant les structures syntaxiques exprimant ce rapport sémantique sont variées, comme l'ont montré les exemples précédents.

2 le PDV et la thématisation du repéré

Procédons à présent à une analyse "syntaxique"; les guillemets s'imposent, tant l'examen du PDV nous contraint à déborder le cadre de la phrase, et des linguistiques de la phrase.

La structure virtuelle:

X (verbe de perception et / ou de procès mental) P

n'est pas toujours suffisante pour la détermination du foyer du P, puisque la présence d'un verbe de perception (ou de procès mental) ne permet pas à elle seule de marquer le foyer du P. Ainsi, (39) et (40) et (41) n'indiquent pas l'existence d'un PDV P, malgré la

¹²¹ La saillance peut se déterminer par la catégorie (NP VS nom d'inanimé); la syntaxe (sujet VS non sujet); la sémantique (agent VS non agent); des critères référentiels (autonome VS dépendant); des critères thématiques (pré-activé VS nouveau).

Un référent est d'autant plus saillant qu'il est doté d'un NP, qu'il est également sujet et agent, et qu'il a déjà fait l'objet de mentions préalables (cf Schnedecker, 1992, 201 à 210).

¹²² Ainsi de ces topoï des descriptions focalisées réalistes: un personnage est à la fenêtre: le lecteur induit que cette situation "prétexte" (cf les analyses du texte descriptif de Hamon, Adam et Petitjean) fournit au P l'occasion, "toute naturelle", de regarder ce qui se passe à l'extérieur. Dans un second temps, la description de la scène est attribuée au P, même en l'absence d'un verbe de perception attribuant explicitement la perception au P.

présence d'un NP et d'un verbe de perception: il faut donc distinguer entre la prédication d'une perception, et l'expression d'une perception représentée, qui, seule, peut être assimilée à l'expression d'un réel PDV:

- (39) *Elle vit son père.*

- (40) *Elle vit son père partir.*

- (41) *Elle voyait son père dans le jardin.*

- (42) *Elle { vit / voyait } son père qui partait aux champs, traînant ses outils derrière lui et s'arrêtant à chaque instant.*
(in "Langages" n° 73, 1984, 81)

Comme le remarque Guillemin-Flescher, seulement (42) exprime une perception représentée, alors que (39), (40) et (41) expriment la validation de la relation de perception dans la relation prédicative. La perception représentée est ici facilitée par le statut non assertif des énoncés à l'IMP: ces énoncés sont en effet considérés par Guillemin-Flescher comme n'étant pas de véritables assertions, puisque le procès à l'IMP implique un repérage par rapport à une relation déjà validée; la différence avec le PS est nette, le procès globalisé permettant de valider la relation entre le sujet de l'énoncé et la propriété prédiquée, en quoi il y a ici une véritable assertion. Le statut non assertif de l'énoncé à l'IMP donc permet à ce dernier d'exprimer une perception représentée.

Ce n'est pas tout. De même que le sujet des perceptions peut être explicite ou inférable, de même, l'objet perçu peut se limiter soit à une simple occurrence ((39), (40) et (41)), soit au contraire être caractérisé par des expressions coréférentielles (42).

Dans les deux cas, la caractérisation de l'objet perçu peut renvoyer à une origine qui peut être soit le N, soit le P. En effet, les perceptions évoquées en (39), (40) et en (41) s'inscrivent dans le cadre d'un énoncé narratif assumé par le N, sans qu'il soit possible de parler de PDV, ou de perception représentée. Ainsi que le souligne Guillemin-Flescher, la perception représentée n'est pas seulement exprimée par une relation prédicative, mais encore par le terme repéré: "la multiplication des termes repérés permet de construire le déroulement de la perception" (Guillemin-Flescher, 1984, 83). On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que plus le repéré est développé, plus le lecteur se trouve face à un indice fort de perception représentée. Cette hypothèse implique que l'on précise les conditions auxquelles le représenté peut donner lieu à l'expression d'un PDV.

Selon Guillemin-Flescher, il convient de distinguer entre le terme repéré, lorsqu'il est simplement perçu, et qu'il ne donne pas lieu à des thématisations supplémentaires ((39), (40) et (41)), et le terme repéré dont diverses caractéristiques sont thématisées dans des suites discursives telles qu'elles sont exemplifiées dans les exemples (42) puis (43) à (51):

- (43) *Pierre regarda Jean. Il (= Jean) était malade, paraissait à bout.*

- (44) *Pierre en vint à se dire que Jean, vite à bout, devait être malade.*

- (45) *Parce que Jean s'irritait facilement, Pierre pensa qu'il avait des ennuis.*
- (46) *Pierre déduisit que Jean était malade, car il était facilement à vif, et se laissait aller à des mouvements d'humeur inaccoutumés.*
- (47) *Jean se montra d'une irritabilité inhabituelle: il était donc au courant de sa maladie?*
- (48) *Pierre vit que Jean se penchait douloureusement.*
- (49) *Pierre vit Jean qui se penchait douloureusement.*
- (50) *Jean est malade, ce n'est pas possible autrement. Une telle irritabilité n'avait rien d'habituel, observait Pierre.*
- (51) *Jean est malade, pensa Pierre, ce n'est pas possible autrement. Une telle irritabilité n'avait rien d'habituel.*

Dans tous ces exemples, le terme perçu, "Jean", se trouve expansé (à droite ou à gauche), et c'est précisément cette expansion qu'il est possible de considérer non pas comme la prédication d'une perception, mais comme une perception représentée. Il n'est pas indifférent de souligner combien la thématization du repéré entremêle perception et calculs inférentiels à partir de cette perception: plus la dimension inférentielle est importante, plus la nature représentée du PDV apparaît.

L'existence du sujet de conscience à l'origine du PDV est comme facilitée par cette imbrication des perceptions et des réflexions: pour paraphraser Descartes, on pourrait dire que "je perçois, donc je pense, donc je suis", et "plus je perçois, plus je pense, plus je suis"...

Remarquons donc que si cette thématization de Jean produit dans tous les cas un PDV P, c'est parce que les éléments thématized sont explicitement attribués à Pierre, sujet des perceptions et à des pensées représentées, ou sont considérées comme coréférant à la subjectivité de Pierre.

Cette thématization indique l'existence d'un PDV (pensées et perceptions représentées), mais elle n'implique pas par elle-même que ce PDV soit nécessairement celui du P. Ainsi, il suffirait de supprimer la présence de Pierre pour que ces perceptions et pensées, qui restent représentées du fait de cette thématization, soient attribuées à un observateur quelconque, qu'il est parfois malaisé d'identifier. C'est le cas en (50) et (51), où il est difficile, hors contexte, de déterminer si le deuxième énoncé est assumé par un P, ou par un N. C'est également le cas avec (52), que nous empruntons à J. Guillemin - Flescher:

- (52) *"Charles se tut. Il marchait de long en large, attendant qu'Emma fût habillée.*

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'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblaient sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompom mêlées de verdure"

Charles vint l'embrasser sur l'épaule."

(Flaubert, "Madame Bovary", in "Langages" n° 73, 1984, 91 et 92)

J. Guillemin-Flescher fait remarquer que "si on isolait le passage allant de "Ses bandeaux..." jusqu'à "...mêlées de verdure", on pourrait parfaitement le lire comme une description attribuable à l'énonciateur origine", même si une telle attribution de ces perceptions représentées au N lui paraît en l'état forcée, en raison:

- du fait que le verbe de perception "voyait" a pour sujet l'anaphorique "il", qui renvoie à Charles,
- du fait des localisations déterminées situationnellement ("par derrière", "plus noirs"),
- du fait du verbe "semblaient",
- ainsi qu'en raison de la rupture marquée par le passage à l'IMP et le changement de paragraphe. (ibid. 91 et 92)

Par conséquent, plus on se trouve face à une thématization développée du repéré, plus on se trouve face à une perception représentée. Mais cette dernière n'est attribuable au P que si ce dernier est explicitement le sujet d'un verbe de perception, ou si, à défaut, le procès de perception est assignable par inférence à un P co(n)textuellement saillant.

Pour l'instant, il est décisif de mesurer que le PDV P s'exprime dans des énoncés qui expansent le terme perçu, et qui sont attribuées au PDV de Pierre sur Jean.

Est-il possible de préciser la nature syntaxique de ces énoncés qui forment le site du PDV? Essayons d'apporter quelques rudiments de réponse à cette question.

Quelles sont les structures syntaxiques susceptibles d'exprimer ces perceptions (ou pensées) représentées? Il serait prématuré d'en donner une liste exhaustive, ainsi que d'analyser les incidences de telle ou telle structure syntaxique sur l'expression du PDV P. Toutefois nos exemples précédents nous permettent un certain nombre d'observations:

- a) Remarquons pour l'heure que ce PDV P peut s'exprimer dans des relations de subordination ((48), (49)) de coordination (46), ou de parataxe ((36), (43)).

Toutes ces structures peuvent accueillir des PDV à la condition qu'elles comportent des seconds plans à l'IMP, comme on peut le vérifier à partir des exemples suivants, empruntés à F. Benzakour. C'est là un point essentiel, que cette dernière ne met pas en relief, se limitant aux différences sémantiques des diverses structures syntaxiques utilisées dans les comptes-rendus de perception.

Ainsi, la complétive de perception ("Je vois à ta mine que tu es rentré tard hier au soir") "sert à mettre au premier plan non pas la perception décrite mais l'attitude de l'expérienceur vis à vis de ce qu'il perçoit et rapporte, ce qui apparente le Vp [= verbe de perception] en emploi complétif aux verbes d'attitude propositionnelle." (Benzakour, 1990, 312).

La structure avec infinitive ("Je regarde Pierre travailler") "met essentiellement l'accent sur l'occurrence de l'événement ou de l'action rapportée. Ce qui paraît crucial, quand on utilise l'infinitive de perception, c'est l'événement ou l'action saisis par l'acte de perception et rapportés dans leur "globalité". (ibid. 315).

La structure avec participiale ("Je vois Pierre jouant tranquillement avec son chien") "met l'accent, non sur l'événement saisi comme bloc, comme une entité, mais sur l'actant de cet événement. Plus exactement, ce qui se trouve appréhendé par l'acte de perception et rapporté sous forme d'une structure avec participe présent, c'est l'attitude;

l'état ou la manière d'être de l'actant durant le déroulement de l'événement, ou de l'étape de son évolution" (ibid. 317)

La structure avec relative de perception ("Je vois Pierre qui se promène avec son chien", "Je vois l'avion qui décolle") "est sémantiquement reliée aux expressions déictiques, en ce sens qu'elle suppose une saisie directe de l'objet référé, "une saisie hic et nunc" (P. Cadiot, 1976), c'est à dire qu'elle permet, au moment de l'acte de perception, de saisir directement l'objet de perception selon l'endroit où il se trouve. Elle se présente donc comme une opération de "situation immédiate" [...] L'utilité de la relative, comparée à l'infinitive ou à la participiale, est claire; le locuteur pourra l'utiliser à chaque fois qu'il désire informer son interlocuteur de la scène qu'il est seul à pouvoir percevoir ou mieux encore, à chaque fois qu'il cherchera à lui "faire partager sa perception" (cf Kleiber , 1988)." (C'est ce qui explique que la relative de perception puisse être précédée des présentatifs "voici" ou "voilà"). (ibid. 320 et 321).

De telles analyses syntaxiques et sémantiques des différents comptes-rendus de perception (dont la liste n'est pas exhaustive) sont évidemment très précieuses. Mais elles sont d'une utilité limitée *pour notre présent propos*. Dès lors qu'on recherche les traces de la thématization du repéré, dans des extraits attestés, non construits pour les besoins de la démonstration, on est très souvent conduit à analyser des textes qui dépassent le cadre de la phrase complexe. Cette situation invite à repenser les problèmes de structure syntaxiques limités au cadre de la phrase. En effet, on peut imaginer que chacune des illustrations précédentes soient suivies par des énoncés tels que:

- (53) "Je vois à ta mine que tu es rentré tard hier au soir. Teint pâle, yeux rouges, cernes, tout indique la fatigue."

- (54) "Je regarde Pierre travailler. Il est puissant, sûr. Quelle force, quelle persévérance!"

- (55) "Je vois Pierre jouant tranquillement avec son chien. Il est bien disponible, ce matin!"

- (56) "Je vois Pierre qui se promène avec son chien. Il a l'air tout guilleret: il doit avoir réussi son examen."

Ce sont précisément ces énoncés soulignés qui indiquent une thématization du repéré, une perception et / ou une pensée représentées attribuées à un énonciateur éventuellement distinct du locuteur, comme le montreront les transformations suivantes dans le cadre de l'énonciation historique et du récit hétérodiégétique (53 b, c) à (56 b, c).

Par conséquent le PDV peut s'accompagner des diverses structures syntaxiques précédemment évoquées. Autrement dit: ces structures ne nous aident pas, seules, à déterminer la présence ou l'absence d'un PDV, ni à en prévoir l'apparition dans le co(n)texte proche.

De surcroît, on peut remarquer que les énoncés précédents, qui appartiennent au discours, peuvent sans dommage être transposés au récit (en "je" ou en "il"), et que, dans ce cadre, les verbes des énoncés thématized seraient à l'IMP:

- (53 b) "Je vis à sa mine qu'il était rentré tard hier au soir. Teint pâle, yeux rouges, cernes, tout indiquait la fatigue."

- (53 c) "Paul vit à sa mine que Pierre était rentré tard hier au soir. Teint pâle, yeux rouges, cernes, tout indiquait la fatigue."

- (54 b) "Je regardai Pierre travailler. Il était puissant, sûr. Quelle force, quelle persévérance!"

- (54 c) "Paul regarda Pierre travailler. Il était puissant, sûr. Quelle force, quelle persévérance!"

- (55 b) "Je vis Pierre jouant tranquillement avec son chien. Il était bien disponible, ce matin!"

- (55 c) "Paul vit Pierre jouant tranquillement avec son chien. Il était bien disponible, ce matin!"

- (56 b) "Je vis Pierre qui se promenait avec son chien. Il avait l'air tout guilleret: il devait avoir réussi son examen."

- (56 c) "Paul vit Pierre qui se promenait avec son chien. Il avait l'air tout guilleret: il devait avoir réussi son examen."

Ces transpositions nous permettent d'ores et déjà de souligner l'importance de l'opposition des plans dans l'expression du PDV (cf infra, 4), puisque c'est elle qui permet de considérer que les énoncés thématiques, à l'IMP, sont des pensées réflexives ou non réflexives corrélatives à la subjectivité d'un sujet de conscience déterminé.

- b) Mais ces exemples précédents pourraient laisser croire que la thématique du repéré implique nécessairement la présence de propositions subordonnées (complétives, relatives, participiales ou infinitives), dans le cadre de phrases complexes.

En fait, la thématique ne nécessite pas obligatoirement de telles structures, même si celles-ci sont fréquentes du fait que, comme on l'a souligné précédemment, plus la thématique du repéré est développée, plus le PDV est repérable, ce qui entraîne la constitution de véritables séquences textuelles dont l'homogénéité tient entre autre à cette homogénéité de vision (ce dont témoignent maints de nos exemples ultérieurs, de longueur significative à cet égard).

En réalité la thématique du repéré peut intervenir dès que le compte-rendu de perception renvoie à la perception singulière d'un sujet donné, ce qui revient à dire que la thématique est potentiellement marquée par la qualification des référents COD du verbe de perception (choix d'une description définie, ou d'un lexème connoté, choix d'un appellatif, d'un déterminant, etc).

Encore faut-il que cette qualification du repéré signale un point de vue singulier, ce qui explique qu'elle ne suffise pas toujours, à elle seule, à indiquer un

PDV, et qu'il faille lui associer d'autres structures de thématization (propositions avec verbe régi, visée sécante, etc):

Ce problème apparaît nettement si l'on compare (57) aux exemples (58) à (61):

- (57) *"Il ne voyait plus que sa nuque, un gros tas de cheveux blancs où se mêlaient beaucoup de cheveux blancs, et il fut traversé par une immense pitié, par une immense douleur"*

(Maupassant, "Fort comme la mort")

La qualification péjorative des cheveux ("un gros tas") ainsi que le fait que le sujet des perceptions soit sensible à l'existence de "beaucoup" de cheveux blancs suffisent à nous faire comprendre que cet homme (le peintre Olivier Bertin) n'aime plus cette femme, son ancienne maîtresse (la comtesse Anne de Guilleroy). Nous sommes ici face à un PDV P. Et l'on pourrait citer ici maints exemples où la thématization du repéré est réduite à la portion congrue:

- (58) *Il aperçut un gros tas de cheveux blancs.*

De même avec les exemples suivants: ce n'est pas la même chose que de faire référence à Madame de Guilleroy en lui donnant son prénom, son titre, ou en l'appelant par son nom...

- (59) *Il aperçut Anne.*

- (60) *Il aperçut la comtesse.*

- (61) *Il aperçut Madame de Guilleroy.*

Toute la question, ainsi qu'on l'a vu à propos de la notion d'empathie, c'est de déterminer ce qui est du ressort du PDV, c'est à dire d'une perception et / ou d'une pensée représentées. Et, sur ce point, on pourrait dire il n'y a pas de raison scientifique forte, sauf pétition de principe, à écarter a priori les exemples précédents de la problématique du PDV, car le mode de donation du référent indique par lui-même, ici, une perception du référent intellectualisée, volontaire, sensible, propre au sujet percevant.

Mais cette hypothèse, dont on devine qu'elle aurait les faveurs de ceux qui ne distinguent pas entre empathie et PDV, se heurte à l'existence de deux phénomènes importants pour la théorie du PDV: d'une part, l'absence d'IMP (ou d'une autre forme verbale de visée sécante); d'autre part, parallèlement, l'absence de second plan, qui permettraient la thématization du repéré.

S'il est difficile de déterminer où commence le PDV (ce type de raisonnement présupposant des frontières nettes et intangibles, ce qui reste à prouver...), au moins peut-on tomber d'accord sur cette observation de portée limitée, mais d'un usage pratique commode, selon laquelle plus la thématization du repéré est développée, plus on est assuré d'être face à un PDV...C'est pourquoi les structures syntaxiques les plus propices au développement du PDV sont les propositions qui associent les points a) et c).

- c) le verbe de perception (ou de procès mental) peut être au PS (43) ou à l'IMP (44) sans que cela empêche la thématization du perçu, et l'attribution de

cette dernière à un P focalisateur . En revanche, la thématization du perçu semble se faire dans des énoncés où l'IMP est de mise ¹²³ , dans des seconds plans.

- d) Au demeurant, il est relativement indifférent à l'établissement du PDV P que le sujet soit avant les perceptions représentées (exemples (43) à (49)), ou après elles (50), ou encore en incise (51).

3 l'anaphore associative au coeur des perceptions et des pensées représentées

Par ailleurs, quelles sont les relations sémantiques entre la prédication d'une perception, et la thématization du repéré dans les propositions P qui suivent?

A titre d'hypothèse, considérons que ces expansions correspondant à une thématization du perçu, entretiennent avec ce dernier une relation de nature anaphorique, et de type partie / tout ¹²⁴ (perception représentée) (cf. (43), (52)) ou de type fait / commentaire (pensée représentée) (cf. (44), (45), (46)). Ces relations sont loin d'être exhaustives, mais ce sont cependant celles qui nous semblent le plus fréquentes.

Nous allons à présent nous attacher plus particulièrement à l'anaphore associative, dont le rôle est décisif, notamment dans les cas où l'absence de NP ou de verbe de perception gêne l'attribution des P à un personnage focal saillant dans le contexte, ou dans des portions textuelles organisées suivant une structure thématique à thème éclaté.

On constate que ce qui fait problème n'est pas l'existence d'une perception en tant que telle, mais plutôt l'existence de perceptions représentées que l'on attribue à une subjectivité donnée.

Ce type d'attribution se fait certes sans trop de difficulté lorsque la structure thématique est à thème constant, la structure réitérant dans des énoncés successifs le fait que les perceptions sont toujours assumées par le P: ainsi lorsque E1 adopte la structure:

NP (verbe de perception) P, où le GN est un hyperonyme

et que E2 reproduit cette même structure, le NP étant remplacé par un de ses substituts, le verbe par un équivalent sémantique, les compléments du verbe expansant dans P des parties d'un "tout" ¹²⁵ , ces GN expansés étant des hyponymes du GN objet de E1, comme en (62):

¹²³ On verra plus loin que ce qui est décisif, c'est la visée sécante du procès, plus que la valeur temporelle de l'IMP. Par conséquent, dès lors qu'un temps exprime une visée sécante, il peut exprimer la thématization du perçu. Mais il doit être clair que si l'IMP est si souvent utilisé, cela tient aux nombreuses valeurs qu'il exprime, notamment sa valeur expérientielle, sa valeur anaphorique méronomique, etc. Cf infra.

¹²⁴ La relation anaphorique est le plus souvent de type partie / tout; cette fréquence, ainsi que la valeur variable des notions de "tout" et de "partie", expliquent que par commodité, on range par extension sous cette relation des relations voisines, du type "contiguïté entre objets d'un même cadre", ou "contiguïté des éléments d'un même scénario" (cf Wiederspiel, 1994, 46 ss).

¹²⁵ Au sens large: cf note précédente.

- (62) E1 *Pierre regarda sa femme. E2 Il admirait particulièrement son visage à l'ovale si parfait, et surtout l'intensité de son regard; elle devait être impatiente de regarder son nouveau visage dans le miroir.*

En revanche, en (63) l'attribution des perceptions et pensées représentées dans E2 est certes sentie par nous comme tout aussi possible, mais il est toutefois plus difficile de justifier l'attribution de ces perceptions et pensées représentées à Pierre, en l'absence de pronom de relai, et de verbe de perception en E2:

- (63) E1 *Pierre regarda sa femme. E2 son visage était d'un ovale parfait, et son regard, surtout, très intense; elle devait être impatiente de regarder son nouveau visage dans le miroir.*

En effet, même si E2 exprime effectivement le PDV de Pierre, il est guère convaincant d'argumenter cette conclusion à partir des subjectivèmes tels que "parfait", "intense", ou "surtout". Certes, ces marques appuient par après cette interprétation, mais elles ne sont pas absolument nécessaires pour justifier l'existence du PDV P, d'autant plus que ces subjectivèmes peuvent, théoriquement parlant, caractériser tout autant la subjectivité du P que celle du N.

Ces subjectivèmes ne sont donc pas un critère déterminant pour le repérage des perceptions et pensées représentées du P. On peut en fournir la preuve si l'on compare (63) avec (64), qui repose sur les mêmes mécanismes, malgré l'absence de termes subjectivants:

- (64) E1 *Pierre regarda le moteur. E2 Les soupapes fonctionnaient et la courroie tournait sans bruit.*

E2 est également à considérer comme une perception représentée de Pierre, plutôt que comme une pure et simple description assumée par le N. Cette explication tient au fait que E2 entretient une relation de type anaphorique méronomique avec E1, et ce en l'absence de terme anaphorique déterminé:

- la relation anaphorique est de nature situationnelle: E2, sous la portée de E1, est à entendre comme une suite du procès de perception annoncé en E1, comme le montre mieux (64 b):

- (64 b) E1 *Pierre regarda le moteur. E2 [il observa que] Les soupapes fonctionnaient et [que] la courroie tournait sans bruit.*

- la relation méronomique de type partie / tout tient au fait que les "soupapes" et la "courroie" sont des sortes d'hyponymes (ou des méronymes) de l'hyperthème, "moteur"

126

On peut même aller jusqu'à faire l'hypothèse que le PDV peut être attribué à un P saillant dans le co(n)texte même en l'absence d'un verbe de perception, pour peu que le P soit dans une situation qui présuppose qu'il puisse percevoir, et sous-entende qu'il regarde effectivement. (65), (66) et (67) illustrent ces cas de figure:

¹²⁶ On lira d'autres exemples de ces phénomènes d'anaphores associatives dans notre section III: exemples (260) à (265).

- (65) E1 Pierre se cacha derrière la voiture. E2 Le coffre rebondi, dont le volume était augmenté par la roue de secours, offrait un refuge précaire, mais appréciable.

- (66) E1 Pierre entra dans le village. E2 Les cheminées fumaient.

- (67) E1 Pierre s'approcha de la fenêtre. E2 La lune brillait, et les bivouacs faisaient des masses compactes dans la nuit.

Dans les trois cas, "se cacher" "entrer" et "s'approcher" permettent de présupposer que Pierre perçoit quelque chose, une fois le procès achevé, voire pendant son déroulement (le fait est que ce procès est, à chaque occurrence, de visée globale). E2, dans les trois embryons de texte, est considéré comme une perception représentée de Pierre. Ce type d'anaphore associative, étudiée dans la perspective du marquage du PDV par C. Schnedecker ¹²⁷ est rendu possible lorsque certains objets bénéficient d'"une saillance perceptuelle ou d'une signifiante fonctionnelle intrinsèque"; l'anaphore associative fonctionne d'autant mieux lorsque par ailleurs intervient "la présence explicite ou inférable d'une instance focale ainsi qu'une contiguïté disons perceptuelle entre le tout et les parties référencées" (C. Schnedecker, à paraître). En ce sens, l'attribution des perceptions au P fonctionne plus facilement en (65) et en (66) qu'en (67).

Ces conclusions se trouvent vérifiées dans les trois exemples suivants:

- (68) E1 Pierre regarda sur la gauche. E2 Une ombre se déplaçait. Elle semblait se mouvoir furtivement.

- (69) E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 Une ombre se rapprochait, se mouvant furtivement.

- (70) E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement, et ses mouvements furtifs étaient inquiétants.

Dans les trois cas, avec certes plus ou moins de force, E2 est senti soit comme une observation à mettre au compte du P - (68) et (69) - soit comme une pensée du P suite à une observation - (70). En (69), on peut s'appuyer sur la présence du possessif "sur SA gauche", pour expliquer que le "récit" est raconté à partir du point de vue de Pierre; dès lors, le verbe "se rapprochait" est interprété selon le même phénomène d'empathie partielle à partir du PDV de Pierre: c'est Pierre qui voit l'ombre se rapprocher de lui.

Mais il faut convenir que cette interprétation plausible peut se voir critiquée, dans la mesure où rien n'interdit expressément d'imaginer que Pierre ne voie pas cette ombre se rapprocher de lui: de fait, on peut imaginer cette suite possible, tout à fait acceptable, à (69),

- (69 b) Pierre regarda sur sa gauche. Une ombre se rapprochait, se mouvant furtivement, mais il ne le [ou la] voyait pas.

¹²⁷ In "A quelles conditions l'anaphore associative peut-elle être transitive? quelques suggestions...". Ce travail, qui s'inscrit dans le projet Cognosciences PIR/ CNRS "l'anaphore et son traitement", a été présenté par l'auteur au cours du séminaire "énonciation narrative et PDV" des Universités de Nancy et Metz. (à paraître).

Avec (69 b), nous changeons de PDV, puisque la source de l'information n'est plus le P (qui ne sait ni ne voit quoi que ce soit), mais le N. Peu importe que l'anaphorique porte sur l'ombre (= "la", anaphore fidèle), ou sur le fait que Pierre ne voie pas l'ensemble du processus (= "le", anaphore résomptive): dans les deux cas, du fait de la négation descriptive, le PDV P est impossible. Il n'en reste pas moins vrai que le choix de l'anaphorique n'est pas sans conséquence, à un autre niveau: en choisissant "le" plutôt que "la", le narrateur donne à entendre que Pierre ne voit pas l'ensemble du processus (perception plus interprétation de la perception); en revanche, avec "la", c'est seulement l'ombre qu'il ne voit pas, l'ensemble du processus, et de sa qualification étant assumé par le N .

Cette difficulté à attribuer clairement, univoquement, tel énoncé au P ou au N se retrouve également en (70), puisque l'adverbe "dangereusement" peut renvoyer tout aussi bien à la subjectivité du P qu'à celle du N. Le raisonnement n'est pas niable d'un point de vue strictement linguistique; mais il est à moduler selon d'autres niveaux d'analyse: ainsi, ce qui est théoriquement possible peut se trouver pratiquement interdit selon tel pacte de lecture, en l'occurrence pour les récits qui reposent sur la construction d'un narrateur anonyme - et "donc" impassible.

On aurait cependant tort de conclure de cette discussion précédente qu'il n'y a rien de fondé qui puisse linguistiquement appuyer cette intuition que le deuxième énoncé de chacun des exemples est bien écrit à partir du foyer du P. Nous considérons, comme nous l'avons déjà dit, que ces phrases comportent de manière sous entendue, implicite, un verbe de perception ou de procès mental qui attribue ces perceptions et pensées au P, par le biais d'un pronom anaphorique, comme cela apparaît dans (68 b), (69 c), (69 d), et (69 e), ou (70 b):

- (68 b) *E1 Pierre regarda sur la gauche. E2 (Il aperçut) une ombre qui se déplaçait. E3 Elle semblait se mouvoir furtivement.*

- (69 c) *E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 (Il vit) une ombre se rapprocher. E3 Elle semblait se mouvoir furtivement.*

- (69 d) *E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 (Il identifia) une ombre qui se rapprochait. E3 Elle semblait se mouvoir furtivement.*

- (69 e) *E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 (Il identifia) une ombre qui se rapprochait. E3 (Il lui sembla) qu'elle se mouvait furtivement.*

- (70 b) *E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement, (pensa-t-il), et ses mouvements furtifs étaient inquiétants.*

Ces manipulations ¹²⁸ semblent indiquer d'autant plus nettement un PDV que les verbes de perception dénotent une perception active, intentionnelle, et sont accompagnés de verbes de procès mental: en ce sens, (69 e) marque plus fortement la continuité du PDV que (69 d), ou, a fortiori, (69 c). Ces manipulations témoignent par conséquent

¹²⁸ Ici, tout particulièrement, nous ne considérons pas que ces manipulations soient des paraphrases strictement équivalentes aux énoncés premiers; néanmoins, il nous semble qu'elles font apparaître des mécanismes inférentiels, à partir de l'existence d'un personnage potentiellement focalisateur. Cela étant, nous avons bien conscience de la relative fragilité de ce type de démonstration à partir de paraphrases dont le bien-fondé peut se discuter.

de l'importance des calculs inférentiels pour attribuer des énoncés à une même origine, en l'absence de verbes de perception et / ou de procès mental attribuant explicitement les énoncés thématissant le perçu à une instance focalisatrice donnée.

Ces manipulations pourraient également s'exercer sur (52). Si l'on supprimait la phrase "*Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux*", on pourrait néanmoins prétendre que la thématisation du perçu, dans le paragraphe qui suit, reste un PDV P dans la mesure où, malgré la suppression du verbe de perception et de l'anaphorique renvoyant à Charles, c'est bien ce dernier qui reste le P saillant, susceptible d'apprécier la beauté de sa femme, pendant qu'il attend que celle-ci mette la dernière main à sa toilette. En conséquence, la description d'Emma est à mettre au compte de Charles: le deuxième paragraphe thématise comme autant de parties les divers aspects de cette métamorphose qui frappe Charles, au fur et à mesure que sa femme se fait une beauté:

- (52 b) "*Charles se tut. Il marchait de long en large, attendant qu'Emma fût habillée.*

[...] Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblaient sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompom mêlées de verdure"

Charles vint l'embrasser sur l'épaule."

(Flaubert, "Madame Bovary", in "Langages" n° 73, 1984, 91 et 92)

Ces manipulations ont par conséquent le mérite de faire ressortir ce fait que le foyer ne se détermine pas seulement par l'existence d'un sujet accompagné d'un verbe de perception ou de procès mental, mais encore à partir des stratégies de référentialisation et de dénomination des objets du discours.

On peut donner un second exemple de ce phénomène, à partir, cette fois-ci, de la suppression d'un verbe de communication, et de verbes de procès mental:

- (71) "*Voilà longtemps que la jeune Lily (cinq ans) tourmente sa pauvre mère pour obtenir l'autorisation d'assister à la messe avec sa bonne. [...] La consommation du sacrifice la scandalise un peu: ce prêtre qui boit du vin blanc en tournant le dos au monde lui fait l'effet de manquer d'éducation.*

Mais surtout, c'est la communion des fidèles qui l'amuse le plus.

Et, au déjeuner, comme on l'interroge à ce sujet, Lily explique:

-Eh bien, voilà: il y a des bonnes femmes qui s'a approché et pis qui s'a mis à genoux. Alors, le curé a venu avec un grand pot en or, et pis il a mis un cachet d'antipyrine dans la bouche des bonnes femmes".

(A. Allais, "Et verbum...", in "Pas de bile!")

(71) n'appartient pas directement à la problématique du PDV, puisque nous sommes dans le cadre du discours rapporté. Si néanmoins on transpose cet extrait dans le cadre de l'énonciation "historique" (71 b), et que l'on supprime le verbe attributif du discours rapporté "explique", ainsi que les verbes de procès mental (71 c), alors, on constate que, en dépit de cette suppression, les énoncés finaux sont bien perçus comme le PDV de Lily:

- (71 b) "Voilà longtemps que la jeune Lily (cinq ans) tourment[ait] sa pauvre mère pour obtenir l'autorisation d'assister à la messe avec sa bonne. [...] La consommation du sacrifice la scandalis [a], (ou scandalis [ait]) [quelque] peu: ce prêtre qui b [uvait] du vin blanc en tournant le dos au monde lui fai [sait] l'effet de manquer d'éducation.

Mais surtout, c'est la communion des fidèles qui l'amus [a] (ou l'amus [ait]) le plus.

[...] Il y a [vait] des bonnes femmes qui s'a [vaient] approché et pis qui s'a [vaient] mis à genoux. Alors, le curé a [vait] venu avec un grand pot en or, et pis il a [vait] mis un cachet d'antipyrine dans la bouche des bonnes femmes".

Les deux dernières phrases sont intuitivement perçues comme exprimant le PDV de Lily: cela tient entre autre au fait que la référenciation de la scène renvoie à une origine déterminée, celle d'une petite fille de cinq ans profane en la matière. Cela seul suffirait à indiquer un PDV P, y compris en l'absence des verbes de procès mental tels "scandalisait", "amusait", ou "faisait l'effet de" (71 c): l'ensemble de ces énoncés thématise en divers segments les événements successifs d'une scène bizarre aux yeux d'un enfant ignare en matière religieuse:

- (71 c) "Voilà longtemps que la jeune Lily (cinq ans) tourment[ait] sa pauvre mère pour obtenir l'autorisation d'assister à la messe avec sa bonne. [...] Quel scandale que la consommation du sacrifice: ce prêtre b [uvait] du vin blanc en tournant le dos au monde; quel manque d'éducation.

[...].

[...] Il y a [vait] des bonnes femmes qui s'a [vaient] approché et pis qui s'a [vaient] mis à genoux. Alors, le curé a [vait] venu avec un grand pot en or, et pis il a [vait] mis un cachet d'antipyrine dans la bouche des bonnes femmes".

Mais il va de soi que ces mêmes verbes de procès mental facilitent l'attribution de ces énoncés au PDV de Lily, et c'est pourquoi le repérage du PDV de Lily est plus aisé en (71 b) qu'en (71 c).

Autrement dit, pour des raisons linguistiques et sémiotiques données, certaines observations ou pensées, ou informations, sont attribuées à un P sans que le texte ne le mentionne explicitement dans l'énoncé en question, mais que le contexte immédiat aide à interpréter sur la base d'inférences à partir de marques linguistiques.

Par conséquent, le repérage du foyer ne se limite pas à "celui qui voit et / ou qui sait", pour la bonne raison que "celui qui" n'est pas toujours littéralement, explicitement exprimé, que "des objets" (du discours) sont vus, sus, et que par calcul nous ¹²⁹ en attribuons l'origine à un P considéré comme personnage focalisateur. C'est donc à partir non pas du sujet, mais encore de "l'objet", en fonction de son mode de donation référentielle, que l'on peut considérer qu'il est attribué à un P donné en contexte.

Il convient de noter que, jusqu'à présent, nous n'avons pas mis en avant des indices du PDV P relevant d'un idiolecte donné (la syntaxe ou encore le lexique des enfants). Cela tient au fait que, selon nous, même si l'on faisait abstraction de cette vision enfantine

¹²⁹ Nous, c'est à dire, ici, le lecteur, l'interprétant. Cela dit, il va de soi que ces calculs existent non seulement en réception, mais encore en production. C'est d'ailleurs parce que le locuteur postule ces calculs chez son interlocuteur qu'il s'y livre si souvent...

des choses, on resterait malgré tout tenté d'attribuer les énoncés finaux à Lily. Pourquoi? Ce phénomène s'explique, comme on va le préciser, par le fait que ces visions sont exprimées dans des seconds plans, et marquent de ce fait une opposition multiforme avec les énoncés du premier plan. Il va néanmoins de soi que la présence de ces subjectivèmes facilite l'attribution du PDV à Lily; mais ce serait en rester à un niveau d'analyse superficiel que de faire reposer la démonstration seulement, ou essentiellement sur eux (cf infra).

Il faut donc remarquer, une fois de plus, que les données linguistico - sémiotiques sont de nature très diverse, et, de ce fait, se laissent difficilement enfermer dans des règles strictes et simples, qui permettraient ainsi de prédire que toutes les fois qu'on se trouve en présence d'un NP (ou d'un de ses substituts) sujet d'un verbe de perception ou de procès mental, on est nécessairement face à un foyer du P. De même, il n'y a pas de règle nous permettant de conclure que l'existence de perceptions représentées sont toujours à attribuer à la subjectivité du P: elles pourraient tout aussi bien être considérées comme des énoncés descriptifs assumés par le N. Il nous faut donc mettre en avant un dernier critère linguistique susceptible de distinguer entre les perceptions à mettre au compte du narrateur, et celles qui sont focalisées par un P (perceptions représentées): ce critère nous semble résider dans l'opposition PS / IMP, en tant que cette opposition prototypique marque une différence de visée fondamentale dans l'opposition entre le premier et le second plans.

4 le rôle de l'opposition premier plan / second plan dans l'expression des perceptions et des pensées représentées

En effet, de (70) à (72), rien ne change que le temps du verbe de la première phrase, mais ce changement est décisif, puisqu'il fait disparaître le phénomène de mise en relief qui permettait en (70) d'attribuer la deuxième phrase à Pierre, le second plan signalant une sorte de commentaire (à l'imparfait) de l'action (au passé simple):

- (70) *E1 Pierre regarda sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement, et ses mouvements furtifs étaient inquiétants.*

- (72) *E1 Pierre regardait sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement, et ses mouvements furtifs étaient inquiétants.*

En (72), le fait que le P soit mentionné dans une phrase de second plan, à l'imparfait, est de nature à enrayer les mécanismes de construction d'un foyer du P. Les deux énoncés sont présentés comme un fragment de texte descriptif, à mettre au compte du narrateur, puisque l'absence de mise en relief indique que le P est "vu", et non pas "voyant", c'est à dire que le texte choisit ici de ne pas privilégier le PDV du P: en d'autres termes, greimassiens, il n'y a pas de foyer du P parce que le texte n'opère pas les "débrayages" qui l'eussent rendu possible ¹³⁰.

¹³⁰ Cette affirmation semble être contredite par des exemples attestés. Ainsi, F. Benzakour rapporte-t-elle cet exemple emprunté à Malraux: "Le président observait l'officier qui venait de parler: nez très plat, bouche épaisse". ("L'Espoir"). Il semble ici légitime de considérer les qualifications du nez et de la bouche comme l'expression du PDV du président, dont le verbe de perception est pourtant à l'IMP. Il est vrai que, d'une part le sémantisme du verbe, "verbe de vision à dominance intellectuelle" dénotant une activité visuelle volontaire, intense, et une attention soutenue (Benzakour, 1990, 79) est de nature à poser le président en sujet des perceptions. D'autre

On conviendra de la justesse de l'analyse en imaginant une suite possible à (72) en (72 b) ou en (72 c):

- (72 b) *E1 Pierre regardait sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement, et ses mouvements furtifs étaient inquiétants. E3 La neutraliser était impératif.*

- (72 c) *E1 Pierre regardait sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement et ses mouvements furtifs étaient inquiétants. E3 La neutraliser était impératif! E4 Il serra son poignard, s'apprêtant à bondir*

En (72 b) E3 est ambigu, dans la mesure où il peut être mise au compte d'un narrateur qui ne se prive pas d'intervenir dans son récit, ou dans la mesure où il traduit la fulgurance d'une pensée du personnage. En revanche, il semble qu'en (72 c), E3 soit plus certainement du DIL à mettre au compte du P. L'argument qui appuie cette interprétation est moins la tournure exclamative, dans la mesure où cette marque de subjectivité peut caractériser tout autant la subjectivité du P que celle du N , que la présence de E4: en effet, l'apparition du passé simple fait contraste avec E1, E2 et E3, et permet de présenter l'action du P, savoir le fait de se préparer à bondir, comme la conséquence d'une observation et d'une réflexion du P ¹³¹ . Mais cette interprétation par rétroaction ne saurait viser l'ensemble des énoncés précédents: seuls les énoncés soulignés seraient à mettre au compte du P, (et renverraient du même coup à un foyer du P construit par inférence) alors que E1, lui aussi à l'imparfait, serait un énoncé descriptif assumé par le narrateur:

- (72 c) *E1 Pierre regardait sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement et ses mouvements furtifs étaient inquiétants. E3 La neutraliser était impératif! E4 Il serra son poignard, s'apprêtant à bondir*

La conclusion toute provisoire de la discussion de ce premier exemple et de ses variations est double ¹³² .

D'une part, le foyer ne se repère pas seulement par la présence explicite dans l'énoncé d'une tête nominale renvoyant à un P , sujet d'un verbe de perception ou de procès mental, mais encore par le fait que certaines perceptions ou pensées sont attribuées

part, ainsi que Combettes l'a montré à propos de divers cas complexes, il est toujours loisible d'expliquer que certaines formes qu'on s'attendrait à trouver au PS (ici, en l'occurrence, "regarda") ou à l'IMP se trouvent à un temps différent, pour des raisons qui tiennent à la structuration thématique globale du fragment (cf Combettes, 1992, 144 et 145 notamment). C'est le cas ici, de sorte que notre propos initial ne se trouve pas contredit.

¹³¹ Cf Bally: dans un de ses articles consacrés au style indirect libre, ce dernier commentait notamment cet exemple d'A. Daudet: "comme il [Jack] mettait le pied sur l'échelle, [...] une longue secousse ébranla le navire; la vapeur qui grondait depuis le matin régularisa son bruit; l'hélice se mit en branle. On partait."

Selon Bally, "'On partait" équivalait à peu près à: "Evidemment on partait, il fallait croire qu'on partait"; c'est à dire que les indices décrits (la secousse, le bruit régulier de la vapeur, le mouvement de l'hélice) font conclure que le départ est proche, bien plus, que cette conclusion est tirée par Jack lui-même; c'est comme s'il avait dit: "Tiens! Il paraît qu'on part" ("Germanische Romanische Monatschrift", fascicule 4, 1912, 601).

Quelques exemples plus loin, Bally concluait que ces IMP "montrent que ces faits ont passé par le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer. Voilà pourquoi les imparfaits appelés subjectifs sont au fond de même nature que ceux du style indirect libre" (ibid. 603).

¹³² On trouvera plus loin d'autres exemples analysant l'opposition des premiers et seconds plans dans le cadre de l'expression du PDV: cf (86) et (86 e), (98) et (98 b), etc.

à un P saillant dans le contexte immédiat, même en l'absence du NP (ou d'un de ses substituts) et de verbes de perception ou de procès mental dans l'énoncé en question.

D'autre part, la simple présence du NP et d'un verbe de perception ou de procès mental ne suffit pas à ancrer le foyer du P: entrent également en ligne de compte des phénomènes tels que la mise en relief, les rapports entre premier et second plans¹³³, la construction thématique, la structuration du texte (ponctuation, agencement des paragraphes, ou de plus vastes séquences, etc.) et bien d'autres marques encore!

Pour l'heure, retenons que:

- le temps des verbes dans les énoncés comportant des perceptions et / ou des pensées représentées est le plus souvent l'IMP, et qu'il peut être n'importe quel temps du passé exprimant une visée sécante, ou, comme on le verra plus en détail, des présents de valeur sécante¹³⁴ ;

- en revanche, le PS, temps prototypique du premier plan par excellence, bloque l'interprétation en terme de perception représentée, en raison de la visée globale qui lui est associée (Cf. Guillemin-Flescher, 1984, 93, et infra).

- le temps du verbe indiquant un procès de perception (ou un verbe de mouvement ("entrer") ou d'état ("stationner") sous-entendant implicitement un procès de perception) peut être à l'IMP ou au PS. Le plus souvent, le temps utilisé est le PS, comme c'est le cas dans la plupart de nos exemples. L'IMP est cependant possible (ou nécessaire, avec les verbes d'état) à la condition que par ailleurs l'opposition des plans soit marquée dans le co(n)texte par des PS, à gauche ou à droite, comme le montrent (72 c) et (72 d):

- (72 c) *E1 Pierre regardait sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement et ses mouvements furtifs étaient inquiétants. E3 La neutraliser était impératif! E4 Il serra son poignard, s'apprêtant à bondir*

- (72 d) *E1 Un nuage se disloqua au moment où Pierre regardait sur sa gauche. E2 L'ombre se rapprochait dangereusement et ses mouvements furtifs étaient inquiétants. E3 La neutraliser était impératif! E4 Il serra son poignard, s'apprêtant à bondir*

¹³³ Dans sa "Grammaire textuelle du français", Weinrich écrit qu'"on trouve les temps d'arrière-plan avec leurs propriétés structurelles principalement dans les passages narratifs tels que: introductions, conclusions, descriptions, explications, interprétations, détails apportant une couleur locale, panorama, discours indirect intégré, discours indirect libre, monologue intérieur, circonstances annexes, détails pittoresques, intervention d'auteur, états d'âme, sentiments, caractérisations, portraits, indications de temps et de lieu, peintures de la nature, causes et effets...

On trouve en revanche les temps de premier plan de préférence dans les passages narratifs tels que: début de l'action principale, tournants de l'action, accélérations du temps, encadrement du dialogue ("dit-il", "répondit-il", etc), progrès de l'action, changements de situation, décisions, résolutions, enchaînements de faits, modifications de la conscience et des sentiments, rencontres, coups du sort, événements historiques, découvertes..." (Weinrich, 1989, 132).

Cette liste, très hétérogène, aide à comprendre combien le PDV, en tant qu'expression de perceptions et / ou de pensées représentées, concerne les appréciations, perceptions, pensées constitutives des composantes perceptive, cognitive et axiologique, qui construisent le sujet de conscience, sujet du PDV. Le premier plan apparaît ainsi comme le plan des événements par rapport auxquels le sujet "réagit" (il regarde, écoute, met en parallèle, analyse, songe, juge, etc) bref, exprime sa subjectivité.

¹³⁴ Cf infra, dans ce même chapitre, développement B, points 8 et 9 consacrés respectivement à l'IMP et au présent.

En définitive, la structure virtuelle sous-jacente au repérage du foyer,

X (verbe(s) de perception et / ou de procès mental) P,

s'avère utile dans la mesure seulement où elle rappelle à l'interprétant que les trois composantes de la structure peuvent entrer dans des réalisations très diverses, qu'il faut pourtant rapporter à la structure initiale, quand bien même, au niveau de la manifestation, elle n'est pas complète. C'est donc à titre heuristique que cette structure est importante.

Examinons à présent, à partir de récits de fiction hétérodiégétiques, les variations qui marquent le plus fréquemment le PDV narratif du P.

B les différentes configurations de marques linguistiques du PDV P

Configurations: le terme doit, d'emblée, être fortement souligné. Même si, dans le but de clarifier l'exposition du problème, nous adoptons une démarche linéaire et analytique, il ne faut pas conclure de cette présentation que le PDV se repère de manière nécessaire ou suffisante par chacune des marques prise isolément.

En réalité, on peut sans anticiper trop sur l'exposé annoncer qu'une marque est rarement suffisante pour indiquer un PDV P, et que celles-ci fonctionnent le plus souvent en faisceau, le PDV P étant d'autant plus aisément repérable que les marques sont abondantes, réitérées, et convergentes.

J. Guillemin-Flescher concluait son analyse sur la perception représentée en posant la question de savoir s'il était possible de proposer des critères linguistiques stables indiquant le PDV (et qui, dans l'optique qui était la sienne, eussent pu aider à la traduction). Sa réponse était d'une très grande prudence: "Nous parlerions plutôt d'indices que de critères, car ceux-ci jouent conjointement dans des configurations trop variées pour être appréhendées de façon rigoureuse" (Guillemin-Flescher, 1984, 95).

Sans discuter pour l'instant cette conclusion, précisons cependant que ce sont ces considérations (ainsi que la pratique assidue de textes où le PDV se marque de manière fort complexe) qui nous ont fait adopter la démarche analytique et descriptive qui va suivre.

C'est seulement au terme de cette récollection que nous esquisserons une réflexion sur la hiérarchie éventuelle de ces marques, et sur l'établissement d'éventuels critères décisifs du PDV P.

1 représentation des perceptions visuelles, auditives, olfactives, tactiles et gustatives par un verbe de perception

Comme on vient de le voir, une des structures les plus fréquentes indiquant le foyer du personnage peut se formaliser de la manière suivante:

X (Verbe de perception) P , ou

X (verbes (s) de perception et / ou de procès mental) P .

Cette structure indique le foyer par la coprésence de chacune de ses composantes: le verbe de perception indique une activité de perception exercée par un sujet qui de ce fait est considéré comme (personnage ¹³⁵) focalisateur. C'est donc le verbe qui joue un rôle essentiel de marqueur du foyer, dans la mesure où il joue le rôle d'interface entre un sujet et son "activité", c'est à dire, en l'occurrence, le fait de "percevoir", et spécifiquement de percevoir d'une certaine manière, laquelle renvoie au sujet. Cela signifie que si le foyer est indiqué par un acte de perception d'un sujet de conscience donné, il est plus particulièrement concrétisé par P, c'est à dire les portions de discours d'importance variable (un COD, une proposition, un ensemble d'énoncés formant un ou plusieurs paragraphes) qui sont la "chair" du foyer de la FI. On peut aller jusqu'à émettre l'hypothèse que plus P est expansé, plus le foyer du personnage est reconnaissable.

Théoriquement, ces trois composantes font corps: il y a foyer lorsque l'on se trouve en présence de quelque chose qui est perçu (notamment), qui est thématiqué, ce qui présuppose une activité de perception, et un sujet qui s'y livre.

On verra ultérieurement que cette structure théorique n'est pas toujours complètement manifestée, ni ne suit concrètement l'ordre canonique de la formule, ou que certaine composante peut être marquée par d'autres parties du discours que celles qui sont les plus couramment utilisées. L'essentiel, c'est qu'on puisse reconstruire une activité de perception et l'attribuer à un sujet saillant dans le co(n)texte immédiat.

Quoi qu'il en soit des multiples avatars de la structure de base, on aura compris qu'en l'absence manifeste du sujet ou du verbe de perception, le lecteur est parfois incité par le texte à attribuer certaines propositions comprenant des perceptions à un sujet, le personnage, distinct du narrateur: ce sont par conséquent ces perceptions thématiquées qui représentent l'élément central du PDV P, dans la mesure où c'est à partir d'elles qu'on peut inférer un foyer du P en l'absence de toute mention explicite du P.

Par convention, le sujet du verbe de perception sera en majuscules, le verbe de perception en caractères gras, et P sera souligné. Les représentations typographiques qui en découlent matérialisent on ne peut mieux la part respective de chacune de ces composantes, ainsi que les multiples stratégies d'écriture qui s'offrent à l'écrivain.

Comme les verbes de perception les plus habituellement sollicités sont ceux qui concernent la vue, c'est par eux que nous commencerons.

(73) illustre ce cas de figure le plus fréquent ¹³⁶ , c'est à dire la présence d'un verbe de perception au passé simple, précédé dans le co(n)texte immédiat d'un NP (ou d'un

¹³⁵ D'un point de vue strictement linguistique, la notion de personnage n'est pas pertinente: il suffit qu'une perception renvoie à un sujet humain, ou de caractéristiques anthropoïdes, pour qu'il soit considéré comme focalisateur. Mais il va de soi que tous les focalisateurs ne se valent pas. L'on fait alors intervenir des critères d'ordre sémiotique: il est clair que l'importance du rôle fonctionnel des acteurs d'une intrigue, ou encore certaines caractéristiques concernant leurs qualifications (cf le rôle des "spectateurs" dans le roman réaliste) entrent alors en ligne de compte. Ces pratiques (parfois tellement conventionnelles qu'elles en deviennent routinisées) facilitent le repérage du foyer de la FI en des portions ou à des moments déterminés et attendus du texte.

¹³⁶ De fait, l'IMP n'est pas nécessaire pour le marquage du verbe de perception. En revanche, il est nécessaire (du moins la visée sécante est indispensable) pour le marquage de la thématisation du repéré, dans P.

des éléments de la chaîne référentielle dont la tête nominale est un NP), qui indique que les perceptions suivantes sont à attribuer au P sujet du verbe de perception :

- (73) " *ROVERE détailla longuement les jambes. Celles d'une femme, probablement assez jeune à en juger d'après le modelé de la cuisse, du mollet, que la putréfaction n'avait pas encore gommé. Cloportes, punaises et cafards s'étaient infiltrés sous la soie des bas et y grouillaient en plaques ondulantes.*"

(Th. Jonquet, "Les orpailleurs")

Il ne semble pas que le verbe de perception doive de toute nécessité être au passé simple, quand bien même c'est le cas le plus fréquent. De fait, la même page du même roman présente le foyer des perceptions attribuées à l'inspecteur Rovère à partir d'un verbe de perception à l'imparfait:

- (74) " *Là-haut sous les combles, Rovère avait reçu le secours de l'officier des pompiers. Arrivés les premiers sur place, ceux-ci avaient coiffé leur masque à gaz et Rovère s'était vu gratifier d'un de ces précieux ustensiles. IL contemplant le corps au travers des lunettes grillagées. Ainsi quadrillé, divisé en facettes, son champ de vision ressemblait à celui d'un insecte.*

La pièce était minuscule et, à moins d'imaginer un scénario catastrophe, il n'était pas raisonnable de penser qu'elle avait été récemment habitée. Un lavabo fendu en deux par le milieu, et dont l'émail était masqué par des concrétions jaunâtres, s'accrochait à une des cloisons, retenu par une tuyauterie curieusement tordue. La carcasse d'une penderie de toile plastifiée, ornée d'un motif fleuri, gisait renversée sur le sol. De grosses mouches bleues tournoyaient dans le réduit et fuyaient par les trouées du toit [...].

Le cadavre, recroquevillé le long d'un mur, ruisselait d'insectes qui dansaient la sarabande le long des membres."

(ibid.)

Cette différence de visée entre le passé simple et l'imparfait ne semble guère affecter le marquage du foyer des perceptions : dans les deux cas, les perceptions sont attribuées à Rovère. Evidemment, en (74), le fait que "contemplant" soit à l'imparfait indique que l'acte de perception de Rovère est d'abord décrit par le narrateur, dans un court second plan descriptif: l'évocation de Rovère et de ses lunettes et l'"assimilation" de ce dernier à un insecte (cf. Apothélos) par la comparaison du champ de vision du P avec celui d'un insecte sont en effet assumées par le N. C'est seulement après cette courte description de Rovère que le narrateur "s'efface" pour laisser libre cours aux perceptions de son personnage.

Cette différence de visée est certes importante, mais, à ce stade, elle ne joue pas de rôle décisif dans le marquage du foyer du P. Il convient d'insister sur ce point, car le lecteur aura sans doute remarqué une contradiction entre cette dernière proposition et notre analyse de (72), qui soulignait l'importance des changements de temps et de visée dans le repérage du foyer du P. En fait, la contradiction n'est qu'apparente: le rôle de marqueur du foyer pour l'imparfait ou pour le passé simple ne tient pas à des caractéristiques propres à ces temps; ce qui est déterminant, c'est selon nous la valeur contrastive entre un premier plan dominé par le récit des faits constitutifs de la diégèse, assumé par le narrateur, et des seconds plans dans lesquels se déroulent ici les perceptions, ailleurs les pensées, etc, du personnage. En d'autres termes, ce qui est

essentiel, c'est la présence d'une marque, et mieux encore, de plusieurs marques convergentes indiquant ce décalage entre ce qui est assumé dans le récit par le N, et ce qui l'est par le P. En (72),

- (72) *Pierre regardait sur sa gauche. L'ombre se rapprochait dangereusement, et ses mouvements étaient inquiétants.*

rien ne permet d'indiquer que P1 serait à mettre au compte du N et P2 à celui du P. c'est pourquoi il est logique de conclure que P1 et P2 sont assumés par une seule et même instance, la seule disponible étant ici le N. En revanche, en (74), il existe bien des marques permettant d'attribuer au personnage de Rovère les perceptions des paragraphes 2 et 3 : il s'agit d'une part du changement d'alignement entre le paragraphe 1 et 2, d'autre part de la construction thématique à thème éclaté des paragraphes 2 et 3, consacrés au quadrillage méthodique de l'espace (pièce = paragraphe 2; cadavre = paragraphe 3).

On peut rétorquer qu'il s'agit-là d'explications ad hoc, mais nous pensons plus fondamentalement que des marques différentes jouent un même rôle, contrastif, fondamental pour le foyer de la FI, en indiquant par leur présence l'émergence de fragments textuels se rapportant à la subjectivité du P, et non pas au N. En définitive, chaque fois qu'une marque joue un rôle contrastif, elle est susceptible de ce fait, et de ce fait seulement, d'indiquer un possible PDV P. Autrement dit, le PS ou l'IMP, ou encore le changement d'alignement, la construction thématique à thème éclaté n'indiquent un possible foyer de la FI qu'en raison du rôle contrastif qu'ils sont éventuellement (et fréquemment) amenés à jouer. Dans l'optique qui est la nôtre, la fonction l'emporte sur la nature - mais, bien sûr, nous savons aussi que par nature certaines fonctions sont impossibles à jouer.

Les exemples suivants présentent des verbes de perception, au PS ou à l'IMP, précédés soit d'un pronom personnel, "il", en situation anaphorique (75), soit d'un indéfini qui réfère également au même personnage, Maurice (76) :

- (75) " *Et comme il [= Maurice] tournait la tête, IL fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc.*"
(Zola, "La Débâcle")

En (75), c'est "il fut très surpris d'apercevoir" qui indique un procès de perception introduisant à une description focalisée par le personnage, Maurice, lequel est le foyer de toutes les perceptions et informations qui sont présentées au lecteur par le filtre perceptivo-cognitif du P. Dans le cas présent, le sémantisme du verbe "apercevoir" induit une mention de l'objet de discours sans nécessiter une description détaillée de ses caractéristiques¹³⁷. En revanche, le sémantisme d'un verbe comme "distinguer", en (76), ou "contempler" en (74), (ou regarder, ou observer, etc) indique une attention plus soutenue à l'objet de discours, un regard plus actif, entraînant une description plus

¹³⁷ Ce n'est plus le cas lorsque "apercevoir", "s'apercevoir", "voir", "découvrir", "se rendre compte", "constater" sont suivis d'une subordonnée introduite par QUE. C. Schnedecker, à la suite des travaux de Benzakour, montre que, "par opposition aux constructions directes [...] ces constructions modifient certaines données dans les comptes-rendus de perception. L'expérienteur y est représenté comme étant plus actif, au sens où il construit "activement" une représentation sur la base d'indices qui étaient sa façon de voir. Autrement dit, il est censé "décoller" des données expérientielles immédiates pour élaborer véritablement du "savoir" (Schnedecker, à paraître).

détaillée de l'objet en question, et partant, transmettant un volume d'information plus important (cf Benzakour, 1990, 255 ss, et Schnedecker, à paraître)¹³⁸.

- (76) " *Et sans que Fouchard s'y opposa, il [= Maurice] alla ouvrir la fenêtre. Toute la vallée noire se creusa, roulant sa mer de ténèbres. Pourtant, lorsque les yeux s'étaient habitués, ON distinguait très nettement le pont, éclairé par les feux des deux berges. Des cuirassiers passaient toujours, dans leurs grands manteaux blancs, pareils à des cavaliers fantômes, dont les chevaux, fouettés d'un vent de terreur, marchaient sur l'eau. Et cela sans fin, interminable, toujours du même train de vision lente. Vers la droite, les coteaux nus, où dormait l'armée, restaient dans une immobilité, un silence de mort"*

- *Ah bien! reprit Maurice, avec un geste désespéré, ce sera pour demain matin. Il avait laissé la fenêtre ouverte..."*

(Zola, "La Débâcle" 132)

En (76), ces perceptions sont annoncées par le verbe "distinguait". Certes, le sujet du verbe est l'indéfini "on", mais ce "on" renvoie ici au héros, même si le texte ne dit pas "lorsque SES yeux se FURENT habitués, IL DISTINGUA..." En fait, le "on" renvoie à une communauté, non seulement celle des compagnons de Maurice, mais celle, hypothétique, de n'importe quel observateur (c'est à dire: tout le monde) qui, à la place de Maurice, eût vu ce que ce dernier a précisément vu. C'est en effet lui, et lui seul, qui va se placer à la fenêtre, comme le soulignent, en ouverture et en clôture de cette pause descriptive focalisée, les expressions "il alla ouvrir la fenêtre" et "il avait laissé la fenêtre ouverte". Ce "on" renvoie donc à Maurice, même si ce dernier n'est potentiellement pas le seul observateur de la scène. C'est en tout cas le seul dont le co-texte précise qu'il est en posture favorable pour observer.

Qui plus est, l'enchaînement d'une perception et d'une parole de personnage au discours direct est un des critères supplémentaires pour l'attribution rétrospective des perceptions au locuteur, dans le cas, bien sûr, où il y a une continuité thématique forte entre les perceptions et les propos du personnage. En ce cas, on peut considérer que les paroles de personnage sont comme un commentaire des perceptions, exprimant des contenus fort variables, de type appréciatif ("c'est beau", etc), ou "logique", comme en (76), puisque Maurice conclut à l'imminence de l'attaque à partir de l'observation des préparatifs ennemis.

A contrario, si l'on modifiait le nom du locuteur final, comme en (76 b), on pourrait être tenté d'attribuer les perceptions à ce dernier locuteur, soit le personnage de Fouchard:

- (76 b) ? " *Et sans que Fouchard s'y opposa, il [= Maurice] alla ouvrir la fenêtre. Toute la vallée noire se creusa, roulant sa mer de ténèbres. Pourtant, lorsque les yeux s'étaient habitués, ON distinguait très nettement le pont, éclairé par les feux des deux berges. Des cuirassiers passaient toujours, dans leurs grands manteaux blancs, pareils à des cavaliers fantômes, dont les chevaux, fouettés d'un vent de terreur,*

¹³⁸ On peut faire la même observation avec les verbes "distinguer", "regarder", "observer": dès lors qu'ils sont construits avec une subordonnée introduite par QUE, lorsque cela est possible, ou par SI, alors la perception est plus active, et le volume du savoir croît. De plus, avec SI, les perceptions représentent non seulement une perception plus active, mais encore intentionnelle, celle-ci expliquant celle-là: Cf "Pierre regardait / examinait, observait, vérifiait / si l'eau s'écoulait complètement".

marchaient sur l'eau. Et cela sans fin, interminable, toujours du même train de vision lente. Vers la droite, les coteaux nus, où dormait l'armée, restaient dans une immobilité, un silence de mort"

- Ah bien! reprit FOUCHARD, avec un geste désespéré, ce sera pour demain matin.

Il avait laissé la fenêtre ouverte..."

Certes, cette attribution du foyer à Fouchard serait forcée, dans la mesure où c'est toujours Maurice qui est près de la fenêtre. Néanmoins, le fait que cette transposition amène un flottement dans l'attribution du foyer souligne l'importance de ce critère d'enchaînement, quand bien même il ne s'agit pas de lui accorder une valeur surdéterminée¹³⁹. Précisons que cette structure est particulièrement indispensable lorsque le sujet des perceptions est un pronom indéfini, comme c'est le cas en (75), ou plus bas, en (105)¹⁴⁰.

Il convient de noter que les verbes de perception visuelle, de loin les plus fréquents, ne sont pourtant pas les seuls à être le siège du foyer des perceptions. En (77), c'est l'ouïe qui est convoquée, en (78) un verbe de perception olfactive, en (79) et en (80) un verbe de perception tactile, et en (81) un verbe de perception gustative:

- (77) " IL entendit un cri sec auprès de lui: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets."

(Stendhal, "La Chartreuse de Parme")

- (78) " Là IL s'arrêta, reprit ses esprits et flaira. Il l'avait. Il le tenait. Comme un ruban, le parfum s'étirait le long de la rue de Seine, net et impossible à confondre, mais toujours aussi délicat et aussi subtil. Grenouille sentit son coeur cogner dans sa poitrine et il sut que ce n'était pas l'effort d'avoir couru, mais l'excitation et le désarroi que lui causait la présence de ce parfum. Il tenta de se rappeler quelque chose de comparable et ne put que récuser toute comparaison. Ce parfum avait de la fraîcheur; mais pas la fraîcheur des limettes ou des oranges, pas la fraîcheur de la myrrhe ou de la feuille de cannelle ou de la menthe crépue ou des bouleaux ou du camphre ou des aiguilles de pin, ni celle d'une pluie de mai, d'un vent de gel, ou d'une eau de source...et il avait en même temps de la chaleur; mais pas comme la bergamote, le cyprès ou le musc, pas comme le jasmin ou le narcisse, pas comme le bois de rose et pas comme l'iris... Ce parfum était un mélange des deux, de ce qui passe et de ce qui pèse; pas un mélange, une unité, et avec ça modeste et faible, et pourtant robuste et serré, comme un morceau de fine soie chatoyante...et pourtant pas comme de la soie, plutôt comme du lait au miel où fond un biscuit - ce qui pour le coup n'allait pas du tout ensemble: du lait et de la soie! Incompréhensible, ce parfum, indescriptible, impossible à classer d'aucune manière, de fait il n'aurait pas dû exister"

(P. Süskind, "Le Parfum")

¹³⁹ C'est si vrai qu'un romancier comme Zola pratique très fréquemment cette association: perception du P suivie d'une parole du personnage focal au discours direct.

¹⁴⁰ Les exemples (107) et (107 b) reprennent ces hypothèses en les faisant jouer dans un cadre plus complexe, puisque les perceptions annoncées par des verbes de perception précédés d'un indéfini sont encadrées par des paroles de personnage renvoyant à des locuteurs différents.

En (78), c'est le verbe "flaira" qui est la marque du foyer perceptif. Evidemment, ces perceptions olfactives si raffinées et, pour tout dire, si sensuelles et si intellectualisées à la fois, se mêlent à d'autres sensations: c'est un aspect certes important, mais comme il concerne l'expression du PDV, nous y reviendrons ultérieurement. Ce qui importe ici, c'est la trace linguistique d'une activité de perception de nature à ancrer un foyer perceptif dans un personnage.

En (79) comme en (80), les perceptions tactiles sont souvent mêlées aux autres perceptions, mais il reste qu'elles sont généralement représentées à partir d'un verbe exprimant un mouvement, et entraînant des sensations tactilo-sensorielles diverses plus ou moins associées à d'autres perceptions agréables et/ ou désagréables, selon que les scènes matérialisent désirs, fantasmes, ou angoisses, attrait ou répulsion, quand ce n'est pas les deux...

(De ce point de vue, tout un champ d'analyse est à développer, qui s'intéresserait d'une part aux relations privilégiées entre le sémantisme des verbes de perception et la nature des scènes représentées, en fonction des contraintes sémantiques et syntaxiques, et d'autre part aux éventuels effets que cela entraîne en terme de construction thématique: nous suivrons quelques pistes dans ces directions ultérieurement.)

- (79) " *Angelo lui tira ses bottes et ses bas. Il le dépouilla de sa culotte. Il vit qu'elle était raidie de diarrhée déjà ancienne et sèche. Il fourra cette culotte sous les jambes nues du jeune homme. Elles étaient glacées, déjà marbrées de violet. Il les arrosa d'alcool et IL se mit à les frictionner de toutes ses forces.*

Elles semblaient reprendre un peu de chaleur."

(Giono, "Le Hussard sur le toit")

- (80) " *JE la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. [...]*

Elle me coulait sur les doigts, me chatouillait la peau d'une caresse de morte. Je me sentais attendri comme si j'allais pleurer.

JE la gardai longtemps, longtemps entre mes mains, puis il me sembla qu'elle m'agitait, comme si quelque chose de l'âme fût resté dedans"

(Maupassant, "La Chevelure")

- (81) " *Lorsque la marmite fut enfin au feu, pleine d'eau, avec la viande dedans, la nuit noire était venue. Loubet avait épluché les betteraves, pour les faire cuire dans le bouillon, un vrai fricot de l'autre monde, comme il disait; et tous activaient la flamme, en poussant sous la marmite les débris de la brouette. Leurs grandes ombres dansaient bizarrement, au fond de ce trou de roches. Puis il devint impossible d'attendre davantage, ILS se jetèrent sur le bouillon immonde, ILS se partagèrent la viande avec leurs doigts égarés et tremblants, sans prendre le temps d'employer le couteau. Mais, malgré eux, leur coeur se soulevait. Ils souffraient surtout du manque de sel, leur estomac se refusait à garder cette fade bouillie de betteraves, ces morceaux de chair à moitié cuite, gluante, d'un goût d'argile. Presque tout de suite, des vomissements se déclarèrent. Pache ne put continuer, Chouteau et Loubet injurèrent cette satanée rosse de cheval, qu'ils avaient eu tant de peine à mettre en pot-au-feu, et qui leur fichait la colique."*

(Zola, "La Débâcle" 359)

Résumons:

Le verbe de perception, le plus souvent en amont des P comportant la thématization du repéré, est en principe au PS; il peut se produire qu'il soit à l'IMP, mais alors cela implique, dans son entourage immédiat, un verbe au PS, afin de marquer le contraste premier plan / second plan, nécessaire à l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées ¹⁴¹.

Dans tous les exemples précédents, les fragments soulignés représentent les diverses perceptions des personnages. Que ces perceptions soient exprimées par le biais de second plans, à l'imparfait le plus souvent, est un phénomène fondamental, sur lequel nous reviendrons plus en détail. Considérons que cette visée sécante, associée à la valeur expérientielle mémorielle et à la valeur anaphorique méronomique de l'IMP ¹⁴² contribuent à la création d'un sujet de conscience, sujet du PDV, auquel coréfèrent les perceptions et / ou pensées représentées de P.

Mais, pour l'instant, continuons de lister les marques par lesquelles s'ancre le foyer du P en FI, en nous attachant d'abord à examiner l'importance éventuelle, pour l'ancrage du foyer du P, de l'ordre d'apparition des verbes de perception par rapport aux dites perceptions.

2 ordre: verbe de perception / P, ou P / verbe de perception, ou P / verbe de perception en incise / P ?

Il serait erroné de conclure de la plupart des exemples précédents, tout particulièrement des exemples (73) à (76) ¹⁴³ que le verbe de perception doit précéder la représentation des perceptions. La description focalisée de la plage, chez Queneau (82), tout comme l'incipit de "L'Education sentimentale" (83), offrent des exemples contraires d'un premier verbe de perception qui suit ces perceptions, fussent-elles relativement développées (82) ou en incise (83):

- (82) "Des corps sans nombre jonchaient la plage qui de jaune d'or en devenait noir de mouche; il y en avait des tout-petits qui pleuraient sans cesse, et des tout-grands qui dormaient tout l'temps. Il y en avait des qui avaient des seins et des qui n'en avaient pas; il y en avait des en costume de bain et des plus habillés; il y en avait des difformes, et il y en avait des formes; il y en avait des épais, et il y en avait des transparents. L'ensemble n'était pas brillant. Assis sur une pierre plate et large qu'il avait choisie avec soin, ETIENNE suivait d'un oeil distrait l'activité amoindrie de ses collègues de balnéation. Quelques uns surgissaient parfois et s'en allaient faire trempette; puis revenaient somnoler en attendant l'heure de l'apéritif bien tassé. Les femmes qui passaient attiraient parfois SON regard."

(Queneau, "Le chiendent")

On pourrait d'abord croire, à la lecture de ces premières lignes formant l'incipit d'une section du "Chiendent", qu'il s'agit d'une description ironique et "décalée", assumée

¹⁴¹ Cf infra, B 7.

¹⁴² Cf infra, B 8.

¹⁴³ Pour limiter ce point aux verbes de perception visuelle, que l'on peut considérer, de notre point de vue, comme représentatifs de toute la série des verbes de perception.

par le narrateur quenellien, tant y abondent les traits caractéristiques de cette visée ironique (énumération de grotesques, idiolecte argotique visant à prendre le contrepied de descriptions stéréotypées, et autres procédés qui construisent cette dimension intertextuelle si importante chez Queneau), mais la présence de l'observateur, Etienne, et surtout le fait que son activité d'observation soit mentionnée par les verbes de perception "suivait d'un oeil distrait", puis par "attiraient parfois son regard" suffisent à faire considérer cette description comme étant une description focalisée, et à attribuer par voie de conséquence l'ironie blasée de ces visions à Etienne.

Certes, ce dernier partage ce "regard ironique et fraternel" sur ses contemporains avec le narrateur quenellien, mais c'est-là un autre aspect qui concerne soit les relations de dissonance ou de consonance des visions du P et du N, pour employer la terminologie de D. Cohn, soit des phénomènes de polyphonie; nous y reviendrons ultérieurement. Pour l'instant, ce qui nous occupe est de déterminer les marques textuelles du foyer du P.

Alors qu'en (82) les verbes de perception apparaissent bien après les composants de la description, en (83), en revanche, le verbe de perception suit une très courte portion de description focalisée, puis il est repris par un deuxième verbe de perception dont le sémantisme indique une perception plus détaillée, qui suit:

- (83) " *Ce fut comme une apparition:*

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins IL ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, IL la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu"

(Flaubert, "L'éducation sentimentale")

En effet, si le deuxième verbe, "regarda", annonce l'examen détaillé de Madame Arnoux, en revanche le premier indique que la proposition de second plan "elle était assise au milieu du banc, toute seule" n'est pas à interpréter comme un embryon descriptif dont le narrateur serait responsable, mais comme une perception visuelle propre au héros "ébloui", comme le confirme également la première phrase du texte, suivie par ces deux points qui annoncent que la scène à venir est appréhendée à partir du foyer du P .

L'ordre verbe de perception / P, ou P / verbe de perception, ou encore le verbe de perception en incise dans P, n'est donc pas discriminant pour le repérage du foyer, quand bien même il n'est pas sans signification quant aux stratégies d'écriture, qui ne sont pas présentement notre objet. C'est ainsi que (83 b) présente bien une description focalisée de Madame Arnoux par Frédéric dans les deux cas, que "distinguer" comme "regarder" précèdent ou suivent les perceptions de Frédéric.

- (83 b) " *Ce fut comme une apparition: ou du moins IL ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux.*

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule. En même temps qu'il passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils,

descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu: IL la regardait.

Certes, des transpositions sont nécessaires, notamment de visée, pour le verbe "regarder", mais celle-ci n'entrave en rien l'ancrage du foyer dans le P, bien au contraire.

En (83) comme en (83 b), les perceptions du P sont toujours représentées par des imparfaits mémoriels, c'est à dire que "l'imparfait d'un texte narratif peut renvoyer à un moment de conscience lui-même contemporain d'un événement raconté à l'aoriste. S'il n'y a rien à faire pour revivre au moment présent les événements du passé, irrémédiablement révolus, cela n'empêche nullement que l'on puisse évoquer au présent la conscience de la personne qui les a vécus" (Banfield, 1995, 248). En quelque sorte, un "MAINTENANT passé se trouve réactualisé" (ibid.).

Ce que (83 b) rajoute de nouveau, c'est que le verbe de perception est lui-même à l'imparfait: il ne s'agit pas seulement d'un imparfait purement descriptif, mais encore d'un imparfait mémoriel qui augmente "à la puissance deux" cette valeur de remémoration des sensations, en donnant à comprendre que ces sensations, ainsi que l'acte même de perception, sont comme revécus au moment de la narration ¹⁴⁴ .

On peut donc considérer que ce double emploi des imparfaits, tant pour le verbe de perception que pour les perceptions elles-mêmes, renforce l'ancrage du foyer dans le P, et que cette valeur mémorielle contribue doublement à donner l'impression que le foyer du P est un sujet de conscience, dans la mesure où il est parfois difficile de démêler ce qui est perception pure de ce qui est pensée pure, dans le cas de perceptions remémorées, activées par la pensée et l'écriture.

Cet ancrage du foyer à partir d'un verbe de perception est d'ailleurs si fort qu'à partir du moment où il est représenté une fois, il n'est pas absolument nécessaire de le rappeler par d'autres verbes de perception, quand bien même leur répétition à l'identique, ou par un synonyme, facilite la lecture. C'est ainsi que dans la réécriture suivante (83 c) la suppression de "regarder" n'affecte pas l'attribution de la perception au seul sujet susceptible de regarder mentionné par le co-texte immédiat, Frédéric:

- (83 c) " *Ce fut comme une apparition: ou du moins IL ne **distingua** personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux.*

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule. En même temps qu'il passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils,

¹⁴⁴ Sur l'IMP comme "présent dans le passé", il existe une abondante littérature, sur laquelle C. Touratier nous semble faire une utile mise au point, en s'appuyant sur les analyses de Damourette et Pichon à propos de "l'actualité toncale" de l'IMP. Cette actualité désigne "une autre sphère d'action, une autre actualité que celle où se trouve le locuteur au moment de la parole" (Damourette et Pichon, 1911-1936, §1709, 5, p. 177). Certes, la notion de "présent dans le passé" stricto sensu est un abus de langage, puisque, comme Touratier le remarque, "du présent dans le passé, c'est de l'actuel qui ne l'est pas ou ne l'est plus. C'est du présent devenu passé, ou du présent qui n'est pas présent. Bref, c'est tout simplement du passé." (Touratier, 1996, 112). Il reste néanmoins que l'IMP "présente le passé comme actuel, mais dans une actualité autre que la noncale" (Damourette et Pichon, 1911-1936, § 1729, 5, p. 207). En définitive, il nous semble raisonnable de considérer que l'IMP, qui exprime le non actuel, présente les procès à l'IMP *comme une actualité en dehors du ici-maintenant du locuteur*. Dans ces conditions, il paraît correct de parler d'une *présentification du passé*, au sens où le disait Banfield (1995, 248).

descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpaient sur le fond de l'air bleu".

Cette situation peut fonctionner non seulement sur quelques lignes, comme c'est le cas en (83 c), mais encore sur plusieurs pages, pour peu que le personnage soit doté d'une faculté d'observation développée, ou soit dans une situation qui lui commande d'être aux aguets. D'où la fréquence de ce type de marquage très économique dans les romans policiers ou d'espionnage, comme en (84) :

- (84) " *Le camion gris repartait; il était grand temps. Barley l'avait remarqué avec agacement depuis un moment par dessus l'épaule de Katia, espérant qu'il ne leur était pas hostile, et que de toute façon il les laisserait tranquilles. Les vitres de la cabine étaient obscurcies par la poussière. Il le vit avec soulagement s'éloigner en cahotant jusqu'à la route et disparaître. [...puis, après quinze lignes de discours direct dont le locuteur est Katia]*

Katia fouilla dans son sac. Une voiture rouge s'était arrêtée de l'autre côté du bois de bouleaux, mais Katia ne lui prêta aucune attention, toute à sa bonne humeur . [... puis huit pages plus loin]

Une voiture blanche avait remplacé la rouge, et un couple déjeunait à l'intérieur, toutes portes ouvertes. A l'instigation de Barley, les enfants grimpèrent la colline et leur firent de grands signes, mais le couple ne leur rendit pas leur salut."

(J. Le Carré, "La maison Russie")

Il nous semble légitime d'inférer qu'à chaque reprise, les perceptions des véhicules sont focalisées par Barley (que le lecteur sait expert pour déjouer les filatures), alors que Katia ne voit rien de ce qui l'entoure. Cette inférence pousse donc le lecteur à attribuer les visions successives des voitures rouge et blanche au même P, même en l'absence d'un verbe de perception dont le sujet serait Barley, dès lors que ces visions ressemblent à une première perception que le texte attribue explicitement au P.

Cette interprétation est encore confirmée par le test final que Barley fait jouer aux enfants : là où ces derniers ne voient qu'un jeu, Barley y voit un test pour déterminer s'il s'agit de simples gens en pique-nique (qui eussent répondu aux saluts), ou d'espions qui se trahissent en ne répondant pas à des gestes naturels, pour faire à tout prix comme s'ils ne guettaient pas...

Si donc, en dépit d'éventuelles transpositions syntaxiques, l'ordre verbe de perception ou de procès mental / perception ou pensée, ainsi que l'ordre inverse, perception ou pensée / verbes de perception ou de procès mental est indifférent quant à l'ancrage du foyer du P, il reste que ces stratégies d'écriture ont des effets différents en matière d'interprétation. Il semble avéré que, lorsque le verbe de perception ou de procès mental (ou, comme on le verra plus loin, un équivalent) précède les perceptions et pensées, ou encore lorsque ces verbes se trouvent en incise, cela est de nature à faciliter la lecture et surtout à guider la compréhension, en évitant un surcroît de calculs interprétatifs pour, au fil de la lecture, attribuer telle perception ou pensée à tel P, ou au narrateur, comme c'est le cas lorsque ces verbes sont postposés aux perceptions et pensées.

Mutatis mutandis, on observe les mêmes phénomènes avec les différents modes de structuration des descriptions par ancrage initial ou par affectation finale du thème-titre,

laquelle donne à ces dernières une allure de devinette caractéristique de la dépense cognitive supplémentaire que le lecteur doit effectuer (cf Adam et Petitjean, 1989, 112 ss).

Au-delà des différences de constructions syntaxiques entraînées par tel ou tel enchaînement, il reste que, dans ces cas de figure, un verbe de perception est susceptible d'ancrer le foyer du P.

Mais cela ne vaut que pour les cas où le verbe de perception est associé d'une part à des perceptions, le plus souvent dans l'entourage immédiat du verbe - sans qu'il y ait là une obligation comme l'extrait de "La maison Russie" vient de le montrer. Et d'autre part, cela vaut dans la mesure où ces perceptions sont développées dans des seconds plans thématiques à l'imparfait le plus souvent, comme on le verra plus en détail ultérieurement 145. En effet, si un verbe de perception n'était pas suivi d'un COD ou d'une proposition complétive objet, deux cas de figure se présentent.

Soit le verbe de perception est à l'imparfait: il est alors à considérer comme un embryon de description du P regardant, et non comme l'ancrage des perceptions du P (74 b):

- (74 b) " Là-haut sous les combles, Rovère avait reçu le secours de l'officier des pompiers. Arrivés les premiers sur place, ceux-ci avaient coiffé leur masque à gaz et Rovère s'était vu gratifier d'un de ces précieux ustensiles. **IL contemplait** le corps au travers des lunettes grillagées. [...] L'officier des pompiers frappa le sol du talon de sa botte à plusieurs reprises, déclenchant ainsi une furieuse panique parmi cette foisonnante assemblée".

Soit le verbe de perception est au passé simple: il se réduit alors, de ce fait même, à un simple acte, inséré dans la succession des événements (84 d). C'est ainsi que si l'on modifie (55) de manière à supprimer les perceptions qui suivent "regarda", alors le texte de (55 d) reste tout aussi acceptable (même s'il dit autre chose): dans ce cas, le lecteur comprend que Frédéric est dans la contemplation de Madame Arnoux, sans pour autant connaître les pensées ou les perceptions du héros, que le texte met en quelque sorte entre parenthèses, au profit de l'enchaînement des actions:

- (83 d) " Ce fut comme une apparition:

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins IL ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, IL la regarda.

[...]

Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille, déjà grande."

En définitive, compte-tenu des effets de sens évoqués précédemment, il n'est pas étonnant que la mention des P comportant des perceptions et / ou des pensées représentées avant l'apparition du verbe de perception et de son sujet soit fréquente dans les incipit "in medias res", qui correspondent aux débuts étiques analysés par Harweg ou encore Stanzel 146 : ainsi de (85)

145 On peut faire d'ores et déjà l'hypothèse que ce qui vaut pour les relations verbe de perception / perception ou perception / verbe de perception peut largement être transposé pour les relations verbe de procès mental / pensées ou pensée / verbe de procès mental.

146 Cf Stanzel (1979, 1991, 217 à 223).

- (85) *"Un claquement de portière. C'était toujours le premier bruit de la journée. Le moteur qui continuait à tourner, dehors. sans doute Charlotte serrait-elle la main du chauffeur? Puis le taxi s'éloignait. Des pas. La clef dans la serrure et le déclic d'un commutateur électrique."*

(Simenon, "Les caves du Majestic")

C'est seulement quelques lignes plus loin (comme on le verra dans une analyse détaillée de ce même exemple dans notre dernière section) que ces perceptions sont attribuées au héros principal, qui est le personnage focal de la scène, Prosper Donge.

Stanzel considère que ce type de début étique va souvent de pair avec la perspective interne (c'est à dire, en transposant, notre PDV P), cependant que les débuts émiques sont plutôt le propre de la perspective externe (c'est à dire PDV N). On pourrait ajouter que ces incipits étiques sont également le propre des nouvelles, plutôt que des récits¹⁴⁷. Toutes ces remarques ne sont acceptables qu'à la condition de ne pas exagérer la portée de ce qui n'est, en fait, qu'une tendance.

3 représentation des pensées du personnage: verbes de procès mental, ou discours indirect libre

Parallèlement aux différentes perceptions, l'accès aux pensées du personnage permet d'ancrer le foyer du PDV, soit seul, soit, le plus souvent, accompagnant les perceptions, et, pour ainsi dire, les prolongeant¹⁴⁸.

C'était déjà le cas en (2), (3), (4), (78) et (80), et c'est tout particulièrement le cas en (86), qui mêle:

- d'abord des perceptions visuelles et auditives,
- puis des pensées par le biais du discours indirect libre,
- puis à nouveau des perceptions visuelles accompagnées des pensées représentées qu'elles suscitent, toujours au DIL (souligné):

- (86) *" A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.*

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendait plus, Maurice souffrait surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine tirait sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait; et

¹⁴⁷ Cf Hadley (1983) thèse de troisième cycle.

¹⁴⁸ Rappelons que, ainsi qu'il a été dit dans notre introduction générale, notre travail entend privilégier l'expression des perceptions représentées, plutôt que celle des pensées représentées. Ce choix s'explique également par des raisons de commodité: la matière était si ample qu'il fallait réduire. Par ailleurs, l'expression des pensées représentées, "stricto sensu", a déjà fait l'objet d'analyses solides, comme le montrent les travaux de D. Cohn ou A. Banfield.

Au demeurant, l'intérêt de la notion de PDV réside dans le lien entre pensées représentées et perceptions représentées. **C'est pourquoi nous n'analyserons les pensées représentées que dans leurs rapports avec les perceptions représentées qui les précèdent ou les suivent, qui les motivent ou qui sont impliquées par elles.** En outre, il va de soi qu'il est arbitraire de distinguer nettement perception d'un côté, et pensée de l'autre. Il y a (plus ou moins) "de la pensée" dans les "perceptions", et réciproquement. C'est ce que sous entend le "et / ou" dans notre formulation "perceptions et / ou pensées représentées": il est en effet assez rare qu'une perception se limite à un enregistrement passif et inintentionnel, et ne soit pas comme prolongée (ou précédée) par un processus interprétatif.

les mitrailleuses plus encore, déchiraient l'air, intolérables. Est-ce qu'on allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux? On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une grande bataille? Au-dessus de la ligne rase des champs, Maurice ne reconnaissait que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montrait. Seules, des fumées s'élevaient, flottaient un instant dans le soleil. Et comme il tournait la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre.

(Zola, "La Débâcle")

Le plus souvent le DIL est accompagné de verbes de communication ou de verbes de "conscience" (Banfield) ou d'"action intérieure" (Hamburger), ou de procès mental, tels croire, penser, estimer, se rendre compte, déplorer, regretter, se réjouir, admirer, etc. Dans ces cas-là, l'attribution des paroles ou, surtout, des pensées, est facilitée, comme le montre (86 b):

- (86 b) " A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendait plus, Maurice souffrait surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine tirait sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait; et les mitrailleuses plus encore, déchiraient l'air, intolérables. Est-ce qu'on allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux, se demandait MAURICE. On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une grande bataille? Au-dessus de la ligne rase des champs, Maurice ne reconnaissait que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montrait. Seules, des fumées s'élevaient, flottaient un instant dans le soleil. Et comme il tournait la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas, pensait-IL, parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre.

Il reste qu'en (86), l'ancrage du foyer est possible, malgré l'absence de verbe de communication ou de conscience, parce que la réitération des occurrences du nom propre, et, en définitive, la chaîne référentielle-anaphorique de ce paragraphe fait de Maurice le seul candidat saillant pour l'attribution de ces pensées, et interdit de les attribuer au sergent Sapin, par exemple, qui n'est plus mentionné dans ce paragraphe comme le sujet de quelque perception que ce soit, ce qui n'est pas le cas de Maurice. Cela apparaît nettement en (86 c) où les composants de la chaîne référentielle sont indiqués en capitales:

- (86 c) " A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendait plus, MAURICE souffrait surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine tirait sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait; et les mitrailleuses plus encore, déchiraient l'air, intolérables. Est-ce qu' ON allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux? ON ne voyait toujours rien, ON ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une grande bataille? Au-dessus de la ligne rase des champs, MAURICE ne reconnaissait que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montrait. Seules, des fumées s'élevaient, flottaient un instant dans le soleil. Et comme IL tournait la tête, IL fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre."

Si l'on veut rendre compte du choix des anaphores, et de la redénomination de Maurice, on peut formuler les hypothèses suivantes: la tête nominale de la chaîne anaphorique est ici le nom propre, qui s'avère indispensable au repérage du foyer perceptivo-cognitif. Le "on" vaut ici pour le locuteur, savoir Maurice: que les paroles soient effectivement prononcées ou qu'elles ne soient pas verbalisées est ici indifférent. La reprise par l'indéfini on cherche à créer un effet d'indétermination, et, spécifiquement, de modestie, comme si Maurice était emblématique de toute cette immense cohorte de soldats déboussolés, abandonnés (cf Charaudeau, 1992, 148).

Enfin la redénomination apparaît certes comme une stratégie de désambiguïsation après le flottement référentiel potentiel de l'indéfini, mais surtout il signale que le foyer se porte vers d'autres perceptions et pensées. En ce sens, la redénomination indique non un changement de PDV , mais plutôt un changement thématique, dans la mesure où Maurice passe d'une perception à une autre, laquelle entraîne de nouvelles pensées (cf Schnedecker, 1992, 294 ss, notamment).

Quant aux anaphoriques "il", ils témoignent précisément de cette contiguïté entre les perceptions et les pensées qu'elles induisent. Pour ces raisons, le changement de contenu thématique pourrait être explicité par un nouvel alinéa en (86 d) - comme on peut l'observer également en (96) - :

- (86 d) " *A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.*

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendait plus, MAURICE souffrait surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine tirait sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait; et les mitrailleuses plus encore, déchiraient l'air, intolérables. Est-ce qu' ON allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux? ON ne voyait toujours rien, ON ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une grande bataille?

Au-dessus de la ligne rase des champs, MAURICE ne reconnaissait que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montrait. Seules, des fumées s'élevaient, flottaient un instant dans le soleil. Et comme IL tournait la tête, IL fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre."

Il est à noter que, jusqu'ici, nous avons focalisé sur les pensées de Maurice: mais ce ne sont pas les seuls constituants de son PDV, car ces dernières sont intimement mêlées aux perceptions plus ou moins fugitives du héros, de sorte que (86) fournit un magnifique exemple de la nature complexe du PDV, associant "pensées réflexives" et "pensées non réflexives" (Banfield): ainsi, tous les énoncés à l'IMP, à l'exception de "et comme il tournait la tête", qui est un embryon descriptif au compte du N, évoquent des perceptions de Maurice: cette hypothèse vaut évidemment pour la perception auditive de la batterie, des mitrailleuses, celle, visuelle, des lieux, du paysan. L'hypothèse peut également viser "mais on ne s'entendait plus. Maurice souffrait surtout de l'effroyable vacarme", si l'on considère que ces deux énoncés sous-entendent un verbe de pensée ("Maurice se dit", etc), de manière à ce que ces énoncés ne soient pas des énoncés descriptifs assumés par le N, mais des perceptions et des pensées du P focalisateur: et il nous semble que le dynamisme intrinsèque de ce fragment nous confirme dans toutes nos hypothèses passées et présentes.

(86) est particulièrement intéressant en raison de ces ruptures dans la chaîne anaphorique.

M.E. Conte voit dans ce type de phénomène l'existence d'un emploi emphatique de l'anaphore. Cet emploi se produit lorsque "le changement du genre grammatical ne correspond pas à un changement du référent dans la réalité", mais plutôt à "une question d'attitude du locuteur envers un référent" ¹⁴⁹.

Si de telles anaphores indiquent bien une attitude spécifique du locuteur à l'égard du référent, on peut cependant mettre en question leur rôle d'embrayeur de point de vue. De fait, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, à propos des relations entre empathie et PDV, il est nécessaire de travailler à partir d'une définition contrainte du PDV, faute de quoi tout est marqueur d'empathie (considérée par M.E. Conte comme synonyme du PDV) au motif que tel terme, telle structure syntaxique témoignent d'une attitude du locuteur à l'égard du référent...

D'ailleurs, il ne nous semble pas que, dans l'exemple de Flaubert qu'elle cite à l'appui de sa thèse, le PDV soit essentiellement marqué par de telles anaphores empathiques. Considérons un instant cet exemple:

- (87) *"Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trottine à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et l'on s'ennuie! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Ca bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr! ce serait tendre! charmant!... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite?"*

(Flaubert, "Madame Bovary")

Les anaphores très dépréciatives par lesquelles Rodolphe pense à Emma disent bien le mépris dans lequel ce dernier tient les femmes en général. Ces anaphores sont-elles des indices incontestables du PDV?

Il nous semble qu'elles contribuent plutôt à l'expression du PDV, et sont, comme la plupart des subjectivèmes, des marqueurs de second rang du PDV (cf infra, C 3). Mais il serait pour le moins forcé de considérer que le PDV tient à ces anaphores dépréciatives:

¹⁴⁹ M.E. Conte, "Anaphore, prédication, empathie", in "Le discours, représentations et interprétations", M. Charolles, S. Fischer et J. Jayez (eds), 1990, 215 à 226, et, en l'occurrence, 220 à 222.

la preuve en est que (87 b) présente le même PDV de Rodolphe, sans ces anaphores "empathiques"

- (87 b) *"Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et elle s'ennuie! elle voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Elle bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, elle vous adorerait, j'en suis sûr! elle serait tendre! charmant!... Oui, mais comment se débarrasser d'elle ensuite?"*

En (87 b), l'on se trouve toujours face à un PDV P, malgré les transformations opérées: cela tient au fait que (87) et (87 b) comportent tous deux ces fragments de DIL qui indiquent les pensées représentées de Rodolphe, et que c'est là l'indice incontestable de ce PDV P.

Toutefois, le PDV P ne se marque pas seulement par le DIL, comme le montre l'exemple suivant. En (88), l'expression des pensées se fait par le biais de verbes de procès mental, sans que le DIL ne soit forcément utilisé:

- (88) *"Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instants après, Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. FABRICE remarqua en passant cet effet singulier; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal. Il entendit un cri sec auprès de lui: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets; et, lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte. Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval sanglant qui se débattait sur la terre labourée, en engageant ses pieds dans ses propres entrailles; il voulait suivre les autres: le sang coulait dans la boue"*

(Stendhal, "La Chartreuse de Parme", in Combettes, 1992, 114)

Les verbes de perception "vit", "remarqua", "entendit", "regarda", ainsi que les verbes de procès mental "sa pensée se remit à songer", "ce qui lui sembla horrible" ancrent Fabrice en sujet de conscience, dont les perceptions visuelles et auditives, ainsi que les pensées sont exprimées par le biais des imparfaits: "le fond des sillons était...", "la terre volait...", "c'étaient deux hussards qui tombaient...", "ils étaient déjà...", "qui se débattait...", "il voulait...", "le sang coulait..."

Les problèmes qui résultent de l'ordre d'apparition des composantes de la structure - verbe de procès mental précédant les pensées, ou les suivant, ou encore étant intercalé en incise au milieu d'elles - rejoignent dans une très large mesure ceux qui ont été abordés à propos des verbes de perception, et aboutissent aux mêmes conclusions, quant au PDV, s'entend.

De ce fait, il nous semble inutile de nous répéter.

4 ancrage du foyer en l'absence d'un verbe de perception ou de procès mental:
occurrence d'un SN dont le sémantisme indique une perception, ou un procès
mental

Il est à noter que ce qui est fondamental, c'est l'existence de ces perceptions ou informations sur les pensées des personnages thématiques en P; en vertu de quoi le marquage par des verbes de perception ou de procès mental n'est pas indispensable, et peut être opéré des SN dont le sémantisme exprime des perceptions ou des pensées, voire par inférence, en l'absence de tout verbe ou de tout SN. Ainsi dans les exemples (89), (91), (77 b), (78 b):

- (89) " Alors ce fut pendant une de ces courtes haltes que MAURICE assista à une scène, dont le souvenir lui resta comme celui d'un soufflet, reçu en plein visage.

Au bord du chemin, se trouvait une maison isolée, la demeure de quelque paysan pauvre, dont le maigre bien s'étendait derrière. Celui-là n'avait pas voulu quitter son champ, attaché au sol par des racines trop profondes; et il restait, ne pouvant s'éloigner, sans laisser là des lambeaux de sa chair. On l'apercevait dans une salle basse, écrasé sur un banc, regardant d'un oeil vide défilier ces soldats, dont la retraite allait livrer son blé mûr à l'ennemi. Debout, à son côté, sa femme, jeune encore, tenait un enfant, tandis qu'un autre se pendait à ses jupes; et tous les trois se lamentaient. Mais tout d'un coup, dans le cadre de la porte violemment ouverte, parut la grand-mère, une très vieille femme, haute, maigre, avec des bras nus, pareils à des cordes noueuses, qu'elle agitait furieusement. Ses cheveux gris, échappés de son bonnet, s'envolaient autour de sa tête décharnée, et sa rage était si grande, que les paroles qu'elle criait, s'étranglaient dans sa gorge, indistinctes."

(Zola, "La Débâcle")

En (89), les perceptions de Maurice, toujours représentées par des imparfaits, sont d'abord annoncées par le SN "scène", comme elles le sont par les SN "spectacle" et "regards" dans l'exemple (77) extrait de "La curée": la suite de l'exemple présente une construction thématique à thème dérivé, chacune des descriptions focalisées des personnages développant un aspect de cette scène marquante.

On en a un autre exemple en (90):

- (90) "Le commissaire s'éloigna vers le boulevard, où était garée sa voiture. Rovère descendit la rue Sainte-Marthe, entraînant Dimeglio dans son sillage. Le spectacle n'était guère réjouissant. Des gosses au nez souillé de morve jouaient sur les trottoirs, juchés sur des skates bricolés; ils zigzaguaient avec une étonnante maestria entre les poubelles et les tas de gravats. Une file de crève-la-faim attendait devant une boutique, tenue par une certaine Mission Evangélique, où l'on servait un bol de soupe. De nombreuses fenêtres murées par des parpaings aveuglaient les façades où de larges trouées de couloirs sombres, pareilles à des soupiraux, jaillissaient à ras de la chaussée, et laissaient entrevoir des conduites de gaz éventrées, des amas de fils électriques déchiquetés, et plus loin, dans les courettes dont ils révélaient l'existence presque à contrecœur, un fouillis d'ordures, une quincaillerie sauvage amassée là sans motif avouable".

(T. Jonquet, "Les orpailleurs")

Les manipulations suivantes, en (77 b) et en (78 b) montrent que l'essentiel est bien la mention d'une perception: même si explicitement le foyer du P n'est pas précisé, il suffit que cette perception mentionnée soit détaillée dans un second plan, pour que le lecteur l'attribue à un foyer distinct du narrateur. En somme, toute évocation d'une perception présuppose l'existence d'un foyer perceptif, en l'occurrence le P, puisque (77 b) se rapporte à "lui", c'est à dire Fabrice, et (78 b) à "il", c'est à dire Jean-Baptiste Grenouille:

- (77 b) " Un cri sec éclata (se fit entendre) auprès de LUI: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets."

- (78 b) " Là il s'arrêta, reprit ses esprits. Le parfum flatta SES narines. Il l'avait. Il le tenait. Comme un ruban, le parfum s'étirait le long de la rue de Seine, net et impossible à confondre, mais toujours aussi délicat et aussi subtil. Grenouille sentit son coeur cogner dans sa poitrine et il sut que ce n'était pas l'effort d'avoir couru, mais l'excitation et le désarroi que lui causait la présence de ce parfum. Il tenta de se rappeler quelque chose de comparable et ne put que récuser toute comparaison. Ce parfum avait de la fraîcheur; mais pas la fraîcheur des limettes ou des oranges, pas la fraîcheur de la myrrhe ou de la feuille de canelle ou de la menthe crépue ou des bouleaux ou du camphre ou des aiguilles de pin, ni celle d'une pluie de mai, d'un vent de gel, ou d'une eau de source....et il avait en même temps de la chaleur; mais pas comme la bergamote, le cyprès ou le musc, pas comme le jasmin ou le narcisse, pas comme le bois de rose et pas comme l'iris... Ce parfum était un mélange des deux, de ce qui passe et de ce qui pèse; pas un mélange, une unité, et avec ça modeste et faible, et pourtant robuste et serré, comme un morceau de fine soie chatoyante...et pourtant pas comme de la soie, plutôt comme du lait au miel où fond un biscuit - ce qui pour le coup n'allait pas du tout ensemble: du lait et de la soie! Incompréhensible, ce parfum, indescriptible, impossible à classer d'aucune manière, de fait il n'aurait pas dû exister"

De même, une phrase nominale, de tournure exclamative, ou purement constatative suffisent à inférer l'existence d'un foyer à partir de perceptions : en effet, la présence des deux points, en (77 c), indique une relation de consécution et de causalité entre P1 et P2, à mettre au compte d'un observateur-informateur qui se livre à des inférences. Toutefois, hors contexte, il est difficile de mettre un nom sur ce foyer: l'attribution de ce foyer à un P donné nécessite par conséquent d'autres procédures. Ainsi, en (78 c), la présence du point d'exclamation indique la présence d'un observateur, que la proximité du pronom personnel désigne explicitement comme un personnage:

- (77 c) ? " P1 Un cri sec: P2 c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets."

- (78 c) " Là il s'arrêta, reprit ses esprits. Le parfum ! Il l'avait. Il le tenait. Comme un ruban, le parfum s'étirait le long de la rue de Seine, net et impossible à confondre, mais toujours aussi délicat et aussi subtil. Grenouille sentit son coeur cogner dans sa poitrine et il sut que ce n'était pas l'effort d'avoir couru, mais l'excitation et le désarroi que lui causait la présence de ce parfum. Il tenta de se rappeler quelque chose de comparable et ne put que récuser toute comparaison. Ce parfum avait de la fraîcheur; mais pas la fraîcheur des limettes ou des oranges, pas la fraîcheur de la myrrhe ou de la feuille de canelle ou de la menthe crépue ou des bouleaux ou du camphre ou des aiguilles de pin, ni celle d'une pluie de mai, d'un vent

de gel, ou d'une eau de source....et il avait en même temps de la chaleur; mais pas comme la bergamote, le cyprès ou le musc, pas comme le jasmin ou le narcisse, pas comme le bois de rose et pas comme l'iris... Ce parfum était un mélange des deux, de ce qui passe et de ce qui pèse; pas un mélange, une unité, et avec ça modeste et faible, et pourtant robuste et serré, comme un morceau de fine soie chatoyante...et pourtant pas comme de la soie, plutôt comme du lait au miel où fond un biscuit - ce qui pour le coup n'allait pas du tout ensemble: du lait et de la soie! Incompréhensible, ce parfum, indescriptible, impossible à classer d'aucune manière, de fait il n'aurait pas dû exister"

Comme ces derniers exemples le soulignent, il est possible d'attribuer par inférence une perception à un P saillant dans le co-texte. Mais, en réalité, ce processus inférentiel est loin de porter sur les seules perceptions thématiques.

5 présence du nom propre, ou de la chaîne référentielle

C'est un truisme, mais ce qui va sans dire va mieux en le disant. Si (77 c)

- (77 c) ? " P1 *Un cri sec*: P2 *c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets.*"

marque l'existence d'un foyer sans pour autant permettre d'attribuer ce foyer à un personnage, cela indique par contre-coup l'importance déterminante du nom propre (NP) dans l'identification du foyer comme étant celui d'un P déterminé.

Ce point est décisif. En effet, si le PDV correspond à des perceptions et / ou des pensées représentées, encore faut-il les attribuer à une origine précise. La thèse que nous défendons est que l'attribution du PDV au P passe le plus fréquemment par la mention du NP .

Cette thèse heurte frontalement les analyses de Genette, du moins sous leur formulation la plus rigoureuse: "ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur [...] La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en "monologue intérieur" " (Genette, 1972, 209).

Heureusement que la dernière phrase rectifie pour partie le caractère hasardeux d'une définition normative que la réalité dément constamment...

Si, en effet, la structure virtuelle du PDV est

X (verbe(s) de perception et / ou de procès mental) P ,

cela ne signifie pas que ces trois composantes soient également être exprimées avec la même force. Sans aucun doute, les propositions P sont-elles indispensables, puisque, sans elles, il n'y a pas de thématique du repéré, et donc pas de PDV. En revanche, nous venons de voir que le procès de perception, ou le procès mental peuvent être exprimés soit directement, par un verbe, soit indirectement. Qu'en est-il pour l'expression du sujet du procès?

L'attribution du PDV P est-elle indifférente à la présence du NP, ou cette dernière est-elle facilitante? Des éléments de réponse sont fournis par les critères de saillance à l'origine de l'empathisation éventuelle sur un P.

La saillance peut se déterminer par la catégorie (NP VS nom d'inanimé); la syntaxe (sujet VS non sujet); la sémantique (agent VS non agent); des critères référentiels (autonome VS dépendant); des critères thématiques (nouveau VS pré-activé).

Un référent est d'autant plus saillant qu'il est doté d'un NP, qu'il est également sujet et agent, et qu'il a déjà fait l'objet de mentions préalables (cf Schnedecker, 1992, 201 à 210).

Ces critères sont également utiles pour le repérage du P à l'origine des perceptions et / ou pensées représentées: c'est si vrai qu'en l'absence de NP, comme cela se trouve dans les débuts de roman, les perceptions sont comme "flottantes", parce que le lecteur ne sait s'il faut les attribuer à un P ou au N.

En outre, les changements de NP associés à des perceptions sont souvent l'occasion d'un changement de foyer.

Examinons successivement ces deux points.

Comme l'indique S. Vogeler, une phrase telle que

- (91) " *Au coin de la rue des Bouchers on vit apparaître un homme*"

peut tout à fait (nonobstant les réserves à exprimer quant au style...) être le début d'un récit, et ne pas être suivie d'indications sur l'identité du "on". Dans ces conditions, soit l'indication est à mettre au compte du narrateur, "qui ne figure pas dans le texte sous la forme du *je* du narrateur, mais qui adopte un point de vue perceptuel pour décrire la situation *e* [*e* est une variable indiquant une situation vue réellement ou décrite comme si *x* la voyait] [...] d'autre part, on peut également supposer que *e* est décrite du point de vue de tout observateur éventuel susceptible d'assister à la scène. Dans ce cas, la Rpv [relation point de vue] est attribuée à une sorte de "conscience multiple" (cf Tasmovski-De Ryck 1985), ce qui peut être exprimé en français au moyen du pronom indéfini "*on*" (Vogeler, 1994, 74).

A contrario, la présence d'un NP (91 b), ou d'un équivalent dans une chaîne anaphorique ou avec les descriptions définies (91 c), permet d'attribuer sans hésitation le foyer à ce P:

- (91 b) " *Au coin de la rue des Bouchers Pierre vit apparaître un homme*"

- (91 c) " *Au coin de la rue des Bouchers la Grosse vit apparaître un homme*"

Par ailleurs, le changement de NP, associé à des perceptions ou pensées nouvelles, voire à la perception d'un même objet de discours, indique un probable changement de foyer, comme (92) permet de le mesurer:

- (92) " *PLUVINAGE* ralluma sa cigarette. Le mégot coincé dans la commissure des lèvres, IL assista à l'opération, les yeux grands ouverts. Il y eut un froissement de tissu, aussitôt suivi d'un chuintement de liquide et d'un nouveau déferlement de puanteur. La peau de l'abdomen, la trame de la robe de lamé et la toile

du matelas s'étaient unies, solidarisées dans les macérations, si bien que le conglomérat des viscères fut libéré dans un flux informe.

-Rovère, vous avez vu? demanda Pluinage en tirant sur sa cigarette.

L'inspecteur se résigna à lancer un bref regard sur le cadavre.

Eh bien? demanda-t-il, révolté par le spectacle de ce corps éventré.

-La main droite, bon sang! bougonna Pluinage.

Les poignets étaient liés derrière le dos. ROVERE aperçut la cordelette qui les unissait. Elle enserrait les avant-bras jusqu'aux coudes de telle sorte que le buste, déjeté vers l'avant, formait avec le bassin un angle d'environ 45 degrés. Mais la main droite manquait, tranchée net au niveau du canal carpien. Une large auréole brunâtre de sang coagulé, jusqu'alors masquée, avait imbibé toute la bourre du matelas".

(T. Jonquet, "Les orpailleurs")

En revanche, si l'on supprime l'un des deux NP, le texte présente une description uniquement focalisée par Rovère, sans que le sens de l'extrait change sensiblement, même si la redénomination indique un changement de contenu thématique (cf. supra) :

- (92 b) " ROVERE ralluma sa cigarette. Le mégot coincé dans la commissure des lèvres, IL assista à l'opération, les yeux grands ouverts. Il y eut un froissement de tissu, aussitôt suivi d'un chuintement de liquide et d'un nouveau déferlement de puanteur. La peau de l'abdomen, la trame de la robe de lamé et la toile du matelas s'étaient unies, solidarisées dans les macérations, si bien que le conglomérat des viscères fut libéré dans un flux informe.

-Rovère, vous avez vu? demanda Pluinage en tirant sur sa cigarette.

L'inspecteur se résigna à lancer un bref regard sur le cadavre.

Eh bien? demanda-t-il, révolté par le spectacle de ce corps éventré.

-La main droite, bon sang! bougonna Pluinage.

Les poignets étaient liés derrière le dos. ROVERE aperçut la cordelette qui les unissait. Elle enserrait les avant-bras jusqu'aux coudes de telle sorte que le buste, déjeté vers l'avant, formait avec le bassin un angle d'environ 45 degrés. Mais la main droite manquait, tranchée net au niveau du canal carpien. Une large auréole brunâtre de sang coagulé, jusqu'alors masquée, avait imbibé toute la bourre du matelas".

De même, si, en (92 c) l'on supprime le deuxième NP, Rovère (ainsi que le verbe de perception dont le sémantisme implique un foyer différent du locuteur qui attire l'attention de Rovère sur ce qu'il n'a pas encore vu), alors les perceptions sont à mettre au compte de Pluinage, car c'est désormais le seul NP saillant - sauf à supposer (mais c'est là, selon nous, un raisonnement trop coûteux) que c'est malgré tout Rovère le foyer, en vertu de l'inférence selon laquelle c'est lui qui obéit à l'injonction de regarder formulée par Pluinage - :

- (92 c) " ROVERE ralluma sa cigarette. Le mégot coincé dans la commissure des lèvres, IL assista à l'opération, les yeux grands ouverts. Il y eut un froissement de tissu, aussitôt suivi d'un chuintement de liquide et d'un nouveau déferlement de puanteur. La peau de l'abdomen, la trame de la robe de lamé et la toile du matelas s'étaient unies, solidarisées dans les macérations, si bien que le conglomérat des viscères fut libéré dans un flux informe.

-Rovère, vous avez vu? demanda Pluinage en tirant sur sa cigarette.

L'inspecteur se résigna à lancer un bref regard sur le cadavre.

Eh bien? demanda-t-il, révolté par le spectacle de ce corps éventré.

-La main droite, bon sang! bougonna Pluvinage.

Les poignets étaient liés derrière le dos. [...] La cordelette [...] les unissait. Elle enserrait les avant-bras jusqu'aux coudes de telle sorte que le buste, déjeté vers l'avant, formait avec le bassin un angle d'environ 45 degrés. Mais la main droite manquait, tranchée net au niveau du canal carpien. Une large auréole brunâtre de sang coagulé, jusqu'alors masquée, avait imbibé toute la bourre du matelas".

La question du choix du NP ou d'un de ses substituts, des redénominations est loin d'être négligeable, quant au PDV, comme C. Schnedecker l'a montré dans sa thèse. Mais ces phénomènes ne concernant pas directement le marquage du foyer, ils seront abordés en détail plus loin.

Ce que l'on peut d'ores et déjà dire, c'est que l'attribution des perceptions et / ou des pensées représentées est d'autant plus aisée que le NP est mentionné, voire répété. Il est relativement rare que le PDV soit borné initialement (cf infra, Expression des visions, C) par un des substituts du NP, notamment un pronom: ces substituts interviennent plutôt à l'intérieur du PDV, aux moments charnières où celui-ci aborde un changement de nature thématique ou un changement situationnel, ou indique un passage des perceptions à un raisonnement, etc: ainsi de (92).

6 inférences

L'inférence porte en effet autant sur les perceptions que sur les pensées. Ce dernier point est crucial, comme on le verra avec les exemples (97) et (86 d). Lorsque SN ou V de perception ou de pensée sont absents, c'est donc par inférence que lesdites pensées ou perceptions sont attribuées à un personnage dont le nom est mentionné dans le contexte immédiat. Dans son analyse des phrases existentielles perceptuelles de reportage, Svetlana Vogeler indique que la "relation point de vue" est soit explicite (93), soit implicite (94):

- (93) P1 *Jean entra dans la salle.*

P2 *Il vit une jeune femme vêtue d'une robe noire qui se tenait près de la fenêtre.*

- (94) P1 *Jean entra dans la salle.*

P2 *Près de la fenêtre se tenait une jeune femme vêtue d'une robe noire.*

En (93) comme en (94), l'origine du PDV est Jean. En effet, en (94), le marquage implicite correspond à la même situation qu'en (93), puisque l'information contenue dans P2 ne peut être assurée que par Jean; "ce référent de discours, localisé dans le temps et le lieu de l'événement, est présenté comme le seul candidat plausible au rôle d'IVP [= individu déterminant le point de vue] de P2. La valeur du rôle IVP est donc suggérée ici par le contexte précédent" (Vogeler, 1994, 74).

En (95), c'est un calcul inférentiel qui nous fait attribuer le jugement sur les yeux au personnage cité dans le contexte, "M. Bovary", quand bien même ces perceptions et pensées ne sont pas explicitement rattachées au personnage par le biais d'un V ou d'un SN.

- (95) " Une jeune femme, en robe de Mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary [...]. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux: quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide."

(Flaubert, "Madame Bovary") (in Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

Ce calcul inférentiel porte indifféremment sur l'attribution des perceptions ou sur des pensées au P, comme le montre l'exemple suivant:

- (96) " Je vous prie de sortir... Vous entendez? cria-t-il en se retournant vers les trois voisines. Si cela vous amuse, je le regrette pour vous..."

Un drôle de cadavre: une petite vieille boulotte, fardée, aux cheveux filasses, trop blondis, mais dont on voyait la racine blanche; une robe de chambre rouge et un bas, un seul, à la jambe qui pendait du lit.

Aucun doute n'était possible: elle avait été étranglée"

(Simenon, " Cécile est morte")

En (96), chacun des deux alinéas qui suit le fragment au discours direct prononcé par Maigret correspond respectivement à la représentation des perceptions visuelles puis des pensées de Maigret lui-même, dès lors qu'il est le seul candidat possible en ce temps et en ce lieu de l'événement rapporté.

En fait, les inférences rétablissent les liens logiques manquants entre les termes indispensables de la relation point de vue (Vogeler): pour qu'il y ait PDV du P, il faut un P, des perceptions ou des pensées représentées du P motivées par une situation donnée. Dès lors, en l'absence de structures qui attribuent littéralement pensées et perceptions représentées au P, il suffit de la co-occurrence d'une situation donnée, assortie d'un procès de perception et / ou d'un procès mental (explicites ou implicites) et d'un P pour que par inférence le lecteur soit tenté d'attribuer ces pensées ou ces perceptions représentées au P.

Cette inférence, ou éventuellement ces inférences sont facilitées lorsque les éléments de la relation point de vue sont dans une situation de forte proximité, comme dans l'exemple (94). En revanche, (97) montre que l'inférence y est plus difficile à opérer, parce que les éléments de la relation PDV ne sont pas à proximité, ce qui explique qu'un lecteur inattentif attribue à la voix du narrateur des pensées du P:

- (97) " Au bout de huit jours, ETIENNE constata tout à coup qu'il s'ennuyait terriblement, totalement, irrémédiablement. Il s'aperçut de cela en lançant ses lacets de souliers. Ces souliers étaient des chaussures blanc et beige du meilleur effet. Il les mettait pour rejoindre ces dames et la jeunesse, sur le port. Il venait de pêcher la crevette avec deux jeunes employées de la C.N.A. qui y étaient fort habiles et se changeait. Car pour aller à cette pêche, il ne mettait évidemment pas ses belles chaussures blanc et beige non plus que son pantalon à pli vertical. Il s'habillait donc pour aller dîner (bien sûr qu'il n'endossait pas un smoking), et lançait ses lacets de souliers.

La mer était belle, le soleil était beau, la terre était belle, le ciel était beau, la plage était belle, le port était beau, la ville était belle, la campagne était beau, l'atmosphère était belle et l'air était beau.

La chambre se trouvait au deuxième étage; la fenêtre de cette chambre donnait sur les toits; en se penchant à droite, on pouvait apercevoir l'onde amère (comme qui dirait l'élément salé).

Dans la salle à manger, on commençait à disposer les couverts sur les tables. Le médecin ne signalait aucune maladie contagieuse sur le territoire de la commune; les poules n'avaient pas à craindre le tournis, les cochons le rouget, les dindons la pépie, les vaches la mammité, les chiens la rage, les chevaux la morve.

La femme du coiffeur venait d'accoucher heureusement d'un phénomène tératologique viable, susceptible d'être montré en public et de rapporter des sous.

Jeunes gens et jeunes filles, adultes et vieillards, enfants et bonnes des mêmes, pêcheurs et gardiens de phare, maître baigneur et garçons de café, grands et petits, courts et longs, aphones et beuglards, catholiques et orthodoxes, trépanés et culs -de-jatte, campagnards et paysans, villégiaturistes et estivants, tous, tous, tous respiraient le parfum de la quiétude avec le poumon du bonheur.

L'heure, douce.

En lançant ses souliers, IL comprit cela; non pas que l'heure, douce; non pas que les uns et les autres respiraient le parfum du bonheur avec les poumons de la quiétude; [...]] Il s'aperçut qu'il s'ennuyait; terriblement, totalement, irrémédiablement. Il avait fini de lacer la chaussure droite; il restait là, le chausse-pied à la main, l'oeil morne et les lacets de la gauche gisaient à terre comme des couleuvres écrasées par un camion. "

(Queneau, "Le chiendent")

En effet, le coeur de ce long fragment, souligné, pourrait à tort être considéré comme un commentaire du narrateur, englobant Etienne et tous les autres de son ironie, alors qu'il s'agit des pensées d'Etienne. Dans cette sorte de monologue intérieur narrativisé, Etienne, malgré tous ses efforts à se persuader que les - vacances - à - la - mer - c'est - merveilleux, ressent progressivement quelque chose d'analogue à ce que Queneau nommait autre part, à propos des sentiments que lui inspiraient nos verts pâturages, "le solennel emmerdement de la ruralité"...

Il n'est pas indifférent que cette séquence forme un tout, qu'elle soit enchâssée par les mêmes mots, les mêmes gestes: ce sont eux qui incitent le lecteur à comprendre que ce qui pourrait passer pour une description assumée par le narrateur est en fait du discours intérieur qui se rapporte au P, et que, par conséquent, l'imparfait n'est pas ici un imparfait descriptif, mais le temps du monologue intérieur, et spécifiquement du monologue intérieur sous sa forme remémorative (cf D. Cohn, 1981, 210 et 279 ss).

L'inférence joue davantage encore pour les courts monologues narrativisés de type "diffus" (cf Dolezel), où le lecteur hésite à attribuer ces pensées au P dans la mesure où ces fragments de monologue ne possèdent pas assez de caractéristiques qui les distinguent clairement d'un discours d'origine narrative:

- (86 d) " A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendait plus, Maurice souffrait surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine tirait sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait; et les mitrailleuses plus encore, déchiraient l'air, intolérables. Est-ce qu'on allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux? On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une

grande bataille? Au-dessus de la ligne rase des champs, Maurice ne reconnaissait que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montrait. Seules, des fumées s'élevaient, flottaient un instant dans le soleil. Et comme il tournait la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre."

(Zola, "La Débâcle")

Comment interpréter les fragments en caractères gras? Comme nous l'avons vu quelques pages auparavant, s'agit-il de fragments descriptifs à mettre au compte du narrateur, ou faut-il au contraire les englober dans le monologue intérieur, en considérant qu'il s'agit de perceptions quasi verbalisées, le narrateur transcrivant dans la dynamique du récit ce que Maurice s'était dit à lui-même, savoir quelque chose comme: "Mais on ne s'entend plus! Maudite batterie, et saletés de mitrailleuses!"

Il nous semble que la situation est indécidable, sauf à forcer le texte. Toutefois, si l'on voulait considérer ces propositions comme des fragments de monologue intérieur, il faudrait s'appuyer sur ce processus inférentiel pour rattacher ces "phrases sans paroles" à Maurice, dont le nom est comme en incise entre ces mêmes propositions. En tout état de cause, un des arguments à l'appui de cette thèse consiste dans le fait que nous sommes face à des pensées non réflexives (les perceptions thématiques en caractères gras) associées à des pensées réflexives (identifiées dans les fragments de DIL)

7 l'opposition premier plan / second plan

Dans la quasi totalité des exemples précédents, les perceptions ou pensées focalisées par un P sont exprimées par le biais de second plan, souvent descriptifs. Cette opposition, qui correspond à la distinction action / perceptions, ou à la différence réflexions successives / contenu des réflexions, par exemple, est fondamentale pour "l'organisation du texte" (Combettes), et spécifiquement pour celle du texte narratif. Elle repose essentiellement sur une opposition de visée, entre la visée globale, le plus souvent exprimée par le temps prototypique de cette visée qu'est l'aoriste, et une visée sécante, dont le temps prototypique est l'imparfait. Cette opposition des plans, qui résulte des choix du locuteur, est indépendante des "différences caractéristiques de la réalité à laquelle le texte fait référence", quand bien même des contraintes (conventions littéraires, type de texte, quantité des informations, etc.) peuvent jouer (Combettes, 1992, 14)¹⁵⁰.

On peut faire l'hypothèse que toute manipulation sur l'équilibre entre les plans, ainsi que sur le changement des visées, est de nature à avoir de sérieuses conséquences sur l'existence et l'importance quantitative et qualitative du foyer du P. En effet, comme le montrent les manipulations de (86 e), le texte est soit plutôt montré à partir du foyer du P (86), soit plutôt raconté à partir du N (86 e) :

- (86) " A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.

¹⁵⁰ Cette question, déjà abordée dans l'introduction générale du présent chapitre (A 4), sera notamment retravaillée dans la troisième section (expression des PDV et visions), à propos du bornage du PDV.

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendait plus, Maurice souffrait surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine tirait sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait; et les mitrailleuses plus encore, déchiraient l'air, intolérables. Est-ce qu'on allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux? On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une grande bataille? Au-dessus de la ligne rase des champs, Maurice ne reconnaissait que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montrait. Seules, des fumées s'élevaient, flottaient un instant dans le soleil. Et comme il tournait la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre."

(Zola, "La Débâcle")

- (86 e) " A ce moment, un éclat d'obus vint fracasser la tête d'un soldat, au premier rang. Il n'y eut pas même de cri: un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout.

-Pauvre bougre; dit simplement le sergent Sapin, très calme et très pâle. A un autre!

Mais on ne s'entendit plus, Maurice souffrit surtout de l'effroyable vacarme. La batterie voisine **tira** sans relâche, d'un grondement continu dont la terre tremblait (**trembla**); et les mitrailleuses plus encore, **déchirèrent** l'air, intolérables. Est-ce qu'on allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux? On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille: était-ce une vraie, une grande bataille? Au-dessus de la ligne rase des champs, Maurice ne reconnut que le sommet arrondi du Hattoy, très loin, désert encore. D'ailleurs, à l'horizon, pas un Prussien ne se montra. Seules, des fumées s'élevèrent, flottèrent un instant dans le soleil. Et comme il tourna la tête, il fut très surpris d'apercevoir, au fond d'un vallon écarté, protégé par des pentes rudes, un paysan qui labourait sans hâte, poussant sa charrue attelée d'un grand cheval blanc. Pourquoi perdre un jour? Ce n'était pas parce qu'on se battait, que le blé cessait de croître et le monde de vivre."

Le remplacement de l'imparfait par les passés simples modifie radicalement l'interprétation du texte. En (86), les imparfaits de valeur sécante étaient nombreux, et matérialisaient l'importance dominante des perceptions et des pensées du P, en bref, la scène y était montrée à partir des réactions inquiètes du P aux aguets, cherchant à comprendre, à se protéger du danger, et pour tout dire, à s'en sortir. En (86 e), la scène est racontée, et la succession des passés simples de visée globale insiste plutôt sur les enchaînements rapides d'événements, qui laissent à peine au P le temps de penser, comme il est fréquent dans les combats; le P y apparaît davantage passif, ballotté par les événements.

Et, dans cette occurrence, il n'est pas certain que les fragments soulignés, surtout les premiers, soient des pensées du P: à tout le moins, si c'est le cas, la voix du narrateur se superpose à elles encore plus nettement en (86 e) qu'en (86), et la pensée du P y paraît-elle moins réflexive, plus intuitive et rapide qu'en (86).

Ce raisonnement vaut, a fortiori, pour les perceptions représentées de (86) qui entourent le DIL: en (86 e), ces perceptions ne sont plus des perceptions représentées de Maurice, ce dernier est vu par un narrateur qui adopte une vision plutôt panoramique de de la scène et des événements, dans lesquels les hommes ne sont plus que des éléments

du drame ... On le mesure bien, le changement des visées et de la répartition des plans modifie sensiblement l'interprétation que le texte construit de lui-même. Et c'est le fait que le texte soit lu à partir du foyer du P ou non qui contribue pour une large part aux différences (mais non aux divergences) d'interprétation ¹⁵¹.

Les procès exprimés dans des seconds plans ne peuvent être considérés comme la marque de perceptions et / ou de pensées représentées que si, au préalable (ou dans le co(n)texte postécédent immédiat) il y a un premier plan. Sans cela, il n'y a pas de perceptions et / ou de pensées représentées, il n'y a que des fragments descriptifs au compte du N.

Par voie de conséquence, ce phénomène favorise, dès le premier plan, et à l'intérieur de ce dernier, l'expression des procès de perception et / ou des procès mentaux.

A contrario, en (98), le fait que l'extrait soit totalement à l'itératif bloque toute possibilité de PDV P par décrochage énonciatif, et les verbes de perception et / ou de procès mental sont considérés comme des verbes à valeur descriptive parmi d'autres, sans qu'ils puissent être un point d'appui pour l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées:

- (98) *"Il entrait dans les fermes par la barrière de bois plantée dans les talus qu'ombrageaient deux rangées de hêtres, et saluant par son nom le paysan: "Bonjour, maître Chicot", il lui tendait son journal Le Petit Normand. Le fermier essuyait sa main à son fond de culotte, recevait la feuille de papier et la glissait dans sa poche pour la lire à son aise après le repas de midi. Le chien, logé dans un baril, au pied d'un pommier, jappait avec fureur en tirant sur sa chaîne; et le piéton, sans se retourner, repartait de son allure militaire, en allongeant ses grandes jambes, le bras gauche sur sa sacoche, et le droit manoeuvrant sur sa canne qui marchait comme lui d'une façon continue et pressée."*

(Maupassant, "Le crime au père Boniface")

Du fait de l'itératif, cette scène est interprétée comme la description par le narrateur d'une scène qui se reproduit fréquemment, sinon quotidiennement. En revanche, il suffirait de modifier la visée (et le temps) de quelques formes verbales pour que la scène soit interprétée comme la perception du facteur, suite à un événement unique situé à un moment donné de la narration ultérieure:

- (98 b) *"Il entra dans la [les ?] ferme[s ?] par la barrière de bois plantée dans les talus qu'ombrageaient deux rangées de hêtres, et saluant par son nom le paysan: "Bonjour, maître Chicot", il lui tendit son journal Le Petit Normand. Le fermier essuyait sa main à son fond de culotte, recevait la feuille de papier et la glissait dans sa poche pour la lire à son aise après le repas de midi. Le chien, logé dans un baril, au pied d'un pommier, jappait avec fureur en tirant sur sa chaîne; et le piéton, sans se retourner, repartit de son allure militaire, en allongeant ses grandes jambes, le bras gauche sur sa sacoche, et le droit manoeuvrant sur sa canne qui marchait comme lui d'une façon continue et pressée."*

¹⁵¹ Et l'on peut même aller jusqu'à dire que les différences de foyer entraînent des divergences d'interprétation, dans les cas où les P sont en conflit.

Il suffit de ces quelques modifications pour que, par contraste, les fragments soulignés soient ressentis comme représentant les perceptions et les pensées du père Boniface, faisant immédiatement suite à l'action exprimée dans le premier plan. Relativement à notre problématique, on constate que la nécessité du premier plan contrastant avec l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées dans le second plan favorise dès le premier plan l'expression du procès de perception et / ou du procès mental.

Cette opposition des plans n'est importante, au regard de la problématique du PDV, que dans la mesure où elle repose sur une opposition de visée. C'est pourquoi cette opposition peut se trouver marquée par d'autres temps que le PS et l'IMP, quand bien même ce sont les temps les plus couramment utilisés: on en verra des exemples dans le développement consacré au présent ¹⁵².

8 de la valeur mémorielle des imparfaits en général, et de leur valeur anaphorique méronomique en particulier dans le marquage du foyer du P

La fréquence de perceptions et / ou de pensées du P, dans des second plans à l'imparfait (plutôt qu' avec tout autre temps exprimant une simultanéité par rapport au premier plan), s'explique de surcroît par la valeur mémorielle des imparfaits, comme A. Banfield, notamment, l'a bien montré:

- (99) " *Madame Arnoux suffoquait un peu. ELLE s'approcha de la fenêtre pour respirer.*

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient."

(Flaubert, "L'éducation sentimentale")

- (100) " *Un matin, avant le jour, LE TETRARQUE HERODE-ANTIPAS vint s'y accoucher et regarda.*

Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machaerous, épandait une rougeur"

(Flaubert, "Hérodiade", in Banfield, 1995, 171 et 299; les conventions typographiques sont nôtres)

Ces perceptions sont à juste titre considérées par A. Banfield comme des perceptions passives du SOI; elles correspondent, puisque le PASSE est contemporain de MAINTENANT, aux perceptions du soi plutôt qu'à des faits qui seraient rapportés ou objectivement décrits par la narration. L'imparfait, comme le prétérit simple ou progressif en anglais, correspond à la conscience qui perçoit, et donc contribue également au marquage du foyer du P, et ce de manière déterminante.

¹⁵² A la relecture de ce travail, nous prenons connaissance des travaux de L. Gosselin consacrés à la "Sémantique de la temporalité en français". Nous profitons de l'occasion pour indiquer combien ses analyses viennent par d'autres chemins étayer cette idée que l'opposition des plans (l'opposition aspectuelle) est fondamentale dans l'expression du PDV. Cf Gosselin, 1996, 92 à 98 notamment.

Cette conscience non réflexive (passive) des perceptions sensorielles partage avec la conscience réflexive (active) des propriétés syntaxiques fondamentales, selon Banfield, à savoir la conjonction du PASSE avec MAINTENANT, pour le SOI (ou sujet de conscience) : "les phrases où PASSE est contemporain de MAINTENANT peuvent décrire des phénomènes - événements ou perceptions visuelles, auditives, ou olfactives - que l'on peut interpréter comme correspondant à la perception qu'en a le soi plutôt qu'à des faits qui nous seraient rapportés ou objectivement décrits. Mais une telle lecture n'est possible que si le choix du temps l'autorise" (Banfield, 1995, 299)¹⁵³ .

Cette analyse, amorcée par Bally en 1912, est développée en 1914 dans ses articles consacrés aux "Figures de pensée et formes linguistiques": Bally y considère l'IMP dans le DIL un temps de transposition (tout comme le conditionnel du DIL transpose le futur du style direct). C'est ainsi qu'il analyse les temps en italiques, dans l'extrait suivant: "Comme il représentait que la soumission était la première vertu d'une femme, elle eut une révolte: *la femme était l'égale de l'homme, elle-même ne céderait jamais*".

La preuve de cette transposition est apportée par le fait que, si c'était le narrateur qui parlait en son nom, alors on tomberait dans un contresens: " "La femme était l'égale de l'homme, mais elle ne l'est plus"; "elle ne céderait jamais (maintenant, à moins que que telle chose n'arrive)" ; ou si l'on imagine que l'auteur se reporte mentalement au passé, l'absurdité est la même pour *était* et l'on attendrait *aurait cédé* au lieu de *céderait* " ("Germanische Romanische Monatschrift", Fascicule 6, 1914, 418).

Cette analyse, reprise par M. Lips, (1926, 60), nous semble pouvoir être judicieusement appliquée non seulement au DIL, mais encore à l'expression des perceptions représentées. Cette extension est d'autant plus aisée que, comme on l'a vu, les perceptions représentées se laissent malaisément isoler des pensées représentées.

Ainsi, les IMP de (99) "clouait", passaient", correspondent-ils à une impression de Madame Arnoux, au moment où elle s'approche de la fenêtre. Il est certes évident que l'emballeur clouait les caisses, que les fiacres roulaient déjà, avant que Madame Arnoux ne soit à la fenêtre: mais elle, elle ne le savait pas, et le texte est ainsi écrit que le lecteur n'apprend l'existence de ces procès qu'au moment précis où Madame Arnoux s'approche de la fenêtre. En d'autres termes, ces procès nous sont présentés au moment où ils passent par le "filtre perceptif" (on pourrait dire aussi: la conscience) de Madame Arnoux. C'est pourquoi l'IMP a ici une double valeur:

- d'une part, il sert à indiquer que les procès dénotés par les IMP sont concomitants au temps du premier plan;

¹⁵³ Cette analyse de l'IMP rejoint les géniales anticipations de Bally: dans un de ses articles consacrés au style indirect libre, ce dernier commentait notamment cet exemple d'A. Daudet: "comme il [Jack] mettait le pied sur l'échelle, [...] une longue secousse ébranla le navire; la vapeur qui grondait depuis le matin régularisa son bruit; l'hélice se mit en branle. On partait."

Selon Bally, "'On partait" équivaut à peu près à: "Evidemment on partait, il fallait croire qu'on partait"; c'est à dire que les indices décrits (la secousse, le bruit régulier de la vapeur, le mouvement de l'hélice) font conclure que le départ est proche, bien plus, que cette conclusion est tirée par Jack lui-même; c'est comme s'il avait dit: "Tiens! Il paraît qu'on part" ("Germanische Romanische Monatschrift", fascicule 4, 1912, 601).

Quelques exemples plus loin, Bally concluait que ces IMP "montrent que ces faits ont passé par le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer. Voilà pourquoi les imparfaits appelés subjectifs sont au fond de même nature que ceux du style indirect libre". Bally allait jusqu'à remarquer qu'"il y a de l'inconscient en syntaxe comme dans toutes les manifestations du langage" (ibid. 603): ces propos renvoient fortement aux analyses de Banfield, attribuant ce type de phénomène à une forme de pensée "non réflexive" dans la mesure où ces perceptions ne sont pas explicitement verbalisées, objectivées, réfléchies.

- d'autre part, ils donnent à ce repère temporel une valeur "subjective" (Bally), indiquant que la perception est assumée par le P. On peut mesurer la validité de cette interprétation si l'on compare l'effet obtenu par une transposition des IMP au PS, ou encore si l'on manipule (99) en y insérant soit un "maintenant", soit un verbe de perception et / ou de procès mental:

- (99 b) " *Madame Arnoux suffoquait un peu. ELLE s'approcha de la fenêtre pour respirer.*

De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise cloua une caisse. Des fiacres passèrent."

- (99 c) " *Madame Arnoux suffoquait un peu. ELLE s'approcha de la fenêtre pour respirer.*

Maintenant De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient."

- (99 d) " *Madame Arnoux suffoquait un peu. ELLE s'approcha de la fenêtre pour respirer.*

Elle remarqua que, de l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient."

- * (99 e) " *Madame Arnoux suffoquait un peu. ELLE s'approcha de la fenêtre pour respirer.*

Maintenant, Elle remarqua que, de l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient."

- (99 f) " *Madame Arnoux suffoquait un peu. ELLE s'approcha de la fenêtre pour respirer.*

Maintenant elle remarquait que, de l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballer en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient."

En (99 b), la substitution de PS aux IMP suffit à détruire l'impression que les procès sont appréhendés par le P: c'est le N qui raconte la scène. (99 c), (99 f) correspondent bien au PDV de Madame Arnoux: les "maintenant", corrélés à des IMP, renforcent la subjectivité de la vision de Madame Arnoux ¹⁵⁴. (99 d) présente également un PDV P, dans la mesure où le PS concerne simplement le verbe du premier plan dénotant un procès de perception alors que les perceptions représentées sont exprimées par les IMP: mais l'impression est moins nette qu'avec (99 c) et (99 f). En revanche, (99 e) est incorrect, et ne peut en aucun cas exprimer un PDV P, ni une phrase correcte assumée par le N ¹⁵⁵.

En définitive, ces manipulations confirment les analyses de Bally, Lips, Banfield: l'IMP est bien une forme verbale propre à traduire la subjectivité des perceptions. Certes, nous mesurons que Lips s'en tient au style indirect libre, et que, à en juger par son analyse du DIL chez Flaubert, (1926, 192 à 196 notamment), elle ne partagerait pas forcément cette extension de l'analyse des "formes de pensée" aux perceptions représentées. Mais cette situation s'explique par des motifs factuels (l'analyse inédite d'une forme de pensée) et par une démarche historique qui entend montrer comment l'expression de la subjectivité entraîne parallèlement un amoindrissement des descriptions assumées par le

¹⁵⁴ Cf, dans l'exemple (101), "maintenant, il lui fallait monter..."

¹⁵⁵ Cf Fleischman, 1991, 31.

narrateur, et un développement du DIL. Mais, comme nous l'avons montré, l'intrication des perceptions et des pensées d'une part, la similitude des procédés exprimant perceptions représentées et pensées représentées d'autre part rendent cette extension plus que légitime.

En outre, il découle de cette valeur mémorielle générale une valeur anaphorique méronomique spécifique à ce temps, qui le rend propre à exprimer les perceptions ou pensées du P. Comme l'ont montré A.M. Berthonneau et G. Kleiber, " 1 l'imparfait est un temps anaphorique, parce que son interprétation exige toujours la prise en compte d'une situation temporelle du passé, donc d'un antécédent, explicite ou implicite. 2 la relation anaphorique entre la situation antécédent du passé et la situation présentée à l'imparfait est une relation de type partie (imparfait) - tout (antécédent)" (in "Langages" n° 112, 68).

Cette approche est particulièrement utile pour le repérage des perceptions ou pensées du P, qui, lorsqu'elles sont représentées à l'imparfait, peuvent être considérées comme les parties d'un tout annoncé précédemment, comme le montre (101) :

- (101) *"Quand il arriva à Courbevoie, la nuit était très sombre. Paris, pareil à un pan de ciel étoilé tombé sur un coin de la terre noire, lui apparut sévère et comme fâché de son retour. Alors il eut une faiblesse, il descendit la côte, les jambes cassées. En traversant le pont de Neuilly, il s'appuyait au parapet, il se penchait sur la Seine roulant des flots d'encre, entre les masses épaissies des rives; un fanal rouge, sur l'eau, le suivait d'un oeil saignant. Maintenant, il lui fallait monter, atteindre Paris tout en haut. L'avenue lui paraissait démesurée. Les centaines de lieues qu'il venait de faire n'étaient rien; ce bout de route le désespérait, jamais il n'arriverait à ce sommet, couronné de ces lumières. L'avenue plate s'étendait, avec ses lignes de grands arbres et de maisons basses, ses larges trottoirs grisâtres, tachés de l'ombre des branches, les trous sombres des rues transversales, tout son silence et toutes ses ténèbres; et les becs de gaz, droits, espacés régulièrement, mettaient seuls la vie de leurs courtes flammes jaunes, dans ce désert de mort. Florent n'avancait plus, l'avenue s'allongeait toujours, reculait Paris au fond de la nuit. Il lui sembla que les becs de gaz, avec leur oeil unique, couraient à droite et à gauche, en emportant la route. il trébucha, dans ce tournoiement; il s'affaissa comme une masse sur les pavés."*

(E. Zola, "Le Ventre de Paris")

En (101), c'est bien le N qui parle, mais c'est Florent qui perçoit et qui pense: toute l'information est donnée au lecteur par le biais du P, de sorte que N = P. Dans le second plan à l'imparfait à valeur méronomique (cf. les fragments soulignés), nous voyons l'avenue (= le tout), ses maisons, ses trottoirs, ses becs de gaz, ses arbres, etc (= les parties du tout), par les yeux de Florent. Nous ressentons ses angoisses devant l'avenir, partageons ses troubles, rythmés par des pensées transposées au discours indirect libre: "les centaines de lieues qu'il venait de faire n'étaient rien; ce bout de route le désespérait, jamais il n'arriverait à ce sommet". Le verbe d'attitude propositionnelle "il lui sembla" annonce un ensemble de perceptions et de sentiments fantasmés que le N met à distance; la personnification des becs de gaz en cyclopes divagants témoigne du délire de Florent, sous l'emprise conjugquée de la faim, de la fatigue et du découragement. Florent est donc bien le centre de conscience réflecteur, ce qu' indique également, de manière remarquable la présence de "maintenant" corrélé à l'imparfait. Ainsi que le soulignait A. Banfield, la corrélation d'un imparfait (temps anaphorique par excellence, donc mémoriel) avec un "maintenant" manifeste la remémoration d'un événement ou d'une sensation qui ont antérieurement été "expérenciés", et qui sont rappelés par un centre de

conscience ¹⁵⁶: ce phénomène explique ainsi la force de ces visions, qui sont comme réactualisées sous les yeux du lecteur.

On constate donc d'une part que l'opposition premier plan / second plan est capitale pour faire émerger du récit le foyer et les perceptions et / ou les pensées du P, et d'autre part que ces perceptions et / ou pensées du P sont souvent exprimées par le biais des imparfaits. Ces imparfaits sont utilisés non seulement pour leur rôle dans l'opposition des plans, mais encore en raison de leur dimension mémorielle, et de leur valeur anaphorique méronomique spécifiquement.

Dès lors, la question du marquage du foyer et des perceptions du P se pose, en l'absence de ce temps, et dans les cas de neutralisation ou d'"ambiguïtation" de l'opposition des plans, typique avec le présent.

9 présent et marquage du foyer du P

Si donc le présent brouille à la fois l'opposition des plans et fait disparaître cette dimension mémorielle, est-ce à dire que toute expression du foyer lui soit interdite? C'est à ce dernier point que nous allons nous attacher ; la réflexion y est cruciale, tant les récits modernes de tout genre, pour ne citer qu'eux, reposent sur un usage très généralisé de cette forme verbale.

Le problème est d'importance lorsque les formes de présent sont surabondantes. Il arrive fréquemment que les passés simples soient remplacés par des présents, alors que les imparfaits sont maintenus (cf Combettes, 1992, 75 ss). Dans ce cas, le problème ne se pose guère, puisque l'opposition des plans reste marquée, comme le montre (102):

- (102) " Une violente secousse entr'ouvre la galère: un torrent d'eau se précipite dans la recherche des passagers; ils roulent pêle-mêle. Un cri étouffé sort de cet horrible chaos.

Une vague avait enfoncé la poupe du navire: la fille d'Homère et Dorothee sont jetés au pied des degrés qui conduisaient sur le pont. Il y montent à demi suffoqués. Quel spectacle! Le vaisseau s'était échoué sur un banc de sable; à deux traits d'arc de la proue, un rocher lisse et vert s'élevait à pic au-dessus des flots. Quelques matelots, emportés par la lame, nageaient dispersés sur le gouffre immense".

(Chateaubriand, "Les Martyrs", cité in Combettes, 1992, 79)

¹⁵⁶ Cf Banfield, 1982, 158, et Fleischman, 1991, 31. Cf (112), entre autres. Ce Maintenant corrélaté à l'IMP ne doit pas être confondu avec Maintenant corrélaté au PS : cf (108), (113), etc.

Cela étant, il convient de préciser que si seul Maintenant + IMP indique des perceptions et / ou des pensées représentées, Maintenant + PS est également susceptible d'indiquer un mouvement de pensée du sujet de conscience. C'est ce que souligne Dominique Jouve, à partir d'exemples du "Château d'Argol" ("mais, indépendamment d'une curiosité peut-être seulement malade, il crut deviner maintenant à sa conduite..."): ce maintenant anaphorique (= alors), souvent corrélaté à des verbes de perception intériorisée ("il crut deviner", "il sentit", etc) "renvoie à un T zéro qui n'est que l'origine que se donne le récit, et qui peut varier au cours du récit en fonction de son organisation. Ce T zéro est lié aux différents repères que se donne le sujet de conscience qui est alors privilégié" (Jouve, 1992, 358 à 361).

En définitive, Maintenant + PS est susceptible de poser le sujet comme sujet de conscience (souvent à l'origine d'une interprétation conclusive). Mais, du fait que le PS est inscrit dans une suite d'événements rapportés au PS, les perceptions et / ou pensées du P ne peuvent pas être représentées, comme c'est le cas avec Maintenant + IMP. C'est dans ce dernier cas que Maintenant + IMP permet aux événements réamorçés de se déployer et de donner, pour ainsi dire, toute sa place à cette réactualisation des perceptions et / ou des pensées.

Dans cette configuration, l'imparfait et le plus que parfait maintiennent l'opposition des plans, malgré les présents de narration.

En revanche, la question est nettement plus délicate, lorsque tant les formes qui marquent la successivité que celles qui indiquent la simultanéité sont toutes au présent. De plus, l'appellation de présent de narration a l'inconvénient de ne pas distinguer entre valeur globale et valeur sécante, ce qui est une source supplémentaire de difficulté, comme le montrent (103) et (104) :

Dès lors, l'on ne sait si telle scène correspond à une description ou à une narration. Dans ce cas-là, le fil directeur de l'analyse doit être le repérage de la valeur globale ou de la valeur sécante des différents présents. En la matière, les substitutions entre présent (historique) de premier plan et passés simples (ou le passé composé) et celles entre présent de valeur sécante et imparfait sont fort utiles.

- (103) *"Lorsqu'une déflagration sourde retentit en appel d'air, faisant fleurir au-dessus du capot un grand bouquet léger de flammes jaune clair, aussitôt fanées, Meyer jugea qu'il était temps, peut-être, d'intervenir.*

Il ouvre la portière, il sort de son auto. Certes le comportement de cette femme rousse le ralentit, le déconcerte, qui paraît prendre son temps dans l'urgence du sinistre au lieu de fuir, qui jette encore trois mots dans le téléphone avant de se pencher, pour raccrocher, vers l'intérieur de sa voiture. L'ayant contournée sans se précipiter, elle extrait du coffre deux bagages qu'elle dépose sur le sol. Elle en retire aussi puis dégoupille un petit extincteur vermillon, dont elle va projeter le contenu dans le capot, sans autrement se presser, par élégants petits mouvements, comme elle vaporiserait de l'eau distillée sur ses plantes vertes. Elle est folle, pense Meyer. Il se met à courir.

Il court, à peine a-t-il franchi quatre ou cinq mètres que le feu ressuscite dans la Mercedes: franges vert acétylène et coeur gris fer, de hautes flammes orangées s'emparent du véhicule et commencent à le manger par l'avant, sous un puissant battement d'usine à gaz emballée. Mais la jeune femme ne semble toujours pas s'en émouvoir, elle continue d'asperger l'incendie par petits gestes de femme d'intérieur, dans la puanteur acide du néoprène et du téflon brûlants, de la peinture et de l'huile en fusion."

(J. Echenoz, "Nous Trois")

La scène est certes vue à travers le foyer du P, mais l'ensemble des présents de narration estompe volontairement la distinction entre les plans, et abolit au maximum la distinction entre action et état, comme si, du point de vue de Meyer, c'était la scène dans sa globalité qui était absolument étonnante. Néanmoins, la permutation des présents avec soit des passés simples, soit des imparfaits, en (103 b) a l'avantage de mieux faire ressortir ce qui a trait aux perceptions et pensées proprement dites:

- (103 b) *"Lorsqu'une déflagration sourde retentit en appel d'air, faisant fleurir au-dessus du capot un grand bouquet léger de flammes jaune clair, aussitôt fanées, Meyer jugea qu'il était temps, peut-être, d'intervenir.*

Il ouvre (ouvre) la portière, il sort (sortit) de son auto. Certes le comportement de cette femme rousse le ralentit (ralentissait), le déconcerte (déconcertait), qui paraît (paraissait) prendre son temps dans l'urgence du sinistre au lieu de fuir, qui jette (jetait) encore trois mots dans le téléphone avant de se pencher, pour raccrocher, vers l'intérieur de sa voiture. L'ayant contournée sans se précipiter,

elle extrait (= sortit)¹⁵⁷ du coffre deux bagages qu'elle dépose (déposa) sur le sol. Elle en retire (retira) aussi puis dégoupille (dégoupilla) un petit extincteur vermillon, dont elle va (alla) projeter le contenu dans le capot, sans autrement se presser, par élégants petits mouvements, comme elle vaporiserait de l'eau distillée sur ses plantes vertes. Elle est folle, pense (pensa) Meyer. Il se met (se mit) à courir.

Il court (courut), à peine a-t-il (avait-il) franchi quatre ou cinq mètres que le feu ressuscite (ressuscita, ou ressuscitait) dans la Mercedes: franges vert acétylène et coeur gris fer, de hautes flammes orangées s'emparent (s'emparèrent, ou s'emparaient) du véhicule et commencent (commencèrent, ou commençaient) à le manger par l'avant, sous un puissant battement d'usine à gaz emballée. Mais la jeune femme ne semble (semblait) toujours pas s'en émouvoir, elle continue (continuait) d'asperger l'incendie par petits gestes de femme d'intérieur, dans la puanteur acide du néoprène et du téflon brûlants, de la peinture et de l'huile en fusion."

Ainsi, les substitutions rendent plus sensibles non seulement l'opposition des plans, mais encore le lien étroit entre foyer du P et second plan: c'est particulièrement net avec les formes "ressusciter", "s'emparer", "commencer". En effet, selon qu'elles sont considérées comme des formes de premier plan ou de second plan, la scène est racontée par le N (choix du PS) ou montrée à partir des perceptions représentées du P (choix de l'imparfait) .

(104) permet de vérifier ces analyses:

- (104) " Clémence aperçut un pot sur une table, oublié. Elle le saisit et approcha de ses yeux l'huile à brunir de ces demoiselles. Elles allaient rater leur bain de soleil. Il était donc de toute nécessité qu'on le leur portât immédiatement. Mais Florent vadrouille elle ne sait où, Alice refuserait de lâcher son ouvrage, Adrien a tant d'occupations et la cuisinière inutile d'y penser. Clémence se fixe un chapeau sur le chignon, prend son ombrelle et sort.

La plage voisine, Clémence n'y a encore jamais mis les pieds. Elle a même accoutumé d'en détourner ses faibles yeux. Elle aperçoit de loin des formes noirâtres qu'elle sait déshabillées avec désinvolture et parmi lesquelles elle ne saurait reconnaître à cette distance ni Mlle Noémi ni Mlle Agnès. Il lui faut donc se risquer entre ces gens étalés le cul au soleil avec un caleçon dessus. Elle bégaya quelques pas sur le sable. Grâce à ses nombreuses dioptries, toutes ces anatomies ne lui apparaissaient que fort floues, ce qui lui évitait de détailler les phalles de messieurs et les mottes de dames, que ni d'Adam ni d'Eve elle ne connaissait.

Ils n'ont plus leur raison ceux qui se rôtissent ainsi comme des animaux à la broche. C'est un vrai enfer ici: rouges comme des démons et noirs comme du charbon. Et encore ils se mettent de l'huile tout partout: pourquoi pas du sel et du poivre et un peu de vinaigre pendant qu'ils y sont? Et comme si ça ne leur suffisait pas encore, ils ont l'air de se moquer des gens décents.

¹⁵⁷ Nous donnons un synonyme d'extraire, qui n'admet ni passé simple ni imparfait.

Seul être vêtu parmi des nudifiés, Clémence avance et parce que myope non intimidée"

(R. Queneau, "Les enfants du limon")

Ce long (et délectable) extrait a le mérite de bien présenter maintes des difficultés évoquées plus haut. On s'aperçoit d'une part qu'à côté de rares passés simples de premier plan, abondent à la fois des présents de valeur globale et d'autres de valeur sécante, des présents qui concernent des perceptions, et surtout des pensées ou des commentaires comme en témoignent les substitutions possibles, de nature à faire ressortir l'opposition premier plan / second plan:

- (104 b) " *Clémence aperçut un pot sur une table, oublié. Elle le saisit et approcha de ses yeux l'huile à brunir de ces demoiselles. Elles allaient rater leur bain de soleil. Il était donc de toute nécessité qu'on le leur portât immédiatement. Mais Florent vadrouille (vadrouillait) elle ne sait (savait) où, Alice refuserait de lâcher son ouvrage, Adrien a (avait) tant d'occupations et la cuisinière inutile d'y penser. Clémence se fixe (fixa) un chapeau sur le chignon, prend (prit) son ombrelle et sort (sortit).*

La plage voisine, Clémence n'y a (avait) encore jamais mis les pieds. Elle a (avait) même accoutumé d'en détourner ses faibles yeux. Elle aperçoit (aperçut - ou apercevait ?) de loin des formes noirâtres qu'elle sait (savait) déshabillées avec désinvolture et parmi lesquelles elle ne saurait reconnaître (n'aurait su reconnaître) à cette distance ni Mlle Noémi ni Mlle Agnès. Il lui faut (fallut) donc se risquer entre ces gens étalés le cul au soleil avec un caleçon dessus. Elle bégaya quelques pas sur le sable. Grâce à ses nombreuses dioptries, toutes ces anatomies ne lui apparaissaient (ou apparurent) que fort floues, ce qui lui évitait (ou évita) de détailler les phalles de messieurs et les mottes de dames, que ni d'Adam ni d'Eve elle ne connaissait.

Ils n'ont plus (n'avaient) leur raison ceux qui se rôtissent (rôtissaient) ainsi comme des animaux à la broche. C'est (c'était) un vrai enfer ici: rouges comme des démons et noirs comme du charbon. Et encore ils se mettent (mettaient) de l'huile tout partout: pourquoi pas du sel et du poivre et un peu de vinaigre pendant qu'ils y sont (étaient)? Et comme si ça ne leur suffisait pas encore, ils ont (avaient) l'air de se moquer des gens décents.

Seul être vêtu parmi des nudifiés, Clémence avance (avança) et parce que myope non intimidée"

Il est clair que ces substitutions de l'imparfait ou du passé simple au présent rendent plus manifeste l'opposition des premiers et seconds plans, en faisant ressortir par l'opposition des formes verbales l'opposition entre action et état. Les deux autres substitutions du passé simple à l'imparfait sont possibles, "toutes ces anatomies ne lui apparurent que fort floues, ce qui lui évita de détailler les phalles de messieurs et les mottes de dames", et elles ne modifient pas l'équilibre entre les plans. De plus, ces substitutions confirment que ces imparfaits-là ne peuvent pas être le signe d'un foyer du P: ce sont des imparfaits du récit.

Par conséquent, malgré l'utilisation massive du présent, l'opposition des plans perdure, même si elle est moins sensible que dans le système du passé. Au demeurant, Queneau se sert de la disposition typographique en colonne pour, à la fin de l'extrait, indiquer l'existence du second plan consacré aux réflexions de Clémence: mais il est vrai que cette disposition, dont Queneau use dans cette oeuvre, n'est pas respectée de manière cohérente sur l'ensemble non seulement de l'oeuvre, mais encore de l'extrait: en effet, il faudrait encore modifier la disposition du premier paragraphe initial pour restituer cette "cohérence":

- (104 c) " Clémence aperçut un pot sur une table, oublié. Elle le saisit et approcha de ses yeux l'huile à brunir de ces demoiselles.

Elles allaient rater leur bain de soleil. Il était donc de toute nécessité qu'on le leur portât immédiatement. Mais Florent vadrouille elle ne sait où, Alice refuserait de lâcher son ouvrage, Adrien a tant d'occupations et la cuisinière inutile d'y penser.

Clémence se fixe un chapeau sur le chignon, prend son ombrelle et sort.

La plage voisine, Clémence n'y a encore jamais mis les pieds. Elle a même accoutumé d'en détourner ses faibles yeux. Elle aperçoit de loin des formes noirâtres qu'elle sait déshabillées avec désinvolture et parmi lesquelles elle ne saurait reconnaître à cette distance ni Mlle Noémi ni Mlle Agnès. Il lui faut donc se risquer entre ces gens étalés le cul au soleil avec un caleçon dessus. Elle bégaya quelques pas sur le sable. Grâce à ses nombreuses dioptries, toutes ces anatomies ne lui apparaissaient (appurent) que fort floues, ce qui lui évitait (évita) de détailler les phalles de messieurs et les mottes de dames, que ni d'Adam ni d'Eve elle ne connaissait.

Ils n'ont plus leur raison ceux qui se rôtissent ainsi comme des animaux à la broche. C'est un vrai enfer ici: rouges comme des démons et noirs comme du charbon. Et encore ils se mettent de l'huile tout partout: pourquoi pas du sel et du poivre et un peu de vinaigre pendant qu'ils y sont? Et comme si ça ne leur suffisait pas encore, ils ont l'air de se moquer des gens décents.

Seul être vêtu parmi des nudifiés, Clémence avance et parce que myope non intimidée"

Toutefois, il reste que l'important, c'est de rendre compte de ce que Queneau a écrit, et de la manière dont il a écrit: dans ce cadre-là, il n'y a nulle incohérence, car la disposition en colonne est réservée non pas à toutes les pensées de Clémence qui prolongent ses perceptions, mais seulement à celles qui expriment sa réprobation, et condamnent les comportements infernaux de ces baigneurs...Mais ici l'explication est de nature stylistique, et n'offre pas de conclusion qui se prête à une quelconque généralisation.

Ce que révèle par ailleurs la disposition de (104 c), c'est que seules certaines propositions de second plan, et non toutes, servent à exprimer le foyer du P, en l'occurrence celles qui sont représentées sous forme de colonne. En d'autres termes, cè

n'est pas parce que le foyer du P est exprimé dans des seconds plans qu'il faut en conclure que tous les fragments de second plan sont propres à exprimer le foyer du P. En effet, les seconds plans de (74 c) qui ne sont pas présentés en colonne sont des seconds plans du récit, exprimant des commentaires du narrateur ("que ni d'Adam ni d'Eve elle ne connaissait"), ou une antériorité par rapport au temps du récit, exprimé originellement dans (104) par des passés simples ou des présents historiques; c'est ce qui explique que "la plage voisine, Clémence n'y a encore jamais mis les pieds. Elle a même accoutumé d'en détourner ses faibles yeux" soit un second plan du récit. Combettes remarque à juste titre que, "ou bien la forme composée indique un accompli et la valeur d'état s'impose, entraînant un second plan, ou bien elle indique un non accompli et il y a alors antériorité, même avec une vision globale, et donc toujours second plan" , Combettes, 1992, 75).

Par conséquent, (104 c) montre que l'opposition premier plan / second plan est un des marqueurs potentiels du foyer du P, le premier plan indiquant implicitement ou explicitement l'origine des perceptions ou pensées, le second plan étant le plus souvent le lieu où ces perceptions et pensées sont (plus ou moins) développées.

(104 c) fournit également l'occasion de vérifier qu'un usage régulier de cette opposition des plans facilite d'autant plus le repérage de perceptions ou de pensées du P que ces dernières sont associées à des phénomènes de mise en valeur typographique: c'est ici le cas, sur un mode ludique, avec cette disposition en colonne, mais c'est plus banalement le cas avec le marquage de l'alinéa, comme on l'a vu en (74) et (83), et comme le montrera (105):

- (74) *IL contemplait le corps au travers des lunettes grillagées. Ainsi quadrillé, divisé en facettes, son champ de vision ressemblait à celui d'un insecte.*

La pièce était minuscule et, à moins d'imaginer un scénario catastrophe, il n'était pas raisonnable de penser qu'elle avait été récemment habitée. Un lavabo fendu en deux par le milieu, et dont l'émail était masqué par des concrétions jaunâtres, s'accrochait à une des cloisons, retenu par une tuyauterie curieusement tordue. La carcasse d'une penderie de toile plastifiée, ornée d'un motif fleuri, gisait renversée sur le sol. De grosses mouches bleues tournoyaient dans le réduit et fuyaient par les trouées du toit [...].

- (83) " [...] *IL la regarda.*

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu"

Si l'on veut tenter d'expliquer pourquoi certains seconds plans se prêtent à l'expression du foyer du P, alors que d'autres sont cantonnés à l'expression du récit, assumé par le narrateur, on peut faire l'hypothèse que c'est la conjonction du second plan avec verbe de perception ou de procès mental (ou certains verbes de communication pour le DIL), ou l'existence de perceptions ou de pensées que par inférence on attribue à un P saillant en contexte situationnel qui joue le rôle de signal du foyer du P : le plus souvent, le temps prototypique est l'imparfait de valeur

mémorielle, mais comme (104) le montre, ce peut être également le présent, et dans ce cas l'analyse doit distinguer entre les diverses valeurs du présent.

Au demeurant, l'exemple suivant montre que les présents de valeur sécante peuvent se combiner avec des imparfaits, et contribuent à l'expression hiérarchisée du second plan:

- (105) *"Il fait chaud, encore plus chaud que l'an dernier, Hermantier, dans l'allée du jardin, enlève [= enleva] ses lunettes, offre [= offrit] au soleil sa face mutilée. C'est encore une joie de sentir le long de sa peau courir ce petit vent sec, qui sent le miel et la rose. Il y a des insectes qui passent en ronflant et, parfois une guêpe - c'est sans doute une guêpe - tourne autour de son visage, cherchant à se poser. Il descend [= descendit] l'allée, tranquillement, les mains dans les poches, s'efforçant d'être naturel, de ne pas se voûter, de ne pas, non plus, renverser la tête en arrière. Le plus dur c'est de marcher sans penser qu'on marche et d'avancer sans s'imaginer qu'on va heurter un mur. Au début, il était hanté par la peur du mur; il avait toujours envie de tendre les bras en avant, et quelque chose se recroquevillait dans sa poitrine. Tout son corps était comme une bête peureuse. On a beau décider qu'il n'y a pas d'obstacle, le ventre, les genoux n'obéissent plus et, déjà, se garent, se préparent à la douleur du choc. On a sans cesse l'impression que l'air est plus dense. Comme au voisinage d'une paroi. Hermantier était obligé de s'arrêter souvent pour faire le point. "Je suis à une vingtaine de pas de la terrasse, bon. Je suis au large. La grille est encore loin". Peu à peu il reprenait confiance. Il se guidait à l'oreille. Quand ses semelles ne faisaient plus craquer le gravier, c'est qu'il obliquait vers le parterre. Il n'arrivait pas à suivre une direction rectiligne. Toujours, il venait à gauche, comme un voilier vicieux. La traversée du jardin était une épuisante équipée.*

Maintenant, ses pieds commencent à connaître les détours des allées, à condition de parcourir toujours le même itinéraire. Curieux comme on prend possession des choses, quand on ne les voit plus. "

(Boileau-Narcejac, "Les visages de l'ombre")

A l'exception de "il enlève ses lunettes", "il offre au soleil", et, (cela peut se discuter), de "il descend l'allée", qui sont des présents de visée globale, les autres présents sont de visée sécante, et expriment des pensées ainsi que des perceptions représentées de Hermantier. Ces pensées sont soit concomitantes à cette promenade, soit, éventuellement, elles ont une portée générale ("On a beau décider qu'il n'y a pas d'obstacle, le ventre, les genoux n'obéissent plus, et déjà, se garent, se préparent à souffrir la douleur du choc. On a sans cesse l'impression de souffrir la douleur du choc. Comme au voisinage d'une paroi".).

Ce qu'il importe de remarquer, c'est que ces présents de visée sécante cohabitent avec des IMP: l'ensemble forme un vaste second plan hiérarchisé, les présents exprimant des procès actuels, ou des commentaires à visée générale, atemporelle, alors que les IMP expriment des procès passés, accomplis, antérieurs aux procès actuels qui forment le coeur du PDV P.

En raison de la plasticité de cette forme verbale, et de ses multiples valeurs, le présent se prête particulièrement bien à l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées directement (ou non) motivées par des événements du premier plan, ainsi qu'aux monologues intérieurs. Citons, pour illustrer ce type de situation, cet extrait

d'Andrée Chédid, qui exprime les réactions d'une vieille grand-mère au terme de sa vie, face à la lutte désespérée de son petit fils contre le choléra:

- (106) *"On fait sa vie. Il faut vouloir sa vie. La volonté d'aimer, de vivre, est un arbre naturel, vigoureux, qui vous pousse dans le corps. L'existence est ce qu'elle est. Les hommes sont ce qu'ils sont. Le mieux est toujours quelque part. Dans le sable, dans le granit, dans le plomb, en nous-mêmes. Le don des larmes, la grâce des larmes est toujours quelque part.*

Comme elle éprouve son vieux corps, comme elle sent sa vieille âme, toute pétrie de passé. Comme tout remue en elle. Mille vies se contredisent à l'intérieur de sa seule vie. L'âme qui renonce et celle qui poursuit sont les siennes; l'âme quotidienne et celle qui regarde au loin. L'âme des colères est la sienne et puis aussi l'âme de la plus secrète douceur.

Tout s'apaise après qu'on a longtemps pleuré. En pressant ses deux paumes contre ses yeux, puis les écartant comme deux ailes vers les tempes, Om Hassan essuie son visage. Avant de se pencher de nouveau sur l'enfant, elle efface toute trace de pleurs. Et même, elle dissimule sous son voile une mèche blanche; Hassan en serait sans doute bouleversé, il n'a jamais vu sa grand-mère en cheveux. Toujours assise, elle s'approche de la cachette.

Elle a soulevé une fois encore le tissu qui recouvre le réduit. Rien n'a changé, pourtant tout est différent.

Ces marbrures, cette sueur sont des vêtements d'emprunt. Ce souffle bruyant n'est pas le signe de la fin, mais celui du grand combat; et rien ne se gagne sans combat. Cette chair, ces os rassemblés ne sont pas vraiment Hassan. Hassan est derrière tout cela, qui veille. L'enfant lui-même ne semble pas tellement y croire, à son propre corps. Malgré ce corps, il va vivre. Les enfants des hommes font de ces miracles; pas les poupées. Hier, n'a-t-il pas demandé: "On part...?" Il sait qu'on se dirige vers la mer. Il veut voir la mer. Il la verra.

Un grand vent balaye les incertitudes et les tristes souvenirs. Il n'y a plus sa mère confondue aux murs, mais sa mère qui rit au crépuscule tandis que les hommes rentrent des champs; et puis il y a son père qui vient d'acheter son premier feddan. Il y a la lune du soir où Saïd l'a aimée. Il n'y a pas seulement la cueillette du coton, à six ans, courbée sous le soleil en délire. [...]".

(A. Chédid, "Le sixième jour")

Les présents de (106) expriment soit le premier plan ("essuie", s'approche", etc.) soit, le plus souvent, des perceptions étroitement associées aux pensées ("ce souffle bruyant n'est pas le souffle de la fin", etc.), qui peuvent s'épanouir en un véritable monologue lyrique.

Cette forme verbale est si plastique que les commentaires d'ordre général qu'Om Hassan tire de son expérience (paragraphes 1 et 2) pourraient tout aussi bien être attribués au narrateur, dans le cadre d'un récit consonant ¹⁵⁸. Et ce n'est pas le moindre intérêt de cette forme verbale que de se prêter si facilement à l'expression des pensées présentes ou passées, ou atemporelles, ainsi qu'à l'expression de pensées personnelles ou générales, par d'imperceptibles transitions...

¹⁵⁸ Cf troisième section, chapitre 2.

C difficultés d'attribution, de repérage ou de découpage du foyer du P

Si les exemples précédents ont permis relativement facilement de repérer le foyer des perceptions et des pensées, les exemples et analyses suivants entendent montrer que ce n'est pas toujours le cas: soit que le foyer des perceptions et pensées ne renvoie pas à un personnage identifiable (dans le cas d'un indéfini, ou dans un incipit), soit qu'il y ait des doutes pour l'attribution des perceptions ou pensées à l'un ou à l'autre des personnages, soit encore qu'il s'avère difficile de discriminer entre ce qui est du ressort du PDV du P et ce qui est du ressort du récit, directement sous la responsabilité du narrateur.

1 de la difficulté d'attribuer avec certitude un foyer repéré à un P

Alors que les analyses précédentes avaient conclu en faveur de l'existence d'un foyer du P, nous voudrions à présent montrer nos premières conclusions doivent être affinées, afin de préciser que tout foyer n'est pas forcément assimilable au foyer du P, dans la mesure où l'observateur - informateur du foyer peut se limiter à des indices linguistiques qui dénotent certes l'existence d'une source humaine (ou ayant des compétences dites humaines, à défaut de l'apparence humaine) des perceptions sans que celle-ci soit incarnée dans un personnage, ce qui n'est pas sans conséquence sur la problématisation du PDV.

- (107) *"Foutu pays tout de même! répétait de loin en loin Chouteau, en jetant un regard de mépris sur ces plaines mornes de Champagne pouilleuse.*

Les vastes étendues de terre crayeuse continuaient, se succédaient sans fin. Pas une ferme, pas une âme, rien que des vols de corbeaux tachant de noir l'immensité grise. A gauche, très loin, des bois de pins, d'une verdure sombre, couronnaient les lentes ondulations qui bornaient le ciel; tandis que, sur la droite, on devinait le cours de la Vesle, à une ligne d'arbre continue. Et là, derrière les coteaux, on voyait, depuis une lieue, monter une fumée énorme, dont les flots amassés finissaient par barrer l'horizon d'une effrayante nuée d'incendie.

Qu'est-ce qui brûle donc, là-bas, demandaient des voix de tous côtés."
(Zola " La Débâcle ")

De fait, si l'on est d'abord tenté d'attribuer les perceptions à Chouteau, en raison du SN "un regard ", on ne saisit pas en quoi ces perceptions renvoient à un quelconque "mépris" du focalisateur: le "mépris" est certes sensible au travers le démonstratif, qui ne sert pas seulement à désigner en contexte textuel ou en situation: ici, "ces plaines", plutôt que "les plaines", produit un effet de typification qui résulte de la proximité situationnelle avec la Champagne pouilleuse: en ce sens, ces plaines-là sont le symbole de toutes les

mornes plaines. Par ailleurs, un effet de mise à distance vient se surajouter, et exprime le rejet du locuteur envers ce type de lieu ¹⁵⁹.

Quoi qu'il en soit, le locuteur responsable du jugement porté par "ces", comme par l'adjectif subjectif "morne" n'est pas le personnage, puisque le discours direct se limite à "foutu pays tout de même!" alors que la suite est un embryon descriptif assumé par le narrateur. Au demeurant, les perceptions suivantes, qui pourraient être attribuées à un P, en vertu de l'imparfait, ne présentent pas de formes linguistiques susceptibles de marquer nettement que cette vision est celle de Chouteau: en effet, le texte pourrait désambiguïser la situation en jouant sur les déterminants, la personne et sur la déixis spatiale, comme le propose (107 b):

- (107 b) *"Foutu pays tout de même! répétait de loin en loin Chouteau, en jetant un regard de mépris sur ces plaines mornes de Champagne pouilleuse.*

Les (ces) vastes étendues de terre crayeuse continuaient, se succédaient sans fin. Pas une ferme, pas une âme, rien que des vols de corbeaux tachant de noir l'immensité grise. A (sa) gauche, très loin, des bois de pins, d'une verdure sombre, couronnaient les lentes ondulations qui bornaient le ciel; tandis que, sur la (sa) droite, on (il) devinait le cours de la Vesle, à une ligne d'arbre continue. Et là (là-bas ?), derrière les coteaux, on (il) voyait, depuis une lieue, monter une fumée énorme, dont les flots amassés finissaient par barrer l'horizon d'une effrayante nuée d'incendie.

Qu'est-ce qui brûle donc, là-bas, demandaient des voix de tous côtés."

Les modifications de (107 b) permettent d'attribuer sans conteste les perceptions à Chouteau, personnage saillant auquel se rapportent tous les éléments de la chaîne anaphorique.

De la même façon, une retranscription de ce fragment au pluriel indiquerait que la source des perceptions se trouve être un ensemble d'observateurs (desquels on ne peut formellement exclure Chouteau), dont la présence est évoquée dans la réplique finale: en effet, la question qui est formulée présuppose que les locuteurs viennent de scruter "là-bas", et donc qu'ils sont les observateurs saillants de ces perceptions précédentes:

- (107 c) *"Foutu pays tout de même! répétait de loin en loin Chouteau, en jetant un regard de mépris sur ces plaines mornes de Champagne pouilleuse.*

Les (ces) vastes étendues de terre crayeuse continuaient, se succédaient sans fin. Pas une ferme, pas une âme, rien que des vols de corbeaux tachant de noir l'immensité grise. A (leur) gauche, très loin, des bois de pins, d'une verdure sombre, couronnaient les lentes ondulations qui bornaient le ciel; tandis que, sur la (leur) droite, on (ils) devinait (devinaient) le cours de la Vesle, à une ligne d'arbre continue. Et là (là-bas ?), derrière les coteaux, on (ils) voyait (voyaient), depuis une lieue, monter une fumée énorme, dont les flots amassés finissaient par barrer l'horizon d'une effrayante nuée d'incendie.

Qu'est-ce qui brûle donc, là-bas, demandaient des voix de tous côtés."

Ces analyses amènent à prendre des distances tant avec l'attribution certaine du foyer des perceptions au personnage mentionné pourtant juste avant l'évocation de ces

¹⁵⁹ Ce serait une piste de recherche intéressante que de vérifier les effets contrastifs du possessif et du démonstratif dans l'expression du PDV...

visions, qu'avec celle du foyer aux voix, qui présupposent l'existence de plusieurs soldats que le texte ne décrit pas.

On ne peut que constater cette ambiguïté, et tenter d'en rendre compte par le fait que le co(n)texte immédiat de perceptions ou de pensées est décisif pour repérer le foyer des perceptions ou pensées dont le verbe introducteur a notamment pour sujet un indéfini (cf (76) et (107)), et a fortiori lorsque le verbe de perception ou de procès mental est absent comme en (96) où l'on se trouve en présence de phrases nominales: dans ces cas-là, ce sont les paroles de personnage, avant ou après les perceptions et / ou pensées, ou en incise, qui jouent le rôle de "balise". Et lorsque l'on se trouve en face de fragments focalisés encadrés par des locuteurs différents, l'attribution à l'un ou à l'autre des P devient plus problématique, et oblige à des calculs interprétatifs en fonction du contenu thématique .

Ces analyses de (107) ne remettent certes pas en cause la notion de foyer, mais amènent à la préciser davantage: en effet, le foyer n'est pas nécessairement celui d'un P fortement incarné, par exemple le protagoniste d'un récit, ou d'une scène. Ce peut encore être un personnage de second plan, ou un personnage observateur anonyme, voire un "observateur" qui ne joue aucun rôle dans la diégèse, et qui ne se repère que par le fait que telle scène présuppose un regard, dont on peut trouver quelques traces discrètes dans le texte, du côté de l'énonciation ou de la référenciation des objets du discours. Dans ces conditions, n'est-il pas légitime de tenter une typologie des foyers, comme J. Fontanille s'y est employé?

Cette typologie devrait être tout d'abord établie en fonction du degré de "densité informationnelle" des observateurs - informateurs, selon ce que nous savons d'eux-mêmes sur le plan des fonctions, des qualifications qui les constituent comme personnages de plus ou moins grande importance. Cette typologie reposerait ensuite sur les marques linguistiques dont la coprésence dans le co(n)texte immédiat témoigne des différents degrés de "densité situationnelle" des divers sujets focalisateurs.

On devine que cette typologie risquerait de faire bouger la notion de foyer, lorsque le foyer n'est pas un P clairement identifiable, ou lorsqu'il renvoie à des observateurs très peu instanciés, et que, qui plus est, ces derniers sont à la source de perceptions sommaires.

A terme, la question qui se pose est celle de la frontière entre ce qui est à mettre au compte d'un personnage focal, puis d'un observateur focal qui n'est pas un personnage, et, pour finir, à tracer une frontière entre ce dernier et le narrateur. Les exemples suivants nous permettront de poser quelques jalons dans cette direction, dans le même temps qu'ils feront ressortir le caractère illusoire de frontières étanches entre ces diverses stratégies focales.

Mais, auparavant, il convient de rappeler cette évidence que la présence d'un observateur n'implique pas forcément que cet observateur soit un personnage, comme le montre (108):

- (108) " *Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.*

Plus bas, le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait au milieu un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de barriques.

Au-delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers, le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoises, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été.

Deux hommes parurent.

L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. [...]

Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent, à la même minute, sur le même banc."

(Flaubert, "Bouvard et Pécuchet")

Les marqueurs spatiaux, représentés en caractères gras indiquent des perspectives latérales (à gauche / à droite) ou verticale (en haut / en bas) ou des perspectives en approche (au loin / devant) ou en recul (devant / à l'horizon), etc, (cf Adam et Petitjean, 1989, 51 ss) qui forment autant de "plans de texte" vectorisant l'espace à partir du descripteur. Il faut toutefois préciser que ce descripteur - observateur reste abstrait, tant qu'il n'est pas matériellement présent dans le co(n)texte. Or, dans cet incipit qui noue le pacte de lecture réaliste, tout est présenté de manière que le lecteur adhère à cette description vraisemblabilisée (et les marqueurs de perspective y contribuent pour leur part), sans que, pour autant, ces marqueurs matérialisent précisément la position du descripteur. Le repérage est le plus souvent anaphorique, relativement au boulevard Bourdon, au canal Saint-Martin, puis au Jardin des Plantes et à la Bastille. Toutefois, à côté des marqueurs spatiaux utilisés anaphoriquement, coexistent des marqueurs qui sont à la fois anaphoriques et déictiques: c'est ainsi que "au-delà du canal" est évidemment anaphorique dans la mesure où les maisons sont situées par rapport à l'une des berges du canal, mais l'expression est aussi déictique puisqu'elle indique qu'il s'agit de la berge du côté opposé à l'observateur. On se représente donc que la vue qui s'offre à l'observateur renvoie à un point fixe, situé en-deçà du canal et, éventuellement, plus haut que ce dernier, sur le boulevard, puisque le raisonnement peut à la limite être mutatis mutandis appliqué à "plus bas".

Cet observateur n'est pas un personnage du texte, mais il est pourtant repérable, fût-ce par des marques textuelles fort discrètes. Aussi, par commodité de langage, l'assimilons-nous au narrateur, qui adopte ici la position qu'aurait n'importe quel observateur se situant en un certain point du boulevard Bourdon, et qui, à cette place, ne manquerait pas de voir (et d'entendre) ce que le narrateur - observateur rapporte "fidèlement" - étant entendu que cette "fidélité" au réel est un effet construit par le texte lui-même, notamment par ce qui est dévoilé à partir de la position d'observateur adoptée par le narrateur. Et, en définitive, si le lecteur était cet observateur hypothétique, il ne manquerait pas de percevoir, et surtout de réagir comme l'observateur, ce qui scelle le pacte de croyance réaliste.

Il convient d'insister sur le fait que cette assimilation de l'observateur au narrateur n'est qu'une commodité de langage. Elle se justifie par le fait qu'une typologie du type de celle de J. Fontanille (cf supra) est d'une complexité qui la rend peu maniable, alors même qu'elle ne permet pas toujours de rendre compte des situations concrètes.

Cela dit, cette assimilation ne doit pas faire oublier que le narrateur est trop souvent considéré de manière vague, comme nous le montrerons ultérieurement, et qu'il y a bien des différences entre le fait de raconter, de donner la parole, de rapporter ce que l'on voit et / ou ce que l'on sait, de commenter, etc.

"LE" narrateur n'est donc pas seulement à analyser selon ces diverses fonctions, mais encore selon les diverses modalités par lesquelles il matérialise sa présence dans son

récit: un narrateur anonyme - comme en (108) ou (109) - ou un narrateur effacé, tel celui de "La jalousie", ou encore un narrateur représenté adoptent des stratégies énonciatives différentes ayant des répercussions sur le foyer de la FZ ou de la FE, comme nous le verrons dans peu.

Cela étant, le point qui nous intéresse, c'est que le foyer de (108) est un observateur assimilable au N, alors que tous les exemples précédents étaient construits à partir du foyer du P.

Au demeurant, en (108) comme dans les exemples précités, le repérage du foyer était (relativement) clair. Mais ce n'est hélas pas toujours le cas!

2 de la difficulté de séparer le foyer du P de la narration, ou les limites de l'opposition genettienne mode / voix

En effet, ce bel ordonnancement, dont témoignent la plupart des exemples précédents, disparaît en (109), dans la mesure où il n'est pas facile de tracer une frontière nette entre le foyer du P et un éventuel foyer du N :

- (109) *"Ce jour-là, ils dinèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon. Leur table était placée devant une des fenêtres. Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. Au dessert, il fit apporter une bouteille de Bourgogne. Il souriait à l'espace, il était d'une galanterie inusitée. Et ses regards, amoureusement, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules. On était à l'automne; la ville, sous le grand ciel pâle, s'alanguissait, d'un gris doux et tendre, piqué çà et là de verdure sombres, qui ressemblaient à de larges feuilles de nénuphars nageant sur un lac; le soleil se couchait dans un nuage rouge, tandis que les fonds s'emplissaient d'une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or tombait sur la rive droite de la ville, du côté de la Madeleine et des Tuileries. C'était le coin enchanté d'une cité des Mille et une Nuits, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset.*

-Oh! vois, dit Saccard, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris!"

(Zola, "La Curée")

Intuitivement, on s'accordera sur le fait que le foyer de (109) est ancré dans le personnage. En revanche, on s'accordera moins facilement sur le découpage entre le foyer du P et ce qui relève de la narration, voire sur les zones de chevauchement entre les deux.

On peut faire l'hypothèse que le PDV P correspond au passage (souligné) de deuxième plan descriptif à l'imparfait où l'on accède à la conscience de Saccard. Il est annoncé par un premier plan au passé simple, et un second plan descriptif construisant brièvement le cadre en fournissant des informations sémiotiques de nature à installer par inférence le P en sujet des perceptions, et des divagations qu'elles suscitent: la présence d'un lieu élevé, d'une fenêtre, d'un personnage qui s'y encadre favorisent le "regard descripteur", et sont, comme il a été déjà dit, parmi les topoï préférés des écrivains réalistes pour motiver des descriptions en les focalisant (cf. P. Hamon, 1981, 186 ss et J.M. Adam, A. Petitjean, 1989, 48 à 60). Pour employer une terminologie qui est celle

d'A. Banfield, ces deux plans appartiennent au récit proprement dit, et sont sous la responsabilité du narrateur.

En revanche, les phrases suivantes, soulignées, représentent des "états mentaux non réflexifs tels que les perceptions sensorielles" (Banfield, 1995, 297ss.) attribués au personnage. Les SN "spectacle", puis "regard", ancrent la perception de Saccard. La valeur purement descriptive des imparfaits initiaux cède le pas à leur valeur anaphorique méronomique : les visions du ciel, des parcs, des divers quartiers de Paris sont autant de "parties" du "spectacle" annoncé dans la narration, et donc renvoient aux diverses perceptions du P. Toutefois, aucune marque linguistique ne permet d'attribuer à coup sûr les visions et pensées à Saccard. En effet, le "on", sujet polymorphe par excellence, est ici indéterminé: il peut être remplacé par un "nous", qui englobe le P, son commensal, le N et même le destinataire de cette scène, le lecteur, voire "tout le monde": Charaudeau insiste sur le fait que le locuteur se trouve comme "dilaté par l'ensemble de tous les sujets possible auxquels renvoie on", et que, "à travers ce procédé, le locuteur peut, selon les cas, manifester de la modestie (il disparaît dans la masse), ou se donner de l'importance (il est renforcé par la masse)" (Charaudeau, 1992, 148).

Finalement, seule une inférence, basée sur les topoï du roman réaliste, la mention du nom propre et la présence du protagoniste, permet de considérer que le "on" permet le passage de la vision du narrateur au PDV P. Mais on conviendra que ces justifications sont difficilement généralisables. En revanche, plus satisfaisante est la "règle d'enchaînement" déjà évoquée, consistant à attribuer rétrospectivement les visions au P locuteur des fragments de discours directs qui suivent immédiatement ces visions, et qui sont dans un rapport "logique" ou en continuité thématique avec ces dernières. En l'occurrence, la force des visions et des pensées de Saccard seraient telles qu'elles ne pourraient pas ne pas s'extérioriser dans du discours, lequel apparaît comme un profond révélateur des sensations plus diffuses et des pulsions du P.

Par ailleurs, on peut considérer que les métaphores marines, le champ lexical des couleurs et de l'argent donnent à ces visions leur unité, et que ces visions subjectives sont bien celles du P. Ces champs lexicaux homogénéisent donc ces visions successives, lesquelles jouent un rôle d'indices, renseignant sur le caractère du P, ainsi que sur la suite des événements du récit: Saccard est égayé, anormalement amoureux, moins en raison d'une présence féminine qu'en raison des bénéfices énormes qu'il escompte des spéculations immobilières dont il est partie prenante. De plus, la valeur anaphorique de l'imparfait, qui explique sa nature mémorielle, renforce cette construction de Saccard en sujet de conscience. Il semble donc que c'est le sujet de conscience "qui voit" et "qui sait", ou plutôt "qui pense" (à sa prochaine fortune).

Mais cette interprétation stylistique, et non pas linguistique, peut être relativisée par des phénomènes de polyphonie: en effet, les métaphores marines, tout comme le registre impressionniste des couleurs, ou encore l'évocation de la foule tout cela renvoie à la fois:

- au narrateur zolien et à la personne de Zola lui-même (le Zola amateur de peinture, ami de ces impressionnistes sensibles aux grands espaces changeants sous la lumière...) et

- à l'énergie, à la sensualité du personnage de Saccard.

De fait, quelle différence linguistique fondamentale entre les deux métaphores marines, "sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon", qui semble être une phrase descriptive assertée par le narrateur, et "cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules", attribuée à la vision de Saccard, alors qu'on y repère la même forme démonstrative? Dans les deux cas, faut-il considérer l'adjectif démonstratif comme un ostensif, un déictique indiquant une référence situationnelle renvoyant au P, ou comme des anaphoriques?

L'explication la plus satisfaisante nous semble être celle qui attribue une valeur anaphorique à "cet océan", relativement à la mention de Paris par le N, et, à l'opposé, une valeur déictique au second: en ce sens, l'ostension s'expliquerait par référence situationnelle, les regards de Saccard pointant sur ce Paris qu'il entend posséder.

Comme le montre le caractère conjectural de ces analyses, il est difficile (ou parfois arbitraire) d'attribuer avec certitude à telle ou telle portion textuelle l'expression d'un PDV déterminé, et donc d'un foyer incontestable. Au mieux peut-on dire que la voix du narrateur épouse au plus près les visions du personnage. Mais cette formulation n'est satisfaisante qu'en apparence, puisqu'elle ne règle rien quant au fond: nous ne savons toujours pas dégager, dans ces cas de consonance entre vision du P et vision et voix du N, de critère linguistique décisif pour le repérage de l'une et de l'autre. Et pour cause, d'ailleurs, puisque le propre des écritures consonantes est d'intriquer ce que l'analyse tente pataudemment, et comme vainement, de séparer...

L'on ajoutera que la difficulté tient également au fait que les justifications du PDV mobilisent le plus souvent des données sémiotiques ou des informations de nature encyclopédique sur l'auteur, le genre, l'époque, etc, données rarement transposables, qui complexifient les données du problème, et qui sont la ligne de pente des explications ad hoc, formant ainsi écran à l'analyse des données strictement linguistiques... Il reste que l'analyse devrait aussi tenir compte de ces phénomènes, en essayant de déterminer les connaissances extratextuelles entrant en compte dans le repérage du PDV (connaissances du monde, connaissances génériques, connaissance de la biographie de l'auteur ou du "style" de l'écrivain, etc.), et surtout de déterminer quand et jusqu'à quel point ces connaissances doivent intervenir.

En première approximation, il semble sage de les cantonner dans un rôle subalterne; elles ne peuvent que s'ajouter aux marques linguistiques, et non se substituer à elles; et leur rôle ne peut s'avérer déterminant qu'en l'absence de repères linguistiques.

3 du rôle secondaire des subjectivèmes dans le repérage du foyer du P

L'analyse de (109) vient de faire intervenir ce nouveau critère des subjectivèmes lexicaux (par "opposition" aux marqueurs déictiques de la personne), et pourrait laisser croire que, comme d'ailleurs maints ouvrages scolaires le laissent entendre, ou le disent (cf notre annexe sur les (re)présentations du PDV dans les manuels), la présence de subjectivèmes serait infailliblement la marque d'un foyer du P.

Nous voudrions au contraire montrer que ces subjectivèmes ne sont pas des marqueurs de "premier rang", c'est à dire des marqueurs décisifs pour le repérage d'un foyer, tels les verbes de perception ou de procès mental. Ils ne peuvent être considérés que comme des marqueurs de "second rang" , c'est à dire des marqueurs complémentaires densifiant la présence d'une subjectivité affirmée par avant, et donnant à cette dernière une coloration plus ou moins subjectivante. En effet, tout marqueur de subjectivité ne fait que renvoyer à la subjectivité des perceptions et des pensées...mais il ne permet pas de repérer à coup sûr l'origine de ces perceptions et pensées.

C'est ainsi que (110) offre maints subjectivèmes de diverses sortes qui renvoient au P, alors que (111) présente des procédés identiques renvoyant au N:

- (110) " *En causant avec Mme Leseigneur, car Hippolyte lui donna ce nom à tout hasard, il examina le salon, mais décemment, et à la dérobée. On voyait à peine les figures égyptiennes des chenets de fer dans un foyer plein de cendres où des tisons essayaient de se rejoindre devant une fausse bûche en terre cuite, enterrée aussi soigneusement que peut l'être le trésor d'un avare. Un vieux tapis d'Aubusson, bien raccommo­dé, bien passé, usé comme l'habit d'un invalide, ne couvrait pas tout le carreau dont la froideur se faisait sentir aux pieds. Les murs avaient pour ornement un papier rougeâtre, figurant une étoffe en lampas à dessins jaunes. Au milieu de la paroi opposée à celle des fenêtres, le peintre vit une fente et les cassures produites dans le papier par les portes d'une alcôve où Mme Leseigneur couchait sans doute, et qu'un canapé placé devant déguisait mal. En face de la cheminée, au-dessus d'une commode en acajou dont les ornements ne manquaient ni de richesse ni de goût se trouvait le portrait d'un militaire de haut grade que le peu de lumière ne permit pas au peintre de distinguer; mais d'après le peu qu'il en vit, il pensa que cette effroyable croûte devait avoir été peinte en Chine. Aux fenêtres, des rideaux de soie rouge étaient décolorés comme le meuble en tapisserie jaune et rouge de ce salon. Sur le marbre de la commode, un précieux plateau de malachite supportait une douzaine de tasses à café, magnifiques de peinture, et sans doute faites à Sèvres. Sur la cheminée s'élevait l'éternelle pendule de l'Empire, un guerrier guidant les quatre chevaux d'un char dont la roue porte à chaque rais le chiffre d'une heure. Les bougies des flambeaux étaient jaunies par la fumée, et à chaque coin du chambranle on voyait un vase en porcelaine couronné de fleurs artificielles pleines de poussière et garnies de mousse. Au milieu de la pièce, Hippolyte remarqua une table de jeu dressée et des cartes neuves. Pour un observateur, il y avait je ne sais quoi de désolant dans le spectacle de cette misère fardée comme une vieille femme qui veut faire mentir son visage.*"

(Balzac, "La Bourse")

Cet exemple, emprunté à B. Combettes ¹⁶⁰, indique clairement que le foyer des visions et des pensées est le P, comme le soulignent tout au long de l'extrait les verbes de perception et de procès mental "examiner", "voir", "penser", "remarquer". Sans prétendre à une analyse exhaustive des subjectivèmes de ce texte, bornons nous à constater que des expressions telles que "on voyait à peine", "où Mme Leseigneur couchait sans doute", "que le peu de lumière ne permit pas de distinguer", "d'après le peu qu'il en vit", "sans doute faites faites à Sèvres" soulignent la volonté de ne décrire que ce que le personnage - observateur peut voir, sans plus. Si l'examen est détaillé, cela s'explique par le fait que l'observateur est un artiste, sensible à la beauté, et doté de connaissances encyclopédiques qui rendent son regard expert.

Qui plus est, des expressions telles que "papier rougeâtre", "effroyable croûte", "bien raccommo­dé, bien passé", "un précieux tableau", "l'éternelle pendule de l'Empire", "fleurs artificielles pleines de poussière", "cette misère fardée", etc représentent les appréciations, évaluations, estimations d'Hippolyte. C'est pourquoi la vision de cette pièce est doublement subjective: en premier lieu par la restriction des informations, grâce aux modalisateurs, en fonction des normes du vraisemblable en fiction réaliste; en second lieu par l'expression des réactions du sujet à ce qu'il perçoit grâce aux évaluatifs notamment.

¹⁶⁰ In "Classe de première. Cours et exercices. Méthodes et Pratiques 1. Français" Editions Media.p. 65. B. Combettes a notamment rédigé le chapitre 6 consacré au point de vue.

Mais il va de soi que si l'on supprimait nombre de ces subjectivèmes, en particulier les évaluatifs, le foyer serait toujours celui du P; il en serait de même si l'on allait plus loin en supprimant les modalisateurs d'incertain: ainsi, (110 b) cumule les deux suppressions, sans pour autant changer l'attribution du foyer à P , en raison du maintien des verbes de perception et de procès mental. Toutefois, il est clair que la vision de cette pièce devient moins subjectivante, et tend par la-même à l'objectivité ¹⁶¹ :

- (110 b) " *En causant avec Mme Leseigneur, car Hippolyte lui donna ce nom à tout hasard, il examina le salon, mais décemment, et à la dérobée. On voyait [...] les figures égyptiennes des chenets de fer dans un foyer plein de cendres où des tisons essayaient de se rejoindre devant une fausse bûche en terre cuite, enterrée aussi soigneusement que peut l'être le trésor d'un avare. Un vieux tapis d'Aubusson, [...] racommodé, [...] passé, usé comme l'habit d'un invalide, ne couvrait pas tout le carreau dont la froideur se faisait sentir aux pieds. Les murs avaient pour ornement un papier rouge [...], figurant une étoffe en lampas à dessins jaunes. Au milieu de la paroi opposée à celle des fenêtres, le peintre vit une fente et les cassures produites dans le papier par les portes d'une alcôve où Mme Leseigneur couchait [...], et qu'un canapé placé devant déguisait mal. En face de la cheminée, au-dessus d'une commode en acajou dont les ornements ne manquaient ni de richesse ni de goût se trouvait le portrait d'un militaire de haut grade [...], il pensa que cette [...] croûte devait avoir été peinte en Chine. Aux fenêtres, des rideaux de soie rouge étaient décolorés comme le meuble en tapisserie jaune et rouge de ce salon. Sur le marbre de la commode, un [...] plateau de malachite supportait une douzaine de tasses à café, [...] [de] Sèvres. Sur la cheminée s'élevait [une] [...] pendule de l'Empire, un guerrier guidant les quatre chevaux d'un char dont la roue porte à chaque rais le chiffre d'une heure. Les bougies des flambeaux étaient jaunies par la fumée, et à chaque coin du chambranle on voyait un vase en porcelaine couronné de fleurs artificielles pleines de poussière et garnies de mousse. Au milieu de la pièce, Hippolyte remarqua une table de jeu dressée et des cartes neuves. Pour un observateur, il y avait je ne sais quoi de désolant dans le spectacle de cette misère fardée comme une vieille femme qui veut faire mentir son visage.*"

Il n'est pas sans intérêt d'emprunter au même auteur la description célèbre d'une autre pièce, et de montrer combien, au-delà des tics et des obsessions d'écrivain, la présence de subjectivèmes renvoie en l'occurrence à la subjectivité et au savoir du N, en l'absence d'un P observateur, et en raison de certaines informations relevant de l'omniscience narrative:

- (111) " *Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchéiée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le*

¹⁶¹ Certes, ces suppressions modifient considérablement le texte initial. Mais l'essentiel n'est pas là: il est dans le fait que ces diverses manipulations révèlent des degrés dans l'expression de la subjectivité des visions, sans que cela n'affecte l'attribution du foyer au P.

surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de Télémaque, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait du feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule bleuâtre du plus mauvais goût."

(Balzac, " Le Père Goriot")

Incontestablement, les subjectivèmes sont tout aussi abondants en (111) qu'en (110) : "rien n'est plus triste à voir", "que l'on rencontre partout aujourd'hui", "assez mal planchée", "classiques personnages", "cette peinture", "marbre bleuâtre du plus mauvais goût" sont quelques unes des expressions qui expriment le dégoût du N. En effet, toute cette description n'est pas focalisée par un P, puisque aucun personnage n'est alors présent, et susceptible de jouer le rôle d'observateur. Au demeurant, le savoir "omniscient" est manifesté d'abord par les précisions temporelles sur le fait que cette peinture suscite les moqueries des jeunes pensionnaires "depuis quarante ans", ensuite par la connaissance exacte des motifs de la moquerie de ce jeunes gens. Bref, tout cela déborde le savoir d'un observateur hypothétique, et renvoie par conséquent au regard dégoûté et savant du N.

En définitive, comme le montrent (110) et (111), la présence de subjectivèmes n'est en aucun cas un critère déterminant pour l'attribution du foyer au P, puisque le N peut tout aussi bien manifester ses réactions, ainsi que ses commentaires - ce dont, par exemple, les narrateurs balzacien ou stendhalien ne se privaient pas.

Peut-on aller au-delà de ce constat? A l'évidence, oui, d'autant plus que la question des subjectivèmes ne se réduit pas aux quelques cas abordés.

Ainsi, nous avons vu, à propos de la discussion de (28) et (29) que les marqueurs indexicaux venaient éventuellement confirmer le PDV, mais que leur présence n'était pas indispensable. En ce sens, la déixis spatiale, comme la déixis temporelle ne fait pas partie des marqueurs de premier rang ¹⁶² .

Les subjectivèmes, tout particulièrement ceux que nous avons abordés à propos de (110) et (111), concernent davantage l'expression du PDV que le repérage du foyer: tout PDV peut être plus ou moins objectivant ou subjectivant, ainsi que nous le montrerons dans un chapitre suivant. Pour l'instant, tenons-nous en à cette conclusion sur le statut de critère de "second rang" des subjectivèmes, tout en constatant que cet ensemble de critères aux contours flous ¹⁶³ contribue parfois à brouiller les pistes lorsqu'il y a une sorte de continuum entre les subjectivités du P et du N (cf l'exemple (109)).

Venons-en pour finir, à un dernier cas de conflit entre visions du P et du N. Jusqu'ici, nous avons considéré que le foyer du P se repérait par des perceptions seules, des pensées seules, ou les deux. Et dans la plupart des cas analysés, le foyer du P était

¹⁶² L'affirmation est sans doute moins discutable pour la déixis spatiale que pour la déixis temporelle.

¹⁶³ Il est ainsi indispensable de faire distinguer aux élèves et étudiants la différence entre des termes essentiellement subjectifs selon le lexique ("rougeâtre"), des valeurs subjectives selon des faits de syntaxe ("classiques personnages", "l'éternelle pendule") et des usages subjectivants en discours ("que l'on rencontre partout aujourd'hui").

d'autant plus repérable que le narrateur se faisait discret. Mais nous n'avons pas encore analysé de cas où les perceptions et / ou les pensées du P sont en conflit avec celles du N, autrement dit avec une supériorité cognitive affichée du N, soit qu'il voie plus que le P, soit qu'il en sache plus que lui, ou sur lui.

4 Hiérarchisation des différents foyers et des composantes perceptive et cognitive constitutives du foyer

Si nombre d'extraits en FZ ou en FI se caractérisent par un foyer "homogène", c'est à dire formé de la réunion des composantes perceptive et cognitive dans un même P, ou dans le N, il se trouve également des fragments où ces deux composantes sont disjointes, c'est à dire que l'une renvoie à un P, e. g., et l'autre au N. Ainsi, les propositions de Genette ne nous aident guère pour rendre compte du foyer de (112) ou (113) :

- (112) *"La seconde année, précisément au point de cette histoire où le lecteur est parvenu, il arriva que cette habitude du Luxembourg s'interrompit sans que Marius sût trop pourquoi lui-même, et qu'il fut près de six mois sans mettre les pieds dans son allée. Un jour enfin il y retourna. C'était par une sereine matinée d'été, Marius était joyeux comme on l'est quand il fait beau. Il lui semblait qu'il avait dans le coeur tous les chants d'oiseaux qu'il entendait et tous les morceaux du ciel bleu qu'il voyait à travers les feuilles des arbres.*

Il alla droit à "son allée", et, quand il fut au bout, IL aperçut, toujours sur le même banc, ce couple connu. Seulement quand il approcha, c'était bien le même homme; mais il lui parut que ce n'était plus la même fille. La personne qu'il voyait maintenant était une grande et belle créature ayant toutes les formes les plus charmantes de la femme à ce moment précis où elles se combinent encore avec toutes les grâces les plus naïves de l'enfant; moment fugitif que seuls peuvent traduire ces deux mots: quinze ans"

(Hugo, "Les Misérables", troisième partie, Livre VI, chap. 2 "Lux facta est").

D'une part, comme l'indiquent les expressions soulignées, l'apparition de ceux que Marius nommait "mademoiselle Lanoire" et "monsieur Leblanc" est d'abord présentée à travers le foyer de Marius, ancré par le verbe de perception "il aperçut", puis représenté par les imparfaits de second plan à valeur anaphorique méronomique (chacun des deux est une partie de ce tout qu'est "le couple") . L'installation de Marius comme sujet de conscience se trouve tout particulièrement renforcée par la corrélation des imparfaits et de "maintenant", qui est particulièrement efficace pour l'expression des pensées au discours indirect libre ("c'était bien le même homme").

D'autre part, cet extrait illustre bien la supériorité de la vision du N sur celle du P. En effet, le N accède aux "pensées" de Marius en montrant qu'il le connaît mieux qu'il ne se connaît lui-même : cf. "sans que Marius en sût trop pourquoi"; le verbe d'attitude propositionnelle "il lui semblait que..." laisse entendre que Marius se trompe sur les raisons de son bonheur inattendu: là où il croit que son allégresse provient de la maturité estivale ("les chants d'oiseaux" et "les morceaux du ciel bleu"), le narrateur sait qu'il s'agit de l'éveil de l'amour (le commentaire au présent gnomique "comme on l'est quand il fait beau" étant interprétable comme la mention ironique d'une pensée stéréotypée...

Les deux foyers sont à ce point entremêlés qu'ils apparaissent dans les mêmes phrases: ainsi, alors que le lecteur voit la scène à partir du foyer de Marius, notamment

par le biais du discours intérieur, le verbe "il lui parut" précise que le narrateur est dans une situation de supériorité cognitive sur son personnage, dans la mesure où ce dernier voit des signes qu'il interprète mal, à la différence du narrateur. Ce décalage cognitif apparaît encore plus clairement dans le commentaire final sur les "formes charmantes de la femme à ce moment précis où elles se combinent encore avec toutes les grâces les plus naïves de l'enfant; moment fugitif que seuls peuvent traduire deux mots: quinze ans." En effet, ces considérations temporelles sont également à mettre au compte du N, et non à celle du jeune homme "naïf"...

En ce sens, pour utiliser la schématisation de Todorov, $N > P$: nous sommes indubitablement en FZ.

De sorte que la situation peut se résumer ainsi: *c'est Marius qui "voit" (et qui sait, dans une moindre mesure, c'est à dire qu'il croit savoir) alors que c'est le narrateur qui "sait".* Certes, ce voir et le savoir tout relatif qu'il indique sont embryonnaires, et sous la dépendance du savoir du N, mais ils existent bel et bien.

Il y a là une situation, somme toute banale, mais que Genette et ses successeurs (sauf F. Jost) n'aident guère à penser, puisque la coutume est de considérer que la source du "voir" et du "savoir" est toujours unique: voir et savoir seraient toujours ancrés homogènement soit dans le narrateur (= FZ), soit dans le personnage réflecteur (= FI), soit hors de tout personnage (?) (= FE).

Comment, dès lors, rendre compte du foyer de (112)? Sommes-nous en FZ, au risque de ne pas prendre en compte le sujet de la vue, ou en FI, au risque de sous-estimer l'importance du sujet du savoir? Les deux termes de l'alternative conduisent chacun à une regrettable mise à plat de ce fragment, dont le charme provient du jeu inégal entre le voir et le savoir du N et du P. Il nous semble plus opératoire de dire que le foyer de Marius (repérable par sa composante essentiellement perceptive) est dominé par le foyer du narrateur (caractérisé essentiellement par sa composante cognitive). D'ailleurs, les commentaires du narrateur, en début de chapitre, sur la conduite du récit, le fait qu'il précise que Marius ne sait pas expliquer le sens de son changement de comportement, l'ellipse temporelle, ou encore le commentaire final sur cette métamorphose de Cosette, que ce jeune homme est incapable d'analyser, tout cela construit cette incessante mise en scène du *savoir* du narrateur, exhibé par les titres du chapitre ou du livre ("La conjonction de deux étoiles"): ce phénomène "parasite" même la vision de Marius, comme l'indiquent les guillemets entourant la deuxième occurrence de "son allée", comme s'ils dénotaient toute la distance qui sépare celui qui sait (le narrateur) du jeune puceau.

Nous proposons de rendre compte de cette confrontation des deux foyers, et de la domination de la composante cognitive du N sur la composante perceptive du P par la formalisation suivante: (112) est caractérisé par un PDV N, repéré par un foyer caractérisé essentiellement par la composante cognitive, laquelle domine les visions du P, essentiellement limitées à leur dimension perceptive.

(113) présente un cas de figure similaire.

- (113) *"Depuis longtemps déjà ELLE le voyait et elle l'examinait comme les filles examinent et voient, en regardant ailleurs. Marius trouvait encore Cosette laide que déjà Cosette trouvait Marius beau. Mais comme il ne prenait point garde à elle, ce jeune homme lui était bien égal.*

Cependant elle ne pouvait s'empêcher de se dire qu'il avait de beaux cheveux, de beaux yeux, de belles dents, un charmant son de voix quand elle l'entendait causer avec ses camarades, qu'il marchait en se tenant mal, si l'on veut, mais avec une grâce à lui.

qu'il ne paraissait pas bête du tout, que toute sa personne était noble, douce, simple et fière, et qu'enfin il avait l'air pauvre, mais qu'il avait bon air.

Le jour où leurs yeux se rencontrèrent et se dirent enfin brusquement ces premières choses obscures et ineffables que le regard balbutie, Cosette ne comprit pas d'abord."

(Hugo, "Les Misérables", quatrième partie, Livre III, chap. VI, "La bataille commence").

Si dans le deuxième paragraphe (cf. les fragments de second plan soulignés) Marius est décrit à partir du foyer de Cosette, notamment par le biais de ses pensées, ce dernier reste malgré tout subordonné au foyer cognitif du N. Ce dernier donne la signification exacte des événements, et voit dans l'âme et le coeur des P mieux que les principaux intéressés: en témoignent notamment la deuxième phrase, dans laquelle il se montre capable pénétrer la psyché des deux protagonistes, ainsi que le jeu des adverbes "enfin" et "d'abord", dans la dernière phrase, comme si le N était impatient de voir Cosette percer les secrets de l'amour. Cet effet de supériorité cognitive du narrateur est renforcé par le commentaire amusé sur le comportement des filles qui examinent "comme les filles examinent et voient, en regardant ailleurs", et par l'ironie que l'on peut déceler au travers du "cependant" du deuxième paragraphe, qui rend manifeste la contradiction entre l'indifférence affichée de Cosette pour Marius, et les mille détails qui révèlent l'attention passionnée qu'elle a pour lui (elle est non seulement sous le charme du physique et de l'apparence générale du jeune homme, mais encore de sa voix "quand elle l'entendait [c'est à dire: quand elle l'écoutait] causer avec ses camarades") ¹⁶⁴.

Ainsi, les nombreuses restrictions de la voix du N, alors qu'il rapporte les pensées du P, construisent cette supériorité cognitive du N sur la perception limitée du P: et l'on peut faire l'hypothèse (qui mériterait plus ample examen) que ce sensible décalage cognitif est constitutif des phénomènes d'ironie, que celle-ci s'exerce sur autrui ou envers soi-même.

En conséquence, l'existence d'un foyer du P ne suffit pas, à elle seule, à déterminer absolument et certainement la FI: il faut encore que ce foyer soit le seul à organiser les perceptions et savoirs dans son domaine de compétence (c'est à dire pendant le laps de temps et dans l'espace où ses perceptions et pensées sont représentées, temps et espace bornés à gauche et à droite par d'autres foyers d'autres P ou par le narrateur), sans que le P soit dans une situation d'infériorité par rapport au N, autrement dit sans que le N manifeste d'une manière ou d'une autre sa supériorité perceptuelle et / ou cognitive.

Il découle de ce qui précède qu'il est également possible de rencontrer un foyer du P en FZ, y compris sur des portions textuelles importantes, dépassant non seulement le cadre de quelques phrases, mais encore de paragraphes ou de séquences: mais alors il s'agit d'un foyer dominé par les perceptions et / ou les "pensées"- commentaires du N ¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Cette supériorité cognitive du N sur le P réduit à un foyer perceptif aide à rendre compte sous un jour nouveau des phénomènes d'ironie dans les textes narratifs, dans le cadre des théories de Sperber et Wilson et Berrendonner, voire R. Martin (1983, rééd. 1992).

¹⁶⁵ Cette conclusion est de nature à nous faire prendre nos distances avec les conceptions selon lesquelles un domaine de point de vue (le DPV de Zribi-Herz, 1990, 104, notamment) comporte des éléments de discours qui renvoient à une personne autre que le sujet parlant. Dans l'absolu, cette conception est correcte; mais il ne faut pas lui donner un sens normatif. Il est vrai que l'on repère plus facilement les DPV lorsqu'ils renvoient de manière homogène à une subjectivité déterminée; mais les cas de polyphonie (et / ou de polyscopie), tels que dans les

5 Les perceptions et / ou pensées du P sont-elles analogues aux perceptions et / ou pensées du N ?
(en forme de bilan provisoire, quelques hypothèses préalables à l'analyse du foyer en FZ et en FE)

Les exemples (112) et (113) viennent de révéler la coexistence de deux foyers différents: d'une part celui du P, repérable à partir de ses perceptions et / ou de ses pensées, et également à partir de la densité informative qu'elles comportent; d'autre part, celui du N (ce qui sera examiné plus en détail ultérieurement), repérable à partir des informations que le N porte sur les perceptions et / ou les pensées du P, ou encore sur des événements, etc. On voit qu'il y a là une très forte disparité entre les informations fournies par le N et celles fournies médiatement par le P: il s'agit non seulement d'une disparité quantitative, mais encore qualitative.

Il faut donc préciser la signification de ce que Genette nommait le (perce-) "voir" et le "savoir" dans un récit de fiction, ou, plus exactement, déterminer ce que ces notions englobent et impliquent linguistiquement, non pas d'un point de vue général ou phénoménologique ou philosophique, mais dans un cadre sémiotique .

La notion de "vue" semble "évidente", si l'on peut dire, lorsqu'il s'agit de la description du physique d'un personnage ou d'un lieu: "voir", percevoir c'est percevoir ce qui est "perceptible" (aux sens), comme le dit M. Bal ¹⁶⁶, c'est à dire rendre compte des aspects extérieurs et visibles d'un personnage ou d'un lieu: cela passe donc par des verbes de perception, ou des SN indiquant qu'il y a quelque chose à percevoir. A gros traits, cela signifie que le lecteur perçoit par les yeux, l'ouïe, etc, du P.

En revanche, le "savoir" Genettien signifie l'accès aux pensées du P, ce qui signifie que le lecteur accède plutôt "directement" (DIL) ou "indirectement" (DI ou discours narrativisé) aux pensées du P.

Si, grammaticalement, il semble n'y avoir pas grande différence entre "Pierre (verbe de perception) P" et "Pierre (verbe de procès mental) P", en réalité la différence est énorme, dans la mesure où l'activité de perception peut être présentée de telle manière que l'information vienne au lecteur sans l'intermédiaire du narrateur, alors que l'information sur les pensées du P suppose toujours l'existence de ce même narrateur, quand bien même il se fait le plus discret possible.

Derrière tout énoncé du type "Pierre (verbe de procès mental) P", il y a toujours soit:

- un narrateur implicite qui présuppose que ce que Pierre pense est juste:

- (114) "*Pierre savait que P*"

- ou faux:

- (115) "*Pierre croyait que P*"

- partiel:

précédents exemples de Hugo, amènent à relativiser la conception d'un DVP comme un bloc homogène imperméable à la subjectivité du narrateur.

¹⁶⁶ M. Bal, 1977, 38ss.

- (116) "Pierre entrevit que P"

- ou global:

- (117) "Pierre comprit que P"

- subjectif:

- (118) "Pierre s'imaginait que P"

- ou objectif:

- (119) "Pierre admettait que P", etc.

En ce sens, la part informative concernant les pensées du P porte essentiellement sur le P, et secondairement sur le regard que le N porte sur le P, lequel garantit ou non l'exactitude du savoir véhiculé, etc.

En revanche, tout verbe de perception, du moins sous sa forme affirmative, indique que le savoir porte essentiellement sur l'objet considéré ("Pierre vit P") et secondairement sur la manière dont le sujet perçoit ("Pierre détaillait P"). Mais le narrateur n'est pas nécessairement présent, de sorte que les informations sur les perceptions du P viennent quasi immédiatement au lecteur (sauf cas de modalisation ("Pierre croyait voir P", "Pierre devait entendre P", "Pierre pensait sentir P"), ou tournure négative ("Pierre n'entendait pas P").

En bref, la vérité d'une perception du P n'a pas besoin d'être garantie par le N, tandis que celle d'une pensée du P renvoie nécessairement à la parole autorisée du N. Autrement dit, le savoir que le lecteur apprend des perceptions du P est relativement autonome par rapport au savoir du N, tandis que le savoir que le lecteur acquiert sur les pensées du P est toujours de surcroît un savoir du N sur le P¹⁶⁷.

Il y a donc un déséquilibre entre les informations véhiculées par les verbes de perception et de procès mental. Il découle de cela que le foyer du P est plus facilement repérable et isolable quand il porte sur des perceptions, et qu'il est au contraire plus difficile d'isoler le foyer du P quand il porte sur des pensées, puisque les pensées n'existent le plus souvent que rapportées par le N, confirmées ou infirmées, appréciées, moquées, mises à distance, etc.

Le percevoir du P est bien, pour le lecteur, un percevoir du P sur des "objets", alors que le "savoir" du P, c'est, pour le lecteur, un savoir du P redoublé d'un savoir du N sur les pensées du P.

Par ailleurs, le percevoir et le savoir du narrateur ont une tout autre nature. C'est seulement lorsque le narrateur est un narrateur représenté, dans des récits autodiégétiques, que le percevoir et le savoir s'expriment par l'énoncé "je (verbe de perception) P" ou "je (verbe de procès mental) P". Mais pour les N anonymes ou effacés, la perception peut s'exprimer par le biais d'un sujet indéfini ("on (verbe de perception) P"), ou dans des

¹⁶⁷ Ces propositions seraient fort criticables si elles avaient le caractère des vérités absolues. Comme elles indiquent dans notre esprit des tendances relatives, ces propositions nous semblent acceptables.

structures ("un bruit se fit entendre" , "le fruit avait une odeur délicieuse") qui ne nécessitent pas la mention du sujet des perceptions, a fortiori d'un sujet identifié. En quelque sorte, alors que le foyer du P signifie que le P perçoit les objets, le foyer du N signifie que les objets se laissent percevoir par eux-mêmes - ou plutôt que la narration fait comme si.

Quant au savoir, il ne porte pas sur les pensées du N, puisque sauf dans les récits autodiégétiques, le N n'existe pas comme personnage de la diégèse, mais sur les pensées des P, ou, ce qui est très différent par son objet comme par ses modalités, il s'exprime dans des commentaires divers sur les ingrédients du récit ou de l'histoire. Cela veut dire que le N est souvent dans une situation de supériorité par rapport au P. Non pas pour on ne sait quelles raisons ontologiques, mais parce que le voir du N n'est pas soumis aux mêmes contraintes que celui du P, et que son savoir porte sur tous les constituants du récit et de l'histoire, sans qu'il ait à s'en justifier, sauf pour des raisons particulières, telles le choix d'une esthétique ou d'un genre donné.

L'hypothèse la plus plausible pour justifier ces différences tient sans doute aux conventions dominantes qui structurent les conditions de crédibilité de la fiction, (pas seulement en régime réaliste), lesquelles jouent différemment pour le P et pour le N. *Le lecteur n'a confiance en ce qu'il apprend du personnage que s'il sait comment ce dernier a accédé à ce savoir. La justification la plus fréquente, c'est que le lecteur n'accorde de crédit à ce que P sait que si "P a vu de ses yeux vu". En d'autres termes, le P est souvent tenu de justifier ce qu'il sait en précisant d'où il le sait, de sorte que la composante cognitive s'appuie le plus souvent sur la composante perspective: "il faut me croire, je le sais de source certaine, puisque j'étais là", tel est le présupposé indispensable au pacte fiduciaire qui lie le lecteur au P . Ce mécanisme joue pour ce qui est perceptible, comme pour ce qui est imperceptible. En revanche, le narrateur n'est pas toujours astreint à de telles justifications: cela peut être le cas pour un narrateur - personnage, mais pas pour un narrateur anonyme. En effet, le N hétérodiégétique n'est pas tenu de justifier ce qu'il voit ou sait en nous expliquant d'où il voit et comment il sait: en vertu du pacte de croyance qui nous lie au N, nous lui faisons confiance (que cette confiance soit parfois déçue, comme on peut le constater dans "Le meurtre de Roger Ackroyd", par exemple, ne fait que confirmer l'existence de ce pacte de croyance). C'est ce qui explique que, le N n'ayant pas à justifier de l'origine de son voir et de son savoir, la composante perceptive du foyer du PDV N soit souvent beaucoup plus discrète que la composante cognitive, et que cette dernière soit de nature et de portée très différentes de celle du P.*

PREMIER BILAN SUR LE FOYER DE LA FI: PDV P

Avant d'aborder les domaines plus mystérieux du foyer de la FZ et de la FE, tentons de rassembler et de hiérarchiser, fût-ce à titre provisoire, les marques du foyer de la FI.

Rappelons qu'il y a focalisation interne parce qu'il y a des perceptions et / ou des pensées représentées attribuables à un personnage focalisateur. Il y a un focalisateur à

chaque fois que des procès de perception et / ou des procès mentaux se rapportent explicitement ou implicitement à ce dernier, et que ces perceptions et / ou ces pensées sont thématiques, et coréférentes à ce dernier.

Comme nous l'avons vu notamment avec la discussion de (91), tout observateur - focalisateur n'est pas automatiquement un personnage du récit, a fortiori un protagoniste. Ce qui nous occupe présentement, ce sont seulement ceux des observateurs qui sont des P, sans que l'importante question du rapport entre la hiérarchie des personnages et celle des focalisations intervienne à ce stade.

Dans ce cadre, on peut considérer que le foyer du P se compose idéalement, théoriquement, des trois éléments suivants:

X (verbe(s) de perception et / ou de procès mental) P.

Cette structure virtuelle sous-jacente au repérage du foyer, s'avère utile dans la mesure seulement où elle rappelle à l'interprétant que les trois composantes de la structure peuvent entrer dans des réalisations très diverses, qu'il faut pourtant rapporter à la structure initiale, quand bien même, au niveau de la manifestation, elle n'est pas complète. C'est donc à titre heuristique que cette structure est importante.

Alors que l'approche traditionnelle de la focalisation consistait à rechercher le "foyer" "qui voit" ou "qui sait", notre approche consiste à rechercher les traces linguistiques d'un PDV dans le mode de donation du référent de... l'objet perçu, c'est à dire, pour paraphraser Genette, ce qui "est vu", ou "ce qui est su". Ce qui apparaît déterminant, ce n'est plus, dès lors, "qui" voit, ou "qui" sait, c'est l'analyse concrète de la référentialisation du repéré, et, à partir d'elle, le repérage de l'énonciateur responsable des choix de référentialisation. Pour le dire en reprenant la terminologie que nous avons empruntée à Guillemin-Flescher, le PDV nous semble essentiellement affaire de repéré, et spécifiquement de thématisation du repéré. Le repère et le relateur jouent à ce stade un rôle moins important. C'est donc la thématisation du repéré, dans les seconds plans, qui signale l'existence de perceptions et / ou de pensées représentées. C'est ensuite la mention explicite ou implicite d'un repère sujet d'un verbe de perception, ou d'un verbe d'état ou de mouvement, qui permet d'attribuer le PDV à une origine déterminée.

En d'autres termes, la thématisation du repéré est essentielle pour le repérage du PDV; le repère et le relateur sont essentiels pour l'attribution du PDV à une origine déterminée, le "focalisateur", ou encore le sujet du PDV. Par convention, nous considérerons que les marqueurs de premier rang concernent l'attribution d'un PDV à une origine donnée, alors que les marqueurs de second rang concernent le repérage du PDV.

(a) les marqueurs de premier rang

Les marqueurs de premier rang sont ceux qui attribuent explicitement des perceptions ou le résultat de procès mentaux au P, par le marquage explicite d'un verbe de perception ou de procès mental (ou par un de leurs substituts), ainsi que par la présence manifeste du NP (ou d'un de ses substituts). En d'autres termes, ces marqueurs de premier rang sont ceux qui apparaissent en caractères gras dans la structure théorique déjà évoquée:

X (verbe(s) de perception et / ou de procès mental) P.

Contrairement à ce que cette représentation pourrait laisser imaginer, il n'y a pas de rapport quantitatif entre la place que ces composantes occupent dans cette représentation, et celle qu'elles occupent dans des textes particuliers. Comme la symbolisation de nos exemples le souligne, ces composantes sont mentionnées une ou plusieurs fois, mais, dans l'immense majorité des cas analysés, elles occupent un espace bien moindre que celui des propositions P dont la thématique est centrée autour des perceptions ou du résultat de procès mentaux du personnage (au point que ces premières composantes peuvent être implicites; mais, dans ce cas, l'interprétant les reconstitue par inférence).

(b) les marqueurs de second rang

Par ailleurs, ces perceptions et / ou le résultat de procès mentaux sont thématisés dans la dernière des composantes de la structure théorique, soulignée dans le schéma comme dans nos exemples,

X (verbe(s) de perception et / ou de procès mental) P.

Les propositions constitutives de P sont à considérer comme l'autre face indissociable du foyer, à l'instar des métaphores du recto et du verso d'une médaille ou d'une feuille de papier chez Saussure à propos du signifié et du signifiant constitutifs du signe linguistique. Ces P contiennent les marqueurs de second rang du foyer du P. Il importe de souligner que cette caractérisation entend marquer la place seconde de cette composante, relativement à l'attribution du PDV, et relativement à cette attribution seulement. En revanche, dès lors qu'on s'intéresse au repérage du PDV, ces marqueurs de second rang jouent un rôle essentiel. Une des preuves de ce phénomène réside selon nous dans le fait que le mécanisme général des inférences part de cette dernière composante, pour remonter à l'origine des P, c'est à dire pour leur attribuer un auteur possible, "logique", compte-tenu du co(n)texte linguistique et de savoirs encyclopédiques divers, les uns tenants au texte même, les autres à une sorte de psychologie sommaire commune à l'ensemble des producteurs d'une communauté donnée.

Ces composantes sont indissociables: en effet, si le texte se limite à des P sans qu'on puisse les attribuer à un P déterminé, alors ces perceptions ou le résultat de ces procès mentaux sont attribués au N. Si, par ailleurs, le texte se limite aux seules mentions

X (verbe(s) de perception et / ou verbe de procès mental),

alors nous sommes en présence d'un embryon descriptif du type "Pierre observait", ou "Pierre réfléchissait" ¹⁶⁸, à mettre au compte du N.

Quelles sont les marques (de second rang) les plus fréquentes de cette dernière composante?

¹⁶⁸ Le temps est ici fondamental: les mêmes exemples, avec le verbe au PS, seraient agrammaticaux, dans la mesure où ils demandent absolument à être suivis par des P.

Nous pouvons citer en premier lieu l'opposition des plans: ce phénomène est essentiel, et joue non seulement avec les temps prototypiques de ces plans, soit le PS et l'IMP, mais encore avec le présent, puisque y compris dans ces cas de brouillage, le lecteur est tenté de restituer cette opposition par le biais des visées sécante ou globale des divers présents.

En second lieu, la valeur mémorielle des IMP est fondamentale dans la concrétisation d'un sujet de conscience, ainsi que dans la "ré-expérienciation" d'événements passés dans le moment de l'écriture comme dans celui de la lecture.

En troisième et quatrième lieux, la valeur méronomique de l'IMP joue également un rôle dans le rattachement des perceptions ou de pensées à l'activité d'un sujet donné. Cette valeur méronomique se retrouve souvent dans des fragments textuels de longueur variable (un paragraphe), et fait système avec la structure thématique à thème éclaté: ainsi, les énoncés de second plan d'un paragraphe donné se rattachent-ils comme autant de parties à un tout (verbe de perception ou de procès mental) annoncé dans le premier plan (cf. l'exemple (2), qui peut être considéré comme prototypique).

En cinquième lieu, les alinéas peuvent jouer notamment un rôle de bornage du foyer, en indiquant soit le début, soit la fin de perceptions ou de pensées attribuées à un P donné.

Enfin les subjectivèmes de toute nature viennent confirmer l'attribution de telles perceptions ou pensées représentées à un P donné.

Mais on sent bien qu'avec les dernières marques, on s'éloigne progressivement du marquage du foyer stricto sensu, pour se rapprocher de l'expression même du foyer, dont nous avons déjà dit qu'elle pouvait être plus ou moins subjectivante, plus ou moins objectivante: c'est plus particulièrement vrai pour des subjectivèmes tels que les axiologiques, les appréciatifs ou les modalisateurs, et dans une moindre mesure pour les marqueurs de la personne.

Quoi qu'il en soit, il est un contresens à ne pas commettre, c'est celui qui consisterait à croire que ces marqueurs seraient secondaires, et, à la limite, superfétatoires. Ces marqueurs de second rang jouent un rôle d'autant plus décisif que les marqueurs de premier rang sont (assez souvent) implicites: cela indique assez combien ces marqueurs de second rang (logiquement) sont tout sauf secondaires!

Par contrecoup, on peut conclure que l'implication des marqueurs de premier rang complique le repérage du foyer du P, et joue un rôle non négligeable dans les effets de brouillage ou d'ambiguïté (voulus ou non).

Cet effet de brouillage est renforcé lorsque l'opposition des plans est peu marquée (avec le présent), ou lorsqu'il y a contamination par consonance (cf D. Cohn) des perceptions ou des pensées représentées du P par celles du N. Dans ces cas-là, il devient difficile, voire impossible de distinguer la part respective du N et du P.

De même qu'il y a des cas de polyphonie (au sens où la voix d'un locuteur se mêle à une autre voix rapportée), il y se rencontre des phénomènes de "polyscopie", dans le cas où la vision peut s'avérer attribuable au P tout autant qu'à un N à la forte personnalité¹⁶⁹ (cf (109)).

¹⁶⁹ Précisons que ce N doté de personnalité peut tout à fait être un narrateur anonyme, à l'instar du narrateur zolaïen ou quenellien; il suffit que le texte construise une " image du N reconnaissable entre toutes" pour que joue ce phénomène de polyscopie. A fortiori, ce mécanisme est-il encore plus net lorsque le N est incarné dans un

Enfin, un degré inférieur de brouillage vise non plus l'attribution hypothétique d'une perception ou d'un quelconque procès mental au N ou au P, mais concerne le doute sur l'attribution de P à un personnage donné ou à un autre (cf. (107).

Dans tous ces cas, des manipulations textuelles peuvent lever cette ambiguïté (si elle est involontaire, bien évidemment), par des activités variées de production. En revanche, en réception, et surtout lorsqu'on est face à des "classiques", l'effort doit être mis d'une part sur les corrélations des marques qui justifient l'attribution de ces P à tel ou tel P ou au N, et d'autre part sur les gains interprétatifs escomptés avec des analyses qui ne s'excluent pas, et qui s'appuient à chaque fois sur des marques textuelles adéquates.

section I

chapitre 3 le foyer de la FZ : PDV N

introduction

Rappelons que, selon "Le Nouveau Discours du Récit", le foyer de la FZ correspond à deux situations différentes: tantôt il réside en un "point si indéterminé, ou si lointain" que Genette utilise les guillemets pour parler de foyer. Ce dernier apparaît dès lors nettement comme une métaphore. Tantôt le récit se réduit "à une mosaïque de segments diversement focalisés". En d'autres termes, "le" foyer de la FZ se transforme soit en une absence de foyer identifiable dans le texte, soit en une multiplicité de "foyers" divers. Cette situation duale se retrouve dans la dualité définitionnelle de la formulation suivante: "focalisation zéro = focalisation variable, et parfois zéro" (Genette, 1983, 49 et 50).

Cette approche soulève des difficultés de maints ordres.

Ainsi en est-il du contenu intrinsèque de la notion, qui semble fort ténu si l'on cherche à distinguer, par exemple, ce qui caractérise en propre, et par des critères suffisamment décisifs, la FZ par rapport à la FE. Quelle différence, en effet, entre un récit dont le foyer est "si indéterminé" qu'il n'y a pas, à proprement parler, de véritable foyer (FZ) et un récit dont "le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage" (FE) ?

Plus fondamentalement, l'existence d'un authentique PDV du narrateur est réfutée par la quasi totalité de la communauté scientifique (Lintvelt excepté), en vertu de la distinction entre mode et voix. Même Susan Ehrlich ou Suzanne Fleischman (qui reconnaissent que cette opposition genettienne entre mode et voix est malaisée à établir), considèrent, à partir de la notion d'empathie, que le seul PDV qui soit repérable est le

PDV "interne" , c'est à dire le PDV du personnage, et que, en conséquence, le PDV "externe", c'est à dire celui du narrateur, équivaut à la narration ¹⁷⁰.

Or il nous semble que si l'on adopte la démarche initiée pour PDV P, l'on se trouve face à des perceptions et à des pensées représentées, attribuables au N. Pourquoi, dans ces conditions, ne pas considérer ces perceptions et ces pensées représentées comme l'expression d'un authentique PDV N, plutôt que comme des "descriptions non focalisées", ou comme des "commentaires du narrateur", ou des "intrusions d'auteur", dès lors que ces perceptions et pensées représentées réfèrent à la subjectivité du N (fût-il un N anonyme), subjectivité qui fait contraste avec l'objectivité avec laquelle le N rapporte l'enchaînement des faits dans les premiers plans narratifs ¹⁷¹?

La FZ pose donc, à partir de cette approche genettienne, dont on a souligné en son temps le caractère prototypique, un double problème essentiel, fonction de la dualité de ses caractéristiques supposées: comme "focalisation variable" d'abord, puis comme focalisation "zéro" . S'il est relativement facile de critiquer cette définition de FZ comme focalisation "variable" (A), en revanche, l'examen critique de FZ comme focalisation "zéro" nécessite une analyse préalable des marques linguistiques susceptibles d'ancrer un foyer de la FZ qui ne soit pas de nature métaphorique (B). Ces propositions serviront de point d'appui pour l'étude du marquage des composantes perceptive, épistémique et axiologique constitutives de PDV N (C). Cela nous conduira à une mise en cause de FZ comme focalisation "zéro" (D). Cette démonstration prolongera nos analyses antérieures sur l'opposition entre premier et second plan (E), et nous amènera à tenter de clarifier quelque peu l'opposition mode / voix (F).

En définitive, l'analyse de FZ, puis celle de FE, nous conduira à remettre en cause la tripartition genettienne des focalisations. Telles sont donc les étapes de ce chapitre consacré au foyer de la FZ.

A critique de la FZ comme foyer "variable"

Le premier point qu'il importe de mettre en valeur, c'est le caractère erroné de la définition du foyer de la FZ comme une succession de focalisations variables. Cette approche s'explique certes par une démarche de nature typologique, dont le but est de proposer des traits caractéristiques (toujours approximatifs) censés rendre compte de la diversité, et des évolutions, du genre romanesque: nous avons suffisamment développé cet aspect par ailleurs, pour ne pas y revenir longuement ici.

Le point important, c'est que cette démarche ne résiste pas à l'analyse méthodique de divers fragments, dans la mesure où l'analyse peut, au mieux, mettre en valeur des marques spécifiques de la FI pour tel fragment n°1, de la FZ pour tel autre fragment n°2, et éventuellement de la FE pour tel fragment n°3 (et ainsi de suite), mais elle ne peut rendre compte de la mutation qui consisterait à considérer que cette succession de fragments équivaut à FZ, comme focalisation variable.

¹⁷⁰ Cf Ehrlich, 1990, chapitre 1, et Fleischman, 1991, 28 et 30.

¹⁷¹ Cf présent chapitre, points D, E, F, tout particulièrement.

La notion de "focalisation variable", en effet, est présentée par Genette comme la plus fréquente des situations exprimant la FZ, et qui plus est, comme étant de même niveau que les deux autres types de focalisation, alors qu'elle est précisément la résultante de la combinaison des focalisations "zéro" (au sens où, selon Genette, le récit n'est pas focalisé), et des FI et des FE. Or, par quelle opération de transsubstantiation des FI successives, par exemple, deviendraient-elles la marque de la FZ ¹⁷²?

Il est à la limite acceptable dans une démarche de nature typologique, de considérer que bien des récits à narrateur omniscient sont caractérisés par une succession de foyers variables - à la condition de préciser lesquels, et aussi à la condition préalable que l'analyse soit capable de produire des propositions scientifiques concernant lesdits foyers. Mais cette variabilité vise le récit, ou plus exactement certaines configurations du récit, et ne repose pas sur des propositions linguistiques avérées visant effectivement le foyer de la FZ. C'est bien pourquoi toute tentative de définition du foyer de la FZ à partir de la notion de variabilité ne peut que déboucher sur des formulations métaphoriques, comme le confirment les propos de Todorov sur cette question.

Sur ce point, en effet, Todorov tient un discours d'une très grande netteté, et dans le même temps, nous semble-t-il, générateur de confusion: "*un seul personnage peut être vu "du dedans" (et cela mène à la "focalisation interne") ou tous - ce qui produit le récit à "narrateur omniscient" "* (Todorov, 1973, 61). Ces propos peuvent être reformulés ainsi: FI = focalisation interne unique, sur un seul personnage centre réflecteur du récit dans sa totalité, et FZ = e. g. des focalisations internes variables (lesquelles alterneraient éventuellement avec des F "zéro" et des FE).

Cette conception est si vague qu'elle conduit à des erreurs: on accordera qu'un roman épistolaire, du type des "Liaisons dangereuses", est en effet une succession de FI, et cependant, la proposition de Todorov, appliquée à ce récit, est un contresens. En revanche, il est vrai que les chapitres des "Misérables" où le lecteur voit alternativement Cosette et Marius s'observer au jardin du Luxembourg - cf. (112) et (113) - produit en effet "un récit à narrateur omniscient". Ce phénomène s'explique certes par le fait que "Les Misérables" sont constamment truffés de commentaires du narrateur lisant dans le coeur des personnages mieux qu'ils ne le font eux-mêmes, et parce que l'organisation même du roman, ses chapitres aux titres qui renvoient à la vision du narrateur, toute cette mise en scène dramatisée renvoie à un projet d'écriture où les personnages (et leurs perceptions) sont le prétexte à la manifestation d'une voix autorisée, qui les domine.

Mais cet effet d'omniscience tient moins au fait que le N accède aux pensées de deux personnages divers en deux extraits divers - encore que cela ne soit pas indifférent -, il tient surtout au fait que chacun de ces extraits soit caractérisé par la domination de la composante perceptive (essentiellement ancrée dans chacun des deux personnages), par la composante cognitive (essentiellement ancrée dans le narrateur). De la sorte, le N se trouve par là-même dans une relation de supériorité cognitive envers ses personnages. C'est précisément cette hiérarchisation des composantes au profit de la composante cognitive du narrateur qui produit une FZ, en (112) et en (113), comme c'est elle qui "produit le récit "à narrateur omniscient" ", selon les propres termes de Todorov.

¹⁷² On retrouve ici l'écho du flou qui conduit Genette à considérer tantôt la focalisation au niveau de l'organisation d'un fragment à partir d'un même foyer, tantôt au niveau de l'organisation du récit tout entier, à partir de sa focalisation dominante. Cf. également Cordesse, in "Poétique" n° 76, 1988, 490 et 491.

En revanche, quand il y a variabilité sans qu'il y ait hiérarchisation, et sans qu'il y ait domination du foyer du P par celui du N, comme dans le roman par lettres ou dans les romans "dialogiques" de Dostoïevski, alors il y a confrontation de FI sans que n'apparaisse une vision ou une voix transcendantes ¹⁷³.

En bref, le point essentiel à souligner, c'est le fait que cette supériorité du N sur le P se trouve littéralement exprimée dans les extraits (112) et (113), et que ce sont ces marques précisément qui nous permettent de caractériser ces réalisations textuelles précises, et, au-delà, le roman, comme relevant de la FZ, et qui nous dispensent d'on ne sait quelle manipulation alchimique pour transformer des extraits en supposées FI ou FE en un récit à narrateur omniscient, c'est à dire un récit en FZ "variable".

Cette hypothèse se trouve également vérifiée par la comparaison des extraits suivants: (120), (121) et (122) témoignent d'une FZ (= PDV N) caractérisée par la supériorité cognitive linguistiquement attestée de N sur P, alors que (123) montre que le N accède quasi simultanément aux pensées de divers personnages de la scène, sans qu'à aucun moment il n'exprime linguistiquement une quelconque supériorité sur ses personnages:

- (120) *"Alexis Alexandrovitch prétendait n'avoir jamais été tant accablé d'affaires que cette année-là; mais il n'avouait pas qu'il les créait à plaisir, pour n'avoir point à ouvrir le coffre secret qui contenait des pensées et des sentiments d'autant plus troublants qu'ils demeuraient plus longtemps enfermés."*
(Tolstoï, "Anna Karénine")

- (121) *"Résolu à ne rien voir, il [Alexis Alexandrovitch Karénine] ne s'apercevait pas que bien des personnes battaient déjà froid à sa femme; résolu à ne rien approfondir, il ne se demandait pas pourquoi celle-ci avait voulu s'installer à Tsarkoïé où demeurait Betsy et non loin du camp de Vronski".*
(Tolstoï, "Anna Karénine")

- (122) *"Pierre ignorait seulement que le village où on lui avait offert le pain et le sel et où on bâtissait une chapelle en l'honneur des saints et des apôtres, était un bourg commerçant où se tenait une foire à la Saint-Pierre et que la chapelle avait été commencée depuis longtemps par les riches paysans du lieu, ceux précisément qui l'avaient accueilli, mais que les neuf dixièmes des habitants de la localité étaient complètement ruinés. Il ne savait pas que si, conformément à ses ordres, on avait bien exempté des corvées au-dehors les femmes ayant des enfants en bas âge, ces mêmes femmes étaient d'autant plus surchargées de travail à la maison. Il ne savait pas que le prêtre qui l'avait reçu la croix à la main accablait les paysans de redevances, que les parents lui amenaient leurs enfants en pleurant et ne les récupéraient que contre le versement d'une forte somme. Il ne savait pas que les édifices de pierre construits selon ses plans étaient bâtis par les paysans eux-mêmes, ce qui aggravait la corvée, réduite*

¹⁷³ Il convient de préciser que cette hiérarchisation des composantes perceptive et cognitive, qui peut s'exercer dans tous les sens (cf. infra), est de nature verticale ou horizontale: verticalement, la hiérarchisation peut jouer à l'intérieur d'un même fragment (par exemple (112) OU (113) pris isolément); horizontalement, elle joue sur plusieurs fragments, (par exemple (112) ET (113)), voire la totalité d'un chapitre, d'une partie, ou le récit tout entier. Ces dimensions "paradigmatique" (verticale) et "syntagmatique" (horizontale) doivent être soigneusement distinguées.

uniquement sur le papier. Il ne savait pas que là où le régisseur lui montrait d'après les livres que les redevances avaient été diminuées d'un tiers, conformément à ses instructions, les corvées avaient été augmentées du double. Aussi Pierre fut-il ravi de son voyage et il retrouva les dispositions philanthropiques dans lesquelles il était en quittant Petersbourg."

(Tolstoï, "La Guerre et la Paix")

Les fragments en caractères gras indiquent l'ignorance (volontaire ou involontaire, peut importe, en l'occurrence) d'A.A. Karérine ou de Pierre Bézoukhov. Dans ces conditions, le savoir, dont il est ici fait état, est transmis au lecteur par l'intermédiaire du N, qui manifeste par là même sa supériorité sur le P. Il va de soi que nous parlons d'une supériorité manifestée linguistiquement, car, pour le reste, la question de la supériorité (ou de l'omniscience) ontologique du N (et, au-delà, de l'écrivain) est une question vide de sens: ainsi que Genette le faisait justement remarquer, ce terme est, en "fiction pure, [...] littéralement absurde": "l'auteur n'a rien à "savoir", puisqu'il invente tout" (Genette, 1983, 49)¹⁷⁴.

Si l'on compare ces exemples précédents avec l'exemple de Guerreschi, il apparaît clairement que (123) ne manifeste pas linguistiquement une quelconque supériorité cognitive du N sur les protagonistes nombreux de la scène (l'attentat des nationalistes contre l'archiduc d'Autriche, prélude à la première guerre mondiale).

Cet exemple très riche juxtapose de manière très complexe les PDV de l'Archiduc (en italiques soulignés), de la duchesse (en italiques non soulignés), ainsi que de l'assassin, Princip (en caractères gras).

Si l'on suivait les théories traditionnelles, on devrait interpréter cet extrait (parmi tant d'autres, fameux, de ce roman trop méconnu) comme la marque d'un récit à focalisation variable symptomatique de l'omniscience du N.

Nous ne partageons pas cette manière de voir. (123) présente d'abord une succession de PDV P (PDV P de l'Archiduc, puis PDV P de la duchesse), puis entremêle, et pour finir juxtapose spatialement les PDV P de la duchesse et de l'assassin.

Pourquoi cette succession de PDV P devrait-elle se convertir en FZ, sauf à s'appuyer sur l'hypothèse, en l'occurrence non pertinente, de l'omniscience du N? En effet, les perceptions et pensées plus ou moins construites ou fugitives des P sont transmises au lecteur directement par l'intermédiaire des P focaux, alors que le N n'est sensible que dans la "mise en scène" du texte. Pour le reste, à aucun moment le N manifeste qu'il en sait plus sur les P que les P eux-mêmes, comme c'était le cas dans les exemples de Hugo ou de Tolstoï. D'où ces successions de monologues intérieurs,

¹⁷⁴ Genette propose en conséquence de remplacer l'"omniscience" par la notion "d'information complète", moyennant quoi c'est le lecteur qui deviendrait omniscient (ibid. 49). Cette formulation rectifiée ne nous semble pas plus heureuse, et pas moins indiscutable que la précédente. La notion d'information "complète" ou "incomplète" est éminemment subjective: elle dépend des attentes de l'auteur, ou des compétences du lecteur, à moins qu'elle ne dépende des types de texte, des genres de discours, etc.

Il nous semble par conséquent préférable de nous en tenir à des marques linguistiques qui indiquent si le savoir vient au lecteur seulement par l'intermédiaire du P (= PDV P), ou seulement par l'intermédiaire du N (= PDV N). Et, dans les cas où le savoir vient par l'intermédiaire du P et du N, de déterminer l'importance quantitative relative du savoir de l'un ou de l'autre: si $P > N$, c'est à dire si les informations les plus nombreuses proviennent du P plutôt que du N, alors le PDV dominant est PDV P. Si les informations les plus nombreuses proviennent du N, alors le PDV dominant est PDV N: c'est nettement le cas avec l'exemple emprunté à "Guerre et Paix".

Ces propositions ne sont pas elles-mêmes sans défaut (notamment le critère quantitatif est grossier; l'impasse sur l'aspect qualitatif pose problème, etc.), mais elles ont l'avantage de reposer sur des données textuelles... et d'être éventuellement contredites par les textes et les critères linguistiques eux-mêmes...

composés parfois de phrases nominales exprimant l'entremêlement de pensées à peine ébauchées, et qui se succèdent rapidement, emportées par le mouvement de la vie...

- (123) "François-Ferdinand s'est redressé à demi. Qu'est-ce qu'il y a? Potiorek [= le Gouverneur] le gêne avec son dos. Au-dessus des têtes, il lit le nom du magasin qui fait l'angle. Machinalement. Siler. Les gens s'agglomèrent du côté droit. Ils ont reconnu la duchesse. Si on se décide pas à repartir, ça va être la cohue. On prendra du retard. il a horreur de la cohue et d'être en retard. Quels que soient le lieu et l'horaire. A plus forte raison dans ce cul-de-sac. Le pire c'est à Vienne. Chaque année. Au moment de la procession de la Fête-Dieu sur le Graben. Marcher tête nue derrière l'Empereur. Lequel marchait derrière le dais. Tous ces gens aux balcons, retenus derrière des palissades décorées de guirlandes de verdure. Une double haie de hussards, avançant au pas lent du dais, sabre au clair. Soudain, ici, sur ce bord du quai, à l'angle de ce trottoir, il se sentit nu. Trop de monde. Pas de protection. Aucun ordre. La hiérarchie, l'étiquette, envolés. Tout à vau-l'eau. Même pas fichus de suivre un itinéraire! Un gouverneur incompetent. Des chauffeurs sourds. Un comte debout sur le marchepied. Le Wurstelprater. Mieux! Le Böhmischer Prater! A ce rythme, on servirait les soufflés froids et le Mostar chaud à l'hôtel Bosna. La duchesse s'en fiche. Cet arrêt, ça l'amuse presque. Un blanc dans ses pensées tristes de la nuit. Elle voit des visages de près. D'enfants. De femmes. Elle sent des odeurs inconnues. Exotiques. Enivrantes? Elle descendrait bien marcher un peu. S'il n'y avait pas cette robe qui colle aux fesses à cause de la moleskine du siège. Elle soulève légèrement le - Derrière Potiorek, il l'a vu. Il les tient l'un et l'autre! Qu'est-ce que c'est que ce couillon de Svaba sur le marchepied? Tant pis pour lui? C'est... odmah! maintenant! Princip sort la main droite de sa poche. Lève lentement le bras. Très haut. (Sa veste ne le gêne pas, il a eu raison de -) L'abaisse. Tendu. Sutra. (demain) est là. Dans l'axe du bras. Demain est zelen, vert! Il pense seulement ceci: levo (à gauche) Vrlo malo (très peu), car il sait que le pistolet porte à droite, et il presse l'index sur la détente. Une fois.

BAUCH! Il voit le cylindre
Jaune brillant de la douille
sauter devant ses yeux. Raté!
Dans la portière. Cependant la
duchesse a fait un bond en
arrière en levant le bras droit.
Merde! Il a touché la trule...
Desno! Desno! (A droite! A
doite!) Il entend GLING! la
douille tomber sur le trottoir.
L'Archiduc l'a vu. Il se dresse
tout droit. Le fusille du regard.
Son regard clair de chasseur,
aux mille et mille pièces de
gibier. Un regard de tueur. De
connaisseur. Il sait qu'il va
mourir. Qu'il meurt s'il - Il
repousse sa femme des deux
mains. Maintenant! Jos!
(Encore!) La duchesse
s'affaisse contre l'Archiduc
[...]

La duchesse sent le choc avant la
brûlure, et la brûlure avant
d'entendre le sifflement
FELLEN! de la balle, en même
temps que l'impact DUNG! de
celle-ci dans le métal de la
portière. Une douleur fulgurante
dans le ventre. Du côté droit.
Elle ouvre les yeux. Se sent
irrésistiblement poussée contre
les cuisses de Frantisek [=
appellatif affectueux de son mari,
l'Archiduc "François"- Joseph].
Frantisek s'est levé. Elle voit. (il
ne faut pas!) la gueule noire si
petite, si ronde, gentille en soi,
innocente, de l'arme pointée. Elle
sent que Frantisek essaie de se
dégager. Il la repousse sans
ménagement. Elle voudrait
l'aider. S'alléger. Elle ne peut
pas. [...]

(Guerreschi, "Montée en première ligne")

En définitive, il nous semble plus cohérent avec nos analyses précédentes de PDV P de ne pas transformer des PDV P successifs de personnages focalisateurs distincts, tels qu'on les observe dans cet extrait si brillant de Guerreschi, en une FZ.

Rien n'autorise en effet à considérer que, du fait même qu'un récit n'adopte pas le point de vue unique d'un seul personnage focal, les différents PDV P sont la marque d'une FZ.

Encore une fois, les informations nous viennent par l'intermédiaire des personnages eux-mêmes, sans que n'apparaissent des marques de la supériorité cognitive du N. On ne peut ici arguer du fait que c'est bien le N qui est à l'origine de ces pensées pour justifier l'hypothèse d'une FZ. En effet, un tel argument serait doublement erroné: d'abord parce qu'il reviendrait à prétendre que tout texte narratif serait en dernière instance une FZ, au motif qu'aucune information d'aucune sorte ne pourrait venir à la connaissance du lecteur si elle n'était rapportée par le narrateur. Ensuite parce qu'un tel argument repose sur une confusion regrettable entre l'instance du narrateur, et celle de l'écrivain (selon l'opposition désormais familière établie par Danon-Boileau, cf supra). Or c'est bien l'écrivain qui est responsable de la disposition spatiale, et, pour tout dire, de la mise en texte (scène) de notre extrait. Pour ces deux motifs, (123) alterne, puis juxtapose des PDV P variables.

Où voulons-nous en venir? A ceci que, si nous ne contestons pas l'existence de la notion de focalisation variable, nous ne considérons pas pour autant que cette notion de focalisation variable soit pertinente pour rendre compte de la notion de FZ.

Et s'il se trouve des cas de FZ, comme l'ont montré les exemples (112) et (113), empruntés à Hugo, cette FZ tient non pas à une succession de fragments diversement focalisés, mais au fait que ces fragments manifestent une supériorité cognitive du N sur le P, linguistiquement observable.

Par voie de conséquence, nous sommes amené à examiner ces marques plus convaincantes de FZ, c'est à dire les marques linguistiques de PDV N.

B les marques linguistiques du foyer de la FZ (ou les marques linguistiques de PDV N)

Cette critique de la FZ comme focalisation variable a donc le mérite de mettre en avant l'importance de cette instance qu'est le N dans la problématique générale du PDV. Il reste toutefois à préciser dans quelle mesure le N est un authentique foyer de la FZ, et en quoi cette innovation est utile.

**premières propositions pour une définition non métaphorique du foyer de la
FZ : PDV N**

La démarche que nous adopterons constamment sera de voir si les mécanismes à l'oeuvre pour le foyer de la FI peuvent être repris, ou transposés, de manière à dégager un foyer de la FZ qui ne soit pas à géométrie variable, comme c'est le cas avec la définition de Genette.

Comme pour le foyer de la FI, nous postulerons que celui de la FZ repose sur les mêmes composantes, savoir, notamment, une composante perceptive, et une composante cognitive.

Rappelons que ces composantes ne nous importent que dans la mesure où leur manifestation indique la possible présence d'un sujet de conscience, lieu du foyer du PDV. C'est pourquoi, comme nous le disions déjà à propos de la FI, et comme il est ici encore plus nécessaire de le rappeler, la liste de ces composantes n'est pas close: tout ce qui est de nature à construire l'image d'un sujet de conscience est susceptible de retenir l'attention.

C'est ainsi que nous serons amenés ici à évoquer une troisième composante, la composante axiologique. Il est tout à fait compréhensible que cette composante joue en FZ un rôle plus important qu'en FI, dans la mesure où l'incarnation du foyer de la FI en un personnage permettait, pour ainsi dire, de faire l'économie de cette composante. En fait, elle était bien présente, mais l'incarnation dans un P, foyer de la FI, avec ses qualifications, dispensait de la référence à cette abstraction. En revanche, dès qu'on traite du narrateur, et surtout du N anonyme, alors le recours à cette composante s'avère déterminant pour le repérage du foyer.

Mais cette composante axiologique, toute importante qu'elle soit, l'est cependant moins que les deux premières, auxquelles elle est subordonnée. En effet, les réactions et jugements de valeur du sujet de conscience ne s'expriment pas indépendamment des perceptions ou des informations rapportées par le N.

Nous pouvons donc à titre d'hypothèse avancer les propositions suivantes:

proposition n°1 : les composantes les plus utiles au repérage d'un sujet de conscience, centre du foyer, sont au premier chef, les composantes perceptive et cognitive, et, dans une moindre mesure, la composante axiologique.

Ces composantes nous importent dans la mesure où elles entrent en jeu dans la construction des perceptions et / ou des pensées représentées, lesquelles construisent ce sujet de conscience qu'est le N.

Alors qu'en FI, le foyer est le P, puisque les événements ou les scènes sont vus à travers ses perceptions, en FZ, c'est le N qui joue ce rôle, pour autant que les événements et les scènes soient vus au travers de perceptions, d'informations, clairement identifiables comme émanant du N. D'où la proposition n° 2:

proposition n° 2 : le foyer de la FZ, c'est le N, en tant qu'il est construit par les composantes perceptive et / ou cognitive et / ou axiologique, et non pas un foyer "variable" ou "indéterminé".

C'est pourquoi, à partir de dorénavant, nous considérerons que les expressions "foyer de la FZ" et "point de vue du narrateur" (désormais PDV N) sont, sauf mention

expresse, interchangeable, quand bien même, comme on le verra à la fin de ce chapitre et dans le chapitre ultérieur, PDV N recouvre un domaine plus vaste que ce qu'on entend habituellement par FZ ¹⁷⁵ .

Evidemment, le N est une instance dont les réalisations concrètes varient, depuis l'incarnation dans un personnage central dans le récit, jusqu' à la "quasi absence" de N, dans le cas du narrateur anonyme ¹⁷⁶, lorsque les récits à la "troisième personne", dans le cadre de l'énonciation historique, semblent se raconter d'eux-mêmes selon les propos de Benveniste.

Ces variations peuvent faciliter, ou à l'inverse, masquer le repérage du foyer de la FZ, mais dans tous les cas de figure, ce foyer existe bel et bien. C'est pourquoi notre démarche s'intéressera essentiellement au N anonyme des récits hétérodiégétiques.

Cette réduction à un corpus en soi suffisamment étendu tient évidemment à des commodités d'analyse, car il est plus facile de travailler à partir d'un ensemble de données ciblé. En outre, ce choix du N anonyme est d'autant plus crucial que, si nous arrivons à démontrer qu'il existe bien des marques linguistiques du foyer de la FZ renvoyant au N anonyme, a fortiori la démonstration vaudra pour les cas plus favorables où le N est incarné dans des personnages aisément identifiables par leurs qualifications ainsi que leurs fonctions dans l'histoire (et non pas seulement par les traces qu'il laisse dans sa manière de raconter les événements, comme c'est le cas du N anonyme). Par conséquent le foyer de la FZ est matérialisé par les marques qui indiquent que les perceptions et le savoir, en général, renvoient au N, quelle que soit sa manifestation concrète. Cela nous amène à notre troisième proposition:

proposition n° 3 : les marques du foyer de la FZ ne sont certes pas indifférentes aux diverses réalisations concrètes du N; néanmoins, des marques minimales, et cependant décisives, permettent le repérage du foyer de la FZ même dans le cas le plus défavorable à la démonstration, c'est à dire avec un N anonyme.

A ce stade, il semble qu'on soit devant une aporie insurmontable, puisqu'il paraît impossible d'attribuer un foyer réel, non métaphorique, à un N anonyme, dans la mesure où le foyer implique l'existence d'un être, situé en un lieu et en un espace déterminés, à partir desquels il puisse effectivement percevoir, et doté de traits suffisants pour expliquer ce qu'il sait quand les connaissances débordent le cadre des inférences construites à partir des perceptions. De fait, le N anonyme ne dit pas "je" comme le narrateur homodiégétique, ni n'est incarné sous les traits d'un personnage de plus ou moins grande importance, et "l'ici" et le "maintenant" du discours sont rares.

Cette situation amène le plus couramment à conclure que le Narrateur est une voix pure et simple, et que, de ce fait, le N échapperait à la focalisation. En effet, l'intérêt du PDV est évident lorsqu'il s'agit de la FI: ce concept permet de rendre compte de ces

¹⁷⁵ Disons le d'emblée, même si la démonstration viendra plus tard: PDV N recouvre non seulement le foyer de la FZ, mais encore celui, hypothétique (en tant que foyer autonome et spécifique) de la FE.

Cette proposition iconoclaste ne signifie pas que FZ et FE soient équivalentes: même si l'on est en peine de donner de chacune une définition convaincante, on sent bien que les textes dont elles veulent rendre compte présentent de notables différences. Par conséquent, notre propos doit s'entendre ainsi: FZ et FE renvoient à un même foyer, le N, c'est pourquoi elles peuvent toutes deux être rangées sous PDV N, quant à la source focalisatrice.

En revanche, des différences patentes existent au plan de ce qui est focalisé: certaines visions externes peuvent en effet coréférer non pas au N, mais au P focalisateur. Ces différences seront étudiées dans une section suivante.

¹⁷⁶ Le narrateur anonyme est "le support des énoncés primaires [opposés aux énoncés rapportés] qui ne comprennent pas de pronom de première personne. Soit l'exemple:

"La marquise sortit à cinq heures" (Danon-Boileau, 1982, 37 à 41).

situations nombreuses où , alors que c'est toujours la voix du N qui raconte (= "voix"), certaines scènes sont cependant vues à travers les perceptions, les savoirs (et donc les pensées) du P (= "mode"). Si ce décalage du mode et de la voix sont bien pertinents pour la FI, qu'en est-il en FZ? Quel intérêt y aurait-il à établir une distinction de type mode / voix dans le cas où c'est la même instance qui "voit" (mode) et qui raconte (voix). L'argument est certes d'importance, mais il n'est pas impossible d'y répondre. Pour ce faire, nous userons d'une analogie en évoquant brièvement les conceptions polyphoniques du Ducrot. Il est ainsi bien connu que les concepts de sujet parlant, de locuteur et d'énonciateur peuvent être incarnés par la même personne physique ou non. Cela explique entre autre ces phénomènes où dans la voix du locuteur, se fait entendre l'opinion d'autrui (l'énonciateur), "rapportée", mais non reprise à son compte par le locuteur. Ducrot lui-même établit une comparaison entre sa théorie énonciative et celle des focalisations (cf supra, et infra). Il nous semble stimulant, à partir de ce qui n'est qu'une analogie, de tenter de voir si derrière ce que par commodité de langage , on appelle "LA" voix, "LE" narrateur, ne se cachent pas des fonctions différentes, susceptibles de donner un contenu scientifique à FZ.

Ici, il faut prendre garde à l'influence de nos représentations dominantes en matière de fiction, comme en matière de psychologie. Très souvent, fonctionne ce non dit selon lequel "la" fiction est assimilée au modèle dominant du réalisme, en littérature comme en psychologie, ce qui a pour effet de nous faire considérer qu'un être n'existe que sous la forme d'un personnage, caractérisé par des traits censés reproduire fidèlement le réel. La conclusion de ce type de raisonnement, c'est qu'il n'y aurait d'être qu'incarné, et que plus les traits qui le constituent sont "vraisemblables", plus ce P est "vrai". Or l'être dont nous parlons, c'est un être de discours: il peut évidemment exister sous les traits d'un P - et c'est alors qu'il convient de ne pas oublier qu'il s'agit, selon la formule de Barthes, d'un "être de papier", en dépit de sa vraisemblance -, mais il peut exister sous la forme d'une "voix" qui raconte, à partir de laquelle le lecteur peut se contruire une "image" du N - et c'est en ce sens que le N anonyme est un "être de papier" à la puissance 2.

De sorte qu'il est nécessaire d'affiner nos hypothèses en précisant la nature de ce foyer de la FZ:

proposition n° 4 : le foyer de la FZ se rapporte à un être de discours, le N. Cette dernière proposition est tout le contraire d'une restriction défensive: si le N est un être de discours, cela doit pouvoir signifier qu'il est possible de dégager dans le discours des marques qui renvoient les unes à la voix, et les autres au mode.

En première approximation, considérons que le niveau linguistique, susceptible de distinguer entre mode narratif et voix narrative est celui de l'opposition des plans: en effet, le premier plan correspond au niveau objectif où les faits se racontent indépendamment de toute subjectivité, l'ordre de leur enchaînement linguistique reproduisant la succession réelle des faits (ou la succession supposée réelle, s'il s'agit des faits inventés): c'est le niveau de la voix narrative dans ce qui la définit en propre: l'acte de raconter. En, revanche, le second plan fournit à la voix narrative (car c'est bien évidemment toujours cette même voix qui raconte) l'occasion de faire entendre une subjectivité (mode) à partir de laquelle les événements, les P, etc, sont présentés:

proposition n° 5 : la subjectivité du N, repérable à partir des composantes perceptive et / ou cognitive et / ou axiologique, s'exprime dans les seconds plans. Ceux-ci sont donc le lieu d'émergence d'un foyer de la FZ de type non métaphorique.

En FI, le marquage explicite mentionnait la source des perceptions et des procès mentaux, sous la forme prototypique

X (verbe de perception ou de procès mental) P,

où X était un P: ce type de marquage explicite direct est impossible avec un N anonyme, qui, par définition, ne peut être le sujet explicite d'un tel verbe. Le marquage du foyer de la FZ ne peut donc se faire que par l'affirmation indirecte de la prééminence de N sur P, comme c'était le cas en (112) ou en (113).

C'est ainsi que (112) comme (113), et plus encore les exemples suivants indiquent que la source (le foyer) des perceptions et du savoir, c'est bien le N anonyme, c'est à dire une certaine image du N, que le lecteur ne peut pas manquer de construire, sur la base de certaines données textuelles. Linguistiquement, cette source n'exige pas la présence d'un être qui soit incarné sous les traits d'un personnage: il suffit qu'on puisse déterminer l'existence d'un être de discours auquel ramener le foyer.

Les cas les plus fréquents correspondent à la présence d'un indéfini sujet d'un verbe de perception (en quoi le marquage est explicite), que par inférence on rattache au N (en quoi ce marquage est indirect). D'autres variantes sont possibles, comme lorsque le contenu sémantique du verbe de perception ou de procès mental de la structure prototypique présuppose la supériorité cognitive de N sur P: ainsi dans (124),

- (124) *Pierre savait que* P,

on se trouve en présence d'un foyer qui est Pierre. Mais, comme nous l'avons vu à propos de (112) et (113), même si le foyer est ancré dans le personnage, nous ne sommes pas en FI, dans la mesure où ce foyer est dominé par celui du N. En (124), le lecteur adhère d'autant plus à ce que sait Pierre que le sémantisme de "savoir" présuppose que ce que sait Pierre est vrai. En d'autres termes, le foyer du P se trouve dominé par un foyer hiérarchiquement supérieur, celui du N: en effet, "savoir" renvoie à la seule source énonciative susceptible de confirmer la véracité de ce savoir du P, c'est à dire à cet être de discours qu'est le N. C'est cette supériorité textuellement présupposée du savoir du N sur celui du P qui explique que cet extrait soit à considérer comme une FZ¹⁷⁷. Ici encore, on se trouve face à un marquage explicite (par le biais du verbe) indirect (en raison de ses présupposés).

La présence, et surtout la supériorité cognitive de cet être de discours seraient encore plus nettes si le verbe laissait entendre que ce que pense Pierre était faux:

- (125) *Pierre s'imaginait que* P.

¹⁷⁷ Jost donne de ce type d'exemple une interprétation différente, puisqu' ils illustrent l'intrication du vu et du su dans le cadre de la consonance des relations entre le N et le P: mais dans tous les cas de figure, ces exemples seraient, selon lui, en FI puisque le foyer narratif serait placé dans le P. (Jost, 1987, 123) Cette interprétation est tout à fait possible, et l'on serait même tenté de la considérer comme plus naturelle. De fait, avec un énoncé tel que

(125) "Pierre s'imaginait que P" ,

il est légitime de considérer que le foyer est Pierre, que ce dernier se trompe, comme l'indique "s'imaginer". Cette interprétation est juste hors contexte. Quant à notre interprétation, elle est très largement tributaire de contextes particuliers, tels ceux de (112) et (113) contextes dans lesquels d'autres marques viennent renforcer cette interprétation. Par conséquent, nous reconnaissons que (124) et (125), hors contexte, peuvent être considérés comme en FI ou en FZ, et que c'est la configuration de marques complémentaires qui permet de trancher dans un sens déterminé.

Dans ce cas de figure, le sémantisme de "s'imaginer" laisse plus directement entendre que ce que pense le P est faux, et que le N en sait sur ce point beaucoup plus que le P.

(124) et (125) donc renvoient certes à un foyer du P, mais l'on sent bien que vient se superposer au foyer du P une autre source du savoir, susceptible de confirmer ou d'invalider ce que perçoit ou sait le P (ou de rester "neutre" en rapportant ce que perçoit ou sait le P sans prendre partie, cf "Pierre pensa que P") : c'est cette autre source que nous proposons de considérer comme le foyer de la FZ. Certes, la démonstration est ici limitée par l'exemple lui-même: il va de soi que le foyer de la FZ, s'il se limitait à ces seuls présupposés, tiendrait à peu de chose...

Comme pour le foyer de la FI, celui de la FZ n'est significatif (et aisément repérable) qu'à partir d'un faisceau de marques convergentes: nous en proposerons un certain nombre dans les développements ultérieurs.

D'ores et déjà, nous pouvons faire l'hypothèse que ce foyer entretient le plus souvent une relation de supériorité avec le foyer du P, comme le laisse entendre la notion d'omniscience du N ou encore comme l'indique la schématisation de Todorov, $FZ = N > P$. Cette formule souvent citée mériterait d'être prise à la lettre: elle signifie notamment qu'il y a coprésence dans le même énoncé de N et de P, et que, par ailleurs, $N > P$: (124) comme (125) illustrent cette situation.

Par conséquent, nous pouvons faire la proposition suivante:

proposition n° 6 : le PDV N est indirectement marqué dans les situations de marquage explicite, c'est à dire notamment dans les situations de coprésence de N et de P où est présupposée une supériorité perceptives et / ou cognitive de N sur P, ou dans les cas où un indéfini (= N) est sujet de verbes de perception ou de procès mental. On peut alors parler de marquage explicite indirect du PDV N.

Comme la FI, la FZ peut être également être marquée "implicitement":

C'est donc à partir du contenu représentationnel, à partir des prédicats caractérisant les événements, les personnages, etc., que l'on peut repérer des indices perceptifs, cognitifs ou axiologiques référant à la subjectivité du N anonyme, dans un récit à la troisième personne. Dans ce cas, les propositions P, malgré l'absence de sujet et de verbes de perception ou de procès mental, sont par inférence attribuées à N, soit parce qu'elles ne peuvent pas être prises en charge par un P, absent dans le contexte, ou en situation non saillante (cf dans les incipits), soit parce que ces P témoignent d'un savoir qui excède celui des personnages. Ce marquage de PDV N ne nécessite pas la coprésence de N et de P, c'est pourquoi il peut être dit implicite. La description d'Angoulême au début des "Illusions perdues" correspond à l'ensemble de ces cas de figure ¹⁷⁸ :

- (126) *"Angoulême est une vieille ville, bâtie au sommet d'une roche en pain de sucre qui domine les prairies où se roule la Charente. Ce rocher tient vers le Périgord à une longue colline qu'il termine brusquement sur la route de Paris à Bordeaux, en formant une sorte de promontoire dessiné par trois pittoresques vallées. L'importance qu'avait cette ville au temps des guerres religieuses est attestée par ses remparts, par ses portes et par les restes d'une forteresse assise sur le piton du rocher. Sa situation en faisait jadis un point stratégique également précieux aux catholiques et aux calvinistes; mais sa force d'autrefois constitue sa faiblesse aujourd'hui; en l'empêchant de s'étaler sur la Charente, ses remparts et la pente trop rapide du rocher l'ont condamnée à la*

¹⁷⁸ (126) est analysé plus en détail dans le présent chapitre, point E, 2.

plus funeste immobilité. Vers le temps où cette histoire s'y passa, le gouvernement essayait de pousser la ville vers le Périgord en bâtissant le long de la colline le palais de la préfecture, une école de marine, des établissements militaires, en préparant des routes [...] En haut la Noblesse et le Pouvoir, en bas le Commerce et l'Argent; deux zones sociales constamment ennemies en tous lieux; aussi est-il difficile de deviner qui des deux villes hait le plus sa rivale"

(Balzac, "Les Illusions perdues", cité in Adam et Petitjean, 1989, 49)

D'où cette dernière proposition:

proposition n° 7 : le marquage implicite ¹⁷⁹ du PDV N dans P₁ correspond à l'expression implicite, démultipliée, de PDV N dans la mesure où les traces de ce PDV sont disséminées, en l'absence de tout sujet et verbes de perception et / ou de procès mental.

En définitive, à chaque fois que l'on se trouvera, dans les seconds plans, en présence de perceptions et / ou de pensées représentées attribuables au N, ou chaque fois que le N manifesterà sa supériorité cognitive sur P, on considèrera que l'on se trouve face à un PDV N.

On préférera considérer les perceptions représentées comme un authentique PDV N, plutôt que comme des descriptions "non focalisées" (c'est à dire = non focalisées par un P), dans la mesure où ces perceptions représentées expriment un réel point de vue (dont la dominante est la composante perceptive) construisant et dirigeant les interprétations du lecteur.

Pour les mêmes raisons, ce qui est présenté comme "intrusion d'auteur", ou comme "commentaire du narrateur" sera considéré comme un PDV N (dont la dominante est la composante cognitive, ou la composante axiologique), dès lors que l'on sera face à des pensées représentées.

¹⁷⁹ C. Schnedecker suggère de remplacer "implicite" par "indéterminé", pour éviter des interférences avec les théories sur l'implicite dans la langue. Ce souci est légitime; il reste que, pris à la lettre, "indéterminé" présente des défauts, car les marques, pour être éparses, n'en sont pas moins déterminées... On se trouve une fois de plus confronté aux inconvénients que présente toute terminologie qui emprunte à la langue naturelle. Peut-être "disséminé" offrirait-il moins prise à la critique...

C Collocation des marques de PDV N: expression des composantes perceptive, épistémique et axiologique dans les perceptions et pensées représentées du N

1 les marques de PDV N dans l'expression des perceptions: de l'observateur à l'informateur omniscient

Notre objectif est de lister quelques unes des marques les plus fréquemment utilisées par le N pour exprimer ses perceptions.

Quant à la question de savoir en quoi de telles marques renvoient au mode narratif, par la présupposition d'un sujet de conscience rapportant les événements d'un certain point de vue, dans une certaine intention, elle sera abordée plus globalement, après l'examen des marques des trois composantes que nous avons retenues.

Evidemment, de telles marques ne manqueraient pas avec un N représenté, soit par un simple "je" (et que nous n'en sachions pas davantage sur lui), soit par un narrateur - personnage doté de fonctions et de qualifications. Avec un N anonyme, ces marques sont plus problématiques, puisqu'il n'est pas possible d'attribuer explicitement, par un marquage univoque, des perceptions au N. Il reste néanmoins que des procédures de substitution pallient la structure

X (verbe de perception) P

et permettent d'attribuer par calcul ces perceptions au N .

1.1 le marquage explicite indirect de PDV N

- 1. Le cas le plus fréquent se produit lorsque l'on se trouve en présence d'un pronom indéfini sujet d'un verbe de perception, le plus souvent un "on". Considérons les exemples (127), (128) et (129):

- (127) " *On quitte la grande route à la Boissière et l'on continue à plat jusqu'au haut de la côte des Leux, d'où l'on découvre la vallée. La rivière qui la traverse en fait comme deux régions de physionomie distincte: tout ce qui est à droite est en labours. La prairie s'allonge sous un bourrelet de collines basses pour se rattacher par-derrière aux paturages du pays de Bray, tandis que, du côté de l'est, la plaine, montant doucement, va s'élargissant et étale à perte de vue ses blondes pièces de blé. L'eau qui court au bord de l'herbe sépare d'une raie blanche la couleur des prés et celle des sillons, et la campagne ainsi ressemble à un grand manteau déplié qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent.*

Au bout de l'horizon, lorsque l'on arrive, on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueil, avec les escarpements de la côte Saint-Jean, rayés du haut en bas par de

longues traînées rouges, inégales; ce sont les traces des pluies, et ces tons de brique, tranchant en filets minces sur la couleur grise de la montagne, viennent de la quantité de sources ferrugineuses qui coulent au-delà, dans le pays d'alentour."

(Flaubert, "Madame Bovary")

Cette portion de nature est perçue d'après un observateur anonyme en mouvement. C'est donc la composante perceptive qui est d'abord marquée, par des verbes de perception: ("on quitte la grande route", "l'on continue", "d'où l'on découvre", "lorsque l'on arrive"). En outre, les marqueurs spatiaux sont relatifs à la situation de cet observateur intratextuel ("à droite", "par derrière", "de l'est ¹⁸⁰", "devant soi").

On conviendra sans problème de la présence de cet observateur anonyme; ce qui peut éventuellement faire problème, c'est de le considérer comme le N. De fait, rien n'autorise à ce que cet indéfini renvoie au N en particulier, si ce n'est (et la restriction est capitale) que cet observateur possède un savoir qui excède ce que quiconque pourrait seulement voir.

L'"omniscience" est ainsi le second critère de nature à repérer le N, d'après la composante cognitive qui apparaît en maints endroits du texte, comme nous le verrons ultérieurement, en resituant cet extrait dans un contexte élargi. Mais, pour l'instant, remarquons que la mention de ces sources ferrugineuses "qui coulent au-delà" [de la montagne] déborde le cadre de ce qu'il pourrait voir du point (certes mobile) où est censé se trouver l'observateur. En définitive, cette perception qui excède ce qu'un observateur quelconque pourrait voir amène à la conclusion légitime que l'indéfini renvoie bien à ce N anonyme ¹⁸¹.

(128) comporte également des perceptions qui témoignent d'un savoir important du N:

- (128) "De temps à autre, on entendait des coups de fouet derrière la haie; bientôt la barrière s'ouvrait: c'était une carriole qui entraît. Galopant jusqu'à la première marche du perron, elle s'y arrêtait court, et vidait son monde, qui sortait par tous les côtés en se frottant les genoux et en s'étirant les bras. Les dames, en bonnet, avaient des robes à la façon de la ville, des chaînes de montre en or, des pèlerines à bouts croisés dans la ceinture, ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle, et qui leur découvraient le cou par-derrière. Les gamins, vêtus pareillement à leurs papas, semblaient incommodés par leurs habits neufs (beaucoup même étrennèrent ce jour-là la première paire de bottes de leur existence), et l'on voyait à côté d'eux, ne soufflant mot dans la robe blanche de sa première communion rallongée pour la circonstance, quelque grande fillette de quatorze ou seize ans, leur cousine ou leur soeur aînée sans doute, rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de salir ses gants."

(Flaubert, "Madame Bovary")

Ces perceptions représentées de la noce d'Emma et de Charles, qui se trouvent au début du quatrième chapitre de "Madame Bovary", sont assumées par le N, puisqu'aussi

¹⁸⁰ "De l'est" s'oppose dans cet extrait à "à droite", ce qui laisse entendre que l'observateur hypothétique se trouve dans une position déterminée par rapport aux points cardinaux, qui pourrait être aisément retrouvée si n'importe qui se trouvait à cet endroit. C'est là un de ces procédés de vraisemblabilisation qu'affectionnent les réalistes comme Flaubert ou Zola.

¹⁸¹ Cf également nos analyses de (91) ou de (107) sur l'assimilation possible d'un observateur indéfini au N.

bien il n'y a dans ce contexte aucun personnage saillant susceptible d'être à la source de ces perceptions.

On notera qu'en (128) comme en (127), les perceptions excèdent la vision, par convention bornée du P. Si l'on cherche à donner à cette forme d'omniscience une traduction linguistique, cela passe par le fait que les perceptions et / ou le savoir de l'observateur débordent le cadre de ce qui est visible en un point de l'espace. Par convention, nous appellerons cette situation en un point de l'espace et du temps, respectivement S° , et T° ¹⁸².

Dans ce cadre, l'omniscience est ce qui déborde les limites de S° et T°: tout ce qui est vu hors de S° , ou en des temporalités différentes de T° , ou encore tout ce qui est su en dehors des inférences permises par T° et S° renvoie manifestement à de l'omniscience.

Il faut toutefois prendre garde que ce schéma peut être bousculé par le fait que les personnages d'un récit sont dotés d'un passé, d'une mémoire et de connaissances qui leur permettent des connaissances débordant les limites de S° et T° . Encore convient-il de préciser que cette restriction vaut pour le passé, et non pour le futur. Comme Lintvelt le remarquait à juste titre, c'est le N seul qui a le privilège des prolepses, des anticipations certaines; le P, lui, ne peut faire que des conjectures...

En (128) le fait, présenté comme certain, que "beaucoup même étrennèrent ce jour-là la première paire de bottes de leur existence" témoigne d'un savoir supérieur à ce qu'autorise T° (ce savoir englobe le passé de ces enfants), ainsi que S° : ce savoir présuppose la connaissance antérieure de ces enfants vivant en des lieux forts différents, et dont certains étaient fort éloignés les uns des autres : "*il en vint de dix lieues loin, de Goderville, de Normanville, et de Cany. On avait invité tous les parents, on s'était raccommo­dé avec les amis brouillés, on avait écrit à des connaissances perdues de vue depuis longtemps*" , précise le texte juste avant (128).

L'extrait suivant, sur un registre ironique, créé par le coq à l'âne des différentes perceptions représentées, postule la même omniscience de cet observateur: mais c'est une omniscience sur le mode ludique, le coq à l'âne permettant au narrateur quenellien d'ironiser sur le "sérieux" des descriptions traditionnelles...

- (129) "*Au café, Etienne déplie Le Journal, Théo, L'Excelsior du dimanche; la femme dessert. Lorsqu'elle a fini, elle lit le conte; Etienne a terminé depuis longtemps sa lecture et somnole. Théo fait le mot croisé.*

Le soleil perce avec facilité le rideau de feuilles phtisiques qu'essaie de lui opposer le Tilleul. Une tiède atmosphère baigne le repos dominical. On entend la bonne de Mme Pigeonnier qui chante sentimentale. Le fils au pharmacien part en bicyclette; il va voir le match de l'E.C.F. contre l'A.S.T.V.

Au loin, les trains sifflotent. Dans l'air fatigué, des mouches se traînent sans conviction; elles tiennent des congrès de-ci de-là autour des déchets. Etienne sort de sa somnolence pour aller chercher sa pipe en écume du dimanche; il la bourre, il l'allume, il la porte à sa bouche, il tire dessus (pas comme dans les baraques foraines) en suçotant, et la fumée s'étale autour de sa tête sans avoir le courage de monter jusqu'aux branches les plus basses du Tilleul".

(Queneau, "Le chiendent")

Cet exemple de Queneau comporte également un observateur indiqué par l'indéfini "on" . L'ensemble des perceptions, dans les P soulignées, se rapportent au N, puisque la

¹⁸² Par convention, S° et T° sont ici définis par l'énoncé, et non par rapport à la situation d'énonciation.

scène n'est pas susceptible d'être vue par l'un des P en présence évoqués dans les premiers plans (c'est à dire dans les propositions où le verbe au présent, de visée globale, peut être remplacé par des PS).

Il n'est pas fortuit que nos exemples censés illustrer la composante perceptive de PDV N soient fortement imbriqués avec la composante cognitive. Il semble que, du simple fait que l'observateur se limite à une seule trace grammaticale (la personne, indéfinie), il échappe aux visions bornées qui sont celles des individus ordinaires, et soit, par là-même, plus apte à exprimer l'omniscience. Cette hypothèse trouve un début de confirmation dans le fait que la déconstruction accrue de l'incarnation de l'observateur en une forme humaine va de pair avec une plus grande omniscience: ainsi dans les exemples (130) et (131), où l'observateur n'est plus sensible que par métonymie, ou encore dans les cas extrêmes où l'observateur déborde les limites humaines circonscrites à S° et T° (cf notamment les exemples (135) à (138)).

- 2 . Cette omniscience apparaît donc plus fortement dans le cas où le N n'est pas assimilé à un observateur intratextuel (eg un indéfini) sujet d'un verbe de perception. Dans ces cas-là, l'auteur se sert de subterfuges, que P. Imbert nomme des "opérateurs réalistes", ainsi que le rapporte A. Petitjean, qui cite ces deux exemples suivants (Imbert, 1983, 105 et 106; Adam et Petitjean, 1989, 49):

- (130) "*la froideur et la dureté d'un ignoble carreau rougi d'encaustique ne se sentait plus aux pieds sous un moelleux tapis*"
(Balzac, "La cousine Bette")

- (131) "*le plancher de la sellerie luisait à l'oeil comme le parquet d'un salon*"
(Flaubert, "Madame Bovary")

Dans les deux cas, la mention d'une quelconque partie du corps permet de renvoyer par métonymie, ou synecdoque de la partie pour le tout, à un observateur assimilé au N. Ces deux exemples pourraient être paraphrasés par une structure du type:

indéfini (verbe de perception) P:

- (130 b) *on ne sentait plus la froideur et la dureté d'un (? ou de cet) ignoble carreau rougi d'encaustique, sous un (?, ou ce) moelleux tapis*

- (131 b) *on voyait luire le plancher de la sellerie comme le parquet d'un salon*

- 3 . Un autre procédé de marquage explicite indirect correspond à ces cas où, comme en (124) et (125), le contenu sémantique du verbe, en l'occurrence un verbe de perception, pose que le sujet du verbe se trompe, et présuppose que le locuteur à la source de l'énoncé (ici, le N) est dans une situation de supériorité cognitive permettant de juger de la valeur de ce que voit (ou pense) le P: tel était, assorti des réserves concernant l'absence de contexte, le cas de (125).

Ce type de situation est on ne peut plus nette dans le cas des "descriptions négatives" analysées par A. Petitjean et J.M. Adam, lorsqu'ils évoquent ces descriptions (ces listes?) verniennes où les personnages ne voient pas tel ou tel animal, du fait de telle circonstance, etc.

Mais il va de soi que ce qui nous importe ici, c'est la situation de supériorité cognitive de N sur P, et non pas la diversité des raisons de celle-ci, qu'elle résulte d'un champ de vision élargi, d'une meilleure interprétation de ce qui est vu, etc.

Il est donc plus intéressant de lister quelques unes des structures grammaticales permettant ce type de marquage indirect.

Ainsi de la structure:

X [Neg (verbe de perception)] P.

Dans ce cas, l'omniscience du N se manifeste sous la forme explicite d'une perception non assumée par le P, indirectement rattachée au N, qui fait de la sorte état de sa supériorité sur P. (132) illustre cette structure:

- (132) *"A travers les grandes plages mortes du Tanezrouft, Tamara s'enfuit montée sur sa chamelle blanche; depuis cinq fois vingt-quatre heures, elle marche la nuit, et encore le matin, jusqu'à ce que son ombre projetée tombe à la verticale sous les pas du chameau; elle dort durant les heures chaudes; elle a emporté très peu de choses... Tamara va tantôt marchant comme une automate devant sa chamelle, tantôt juchée sur sa rahla [selle à pommeau en forme de croix], à laquelle elle s'attache par la ceinture, pour ne pas tomber de fatigue.*

Depuis deux jours, elle ne boit pour ainsi dire plus. Liée à sa bête, elle laisse celle-ci avancer au gré de son instinct et la chamelle marche droit au sud, suivant un cap connu d'elle seule; Tamara est trop épuisée pour apercevoir les premières traces qu'elle croise: passage de gazelles d'abord; puis quelques empreintes de chameaux, enfin un vrai medjbed [piste formée par le passage répété des gens et des bêtes]"

(R. Frison-Roche, "La piste oubliée" cité par B. Combettes, in "classes de première. Cours et exercices. Méthodes et pratiques 1" Français. Editions Modernes Media)

Le fait que le texte précise que "Tamara est trop épuisée pour apercevoir" ce qui est par la suite explicitement nommé (des gazelles, des chameaux, un medjbed) nous suffit pour comprendre que ce deuxième paragraphe est écrit à partir du PDV du N, qui tantôt adopte une vision externe ¹⁸³ (premier paragraphe), tantôt une vision interne (second paragraphe) en nommant ce que Tamara n'a pas pu voir, et a fortiori ce qu'elle n'a pas pu interpréter.

La supériorité du N peut également s'exprimer par le biais de maints procédés de modalisation du verbe de perception:

X [Modalité (verbe de perception)] P.. Ainsi de (133):

- (133) *" Et cependant, si Uncle Prudent et Phil Evans n'eussent pas été occupés de leurs disputes, s'ils avaient regardé avec quelque attention, ils n'auraient plus retrouvé à la clairière son aspect habituel."*

(J. Verne, "Robur le conquérant")

¹⁸³ La notion de VISION (interne ou externe) est présentée lors de l'analyse de (157), dans ce même chapitre, et analysée en détail dans la deuxième section de cette partie.

1.2 marquage implicite de PDV N

A côté du marquage explicite, il existe plusieurs possibilités d'attribuer des perceptions au N, par le biais des éléments de P renvoyant à la perception de telle scène, par exemple, par le N. Ce type de marquage est implicite dans la mesure où il n'y a ni sujet ni verbe de perception exprimés auxquels rapporter les perceptions évoquées dans P. L'attribution de ces perceptions se fait donc par inférence. Ces inférences sont de plus ou moins forte valeur.

- 1 . Ainsi, l'inférence minimale, si l'on peut dire, repose sur le fait qu'on attribue les perceptions au N par défaut, c'est à dire en l'absence de P susceptible dans le contexte d'assumer lesdites perceptions. C'est évidemment le cas dans les incipits.

Il suffit qu'il y ait une scène pour postuler un observateur, et il suffit qu'il n'y ait pas de personnage focalisateur pour que la scène soit considérée comme perçue par le N.

- (134) "*La procession se déroulait dans le chemin creux ombragé par les grands arbres poussées sur les talus des fermes. Les jeunes mariés venaient d'abord, puis les parents, puis les invités, puis les pauvres du pays, et les gamins qui tournaient autour du défilé, comme des mouches, passaient entre les rangs, grimpaient aux aux branches pour mieux voir. [...] Lorsqu'ils tournèrent la grande barrière de la ferme maritale, quarante coups de fusil éclatèrent sans qu'on vît les tireurs cachés dans les fossés. A ce bruit, une grosse gaieté saisit les hommes qui gigotaient lourdement en leurs habits de fête.*"

(Maupassant, "Farce normande")

Ainsi, dans cet incipit de "Farce normande", le texte présuppose la présence fictive d'un observateur devant qui passent "d'abord" les uns, "puis" les autres, et capable de situer le lieu où se produit la salve en l'honneur des mariés. L'observateur postulé est en mouvement, à moins qu'il ne soit sur une éminence qui lui permette de voir à la fois la procession, la barrière de la ferme, les fossés. A la vérité, il importe peu de situer avec certitude cet observateur. Ce qui importe davantage, c'est ce que le texte mentionne: c'est à dire que l'observateur sait qu'il y a des tireurs et aussi que ces tireurs, la procession ne les voit pas. Cela présuppose, dans le pacte de croyance réaliste (mais sans doute ces mécanismes débordent-ils ces limites) la présence de l'observateur, préalable à la narration de l'événement.

L'absence de marques textuelles explicites de l'observateur, fussent-elles aussi ténues que celles que nous avons repérées dans les cas de marquage explicite indirect, semble de nature à modifier la nature de ce que nous appelons un observateur: en (134), n'est-il pas plus adéquat de parler d'un informateur¹⁸⁴, plutôt que d'un observateur? Cette nouvelle dénomination rend compte des situations où des perceptions et du savoir sont transmis sans que l'on passe par une quelconque marque linguistique qui indique la présence intratextuelle d'un observateur anonyme se rapportant au N anonyme.

¹⁸⁴ Cf Fontanille, supra, première partie, section III.

- 2 . On trouve également cette présence en creux de l'observateur - informateur dans les cas où les perceptions représentés sont évoquées par le biais de descriptions animées de l'objet perçu: comme si l'acte de regarder, ici mis entre parenthèses, était remplacé par la vitalisation des objets qui, grâce notamment aux verbes de mouvement, semblent se "donner en spectacle". Cette dynamisation, par le discours, de référents inertes, a pour effet de théâtraliser la scène, et donc de contribuer à présupposer à la puissance deux, pour ainsi dire, l'existence d'un spectateur virtuel: le N, qui préside à la sélection et à la présentation des informations (mode): l'exemple suivant, qui se présente comme l'aboutissement ultime de cette procédure de désincarnation du sujet des perceptions, correspond au marquage implicite de PDV N dans P:

- (135) *" Autour d'elles les fromages **puaient**. Sur les deux étagères de la boutique, au fond, **s'alignaient** des mottes de beurre énormes; les beurres de Bretagne, dans des paniers, **débordaient**; les beurres de Normandie, enveloppés de toile, ressemblaient à des ébauches de ventres, sur lesquelles un sculpteur aurait jeté des linges mouillés; d'autres mottes, entamées, taillées par les larges couteaux en rochers à pic, pleines de vallons et de cassures, étaient comme des cimes éboulées, dorées par la pâleur d'un soir d'automne. Sous la table d'étalage, de marbre rouge veiné de gris, des paniers d'oeufs **mettaient** une blancheur de craie; et, dans des caisses, sur des clayons de paille, des bondons posés bout à bout, des gournay rangés à plat comme des médailles, **faisaient** des nappes plus sombres, tachées de tons verdâtres. Mais c'était surtout sur la table que les fromages **s'empilaient**. Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, **s'élargissait** un cantal géant, comme fendu à coup de hâche; puis **venaient** un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollandaise, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec une dureté de crane vide qui les fait nommer tête-de-mort. Un parmesan, au milieu de cette lourdeur de pâte cuite, **ajoutait** sa pointe d'odeur aromatique. Trois brie, sur des planches rondes, **avaient** des mélancolies de lunes éteintes; deux, très secs, étaient dans leur plein; le troisième, dans son deuxième quartier, **coulait, se vidait** d'une crème blanche, étalée en lac, **ravageant** les minces planchettes, à l'aide desquelles on avait essayé de le contenir".*

(Zola, "Le Ventre de Paris")

Les nombreux verbes de mouvement, en caractères gras, ainsi que les nombreuses comparaisons dynamisantes ("comme des cimes éboulées", "comme fendu à coups de hâche", "pareil à une roue tombée de quelque char barbare", etc.) donnent à cette description son allure dantesque qui va crescendo (la description n'est ici rapportée qu'à moitié, et se poursuit par l'évocation du long cortège des "puanteurs": tous les fromages travaillés d'"un flot de vie", nous agressent, à l'instar de ce géromé répandant "une infection telle, que des mouches étaient tombées autour de la boîte"...).

Cette situation où l'observateur n'est pas explicitement inscrit dans le texte va donc de pair avec, le plus souvent, une sorte de désincarnation de l'observateur. Ce processus explique sans doute que, dès lors que l'instance d'observation échappe aux limites qui naissent de S° et de T°, elle ne soit plus tenue aux seules perceptions, et devienne par degrés un informateur plus ou moins omniscient, c'est à dire manifestant plus ou moins (plutôt plus que moins, en l'occurrence...) son savoir.

Néanmoins, cette "désincarnation de l'observateur" à laquelle nous faisons allusion s'accommode paradoxalement de la forte présence, "en creux", du N à l'origine de ce PDV. Ce paradoxe s'explique en réalité par la matérialité de

l'expression: du fait des IMP, de valeur mémorielle, anaphorique méronomique, du fait de leur visée sécante, se construit la présence d'un sujet de conscience auquel coréfèrent ces perceptions représentées.

- 3 . On se trouve alors face aux situations où la composante perceptive est intimement mêlée à la composante cognitive, et c'est ce qui autorise les inférences les plus certaines pour l'attribution des perceptions (et du savoir qu'elles présupposent, posent ou sous-entendent) au N.

Classiquement, cette situation se rencontre dans les cas fréquents où l'instance à partir de laquelle les événements, les scènes, etc, sont vus n'est pas repérable seulement en S° ou en T°. Cette situation se manifeste dans deux cas de figure bien connus:

- soit l'instance d'observation peut être située en plusieurs lieux à la fois, au même moment (S1 + S2 + S3, en T°), comme c'est le cas en (136) et en (137),
- soit l'instance d'observation connaît, et surtout rapporte des états antérieurs ou ultérieurs d'une même situation (S° en T° + T1 ou T 2), comme dans les exemples (138) et (111).

Ce sont les cas où les inférences de l'omniscience du N est la plus indiscutable, parce qu'elle est déterminée non pas d'après des commentaires ou des informations de type encyclopédique, éléments toujours discutables, mais d'après l'ancrage grammatical de l'instance d'observation par rapport à S° et / ou à T°.

- (136) *"A Orange, Avignon, Apt, Manosque, Arles, Tarascon, Nîmes, Montpellier, Aix, La Valette (où cependant la mort de la fille de la cuisine avait frappé le début d'un grand silence impressionnant), Draguignan, et jusqu'au bord de la mer, à peine si l'on eut (mais dès le début de l'après-midi, il est vrai; au moment où Angelo dans son sommeil, secoué par les pas du cheval, avait envie de vomir), à peine si on eut à s'inquiéter d'une mort ou deux dans chaque endroit et de quelques indispositions plus ou moins graves, toutes mises sur le compte de ces melons et tomates qu'on mangeait partout sans retenue."*

(J. Giono "Le Hussard sur le toit").

En (136), la connaissance des faits, des lieux, tout autant que cette mise en parallèle des événements qui frappent toute la Provence et des sensations d'Angelo, tout cela témoigne d'une ubiquité et d'une omniscience certaines (FZ). Le N, qui est le sujet de ces visions et informations, est partout et nulle part, de sorte qu'il est effectivement difficile de lui assigner, au sens propre, un véritable foyer, sauf au sens métaphorique du terme, puisque l'informateur a un savoir excédant les limites de S°. En effet, en T°, c'est à dire en un point situé au début de l'après-midi, l'informateur sait ce qui se passe en des endroits éloignés de la Provence, et il sait, de plus, ce qui se passe dans la tête des gens: partout, "à peine si l'on eut à s'inquiéter", et l'informateur va même jusqu'à rassembler dans un discours narrativisé le contenu des hypothèses et des explications fournies en ces lieux, réduites à une banale indigestion de melons et de tomates.

- (137) *" Il était un peu plus de dix heures du soir. Mme Maigret, devant l'armoire à glace, près du lit dont elle venait de faire la couverture, enroutait ses cheveux sur des bigoudis, saisissant parfois des épingles qu'elle tenait entre les lèvres. Le boulevard Richard-Lenoir était désert. Au-delà de la porte d'Orléans, la chaussée, elle aussi, était déserte, luisante sous la pluie, mais quelques secondes suffisaient à la*

peupler de trois, de quatre, de six voitures qui se suivaient en trombe, précédées d'un gigantesque pinceau de lumière livide.

Ces phares, au passage, frôlaient à peine la maison de Mme Boynet, trop haute pour sa largeur, plus laide encore de n'avoir pas de voisines pour cacher ses flancs comme taillés dans le vif.

L'épicerie de Mme Piéchaud était encore éclairée, l'épicière assise devant le feu, dans la boutique où elle se tenait pour économiser le charbon. De l'autre côté de la porte de l'immeuble, le magasin de cycles était obscur, la porte du fond entrouverte, et on voyait de la lumière dans l'arrière boutique, un lit, un jeune homme occupé à cirer des chaussures...

Les Siveschi étaient au cinéma. La concierge ne voulait pas se coucher avant le départ de Maigret et, pour se donner le courage d'attendre, elle finissait la bouteille de vin rouge tout en expliquant la situation à son chat.

A l'Institut Médico-Légal, là-bas, tout à l'autre bout de Paris, deux corps, dans les tiroirs d'un vaste frigorifique humain.."

(Simenon, "Cécile est morte")

Cet extrait produit également une impression d'omniscience, puisque l'observateur présupposé voit ce que font des P en des lieux très éloignés, et, qui plus est, sait parfois ce qu'ils pensent, ou ce qui les pousse à agir sans qu'ils verbalisent expressément les motifs de leur conduite, telle la concierge qui boit de petits verres pour "se donner du courage". (Ces remarques valent pour les perceptions exprimées dans les quatre premiers paragraphes; en revanche, il est plus difficile d'attribuer certainement le cinquième paragraphe: s'agit-il de perceptions, ou, plus probablement, de pensées? Et dans ce cas, à qui les attribuer: au N ou à Maigret? C'est éventuellement la suite de l'extrait qui pourrait nous aider: elle incline à attribuer le cinquième paragraphe aux pensées de Maigret; mais cela n'empêche pas qu'on puisse aussi les attribuer au N; cette question sera abordée plus loin en détail).

De même l'omniscience peut-elle être marquée par des anticipations grâce à des futurs, comme l'indique (138):

- (138) *"Le voyage sera longtemps agréable. Vers midi, ils se dirigeront, d'un pas nonchalant, vers le wagon-restaurant. Ils s'installeront près d'une vitre, en tête à tête. Ils commanderont deux whiskies. Ils se regarderont, une dernière fois, avec un sourire complice. Le linge glacé, les couverts massifs, marqués aux armes des Wagons-Lits, les assiettes épaisses écussonnées sembleront le prélude d'un festin somptueux. mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide".*

(G. Perec, "les choses")

Il serait insuffisant d'interpréter la valeur de ces futurs comme la marque d'une prolepse: ce serait d'ailleurs une erreur, dans la mesure où l'interprétation par la prolepse supposerait que ces événements racontés par anticipation ont déjà eu lieu, pour le narrateur, dans le cadre habituel des narrations ultérieures. En effet, avec la prolepse, le narrateur annoncerait par avance des événements qui, certes, ne se sont pas encore produits par rapport à la temporalité des personnages, mais qui sont effectivement passés par rapport à la convention de la narration ultérieure.

Or, en (138), le futur indique plus précisément que l'avenir des personnages est déjà inscrit dans leur passé comme dans leur présent. En d'autres termes, même si le N ne

rapporte pas des événements qui se sont déjà produits, dans le cadre de la narration ultérieure, il annonce par avance que ce qui ne s'est pas encore produit se produira, de la façon qui est dite, et avec les conclusions qui s'en suivront. Ce futur témoigne donc de la compétence épistémique ou cognitive du N, et engage la manière dont les faits seront interprétés par le lecteur, sur la base du mode selon lequel ils viennent d'être racontés ¹⁸⁵.

Enfin, (111) illustre un savoir du N débordant T°, et concernant, cette fois-ci, le passé, puisque le narrateur connaît les sentiments des P à l'égard de ce chromo "depuis quarante ans":

- (111) " Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de Télémaque, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait du feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule bleuâtre du plus mauvais goût."

(Balzac, " Le Père Goriot")

Ces quelques exemples mettent en avant la part croissante de la composante cognitive, qu'elle concerne le volume et la nature, ainsi que la diversité des perceptions dans l'espace et, plus encore, dans le temps (passé ou avenir présenté comme certain), ce qui est le privilège du N et de lui seul.

On verra plus loin les conséquences qu'il faut tirer de cette part croissante de la dimension cognitive avec le PDV N. Pour l'instant, bornons-nous à constater que cette composante perceptive existe rarement à l'état isolé, dans la mesure où la part de la composante cognitive est particulièrement importante, au point de dénaturer le statut d'observateur, et de le muer en un informateur n'étant tenu ni par les limites de S° et T°.

¹⁸⁵ Cette interprétation est d'ailleurs confirmée par la citation de Karl Marx, qui suit immédiatement cet excipit, et donne en quelque sorte la clé de l'ouvrage: "Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat."

D'une certaine manière, la valeur cognitive de ces futurs vaut pour l'expression d'une "métaphysique", et exprime une vision du monde, comme le passé composé de "l'étranger", toutes choses égales par ailleurs.

2 les marques de PDV N dans l'expression du savoir

On vient de constater combien la composante perceptive était intimement mêlée à la composante cognitive. Ce phénomène est inévitable, tellement ces deux composantes sont en interaction. Cela explique qu'il n'y ait pas beaucoup de marques spécifiques pour l'expression de l'une ou l'autre de ces composantes, ni de structure grammaticale réservée exclusivement à l'expression d'une composante spécifique. Ainsi, si les verbes de procès mental servent à rendre compte de la composante cognitive, et d'elle-seule, en revanche, la réciproque n'est pas vraie pour les verbes de perception, selon leur sémantisme, ou selon les structures où ils se trouvent à l'oeuvre. Ainsi que cela a déjà été dit, le passage d'une structure de type "voir" à une structure de type "voir que", indique un plus grand volume de connaissances associées aux perceptions.

Cela permet de comprendre pourquoi les mécanismes de marquage de cette seconde composante sont sensiblement identiques aux précédents: nous listerons par conséquent les marques les plus fréquemment mises à contribution selon qu'elles indiquent un marquage explicite indirect, ou un marquage implicite de PDV N.

2.1 le marquage explicite indirect de la composante cognitive

- I . Ce savoir qui a sa source dans le N se trouve d'abord exprimé par le biais des structures

X (verbe de procès mental) P ,

dans lesquelles X est un P et où le savoir du N est exprimé

- soit par le sémantisme du verbe, lequel, tout en posant un savoir qui a sa source en P, présuppose que ce savoir est dominé par celui de N,

- soit par la structure grammaticale, qu'il s'agisse d'une modalisation ou d'une négation du verbe de perception, assumées par le N. Bien évidemment, ces marques peuvent se combiner, et renforcer, par là-même, l'expression de PDV N.

- (139) *" Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. Y eût-il songé qu'il aurait sans doute attribué son zèle à la gravité du cas, ou peut-être au profit qu'il en espérait. Était-ce pour cela, cependant, que ses visites à la ferme faisaient, parmi les pauvres occupations de sa vie, une exception charmante? "*

(Flaubert, "Madame Bovary")

Excepté la dernière phrase, dont le DIL indique le passage à PDV P, le début de (139) indique clairement, explicitement que Charles se trompe, par:

- le sémantisme de "songer",
- la structure négative "il ne chercha point à se demander",
- les modalisations exprimées par le conditionnel et le tour hypothétique, et renforcées par "sans doute" ainsi que "peut-être".

Ces signes d'erreur de Charles, dont il n'a pas conscience, sont mentionnés, qualifiés par le N, qui manifeste ainsi sa supériorité sur le héros.

Cette attribution du PDV au N s'explique d'abord par des raisons d'ordre psychologique: c'est un argument ad hoc bien faible, mais il n'est pas à rejeter a priori: il se trouve assez "logiquement" (et cela rejoint certaines maximes conversationnelles de H.P. Grice) que le P ne peut pas à la fois asserter comme étant vraies une chose et son contraire. Il ne peut pas à la fois, sauf à vouloir dissimuler consciemment, ce qui n'est pas le cas, connaître le fond de ses sentiments, et en dévoiler de bonne foi un contenu différent. Mais surtout, cette connaissance supérieure est assumée par le N pour des raisons linguistiques moins contestables: tant la négation que les modalisations sont au compte du sujet de l'énonciation, le N et non pas au compte du sujet de l'énoncé, Charles.

En soi, cela n'a rien d'extraordinaire, et cela vaut pour tout le roman; en revanche, ce qui est pertinent ici, c'est le décalage, ou à mieux dire, la distance manifestée entre les sujets de l'énoncé et de l'énonciation par les marques linguistiques susmentionnées.

Cette distance est comme neutralisée par le DIL de la dernière phrase de notre extrait, qui permet ensuite à Flaubert de présenter le PDV de Charles, tout en ayant au préalable indiqué combien ce dernier était la dupe (une fois de plus) de ses sentiments: nous citons par conséquent la suite de (139) de manière à faire sentir combien les procédés générateurs de cette distance disparaissent, de manière à favoriser l'expression du PDV P:

- (140) " *Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. Y eût-il songé qu'il aurait sans doute attribué son zèle à la gravité du cas, ou peut-être au profit qu'il en espérait. Était-ce pour cela, cependant, que ses visites à la ferme faisaient, parmi les pauvres occupations de sa vie, une exception charmante? Ces jours-là, il se levait de bonne heure, partait au galop, poussait sa bête, puis il descendait pour s'essuyer les pieds sur l'herbe, et passait ses gants noirs avant d'entrer. Il aimait à se voir arriver dans la cour, à sentir contre son épaule la barrière qui tournait, et le coq qui chantait sur le mur, les garçons qui venaient à sa rencontre. Il aimait la grange et les écuries; il aimait le père Rouault, qui lui tapait dans la main en l'appelant son sauveur; il aimait les petits sabots de Mlle Emma sur les dalles lavées de la cuisine; ses talons hauts la grandissaient un peu, et, quand elle marchait devant lui, les semelles de bois, se relevant vite, claquaient avec un bruit sec contre le cuir de la bottine. "*

(Flaubert, "Madame Bovary")

Incontestablement, s'il subsiste, dans l'expression de PDV P, un effet de distance ironique, il ne peut pas s'expliquer par la présence des procédés antérieurs. L'effet ironique qui s'attache aux pensées de Charles s'explique par le contraste très fort entre les illusions et enthousiasmes naïfs et un peu niais de Charles, et le savoir du N, inévitablement encore actif dans la mémoire du lecteur, d'autant plus actif, d'ailleurs, qu'il est sans cesse réactivé par les occurrences de "il aimait", toujours suivies d'un COD qui n'est jamais celui qu'on attend...

On retrouve de semblables mécanismes (distance ironique en moins), en (141) et en (142):

- (141) " *Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution"*

(Flaubert, "Madame Bovary")

Tant les deux négations que le choix du terme "prostitution" indiquent que le récit de cet événement est empathisé à partir du N, qui est bien, comme le disait Danon-Boileau, responsable des modalisations et des qualifications intervenant dans les énoncés primaires (cf supra).

- (142) " *Ni Robur ni aucun de ses compagnons ne pouvait soupçonner quelle catastrophe menaçait l'Albatros*".
(J. Verne, "Robur le conquérant")

Ce dernier exemple associe négations, contenu sémantique du verbe, et prolepse, avec l'annonce d'une "catastrophe" ignorée des personnages, assortie, qui plus est, de la qualification ("quelle catastrophe") de la gravité du sinistre, pour exprimer le PDV N d'après la supériorité cognitive de N.

- 2 . Cette même structure,

X (verbe de procès mental) P ,

dans laquelle X est un P peut toutefois exprimer la supériorité cognitive du N, lorsque son savoir est exprimé:

- soit par le sémantisme du verbe, lequel, tout en posant un savoir qui a sa source en P, présuppose que ce savoir est dominé par celui de N,

- soit par la structure grammaticale, qu'il s'agisse d'une modalisation ou d'une négation du verbe de perception, assumées par le N.

Il faut également noter que cette supériorité cognitive du N peut jouer à la puissance deux, pour ainsi dire, lorsque le texte met en coprésence non pas seulement le N et un P, mais plusieurs P.

Dans ces cas où le N accède aux pensées de deux ou plusieurs P, il se produit de facto une impression de supériorité cognitive, même si le N se borne à présenter les pensées des P sans, apparemment, manifester sa supériorité cognitive. De sorte que des fragments, en apparence en FI, deviennent par la simple contiguïté des marques de l'omniscience du N . En réalité, ce phénomène s'explique, ici encore, par le fait que le savoir de N déborde les limites de S° et / ou de T°. Ici, en l'occurrence, au même moment, le N est capable d'être dans des endroits différents: savoir les pensées de l'un, et au même moment de l'autre. De sorte qu'il est abusif de prétendre que cette supériorité cognitive ne serait pas marquée: elle existe au plan temporel ou spatial, et cela est déterminant.

- (143) " *Un clodo frissonnant, soulagé de trouver un lit à sa convenance, s'allongea sur un banc de la place Sainte-Marthe, tout près de l'endroit où l'on avait découvert le cadavre le matin même. Il était deux heures. Un nuage masqua le quartier de lune, et bientôt il plut. Recroquevillé sur son lit de fortune, le clodo leva un poing vengeur vers le ciel dans un geste emphatique.*

Maryse Horvel dodelinait de la tête, heureuse et alanguie, en caressant la tête de Butch, enfouie entre ses cuisses. Elle oubliait la putain du périphérique, la petite vieille poignardée square Réaumur, toute cette galerie des horreurs ordinaires, consignée sur les registres de la huitième section du parquet, et s'adonnait à son plaisir.

Rue de Tourtille, Nadia savourait sa première soirée de tranquillité. [...]

Il était deux heures du matin. Une pluie fine tombait sur toute la région parisienne. Rovère se servit un dernier verre et le but d'une traite. Après quoi, en bras de chemise, dédaigneux du crachin, il sortit dans le jardin de son pavillon, tout près de la Croix-de-Chavaux. [...]

Il était deux heures du matin. L'inspecteur Dansel suait dans ses draps. Il se retourna, étreignit tendrement le corps qui reposait à ses côtés et lui tournait le dos, recroquevillé en chien de fusil. Sa main descendit le long du torse, rencontra le sexe dressé dans une érection involontaire, le palpa avec douceur. [...]

Il était deux heures du matin. [...]"

(T. Jonquet, "Les orpailleurs")

(143) par la réitération de l'heure, identique pour l'évocation de chacun des protagonistes de l'enquête (y compris, par inférence, pour les deux personnages, pour lesquels l'heure n'est pas mentionnée, mais sous-entendue par la suite du paradigme), indique bien l'omniscience du N capable de rassembler dans le même moment et le même espace des destins si différents.

Mais il faut convenir que ces notions d'espace et de temps n'ont plus ici la même valeur que précédemment : l'espace, c'est celui de l'énonciation, et de sa matérialisation sous la forme de la contiguïté spatiale sur une même page, sans aucun élément parasite entre ces évocations (les coupures abrègent simplement cette longue, et parfois licencieuse évocation ...) Il n'en va pas tout à fait de même pour le temps: certes, il réfère au moment, identique, de l'énonciation, mais surtout il réfère ces évocations successives par rapport à un point identique de l'énoncé.

La contiguïté contribue à l'expression de la supériorité du N, forgée par ailleurs par le fait qu'il connaisse les pensées, les sensations de ces P, qu'il s'agisse du clodo "soulagé", de Maryse Horvel qui "oubliait la putain", de Nadia Lintz qui "savourait" sa soirée, de Rovère "dédaigneux du crachin", etc.

Comme on l'a déjà dit, il n'est pas facile de considérer tout uniment ces fragments comme de la FZ, sans examiner la validité de l'hypothèse selon laquelle ces fragments seraient en FI: un des faits à la base de cette difficulté d'interprétation repose sur l'interprétation des PS, très nombreux. S'agit-il de premiers plans? l'hypothèse est peu crédible, dans la mesure où il y a simultanéité des actions, ce qui amène à les considérer comme des seconds plans chronologiques, entrant dans une construction thématique à thème éclaté consacrée aux moments d'intimité des protagonistes de l'affaire. Reste alors le problème des seconds plans descriptifs consacrés aux pensées des P, etc: faut-il les considérer comme des inclusions de FI à l'intérieur d'un fragment majoritairement en FZ? On voit qu'on se trouve face à de réels problèmes de découpage et d'interprétation, sur lesquels il est en l'état prématuré de trancher définitivement.

On retrouve les mêmes difficultés avec l'exemple suivant:

- (144) " *Mais ils s'arrêtaient quelquefois devant l'exposition complète de leur idée, et cherchaient alors à imaginer une phrase qui pût la traduire cependant. Elle ne confessa point sa passion pour un autre; il ne dit pas qu'il l'avait oubliée.*

Peut-être ne se rappelait-il plus ses soupers après le bal, avec des débardeuses; et elle ne se souvenait pas sans doute des rendez-vous d'autrefois, quand elle courait le matin dans les herbes, vers le château de son amant"

(Flaubert, "Madame Bovary")

- 3 . La composante cognitive du N peut également s'exprimer, théoriquement parlant, par le truchement d'un indéfini sujet d'un verbe de procès mental. Toutefois, il semble exagéré d' assimiler cet indéfini à N , contrairement à ce qui se passe avec un verbe de perception: il semble en effet que l'indéfini renvoie plutôt à une pluralité d'informateurs non identifiés (le plus souvent, parce que ne jouant pas de rôle décisif dans la diégèse) . Par conséquent il semble hasardeux d'affecter cet indéfini au N.

Il reste que cette structure peut fournir au N l'occasion de prendre à son compte (ou non) le contenu propositionnel régi par l'indéfini:

- (136) *"A Orange, Avignon, Apt, Manosque, Arles, Tarascon, Nimes, Montpellier, Aix, La Valette (où cependant la mort de la fille de la cuisine avait frappé le début d'un grand silence impressionnant), Draguignan, et jusqu'au bord de la mer, à peine si l'on eut (mais dès le début de l'après-midi, il est vrai; au moment où Angelo dans son sommeil, secoué par les pas du cheval, avait envie de vomir), à peine si on eut à s'inquiéter d'une mort ou deux dans chaque endroit et de quelques indispositions plus ou moins graves, toutes mises sur le compte de ces melons et tomates qu'on mangeait partout sans retenue."*

(J. Giono "Le Hussard sur le toit").

Ce pronom indéfini renvoie à une infinitude de sujets qui se sont à peine inquiétés, et il serait tout a fait erroné de le considérer comme exprimant le savoir du N, puisqu'en effet il pense tout le contraire.

Et quand bien même on supprimerait la tournure négative, ainsi que la modalisation effectuée par "à peine", afin d'éliminer des critères d'attribution du PDV N, la tournure affirmative et déclarative "on eut à s'inquiéter" indiquerait que le N sait que "des gens" se sont inquiétés, il le confirmerait par le choix d'une tournure déclarative. Mais cela ne signifierait pas davantage que "on" exprime le PDV du N: tout au plus le N porte-t-il un jugement sur la vérité du contenu propositionnel du sujet de l'énoncé, et c'est pourquoi, à partir de cette composante cognitive présupposée par les assertions, nous pouvons faire l'hypothèse que nous sommes face à un PDV N.

Il faut toutefois reconnaître que cette argumentation est fragile. Elle repose en effet sur une conception élargie de la présupposition, consistant à voir à l'oeuvre, y compris dans les assertions, un mécanisme général de présupposition, imposant un cadre général au dialogue. Ces théories étendues ne sont pas sans défaut. Néanmoins, cette conception développée par Ducrot dans "Dire et ne pas dire" (tout particulièrement le troisième chapitre) est particulièrement stimulante pour ce type particulier de réalisation langagière qu'est l'écriture d'un récit (de fiction ou non). Dans ce cadre, cette théorie des présuppositions est utile pour rendre compte des différents degrés d'autorité des énoncés, selon leur source énonciative, le statut de ces dernières, etc. En ce sens, cette théorie est précieuse pour l'interprétation du texte. En revanche, il semble qu'il serait hasardeux de s'appuyer sur elle pour déterminer le PDV N: nous voulons dire par là qu'il s'agit d'indices secondaires du PDV N, qui n'ont de pertinence (relativement au PDV) que s'ils sont corrélés à d'autres marqueurs du PDV N.

- 4 . En fait, il est plus fréquent que le PDV N s'exprime par le biais de tournures impersonnelles, qui ont le mérite de donner plus de poids à ce qui est asserté: il n'est pas étonnant qu'on les trouve si fréquemment dans les maximes, les proverbes, les prases de vérité générale au présent gnomique:

- (145) " Dans le nombre de ces Parisiens accusés d'être si spirituels, il s'en trouve qui se croient infiniment mieux en uniforme que dans leurs habits ordinaires et qui supposent chez les femmes des goûts assez dépravés pour imaginer qu'elles seront favorablement impressionnées à l'aspect d'un bonnet à poil et par le harnais militaire."

(Balzac, "La cousine Bette")

- (146) " Peut-être est-il dans la nature humaine de tout faire supporter à qui souffre tout par humilité vraie, par faiblesse ou par indifférence. N'aimons-nous pas tous à prouver notre force aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose?"

(Balzac, "Le Père Goriot")

Ce dernier exemple, extrait du "Père Goriot", est particulièrement significatif de notre propos, dans la mesure où, à l'inverse de l'exemple précédent, l'énonciation personnelle est ici exhibée par l'intrusion de la première personne, sous la forme de ce nous qui englobe le narrateur et ses lecteurs. De ce fait, le contenu de la maxime précédente est bien doublement endossé par le N, d'abord par le biais du discours généralisant, qui est ici un discours d'autorité, ensuite par la connivence établie par le N à propos de ce même discours impersonnel.

Comment, dès lors, ne pas être convaincu: c'est le discours de la science, c'est celui de l'autorité (science + narrateur) et c'est aussi ce que je pense (ce que je pensais), donc, c'est l'opinion des honnêtes gens. Ces tournures impersonnelles expriment donc bien le PDV N, avec une force telle que le lecteur partage souvent sans peine ce même PDV...

Nous n'ignorons pas les réactions de nos lecteurs, face à des énoncés qui relèvent manifestement de la voix narrative (comme d'ailleurs tout ce qui est écrit dans un récit, du début à la fin...). Mais, comme nous l'avons dit en préambule, nous laissons pour l'instant (et ce depuis le début du listage des marques de PDV N) la question de savoir si ces marques appartiennent à la voix narrative (c'est une évidence que oui) ou ¹⁸⁶ au mode narratif: non pas que la question soit dénuée de fondement: mais parce qu'elle est en l'état prématurée...

2.2 le marquage implicite de la composante cognitive

Ce marquage apparaît à chaque fois que des propositions P sont par inférence, donc implicitement, rattachées au N, en l'absence d'expression d'un sujet et d'un verbe de procès mental, et a fortiori en l'absence de tout lien de subordination.

- a) Ce type de situation se rencontre dans des seconds plans descriptifs de type "dire" (cf la description d'Angoulême) ou "faire" ¹⁸⁷, et, plus fréquemment encore, dans des seconds plans commentatifs (ou évaluatifs):

- (147) " En 1783, bien avant que les frères Montgolfier eussent construit la première montgolfière, et le physicien Charles son premier ballon, quelques esprits

¹⁸⁶ Toute la question sera de savoir si le "ou" est disjonctif ou conjonctif, ce qui demande d'abord une mise au point sur cette notion de mode narratif.

¹⁸⁷ En revanche les descriptions de type "voir" recourent principalement aux verbes de perception. Cf P. Hamon, et son analyse du "Texte descriptif".

aventureux avaient rêvé la conquête de l'espace au moyen d'appareils mécaniques. Les premiers inventeurs n'avaient donc pas songé aux appareils plus légers que l'air - ce que la physique de leur temps n'eût point permis d'imaginer. C'était aux appareils plus lourds que lui, aux machines volantes, faites à l'imitation de l'oiseau, qu'ils demandaient de réaliser la locomotion aérienne.

C'est précisément ce qu'avait fait ce fou d'Icare, fils de Dédale, dont les ailes, attachées avec de la cire, tombèrent aux approches du soleil.

Mais, sans remonter jusqu'aux temps mythologiques, sans parler d'Archytas de Tarente, on trouve déjà dans les travaux de Dante de Pérouse, de Léonard de Vinci, de Guidotti, l'idée de machines destinées à se mouvoir au milieu de l'atmosphère. Deux siècles et demi après, les inventeurs commencent à se multiplier. En 1742, le marquis de Bacqueville fabrique un système d'ailes, l'essaie au-dessus de la Seine et se casse le bras en tombant. En 1768, Paucton conçoit la disposition d'un appareil à deux hélices suspensive et propulsive. En 1781, Meerwein, architecte du prince de Bade, construit une machine à mouvement orthoptérique, et proteste contre la direction des aérostats qui venaient d'être inventés. En 1784, Launoy et Bienvenu font manoeuvrer un hélicoptère, mu par des ressorts. En 1808, essais de vol de l'autrichien Jacques Degen. En 1810, brochure de Deniau, de Nantes, où les principes du "Plus lourd que l'air" sont posés.[...]

Que l'on pardonne cette nomenclature un peu longue [soit le triple environ de ce que nous venons de citer...] Ne fallait-il pas montrer tous ces degrés de l'échelle de la locomotion aérienne au sommet de laquelle apparaît Robur le conquérant?"

(J. Verne, "Robur le conquérant")

La tentation est souvent grande de considérer de tels fragments comme de la FZ parce qu'ils comportent un savoir encyclopédique. Ce type d'argument, fréquemment mis en avant dans les manuels, repose sur la thèse bien connue de l'omniscience du N. Ici, il convient de prendre garde aux effets désastreux de ce concept, s'il n'est pas défini par des critères relativement incontestables. Il est certes plausible que ce savoir si encyclopédique soit le fait du N. Mais on conviendra que cela dépend du type de narrateur à l'oeuvre dans tel genre de roman, à telle époque, ou chez tel écrivain, voire telle oeuvre spécifique, en fonction du pacte de lecture sur lequel elle repose.

On conviendra par conséquent que voila énoncées bien des restrictions à ce qui paraissait une règle générale évidente.

Ce n'est pas tout: un tel savoir dépend aussi de ce que nous savons des personnages: on sait qu'il existe des néophytes, et que d'autres sont des experts: l'ingénieur Robur appartient à cette dernière catégorie, et rien ne s'oppose, théoriquement à ce qu'il connaisse tous ses prédécesseurs et en dresse la liste.

La conclusion qu'il nous faut tirer, c'est que la nature encyclopédique des contenus est un critère à manier avec précaution. A l'instar des subjectivèmes, dont nous avons dit ailleurs qu'ils étaient des marqueurs de second rang du PDV P, ces marques d'un savoir "omniscient" ne sont que des marqueurs secondaires du PDV N, qui n'ont de réelle pertinence que s'ils appuient d'autres phénomènes textuels.

Ici, ces marques textuelles indiquant que ce savoir est celui du N, ce sont d'une part le fait que ces commentaires sont revendiqués par le N lui-même, à la fin de cette longue énumération qui prend parfois des allures de fiche, et d'autre part le fait, complémentaire, que rien n'indique que le savoir soit attribué à Robur, soit sous la forme de discours rapporté, soit de pensées représentées. Par conséquent ce sont ces marques-ci qui sont

essentiels au repérage du PDV N, et non le contenu propositionnel des propositions, de nature encyclopédique, ou non.

La preuve en est que le même contenu encyclopédique pourrait être attribué à Robur, moyennant quelques modifications :

- (147 b) " *En 1783, bien avant que les frères Montgolfier eussent construit la première montgolfière, et le physicien Charles son premier ballon, quelques esprits aventureux avaient rêvé la conquête de l'espace au moyen d'appareils mécaniques. Les premiers inventeurs n'avaient donc pas songé aux appareils plus légers que l'air - ce que la physique de leur temps n'eût point permis d'imaginer. C'était aux appareils plus lourds que lui, aux machines volantes, faites à l'imitation de l'oiseau, qu'ils demandaient de réaliser la locomotion aérienne.*

C'est précisément ce qu'avait fait ce fou d'Icare, fils de Dédale, dont les ailes, attachées avec de la cire, étaient tombées aux approches du soleil !

*Mais, sans remonter jusqu'aux temps mythologiques, sans parler d'Archytas de Tarente, Robur se rappelait déjà dans les travaux de Dante de Pérouse, de Léonard de Vinci, de Guidotti, l'idée de machines destinées à se mouvoir au milieu de l'atmosphère. Deux siècles et demi après, les inventeurs commencent (**commençaient, ou avaient commencé**) à se multiplier. En 1742, le marquis de Bacqueville fabrique (**fabriquait, ou avait fabriqué**) un système d'ailes, l'essaie (**l'essayait, ou PQP**) au-dessus de la Seine et se casse (**cassait, ou PQP**) le bras en tombant. En 1768, Paucton conçoit (**concevait, ou PQP**) la disposition d'un appareil à deux hélices suspensive et propulsive. En 1781, Meerwein, architecte du prince de Bade, construit (**construisait, ou PQP**) une machine à mouvement orthoptérique, et proteste (**protestait, ou PQP**) contre la direction des aérostats qui venaient d'être inventés. En 1784, Launoy et Bienvenu font (**faisaient, ou PQP**) manoeuvrer un hélicoptère, mu par des ressorts. En 1808, essais de vol de l'autrichien Jacques Degen. En 1810, brochure de Deniau, de Nantes, où les principes du "Plus lourd que l'air" sont (**étaient, ou PQP**) posés.[...]*

Ainsi Robur ne cessait-il de se remémorer tous ceux qui l'avaient précédé dans les degrés de l'échelle de la locomotion aérienne au sommet de laquelle il apparaissait"

On constate que moyennant certaines transformations temporelles, de manière à faire ressortir la visée sécante de ces formes (y compris pour les présents, qui restent possibles dans le cadre d'une évocation réactualisée de ses prédécesseurs), le même contenu encyclopédique est transmis à partir du P.

Par conséquent, le critère décisif pour l'attribution des P de (147) au N , ce sont ces critères qui déterminent le responsable de ces énoncés, celui qui est le responsable des modalisations ou des qualifications éventuelles.

- b). La nécessité de repérer les marques textuelles auxquelles se rapportent les informations est donc indispensable lorsque l'on se trouve face à des commentaires aussi massifs qu'en (147), ou de pauses descriptives elles-aussi massives, et mises en valeur par la construction thématique, la cohérence du contenu, ou encore le marquage des alinéas. C'est encore plus vrai lorsque l'on abandonne le terrain relativement balisé des pauses, pour aborder celui, plus mouvant, de scènes, où les informations sont disséminées.

(148) va nous permettre d'analyser un exemple de scène dans laquelle le repérage des informations doit impérativement s'appuyer sur le marquage textuel, faute de quoi le raisonnement par l'omniscience narrative conduirait à une erreur.

- (148) " *On n'attendait pas encore de clients, bien qu'un étudiant qui venait pour Sadjidié fût déjà accoudé au bar. Mais ce n'était pas la peine de le servir, car il ne commandait que des bocks et ne les buvait pas.*

Seule la grosse Lola, harnachée de soie rose et de perles, était à son poste, à la première table, et regardait devant elle en esquissant le vague sourire qui ne la quitterait pas de la nuit. Ou plutôt si! Pendant les quelques minutes de son numéro de danse, elle fronçait les sourcils, pincerait les lèvres en épiait ses pieds avec angoisse. Elle ne s'était jamais vantée de savoir danser, et, si elle le faisait, comme les autres, c'est parce que le règlement ne tolère dans les cabarets que des "artistes". C'était même écrit sur son passeport!

Sadjidié n'était pas encore descendue. Elle s'enfermait toujours la dernière dans la soupente servant de loge aux dames de l'établissement, et elle n'apparaissait, avec des manières de vedette, qu'après s'être assurée, par un trou de la cloison, qu'il y avait des clients dans la salle. "

(Simenon, "Les clients d'Avrénos")

Cet exemple présente une scène on ne peut plus habituelle, avec des habitués. Cette situation est choisie à dessein, car elle nous permettra de montrer les limites des calculs interprétatifs sur la base du savoir supposé des P ou du N.

Face à de telles scènes, il est fréquent de se trouver confronté à deux interprétations antagonistes, qui reposent en définitive sur les mêmes présupposés:

- soit la scène est supposée vue au travers du PDV N, parce que le N est le seul à pouvoir connaître certaines informations,

- soit la scène est prétendument racontée au travers de tel ou tel PDV P, parce qu'il est possible d'imaginer des situations banales, à partir de données contextuelles, expliquant que les P puissent connaître les informations véhiculées dans le texte. Dans les deux cas, le raisonnement s'appuie sur le sentiment (voire l'intime conviction), repose sur des analogies, peut éventuellement déployer des trésors d'ingéniosité: mais c'est bâtir sur du sable.

Les réponses les plus courantes justifient l'hypothèse que la scène serait en FZ par le fait qu'il serait impossible à Lola comme à l'étudiant de connaître les informations véhiculées dans les deuxième et troisième paragraphes, tout particulièrement la mention du passeport, ainsi que les manies de Sadjidié avant d'entrer dans le cabaret. Elles évoquent éventuellement le savoir "du N", capable de prédire le comportement et surtout les pensées de Lola. En bref, cette interprétation repose sur l'omniscience du N, corrélée à la vision et au savoir limités des P.

Mais cette interprétation est contestée par ceux qui considèrent que la scène est décrite du point de vue des P, puisque ce sont des habitués, ce qui explique l'origine de leurs informations. Ainsi est expliqué le savoir des P (entorse à la théorie dominante de la vision et du savoir limités du P): si leur savoir est (anormalement) important, cela tient à la somme des observations accumulées lors des scènes antérieures, semblables à celle-ci...

C'est ainsi qu'on peut imaginer que l'étudiant, parce que c'est un habitué, est le foyer de cette scène: à l'exception du premier paragraphe, Lola pourrait ainsi être vue à travers les yeux de l'étudiant. Ce dernier, même s'il est attiré par Sadjidié, a pu nouer connaissance avec toutes les entraîneuses.

De plus, pour peu que le lecteur fasse intervenir son expérience personnelle, ou sa connaissance livresque ou cinématographique de ces milieux et de ceux qui les fréquentent, il ajoutera qu'il est fort possible que des individus qui hantent ces lieux finissent par bien se connaître, parce qu'ils mêlent leurs détresse et partagent leurs solitudes (version morose) ou parce qu'ils dévoilent facilement leurs secrets, l'incognito, l'alcool et le désir aidant (version plus optimiste)... Il en conclura donc que Lola, dans un moment de confiance, lui a parlé de ses craintes, de ses ennuis, et même lui a montré son passeport. Et puisque l'étudiant est un habitué, le lecteur considérera comme plausible que ce dernier connaisse bien les coutumes, le rite d'apparition de Sadjidié, et qu'il ait même pu voir son petit manège, avant d'entrer "en scène", un jour qu'il était à sa recherche dans les coulisses...

On voit que la recherche du foyer, si elle se base uniquement sur l'attribution du savoir en s'en tenant à la psychologie et à quelques scénarios ou à une connaissance du monde toujours limitée, produit des interprétations certes ingénieuses, mais à la limite du délire interprétatif... D'autant que ces conjectures interprétatives peuvent toujours être battues en brèche, tel autre lecteur affirmant au contraire qu'il est fort peu vraisemblable que l'étudiant accède ainsi aux coulisses, et surtout que les habitués de ces lieux restent murés dans leur solitude, et qu'il est par conséquent hautement fantaisiste de supposer que Lola ait pu ainsi dévoiler certains de ses secrets, d'autant que le patron ne l'aurait certainement pas permis (sauf si l'étudiant était allé avec Lola, mais précisément il ne vient que pour Sadjidié). Etc, etc, etc...

Et l'on pourrait tenir les mêmes discours, avec des apparences de vraisemblabilité aussi grandes (ou aussi minces) pour expliquer que la scène est vue par Lola...

Or la difficulté n'est pas là: il ne s'agit pas de savoir "qui sait", ou, ce qui est encore plus aléatoire, "qui peut savoir", d'après des raisonnements "logiques", des scénarios, mais de repérer les indices linguistiques qui permettent d'attribuer de manière "objective" (en s'appuyant sur des marques incontestables) telle information à telle source.

Ainsi, le texte s'ouvre in medias res, par un pronom indéfini sujet d'un verbe de procès mental, et à la source de cette information relevant d'une perception (un client est au bar), ainsi que d'informations qui sont fournies directement par cet indéfini:

- il est trop tôt pour la soirée: cf "pas encore" et "fût déjà",
- il y a une certaine nommée Sadjidié, qui n'est certainement pas une serveuse (elle serait au bar), et qui est présentée comme faisant partie du personnel féminin du lieu, chargée d'attirer la clientèle: une entraîneuse.
- le client est un habitué: un étudiant, qui ne vient que pour une entraîneuse, qui n'a pas beaucoup d'argent, et qui ne consomme que ce qui n'est pas cher, uniquement pour être avec Sadjidié, puisqu'il ne boit pas ce qu'il doit commander.

A ce stade, et sur la base de ces observations linguistiques, il est possible de faire un certain nombre d'inférences, autorisées moins par la psychologie que par les informations fournies par le texte, qu'il s'agisse du dit (cf le contenu des informations précédemment rapportées) et du dire.

Ainsi, il n'est pas sans signification que l'entraîneuse soit appelée par son nom (et qui plus est dans une première mention !), alors que l'étudiant n'est décrit que par son aspect clairement identifiable ("Les clients d'Avrenos" date de 1935, époque où l'habit signifiait statut, état ou métier beaucoup plus nettement qu'aujourd'hui). L'hypothèse la

plus plausible, c'est que le "on" est un familier de Sadjidié, et non pas de l'étudiant: ou plus exactement, l'observateur connaît l'étudiant, mais, nous fait entendre qu'il n'est pas de ses relations.

Ici, le dire redouble le dit: l'étudiant est ainsi mentionné, avec une distance née de l'absence de NP, qui invite à rechercher les motivations de cette distance. S'agit-il d'une sorte de mépris envers un client fauché? Faut-il dans ces conditions penser que l'indéfini renvoie au patron? Il ne serait pas interdit par le contexte de le penser; mais il se trouve que l'hypothèse sera démentie quelques pages plus loin. De toutes façons, la distance linguistique peut trahir bien d'autres formes de distances. Dès lors, on peut imaginer que l'indéfini se rapporte à un autre familier du lieu, d'un statut supérieur à l'étudiant, et lui aussi intéressé par Sadjidié. Dès lors, on comprend pourquoi il est déjà là: il s'ennuie, est impatient de voir Sadjidié, tout en sachant qu'elle ne descendra pas immédiatement; il se sent socialement supérieur au jeune homme, se sait plus à l'aise avec les femmes... La distance évoque un rival. Et de fait, deux pages plus loin, on apprend que

- (149) " *La saison parlementaire touchait à sa fin. Dans trois ou quatre jours, le Ghazi mettrait l'Assemblée en vacances et quelques députés avaient déjà quitté la capitale.*

En dehors des ambassades, que resterait-il? Autour du Chat Noir, qui se préparait mollement à sa vie nocturne, ce n'était pas une ville qui se dressait, mais une sorte de poste comme en connut l'Amérique au temps de la conquête. En quelques années, en plein bled, là où, sur une colline pelée, se mourait un village indigène, on avait, de par la volonté de Mustafa Kemal, édifié des palais, des ministères, tracé des rues goudronnées et aménagé un grand hôtel.

Cela n'empêchait pas que, demain, ou après, quand Mustafa irait passer la saison d'été sur le Bosphore, il n'y aurait plus personne dans les rues, dans les maisons neuves et dans les bureaux.

Ce soir, on donnait un grand dîner [...]."

(Simenon, "Les clients d'Avrenos")

Ces pensées représentées réfèrent à celui qui, "ce soir", est déjà au "Chat Noir", par désœuvrement, et dont on peut penser (au vu de ses préoccupations et de ses informations), qu'il gravite dans les sphères du "pouvoir" (de fait, il travaille à l'Ambassade française, ce qui expliquera rétrospectivement l'évocation du passeport de Lola). Ainsi, il se confirme que tout l'incipit initial est à considérer comme une FI de celui qui sera, avec Sadjidié, le protagoniste du roman.

Que conclure de tout cela?

Premièrement, que l'attribution de ce PDV P ne va pas de soi, tant la source des informations, des qualifications, dénominations, etc, n'apparaît que fort tard dans le récit, et tant elle est disséminée: cependant elle repose sur des critères linguistiques qui permettent d'associer les informations à un P, quand bien même il se limite pour l'instant à n'être qu'une "voix".

Deuxièmement, que, dans tout cela, on voit que la part de l'omniscience supposée ou non du N n'est pas un critère décisif pour la détermination de PDV N, dès lors qu'elle est déconnectée de l'analyse rigoureuse du dit et du dire: la preuve nous en est fournie par (148) et (149), sans que nous ayons besoin pour cela de manipuler le texte, comme nous l'avons fait en (147 b).

Troisièmement, que, n'étaient les précisions fournies par (149), tout ce qui précède, et spécifiquement (106), aurait pu être considéré comme exprimant un PDV N, en l'absence d'observateur - informateur jouant un rôle dans la diégèse. C'est parce que

cet observateur - informateur est un personnage de l'histoire qu'il s'agit d'un PDV P. Sinon, l'indéfini aurait été assimilé au N: mais à un N anonyme doté d'un certain nombre de sentiments envers les personnages, si l'on tient compte du dire comme du dit. L'idée que le N anonyme puisse ainsi être doté de traits axiologiques et passionnels (il peut aimer, détester, en tout cas porter des jugements qui dénotent ses valeurs, etc) ne va pas de soi: elle sera illustrée plus loin en (150), en (151) et développée en 3.

Quatrièmement, que la part de ce critère nouvellement évoqué du "dire" (cf Ducrot) demande à mieux être précisée: ce sera l'objet, notamment, de l'analyse de la composante axiologique.

Examinons à présent une scène racontée d'après le PDV du N:

- (150) " *Quatre heures sonnèrent au coucou de la salle du rez-de-chaussée, rien encore ne remua, des haleines grêles sifflaient, accompagnées de deux ronflements sonores. Et brusquement, ce fut Catherine qui se leva. Dans sa fatigue, elle avait, par habitude, compté les quatre coups du timbre, à travers le plancher, sans trouver la force de s'éveiller complètement. Puis, les jambes jetées hors des couvertures, elle tâtonna, frotta enfin une allumette et alluma la chandelle. Mais elle restait assise, la tête si pesante, qu'elle se renversait entre les deux épaules, cédant au besoin invincible de retomber sur le traversin.*

Maintenant, la chandelle éclairait la chambre, carrée, à deux fenêtres, que trois lits emplissaient. Il y avait une armoire, une table, deux chaises de vieux noyer, dont le ton fumeux tachait durement les murs, peints en jaune clair. Et rien autre, des hardes pendues à des clous, une cruche posée sur le carreau, près d'une terrine rouge servant de cuvette. Dans le lit de gauche, Zacharie, l'aîné, un garçon de vingt et un ans, était couché avec son frère Jeanlin, qui achevait sa onzième année; dans celui de droite, deux mioches, Lénore et Henri, la première de six ans, le second de quatre, dormaient aux bras l'un de l'autre; tandis que Catherine partageait le troisième lit avec sa soeur Alzire, si chétive pour ses neuf ans, qu'elle ne l'aurait même pas sentie près d'elle, sans la bosse de la petite infirme qui lui enfonçait les côtes. La porte vitrée était ouverte, on apercevait le couloir du palier, l'espèce de boyau où le père et la mère occupaient un quatrième lit, contre lequel ils avaient dû installer le berceau de la dernière venue, Estelle, âgée de trois mois à peine.

Pendant, Catherine fit un effort désespéré. Elle s'étirait, elle crispait ses deux mains dans ses cheveux roux, qui lui embroussaillaient le front et la nuque. [...]"

(Zola, "Germinal")

Incontestablement, on sent les efforts techniques du romancier pour tenter de naturaliser cette scène, et faire en sorte que la description de la chambre, l'évocation du réveil de Catherine paraissent naturels. C'est pourquoi Zola prend soin de justifier sa description en faisant intervenir celle-ci après que Catherine eut allumé la chandelle: comme il fait clair, il est "logique" qu'on voie, et donc qu'on puisse décrire les lieux et les habitants; la précision selon laquelle la "porte vitrée était ouverte" obéit au même souci de vraisemblance.

Toutefois ce réalisme ne va pas, ici, jusqu'à adopter le PDV de Catherine: cela se voit au fait que Catherine est elle-même focalisée, au même titre que les autres personnages: on peut en fournir une preuve parmi d'autres (tant l'examen exhaustif de l'exemple nous entraînerait trop loin) dans le fait que les liens de parenté ne sont pas empathisés à partir d'elle, sauf pour Alzire, "sa" soeur; quant aux autres, Zacharie est

"l'aîné, un garçon de vingt et un ans", Jeanlin est présenté comme le frère de Zacharie, ce qui signifie que l'empathisation s'explique par la proximité des enfants dans un même lit, et cela vaut aussi pour Catherine et Alzire ¹⁸⁸ : c'est d'ailleurs bien là ce sur quoi le N veut insister.

Par conséquent, l'instance focalisatrice n'est pas Catherine, mais le N: c'est lui, en effet, qui est la source directe des informations fournies sur chacun, sur chaque objet, de manière à construire cette impression de promiscuité, de misère, de dureté caractéristiques de la vie des mineurs. D'où cette surcharge informationnelle à propos du mobilier, des personnages, de leur âge, de leurs liens de parenté, etc, si peu "naturelle" en dépit des efforts du N, qui choisit la technique du panoramique avec une succession de gros plans alors que Catherine, ainsi que le texte le rappelle, est ensommeillée, et peine à ouvrir les yeux...

Nous sommes donc face à une stratégie définie et réfléchie de référentialisation des référents opérée par le N, dont on peut faire l'hypothèse raisonnable qu'elle correspond à une intention du N, et dont le concept de PDV N rend compte.

Il va de soi que cet effet prend davantage de relief si l'on met en parallèle cet extrait avec le lever des Grégoire, puisque ces textes ont été écrits dans le but de les mettre face à face: cela augmente la validité de notre hypothèse sur l'existence d'un PDV N. Mais l'argument qui la fonde ne repose pas seulement sur la co-existence de deux visions antithétiques, il repose aussi, et d'abord sur le fait que chacun des extraits est construit à partir de PDV N

- (151) " *Ce matin-là, les Grégoire s'étaient levés à huit heures. D'habitude, ils ne bougeaient guère qu'une heure plus tard, dormant beaucoup, avec passion; mais la tempête de la nuit les avait énervés. Et, pendant que son mari était allé voir tout de suite si le vent n'avait pas fait dégâts, Mme Grégoire venait de descendre à la cuisine, en pantoufles et en peignoir de flanelle. Courte, grasse, âgée déjà de cinquante-huit ans elle gardait une grosse figure poupinie et étonnée, sous la blancheur éclatante de ses cheveux.*

"Mélanie, dit-elle à la cuisinière, si vous faisiez la brioche ce matin, puisque la pâte est prête. Mademoiselle ne se lèvera pas avant une demi-heure, et elle en mangerait avec son chocolat...Hein! ce serait une surprise."

La cuisinière, vieille femme maigre qui les servait depuis trente ans, se mit à rire.

"Ca, c'est vrai, la surprise serait fameuse... Mon fourneau est allumé, le four doit être chaud; et puis Honorine va m'aider un peu."

Honorine, une fille d'une vingtaine d'années, recueillie enfant et élevée à la maison, servait maintenant de femme de chambre. Pour tout personnel, entre ces deux femmes, il n'y avait que le cocher, Francis, chargé des gros ouvrages. Un jardinier et une jardinière s'occupaient des légumes, des fruits, des fleurs et de la basse-cour. [...]"

(Zola, "Germinal")

A n'en pas douter, le choix des informations destinées à créer un contraste maximal entre ces deux levers chez les bourgeois et chez les ouvriers est de nature à confirmer l'impression que ces deux textes sont construits d'après le PDV du N. Contrastes entre l'heure tardive ou matinale, la froideur ou la douce chaleur, le nombre des enfants (dans un cas, on peut les nommer ainsi; dans l'autre, "Mademoiselle" est une héritière), le

¹⁸⁸ C'est d'ailleurs pourquoi Alzire est, quelques lignes plus bas, présentée comme "la petite infirme", qualification dont le N est lui seul responsable, qu'il s'agisse du choix de la redénomination d'Alzire en "infirmes", ou encore du choix du déterminant "la": comme si ce que le N voulait mettre en valeur, c'était l'exemplarité de "l'infirmes de service" inévitable dans les familles pauvres.

mobilier, la nourriture, la domesticité, la nature des soucis, tout s'oppose en effet, et concourt à cette situation si justement analysée par H. Mitterand: "le statut romanesque du personnage repose précisément sur un seul jeu d'oppositions, ou plus généralement de corrélations, tel qu'aucun personnage ne peut être étudié isolément. [...] Chacun [des personnages] est à étudier comme une pièce d'un système, qui est avant tout un système textuel, et qui est original en tant que tel" (Mitterand, "Le discours du roman", 1980).

Mais il nous semble qu'il faut aller plus loin que cette mise à jour des oppositions et / ou des corrélations: il faut encore s'attacher à la matérialité de la référentialisation: et dès lors les mêmes mécanismes qu'en (150) sont ici à l'oeuvre: la qualification négative de Mme Grégoire, "courte, grasse, âgée déjà de cinquante-huit ans", avec "une grosse figure poupine" est à mettre au compte du N, tout comme les informations sur la cuisinière, "vieille femme maigre qui les servait depuis trente ans", sur Honorine, ou sur les autres serviteurs. Aucun des personnages ne joue le rôle de focalisateur, il n'y a pas empathisation à partir de Mme Grégoire, mais accumulation de gestes, d'activités, de descriptions qui sont comme autant de sous-parties d'un ensemble plus vaste, lui-même opposé à un autre ensemble. Il y a là, dans cette minutie des détails, cette accumulation des signes (ici, signes extérieurs de richesse; là, signes extérieurs de misère) comme le procès-verbal d'un acte d'accusation. Et c'est bien le projet de Zola que la réalité parle d'elle-même, pour peu qu'on y aide: en bref, que la sélection, la présentation des "choses" soient par-elles-mêmes significatives.

3 les marques de PDV N dans l'expression de la composante axiologique

Cette dernière composante correspond à l'expression des jugements de valeur, des opinions du N. Il peut paraître étonnant d'analyser une telle composante dans le cadre de l'étude du N anonyme, puisque ce dernier, absent de la fiction en tant que personnage, est souvent assimilé à une voix impartiale et neutre. Mais ces conceptions sont battues en brèche par de fréquents contre - exemples (qu'on pense aux interventions d'auteur de Stendhal, de Giono, dans des récits hétérodiégétiques) et par des analyses linguistiques incontestables. Comme L. Danon-Boileau l'a établi (cf supra , notre première partie), le N anonyme, en tant que narrateur primaire, est le responsable des qualifications et des modalisations des énoncés primaires (c'est à dire de tous les énoncés qui ne sont pas des énoncés rapportés). De ce fait, le N est en capacité d'émettre des jugements de valeur. Il peut certes les limiter au maximum dans le cadre de l'énonciation historique, ou au contraire les multiplier, tout particulièrement dans le cadre de l'énonciation personnelle. Mais ce qu'il importe de souligner, c'est que même dans les limites de l'énonciation historique, les jugements de valeur sont plus fréquents qu'on ne le croit, en raison de l'inévitable subjectivité du langage.

Pour notre part, cette composante axiologique ne nous intéresse ici que dans la mesure où :

- la présence de jugements de valeur indique un sujet de conscience.
- leur réitération et leur convergence sont susceptibles de construire une image mentale, sociologique, idéologique de cet être de discours qu'est le N anonyme.
- l'ensemble de ces marques, à propos du choix des référents, et de leurs qualifications , explique que telle portion de texte est vue au travers de PDV N.

Cette composante renvoie donc à une subjectivité différente de celle qui est marquée par la personne et le repérage spatio-temporel (composante perceptive),

différente également de celle qui est construite par le foyer à l'origine des informations (composante cognitive). Comme il a déjà été dit, ces composantes interagissent, existent rarement seules, et contribuent chacune pour leur part à la manifestation de l'instance focalisatrice.

Cette composante peut s'exprimer selon deux grandes modalités: d'une part un marquage direct, exhibé, d'autre part, un marquage plus disséminé et plus masqué, plus indirect.

En premier lieu, le marquage direct exhibé se manifeste par le biais de commentaires, de jugements de plus ou moins grande amplitude, qui viennent interrompre le cours du récit des événements, suivant l'énonciation historique :

- soit par le biais de commentaires, d'évaluations, dans des seconds plans au présent gnomique, par exemple,

- soit par l'intrusion d'énoncés relevant de l'énonciation personnelle, au beau milieu d'un récit où domine l'énonciation historique.

Il est évident par ailleurs que le volume de ces interventions ajoute à leur caractère ostentatoire, puisque la longueur de certains commentaires contribue par elle-même à les distinguer du contexte d'où ils émergent.

En second lieu, le marquage indirect, disséminé et masqué peut se manifester tout au long du texte, au travers du choix de telle dénomination ou redénomination, de telle description définie, etc. Ce marquage trahit les jugements du N, ou à tout le moins les révèle, au travers de ses choix dans la présentation des référents, en restant dans le cadre de l'énonciation historique, c'est à dire en se refusant à exprimer tout jugement qui se rapporterait directement à un "je" (= N). Ainsi, à travers les qualifications ou modalisations qui rendent compte à la fois des P, de leurs actes, de leurs pensées, des lieux, des événements, le N, y compris le N anonyme qui se veut le plus neutre, ne peut pas ne pas faire entendre ses jugements ou ses réactions à propos de chacun de ces référents. C'est en ce sens qu'il est possible de parler ici de marquage indirect, dans la mesure où ces jugements n'apparaissent jamais en étant directement référés à leur source énonciative, ou plus exactement au simulacre de la source énonciative du N (et au-delà, de l'écrivain: mais c'est encore un autre problème).

Nous voudrions à présent présenter deux exemples illustrant ces modalités de marquage. Encore une fois, l'objectif est de nous appuyer sur cette composante uniquement dans la mesure où elle sert à repérer un foyer du PDV. Il va de soi que cette composante sera retravaillée dans le cadre de l'expression du PDV, et notamment lors de l'étude des problèmes qui touchent à l'expression de la subjectivité.

3.1 le marquage direct de la composante axiologique de PDV N

Ce marquage, comme on vient de le dire, est exhibé: soit par le contraste entre l'énonciation historique du récit et l'énonciation personnelle du commentaire axiologique, soit par des seconds plans évaluatifs ou par des qualifications subjectives au coeur même du récit, et exprimant l'opinion du N .

L'exemple suivant se présente comme un mixte de ces modalités:

- (152) " Chaque bataillon de la garde, pour ce dénouement, était commandé par un général. Friant, Michel, Roguet, Harlet, Mallet, Poret de Morvan étaient là.

Quand les hauts bonnets des grenadiers de la garde avec la large plaque à l'aigle apparurent, symétriques, alignés, tranquilles, superbes, dans la brume de cette mêlée, l'ennemi sentit le respect de la France; on crut voir vingt victoires entrer sur le champ de bataille, ailes déployées, et ceux qui étaient vainqueurs, s'estimant vaincus, reculèrent; mais Wellington cria: "debout, gardes, et visez juste!" le régiment rouge des gardes anglaises, couché derrière les haies, se leva, une nuée de mitraille cribla le drapeau tricolore frissonnant autour de nos aigles, tous se ruèrent, et le suprême carnage commença. La garde impériale sentit dans l'ombre l'armée lâchant pied autour d'elle, et le vaste ébranlement de la déroute, elle entendit le sauve-qui-peut! qui avait remplacé le vive l'empereur! et, avec la fuite derrière elle, elle continua d'avancer, de plus en plus foudroyée et mourant davantage à chaque pas qu'elle faisait. Il n'y eut point d'hésitants ni de timides. Le soldat dans cette troupe était aussi héros que le général. Pas un homme ne manqua au suicide.

Ney, éperdu, grand de toute la hauteur de la mort acceptée, s'offrait à tous les coups dans cette tourmente. Il eut là son cinquième cheval tué sous lui. En sueur, la flamme aux yeux, l'écume aux lèvres, l'uniforme déboutonné, une de ses épauettes à demi coupée par le sabre d'un horse-guard, sa plaque de grand-aigle bosselée par une balle, sanglant, fangeux, magnifique, une épée cassée à la main, il disait: "Venez voir comment meurt un maréchal de France sur le champ de bataille!" Mais en vain; il ne mourut pas. Il était hagard et indigné. Il jetait à Drouet d'Erlon cette question: "Est-ce que tu ne te fais pas tuer, toi?" Il criait au milieu de toute cette artillerie écrasant une poignée d'hommes: -"Il n'y a donc rien pour moi! Oh! je voudrais que tous ces boulets anglais m'entrassent dans le ventre!" -Tu étais réservé à des balles françaises, infortuné!"

(Hugo, "Les Misérables")

En (152), le N , par le choix des qualifications des acteurs en présence, porte une appréciation élogieuse sur les valeurs de ces héros, et par là-même, indique également qu'il partage ces valeurs: ces hommes "tranquilles, superbes", "grand [s] de toute la hauteur de la mort acceptée", qui inspirent le "respect de la France", etc, ce sont "nos aigles", nos héros. Et Ney, ce "maréchal de France", "sanglant, fangeux, magnifique", exprime la quintessence de cet héroïsme de la Garde impériale.

Au demeurant, le N s'attache à dégager la symbolique de cette moderne épopée en ne qualifiant pas seulement les acteurs, mais encore les événements eux-mêmes: il évoque "ce dénouement", "le suprême carnage", " le vaste ébranlement de la déroute", le "suicide", "cette tourmente". Le choix des définis indique l'exemplarité, la "prototypicité" de ces événements extraordinaires, et celui du démonstratif confirme cet effet d'exemplarité et d'idéalisation dans le cadre de cette épopée. Bref, tout est là, y compris le commentaire final qui contraste avec l'énonciation historique largement dominante de l'extrait, pour que le N marque de son empreinte les valeurs qu'il admire et dont il laisse entendre qu'elles ne sont pas vaincues par une force "ennemie" supérieure", mais par des dissensions internes ("la garde impériale sentit dans l'ombre l'armée lâchant pied"; "Tu étais réservé à des balles françaises, infortuné!").

En définitive, l'axiologie du N est structurante: elle est à l'origine du PDV N, dans la mesure où elle rend compte du choix des référents, et de leur fonction symbolique, à partir du mode de donation de ces derniers, qu'il s'agisse des qualifications, de phénomènes d'aspectualisation (choix des articles) de désignation, etc, ou de la "focalisation" finale sur Ney, dont les paroles rapportées sont là pour nous convaincre, s'il en était besoin, qu'il s'agit "du brave d'entre les braves ": tout converge ainsi vers ce qu'on

pourrait appeler une signification "autorisée" (par le texte), "dirigée" (par les choix du N).

Cette composante axiologique peut s'exprimer sur le mode sérieux, comme c'est ici le cas, ou encore sur un mode plus distancié, sur un registre ironique ou parodique. (153) présente ainsi, en creux, les valeurs qui sont celles du N, d'un N qui joue avec les conventions et la tradition:

- (153) " -Tu as des fesses parfaitement parfaites. Les fesses parfaitement parfaites sont celles qui se changent sans transition en cuisses, sans qu'il soit possible de dire avec précision où cesse la fesse et où commence la cuisse. Tes fesses sont le deuxième couple de fesses ayant ces propriétés qu'il m'a été donné de voir. Merci.

Et Hortense connut alors qu'elle était amoureuse. Et jalouse.

Le jeune homme s'approcha du lit et, se penchant mais restant debout, il lui enleva sa culotte, et elle fut, enfin, complètement nue. C'est donc le moment d'achever la description d'Hortense. Ce portrait de l'héroïne que nous avons commencé au chapitre 2.

Nous nous excusons du fait que ce portrait n'est pas présenté dans des conditions idéales, où le lecteur serait seul avec Hortense, et pourrait la contempler tout à loisir. Le jeune homme est là, avec des intentions extrêmement nettes qui sont les siennes, nécessitées par son luxurieux désir et le déroulement de l'intrigue, et le lecteur ne pourra pas s'attarder longuement car il apparaît que le dénouement est proche.[...]

Nous suivrons la procédure traditionnelle en matière de description d'héroïne, c'est à dire du haut vers le bas: ses cheveux, dirons-nous, resplendissaient plus que fils d'or; nous dirons plus précisément qu'elle était presque blonde, d'un châtain clair assez doux en une masse de cheveux mi-longs; au-dessous de chacun des bras, une touffe d'un matériau voisin (elle ne se rasait pas dieu merci!) était encore un tout petit peu plus claire et parfumée (de manière assez différente sous chacun des bras), d'un parfum un peu poivré, fort, aphrodisiaque paraît-il (du moins c'est ce qu'Hortense avait souvent entendu dire et le jeune homme le lui confirma encore un peu plus tard dans l'après-midi), que, malheureusement, nous ne pouvons désigner plus précisément manquant pour les parfums, ce qui est dommage, d'une échelle linéaire semblable à celle des couleurs, ou encore celle des tremblements de terre (ah, un parfum 7,9 sur l'échelle de Richter) , ou des ouragans (8 Beaufort, par exemple); son front surmontait la fleur de lis; ses clairs sourcils étaient ployés comme de petits arconciaux, et une petite voie lactée les séparait de parmi la ligne du nez, et si équilibrément qu'il n'y en avait ni plus, ni moins que nécessaire; ses yeux qui dépassaient toutes émeraudes, reluisaient en dessous de son front comme deux étoiles, son visage suivait la beauté du matinet, car elle était en sa face de vermeil et de blanc mêlés ensemble en telle manière que l'une couleur et l'autre ne surnagent malheureusement; la bouche petite et les lèvres épaissettes. Son cou était long, ses mains menues.

La pointe de ses seins était extrêmement sensible et leur forme (ils étaient de taille moyenne mais tirant vers le petit) très légèrement arrondie vers le bas, mais fermement, de densité et de plénitude; ses hanches occupaient confortablement les mains; son nombril était petit et rond, son ventre un peu bombé et duveteux, d'un duvet presque incolore, orienté de part et d'autre d'une ligne médiane, symétrique de celle qui descendait de son dos creux jusqu'à l'ouverture de ses fesses, desquelles nous n'avons dit que le quart du bien qu'il y aurait à dire, mais le temps presse, et ce duvet était semblable à celui de l'osier qui naît au printemps dans la Sierra de Cuenca dont Gongora a chanté les belles montagnardes; au bas de son ventre, elle était presque au

blond cette fois, plus claire encore que sous les bras, et plantée d'une manière franche, décidée, fournie, ni désert ni steppe, ni brousse, mais dessus de grotte Renaissance. Son point sensible, aisément trouvé par la langue ou le doigt, était très net. Ses genoux étaient naïfs; ses pieds chaussaient du 38 1/2,-39. Elle ne se rougissait pas les ongles.

Le jeune homme, debout toujours devant elle pendant le temps de la description, la regarda longuement de face, puis de dos, puis encore de face. Son intérêt était toujours indiscutable, visible et intense. Hortense tendit les bras. Il se pencha vers elle et le chapitre s'acheva."

(J. Roubaud, "La belle Hortense")

Cette description parodique à de multiples niveaux, révèle par maintes marques l'axiologie du N: ce dernier intervient directement dans le discours, commentant tel détail anatomique d'Hortense, se livrant à des commentaires sur la conduite du récit, se livrant à des citations, jouant avec les clichés, les traditions du portrait: ainsi des allusions de nature intertextuelles aux portraits des contes de fée, aux blasons, des romans sentimentaux, réalistes, voire aux portraits "au deuxième degré", qui se moquent des traditions précédentes sans aller jusqu'à braver cet interdit moral qui fait éviter la description du sexe féminin, objet caché de toutes les convoitises. Le N met donc tout particulièrement en valeur cette hypocrisie qui consiste à présenter des descriptions du haut en bas, en omettant le(s) point(s) sensible(s) de la personne, ou en les évoquant de manière idéalisée: c'est dans ce cadre qu'interviennent les considérations réitérées sur le système pileux d'Hortense.

Ce jeu avec les stéréotypes et avec la morale, c'est aussi un jeu avec la fiction, puisqu'il s'agit de mettre à jour, et à distance, les conventions dominantes du réalisme. C'est ainsi que le N se présente comme s'il était sous la domination des personnages, comme s'il ne pouvait faire la description d'Hortense qu'une fois que celle-ci a été dénudée par le jeune homme, même si la présence de ce dernier est une gêne pour le "lecteur": il suffit de rappeler ici les efforts des écrivains réalistes pour tenter de justifier leurs descriptions (ainsi, en (150), les mentions de la chandelle enfin allumée, des portes ouvertes pour expliquer que le N puisse évoquer les personnages et le mobilier) pour comprendre par contraste toute l'ironie de ce texte, reposant sur une exhibition désinvolte de la "fabrique" d'un texte littéraire.

Cette parodie des descriptions, des récits et des manières de raconter conventionnels, ces jeux du langage sont pleinement révélateurs de valeurs plus positives, que l'on peut réunir sous le vocable très vague de "modernité": ensemble de valeurs esthétiques, et éventuellement éthiques, par lesquelles le N affiche sa différence d'avec une tradition ici ridiculisée (Flaubert, un siècle plus tôt, aurait parlé de la bêtise bourgeoise).

Il y a souvent un arrière-plan sérieux, qui transparaît en filigrane dans ce qui se donne à lire comme un jeu, et qui n'en est jamais totalement un. Dès lors qu'on joue à subvertir les codes, en effet, on met souvent en marche des processus de subversion qui débordent les jeux du langage.

On peut juger que nous voilà loin du PDV, avec ces généralités hasardeuses, reposant, qui plus est, sur des mécanismes qui appartiennent typiquement à la voix narrative. Si l'on veut bien admettre le caractère discutabile des propos précédents, bien lourds pour un texte si léger, en revanche on ne saurait rejeter d'emblée l'idée que les jugements, opinions, clin d'oeil du N construisent une image du N telle que le N soit à la source du PDV: et n'est-ce précisément pas ce qui se produit? le choix du mode de donation des référents obéit à la logique du N, puisque c'est lui qui est à la source de l'intertextualité qui est la dominante fondamentale du texte.

3.2 le marquage indirect de la composante axiologique de PDV N

Ce second marquage est plus discret, plus disséminé que le premier, puisque les éléments axiologiques référant au N ne sont pas directement corrélés à l'instance énonciatrice. Nous illustrerons ce cas par un exemple emprunté à Flaubert, et nous tenterons de montrer, à cette occasion, combien la composante axiologique interagit avec les deux autres composantes, tout en jouant ici un rôle fondamental.

- (154) " *Yonville-L'Abbaye (ainsi nommée à cause d'une ancienne abbaye de Capucins dont les ruines n'existent même plus) est un bourg à huit lieues de Rouen, entre la route d'Abbeville et celle de Beauvais, au fond d'une vallée qu'arrose la Rieule, petite rivière qui se jette dans l'Andelle, après avoir fait tourner trois moulins vers son embouchure, et où il y a quelques truites, que les garçons, le dimanche, s'amuse à pêcher à la ligne.*

On quitte la grande route à la Boissière et l'on continue à plat jusqu'au haut de la côte des Leux, d'où l'on découvre la vallée. La rivière qui la traverse en fait comme deux régions de physionomie distincte: tout ce qui est à droite est en labours. La prairie s'allonge sous un bourrelet de collines basses pour se rattacher par-derrière aux paturages du pays de Bray, tandis que, du côté de l'est, la plaine, montant doucement, va s'élargissant et étale à perte de vue ses blondes pièces de blé. L'eau qui court au bord de l'herbe sépare d'une raie blanche la couleur des prés et celle des sillons, et la campagne ainsi ressemble à un grand manteau déplié qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent.

Au bout de l'horizon, lorsque l'on arrive, on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueil, avec les escarpements de la côte Saint-Jean, rayés du haut en bas par de longues traînées rouges, inégales; ce sont les traces des pluies, et ces tons de brique, tranchant en filets minces sur la couleur grise de la montagne, viennent de la quantité de sources ferrugineuses qui coulent au-delà, dans le pays d'alentour.

On est ici sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Ile-de-France, contrée batarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère. C'est là que l'on fait les pires fromages de Neufchâtel de tout l'arrondissement, et, d'autre part, la culture y est coûteuse, parce qu'il faut beaucoup de fumier pour engraisser ces terres friables pleines de sable et de cailloux.

Jusqu'en 1835, il n'y avait point de route praticable pour arriver à Yonville; mais on a établi vers cette époque un chemin de grande vicinalité qui relie la route d'Abbeville à celle d'Amiens, et sert quelquefois aux rouliers allant de Rouen dans les Flandres. Cependant, Yonville-L'Abbaye est demeuré stationnaire, malgré ses débouchés nouveaux.

[...]

Les halles, c'est à dire un toit de tuiles supporté par une vingtaine de poteaux, occupent à elles seules la moitié environ de la grande place d'Yonville. La mairie, construite sur les dessins d'un architecte de Paris, est une manière de temple grec qui fait l'angle, à côté de la maison du pharmacien. Elle a, au rez-de-chaussée, trois colonnes ioniques et, au premier étage, une galerie à plein cintre, tandis que le tympan qui la termine est rempli par un coq gaulois, appuyé d'une patte sur la Charte et tenant de l'autre les balances de la justice.

*Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du **Lion d'or**, la pharmacie de M. Homais! Le soir, principalement, quand son quinquet est allumé et que les boccas rouges et verts qui embellissent sa devanture allongent au loin, sur le sol, leurs deux clartés de couleur; alors à travers elles, comme dans des feux du Bengale, s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre. Sa maison, du haut en bas, est placardée d'inscriptions écrites en anglaise, en ronde, en moulée: "Eaux de Vichy, de Seltz et de Barèges, robs dépuratifs, médecine Raspail, racahout des Arabes, pastilles Darcet, pâte Regnault, bandages, bains chocolats de santé, etc. Et l'enseigne, qui tient toute la largeur de la boutique, porte en lettres d'or: **Homais, pharmacien**. Puis, au fond de la boutique, derrière les grandes balances scellées sur le comptoir, le mot **laboratoire** se déroule au-dessus d'une porte vitrée qui, à moitié de sa hauteur, répète encore une fois **Homais**, en lettres d'or, sur un fond noir.*

Il n'y a plus ensuite rien à voir dans Yonville".

(Flaubert, "Madame Bovary"; NB: les caractères gras correspondent à des italiques chez Flaubert)

Cette description qui ouvre la deuxième partie de "Madame Bovary", et qui, à ce titre, est une sorte d'incipit, n'est pas présentée à partir du foyer d'un P. (154) est caractérisé par une forte présence d'éléments expressifs divers construisant une image du narrateur, dont l'ironie et la moquerie à l'égard de ce bourg provincial et de ses habitants affleurent en maints endroits, sans que le N use de la première personne. Sans prétendre épuiser la richesse de ce long exemple, on peut considérer que les marques du foyer du N relèvent de trois domaines différents.

1 Tout d'abord, rappelons que Yonville est perçue d'après un observateur anonyme en mouvement. C'est donc la composante perceptive qui est d'abord marquée, par des verbes de perception: ("on quitte la grande route", "l'on continue", "d'où l'on découvre", "lorsque l'on arrive"). En outre, les marqueurs spatiaux sont relatifs à la situation de cet observateur intratextuel ("à droite", "par derrière", "de l'est" , "devant soi").

2 Cet observateur peut être assimilé au N, en l'absence de tout autre P focalisateur, et aussi en raison du savoir de ce dernier. L'"omniscience" est ainsi le second critère de nature à repérer le N, d'après la composante cognitive qui apparaît en maints endroits du texte: ainsi à propos de l'origine du nom de Yonville, des trois moulins au bord de la Rieule, et surtout des activités de pêche des gamins, le dimanche (alors que rien n'indique que cette description soit faite un jour précis); ainsi de la mention de ces sources ferrugineuses "qui coulent au-delà" [de la montagne] ou de la construction de la route en 1835. Ainsi encore du fait que l'observateur sache que la mairie a été construite d'après les plans d'un architecte de Paris, ou qu'il donne de la pharmacie de M. Homais une description qui déborde le cadre de ce qu'il pourrait voir à un instant déterminé (M. Homais, à son pupitre, lorsque le quinquet est allumé", renvoie à un moment précis de la soirée, cependant que l'évocation des inscriptions renvoie plutôt à un moment indéterminé de la journée). En définitive, cet observateur sait tant de choses qu'il est légitime de considérer que l'indéfini renvoie bien à ce N anonyme.

3 Enfin, et surtout, cet observateur est doté d'une forte composante axiologique: on peut, à partir de ses jugements de valeur, des subjectivèmes de tous ordres, et notamment à partir également des italiques (en caractères gras dans notre extrait) comprendre l'ironie qui s'exerce tout particulièrement à l'encontre de ce condensé de ridicule provincial

qu'est M. Homais. L'ironie est ainsi au coeur de l'expression de la composante axiologique du PDV N¹⁸⁹.

En effet, ces italiques peuvent être interprétés dans le cadre de la polyphonie¹⁹⁰ comme la mention ironique de cet esprit provincial qui veut singer Paris, en empruntant le parler de ses technocrates, pour se donner de l'importance: "le chemin de grande vicinalité" semble tout droit sorti de la bouche de M. Homais: et l'on imagine que ce dernier se gargarise autant de ce terme "technique" que de l'importance qu'il accorde ("grande") à ce qui n'est, par définition, qu'une voie de moindre importance. Oui, c'est bien Homais (ou un de ses clones) qui est responsable de cette énonciation. Quant au N, c'est le locuteur, celui qui rapporte ces propos par des italiques, de manière à faire entendre l'incongruité de cette "grande vicinalité". Le N prend par conséquent ses distances avec des propos ridicules (l'oxymore entre "grande" et "vicinalité" en témoigne): mais c'est le N qui en a conscience, et grâce à lui, le lecteur, mais non pas Homais ou l'un de ses semblables. Le même raisonnement peut être fait pour la mention des "dessins d'un architecte de Paris", ou encore à propos de la répétition (facteur aggravant de ridicule) des inscriptions "Homais, pharmacien", "Homais", "laboratoire", où s'étale naïvement (et en "lettres d'or" !) le contentement bourgeois de la réussite sociale, ce sentiment d'importance déplacé en ce lieu où il n'y a rien à voir...

¹⁸⁹ Ducrot observe que la différence entre le sujet parlant, le sujet communicant et le sujet modal (Bally), ou encore le sujet parlant, le locuteur et l'énonciateur (Ducrot) n'est pas étrangère à la théorie de la focalisation chez Genette:

"Cette distinction des trois sujets (dont l'un, le sujet parlant, n'appartient pas à la signification elle-même) me semble très proche de l'analyse de l'acte narratif proposée par Genette dans "Figures III". L'écrivain de Genette, c'est à dire l'individu historique (Proust, Balzac, etc.) qui invente l'histoire, ou au moins lui donne une forme littéraire, n'appartient pas plus au récit lui-même, dont il est la source, que le sujet parlant de Bally n'entre dans le sens de l'énoncé. Le narrateur de Genette, celui qui est, dans le texte même, la voix rapportant les événements, pourrait à son tour être mis en parallèle avec le sujet communicant, c'est à dire l'être qui, d'après la signification de l'énoncé, "fait savoir" [= le locuteur, dans la terminologie de Ducrot]. Et l'analogie est enfin presque évidente entre le sujet modal ou pensant, d'une part, et, d'autre part, le centre de perspective ou de focalisation de Genette, celui qui "voit", celui dont on choisit le point de vue pour présenter les événements [= l'énonciateur, toutes choses égales]." (Ducrot, 1989, 181).

Nous renvoyons à notre chapitre consacré à la présentation critique des conceptions de Danon-Boileau et de Ducrot sur le PDV: rappelons simplement que ces analyses, qui donnent un étayage énonciatif à la théorie du PDV, et qui justifient l'opposition mode / voix, peuvent non seulement concerner les rapports entre le narrateur et les personnages, mais encore peuvent contribuer à rendre compte de cette sorte de schyze qui traverse le narrateur, selon qu'il raconte objectivement les faits ou selon qu'il les sélectionne, les présente, et finalement les voit (avec une subjectivité plus ou moins marquée), en sorte que LE narrateur tient du Janus bifrons. En définitive, ces problèmes de polyphonie débordent la voix, et concernent également la réflexion sur les rapports mode / voix: nous y reviendrons.

¹⁹⁰ Nous nous basons sur la conception de l'ironie comme mention, présentée par Sperber et Wilson, et plus encore sur les analyses développées par Ducrot: l'ironie n'est donc pas toujours une antiphrase par laquelle on dirait le contraire d'un sens littéral, mais la mention des propos d'un sujet qui dit des choses absurdes ou ridicules. Il ne s'agit pas d'une citation, au sens strict, mais d'une sorte de mise en scène (cf Maingueneau, 1986, 78 et ss) par laquelle le locuteur de l'énonciation ironique joue un personnage qui soutient des propos stupides, qu'il rapporte tout en s'en distançant, par le ton, la mimique, à l'oral, ou les italiques à l'écrit:

"Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation [...] D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E". (Ducrot, 1984, 211).

Cette théorie n'épuise cependant pas tous les cas de figure de mention, comme A. Berrendonner l'a démontré à propos des énonciations-échos directes ou indirectes notamment. La description de l'hôtel de ville, dans le même exemple, nous fournira l'occasion de préciser quelques aspects de la théorie berrendonnerienne de l'ironie.

Parallèlement, les jugements de valeur abondent: ainsi, ces jugements explicites, tels "les pires fromages", "paysage sans caractère", "ce qui attire le plus les yeux, c'est, [...] la pharmacie de M. Homais!", " Il n'y a plus ensuite rien à voir dans Yonville". L'impression générale, c'est que le N juge ce lieu médiocre - et il n'est pas indifférent qu'il soit habité par une vaste cohorte de médiocres. Même les comparaisons en apparence les plus positives sont à prendre au deuxième degré: c'est le cas avec "la campagne ainsi ressemble à un grand manteau déplié qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent". En effet, cette comparaison descriptive semble rendre compte de la beauté du site: mais il y a une contradiction entre cette comparaison en apparence méliorative et le jugement péjoratif sur ce "paysage sans caractère". De la sorte, nous sommes rétrospectivement amenés à considérer la comparaison comme une mention ironique, dans le cadre de la polyphonie, de propos tenus par des habitants d'Yonville (M. Homais aurait tout à fait pu prononcer ces mots, dans ces rares instants où, quittant le masque et les préoccupations de l'austère savant, il se divertit à "taquiner-la-muse" ...).

On peut aller jusqu'à considérer que la description de l'Hôtel de ville, toute rapide qu'elle soit, appartient également au registre de l'ironie: mais il s'agit d'une ironie qui, tout en restant dans le cadre de la polyphonie, joue sur la distance avec ses propres propos, et doit donc être analysée comme antiphrase. Sur ce point, Berrendonner, à qui nous empruntons ces analyses, se sépare de Ducrot (ou, plus exactement, rend compte de phénomènes différents de ceux qu'analyse Ducrot, ou encore propose des analyses complémentaires, comme c'est ici le cas) ¹⁹¹ .

En effet, nul doute, pour un familier de l'écriture flaubertienne, que la description de la pharmacie relève de l'antiphrase: cet assemblage composite étonne par son hétérogénéité et par son incongruité, en ce lieu. Des colonnes ioniques, qui sont un hommage à l'antiquité, des voutes en plein cintre, hommage à notre génie romano-gothique, puis le syncrétisme du tympan (la Grèce, la France éternelle sous les auspices du coq, de la justice et de la Charte !), tout cela est du plus mauvais goût, tout cela sent le parvenu content et servile envers tous les pouvoirs, tout ce kitsch sent son bourgeois! Cet échafaudage monstrueux n'est d'ailleurs pas sans rappeler ces deux autres emblèmes de l'esprit petit-bourgeois que sont, dans "Madame Bovary", la description de la casquette de Charles, puis celle de la pièce montée de son mariage avec Emma.

Fort bien, nous dira-t-on: l'interprétation est séduisante, mais sur quoi de tangible s'appuie-t-elle, hors l'intuition et la connaissance "élitaire" de l'écriture flaubertienne. Question légitime, tant il est vrai que ce n'est pas là-dessus qu'on peut fonder une didactique du PDV...

Il nous faut donc proposer des repères textuels sur lesquels asseoir notre interprétation: c'est ici que les analyses de Berrendonner s'avèrent précieuses. L'intonation particulière postulée par les italiques est l'indice que tout ce qui suit, dont la conclusion

¹⁹¹ Comme le remarque Berrendonner, lorsque l'on dit de son collègue "préféré" (et le plus notoirement incompétent) "C'est un vrai linguiste", l'acte de parole accompli est une mention sui-référentielle. "Ce n'est pas une énonciation antérieure de p qui serait mise sous la responsabilité d'autrui, mais sa propre énonciation de p , celle qu'il est lui-même en train d'accomplir en énonçant "c'est un vrai linguiste".[...] D'où, d'ailleurs, l'effet d'antiphrase, qui, je le rappelle, consiste à faire entendre le contraire de ce que l'on dit dans le moment même et par l'acte même où on le dit. Faire de l'ironie, ce n'est pas s'inscrire en faux contre l'acte de parole antérieur ou virtuel, en tout cas, extérieur, d'un autre. C'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant. (Berrendonner, 1981, 215 et 216).

Ainsi, dans une énonciation ironique, "ce que dit l'énoncé est le contraire de ce que dit l'énonciation [...] l'énoncé commente, sur le mode représentationnel, son énonciation comme un argument en faveur de r , tandis que l'énonciation, elle, se commente sur le mode symptomatique comme un argument en faveur de non-r " (ibid. 222).

argumentative entraîne à l'admiration, du fait de son contenu représentationnel, est en fait à interpréter comme son contraire. On pourrait même aller plus loin que Berrendonner, et considérer que le contenu représentationnel lui-même indique, par l'accumulation bizarre, que ce chef d'oeuvre est une horreur; mais cela vise à étendre le domaine de l'énonciation, et, en définitive, cela ne fait que confirmer la thèse de Berrendonner sur la contradiction entre l'énoncé et l'énonciation.

(154) est donc bien le lieu d'expression d'un PDV N, et ce y compris dans les cas où l'auteur se fait un dogme de l'impassibilité: cette description d'Yonville est menée à partir du foyer du N, en raison de la convergence et de la fréquence de marques qui construisent un sujet de conscience, qu'il s'agisse de l'ancrage perceptif, de la dimension cognitive ou de la composante axiologique, centrée ici autour des phénomènes d'ironie. C'est bien à partir de la subjectivité de cet être de discours qu'est le N, fût-il hétérodiégétique, que Yonville est décrite, ou, dit autrement, c'est à cette image du N que se rapportent les éléments expressifs de cet extrait à la "troisième personne".

Ainsi, avec (154) une boucle est bouclée: nous avons à la fois tenté de lister quelques unes des marques permettant de repérer le PDV N à partir des composantes perceptive, cognitive et axiologique, dont le dernier exemple vient de montrer les multiples interactions.

Nous avons également tenté de montrer que chacune de ces composantes, pour autant qu'elles jouent seules, pouvait déterminer l'existence d'un PDV N, quand bien même ce dernier n'est jamais aussi nettement repérable que par la multiplicité et la diversité de leurs interactions, ainsi que par la diversité des marquages mis en oeuvre ¹⁹².

Mais nous avons également différé un certain nombre de questions: d'abord celle qui touche à la définition de FZ comme récit "non focalisé"; ensuite celle qui concerne l'opposition du mode et de la voix: il est temps d'y revenir.

Il nous semble que l'analyse de ces composantes du PDV N, et de leur marquage, va nous permettre sinon d'apporter des réponses définitives, du moins de reformuler les questions de manière à lever certaines contradictions, et d'esquisser des solutions à certains problèmes.

D critique de la FZ comme "récit non focalisé"

Si donc les composantes perceptive, cognitive et axiologique concourent à l'expression d'un PDV N, alors cela peut signifier que la notion de focalisation "zéro", au sens où le récit ne serait pas focalisé, est à rejeter définitivement: non pas seulement en vertu de son caractère métaphorique, mais en raison de son caractère erroné. L'enjeu est ici majeur: il ne vise pas à rebaptiser PDV N ce qu'on appelait FZ, il remet en cause la tripartition genettienne des focalisations, et redéfinit les relations entre mode narratif et voix narrative.

¹⁹² En revanche, nous n'avons pas abordé la question de la compatibilité éventuelle des marques entre elles: c'est là un travail à faire, que nous avons toutefois écarté de ce présent chapitre, afin de ne pas alourdir la démarche. Mais nous avons bien conscience de l'importance d'une investigation sur ce point, tout particulièrement dans une perspective de production de textes focalisés. C'est pourquoi cet aspect sera abordé dans notre troisième partie.

La focalisation "zéro" comme récit non focalisé, (donc sans véritable foyer), repose sur le présupposé, insuffisamment mis en lumière, qu'il ne peut y avoir de focalisation qu'à partir d'une restriction de champ, c'est à dire à partir d'une vision nécessairement limitée du personnage.

Ce présupposé en cache un second: que par nature, la vision du narrateur serait toujours omnisciente, et celle du personnage toujours limitée. En sorte que, selon Genette, la FZ = focalisation qui se résorbe dans la narration.

Le système de Genette, sur ce point, a le mérite de la cohérence. Notre critique du foyer de la FZ nous contraint à viser une égale cohérence: c'est pourquoi nous serons ultérieurement amenés à critiquer ces présupposés dans le cadre de la discussion de la profondeur et du volume respectifs du percevoir et du savoir du N et du P, dans une section suivante. Il va de soi que tout se tient, mais l'analyse ne peut échapper à la linéarité, tout comme elle ne peut être menée sans la bienveillance du lecteur: bien des arguments en faveur de notre hypothèse interviendront plus tard, tant il est inutile d'alourdir un propos passablement encombré par ailleurs...

A suivre Genette à la lettre, le début de la nouvelle de Maupassant, "Promenade", serait non focalisé, puisqu'il n'y a pas dans cet incipit de focalisations (variables) à mettre au compte d'un personnage. Or la lecture de (155) révèle un certain point de vue du narrateur (en l'occurrence, un PDV à dominante cognitivo-axiologique), à partir duquel ce narrateur hétérodiégétique présente la vie de M. Leras.

L'hypothèse que nous entendons vérifier plus avant, c'est que, dès lors que l'on prend en compte les composantes cognitive et axiologique au même titre que la composante perceptive, entrant en jeu dans la constitution de perceptions et / ou de pensées représentées, dans les seconds plans, alors il est possible de déterminer un PDV ayant sa source dans le N.

Le PDV du narrateur hétérodiégétique se laisse au minimum repérer par des marques des composantes cognitive et axiologique, même dans le cas où le N anonyme n'appartient pas à la diégèse, et où, qui plus est, il n'est pas repérable par un quelconque marquage de la composante perceptive.

Pour faciliter la lecture de ce long exemple, le second plan descriptif est marqué par les italiques, le second plan chronologique par les caractères gras, le second plan évaluatif est souligné, cependant que le premier plan est en caractères droits ¹⁹³:

- (155) "Quand le père Leras, teneur de livres chez MM. Labuze et Cie, sortit du magasin, il demeura quelques instants ébloui par l'éclat du soleil couchant. *Il avait travaillé tout le jour sous la lumière jaune du bec de gaz, au fond de l'arrière boutique, sur la cour étroite et profonde comme un puits. La petite pièce où depuis quarante ans il passait ses journées était si sombre que, même dans le fort de l'été, c'est à peine si on pouvait se dispenser de l'éclairer de onze heures à trois heures.*

¹⁹³ Il nous semble opportun de préciser, au vu des réactions de certains lecteurs ou interlocuteurs, que ce qui importe, ce n'est pas la discussion de détail sur le découpage des seconds plans, mais le raisonnement global sur la fonction de ces seconds plans dans le cadre de l'étude du PDV. Cette précision n'est pas défensive, pas plus qu'elle ne traduit un quelconque mépris envers le découpage le plus juste des différents seconds plans: ce que nous voulons dire par là, c'est que ce découpage peut se justifier, tout comme il peut être critiqué sur tel ou tel point: c'est là une discussion légitime, mais excentrée par rapport à notre démonstration.

Il y faisait toujours humide et froid; et les émanations de cette sorte de fosse où s'ouvrait la fenêtre entraient dans la pièce obscure, l'emplissaient d'une odeur moisie et d'une puanteur d'égout.

M. Leras depuis quarante ans arrivait, chaque matin, dans cette prison; et il y demeurait jusqu'à sept heures du soir, courbé sur ses livres, écrivant avec une application de bon employé.

Il gagnait maintenant trois mille francs par an, ayant débuté à quinze cents francs. Il était demeuré célibataire, ses moyens ne lui permettant pas de prendre femme. Et n'ayant jamais joui de rien, il ne désirait pas grand chose. De temps en temps, cependant, las de sa besogne monotone et continue, il formulait un voeu platonique: "Cristi, si j'avais cinq mille livres de rentes, je me la coulerais douce."

Il ne se l'était jamais coulée douce, d'ailleurs, n'ayant jamais eu que ses appointements mensuels.

Sa vie s'était passée sans événements, sans émotions et presque sans espérances. La faculté des rêves, que chacun porte en soi, ne s'était jamais développée dans la médiocrité de ses ambitions.

Il était entré à vingt et un ans chez MM. Labuze et Cie. Et il n'en n'était plus sorti.

En 1856, il avait perdu son père, puis sa mère en 1859. Et depuis lors, rien qu'un déménagement en 1868, son propriétaire ayant voulu l'augmenter.

Tous les jours son réveille-matin, à six heures précises, le faisait sauter du lit, par un effroyable bruit de chaîne qu'on déroule.

Deux fois, cependant, cette mécanique s'était détraquée, en 1866 et en 1874, sans qu'il eût jamais su pourquoi. Il s'habillait, faisait son lit, balayait sa chambre, époussetait son fauteuil et le dessus de sa commode. Toutes ces besognes lui demandaient une heure et demie.

Puis il sortait, achetait un croissant à la boulangerie Lahure, dont il avait connu onze patrons différents sans qu'elle perdît son nom, et il se mettait en route en mangeant ce petit pain.

Son existence toute entière s'était donc accomplie dans l'étroit bureau sombre tapissé du même papier. Il y était entré jeune, comme aide de M. Brument et avec le désir de le remplacer.

Il l'avait remplacé et il n'attendait plus rien.

Toute cette moisson de souvenirs que font les autres hommes dans le courant de leur vie, les événements imprévus, les amours douces ou tragiques, les voyages aventureux, tous les hasards d'une existence libre lui étaient demeurés étrangers.

Les jours, les semaines, les mois, les saisons, les années s'étaient ressemblés. A la même heure, chaque jour, il se levait, partait, arrivait au bureau, déjeunait, s'en allait, dînait, et se couchait, sans que rien eût jamais interrompu la régulière monotonie des mêmes actes, des mêmes faits, et des mêmes pensées.

Autrefois il regardait sa moustache blonde et ses cheveux bouclés dans la petite glace ronde laissée par son prédécesseur. Il contemplait maintenant, chaque soir, avant de partir, sa moustache blanche et son front chauve dans la même glace. Quarante ans s'étaient écoulés, longs et rapides, vides comme un jour de tristesse, et pareils comme les heures d'une mauvaise nuit! Quarante ans dont il ne restait rien, pas même un souvenir, pas même un malheur, depuis la mort de ses parents. Rien.

Ce jour-là [...]"

(Maupassant, "Promenade")

Tel se présente l'incipit de cette courte nouvelle, encadré par deux phrases de premier plan. Il est constitué d'un très long second plan, caractérisé par le sommaire: le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique rapporte, en usant souvent de l'itératif, la suite insipide des jours du "père Leras" (l'onomastique n'est sans doute pas sans signification: celui qui se croit "Monsieur" Leras mène en réalité une vie de rat, au fond de ce trou "d'une puanteur d'égout"). Ce long fragment met littéralement en scène le caractère dérisoire de cette petite vie, dans une "petite pièce", d'un homme aux "petits moyens", en proie à de "médiocres ambitions" et à de petits "désirs" "platoniques": il s'agit d'avoir quelque argent, et pour cela d'être chef à la place du chef. L'abondance quasi obsessionnelle des chiffres, des gestes insignifiants et répétitifs fait contraste avec l'absence remarquable de ce qui fait "événement" dans la vie d'un homme: l'amour.

Tout ce second plan peut se résumer en deux termes emblématiques, réitérés à satiété, "mêmes" et "rien": ces quarante ans sont effet l'image accomplie de la répétition à l'identique du Rien, c'est à dire de l'absence de "rêves" de "désirs", "d'événements" ou "d'imprévus". La cohérence de la construction thématique, à thème dérivé, (Combettes et Tomassone, 1988, 97) est bien l'indice de l'homogénéité de cette vision du narrateur. En réalité, ce long fragment se compose de plusieurs seconds plans: le second plan descriptif y cotoie des fragments de second plan évaluatif (comprenant les commentaires du narrateur), et surtout, de longs fragments de second plan chronologique¹⁹⁴, sous la forme de l'analepse qui raconte les "quarante ans" de cette "régulière monotonie", antérieurs au récit premier¹⁹⁵.

Cette vision des choses est donnée au lecteur par le narrateur, et c'est bien sa vision des choses, et non celle du père Leras. Toutes les qualifications de Leras, de son travail, de son existence traduisent le dégoût du N, qui s'exprime dans les énoncés primaires. Quant à Leras, il n'a pas conscience du néant de sa vie: les mots qui la décrivent ne lui appartiennent donc pas. C'est d'ailleurs seulement après qu'un "événement" survienne dans sa vie, c'est à dire la prise de conscience, lors d'une promenade au Bois de Boulogne, de la force du désir si longtemps occulté, que M. Leras prendra la mesure du néant de son existence passée, et de son inaptitude à changer de vie: il se donnera alors la mort. En bref, tout ce sommaire est raconté d'après l'axiologie du N. Le narrateur hétérodiégétique est donc repéré par les multiples commentaires ou évaluations ou modalisations qui permettent au lecteur de se construire une image mentale de l'identité du N, de cet être de discours, de cette voix qui, pour n'être pas incarnée en un personnage, n'est pas pour autant désincarnée: tant par ce que le N dit, que par la distance qu'il établit avec le comportement de Leras, on peut inférer un certain portrait moral du N, ou, du moins, imaginer certaines des valeurs qui sont les siennes.

En outre, la composante cognitive est ici essentielle. Dans ce début de récit, c'est par le narrateur que nous accédons aux pensées du personnage, souvent dans des commentaires ou des fragments de discours narrativisé ("*Et n'ayant jamais joui de rien, il ne désirait pas grand chose*"). D'ailleurs, le narrateur en sait plus sur Leras que lui-même: ainsi apprend-on que "*deux fois, cependant, cette mécanique s'était détraquée, en 1866 et en 1874, sans qu'il eût jamais su pourquoi*", et qu'à l'exception de la mort de ses parents, il ne lui reste pas un souvenir. Quels sont donc ces événements qui ont perturbé cette vie, sans que pour autant Leras s'en souvienne (ou veuille s'en souvenir)? Le texte ne le dit pas... mais il mentionnera, vers la fin de la nouvelle que Leras "*n'avait eu dans sa vie que deux ou trois femmes, par hasard, par surprise, ses moyens ne lui permettant aucun extra*" : faut-il en conclure que ces deux dates sur lesquelles pèse une si

¹⁹⁴ dont la fonction descriptive s'explique par la valeur itérative des imparfaits.

¹⁹⁵ Cf Combettes, 1992, 14 à 27.

forte censure sont celles de ces aventures de passage? Et faut-il comprendre que M. Leras a non seulement de petits "moyens" financiers, mais encore sexuels, et que l'enfouissement dans cette "prison" est proportionnel à une sorte d'impuissance sinon sexuelle du moins sentimentale trop douloureuse à s'avouer?

De plus, le narrateur hétérodiégétique anonyme de (155) peut être repéré par certaines marques déictiques renvoyant au moment de la narration, telles les deux "maintenant" au début et à la fin du second plan : ces "maintenant" (associés à l'imparfait) font comprendre au lecteur qu'à ce moment de l'histoire de Leras, que le récit met en scène, il va se passer quelque chose de nouveau ¹⁹⁶ . Ce narrateur anonyme existe textuellement comme la source des informations diégétiques, que celles-ci concernent l'histoire ou la vie intérieure du personnage, dans les seconds plans descriptif et chronologique. Ce savoir n'a rien à voir avec une "omniscience" de principe, il révèle un authentique PDV N dans la mesure où les informations des P se rapportent indirectement au N.

Bref, le foyer ne se limite pas à la détermination de celui qui perçoit, mais englobe la détermination de celui qui juge, qui jauge, qui sait. Il faut d'ailleurs reconnaître que Genette lui-même n'a cessé de dire que le "savoir" était plus essentiel que le "voir", sans pour autant aller jusqu'au bout de cette intuition. Le point capital, c'est que ce savoir du N concerne bel et bien la diégèse, et, de ce fait, n'a rien à voir avec ces commentaires extradiégétiques au présent gnomique si abondants chez Balzac.

Du fait que ces perceptions et / ou ces pensées sont exprimées dans des seconds plans, et y sont (longuement) thématiques, il s'agit non pas d'une description "non focalisée", mais d'une description focalisée (ô combien!) par le N, en vue d'une certaine compréhension de la vie de Leras, et d'une certaine lecture du récit.

C'est donc dans ces trois seconds plans que se repère un authentique PDV du narrateur, en tant qu'être de discours, par le biais du marquage implicite de la composante perceptive (cf. le second plan descriptif, plus particulièrement), et du marquage implicite ou indirect des composantes cognitive et axiologique (cf. les seconds plans descriptifs, évaluatifs et chronologiques) qui trouvent dans ces seconds plans un lieu privilégié pour s'exprimer.

Certes, à chaque fois, c'est dans des P de second plan que s'expriment ces composantes: mais, comme on l'a vu précédemment, le fait qu'elles soient exprimées sans sujet ou verbe de perception ou de procès mental renvoyant explicitement et directement au N n'empêche pas pour autant que par inférence on les attribue au N, et que, de ce fait, le foyer de la FZ soit bien plus qu'une "voix" chargée d'assumer les fonctions de régie et de narration.

Comme dans le cas du foyer de la FI, le PDV N se définit par la présence et la thématique des éléments "expressifs" qui ne sont pas coréférents à la première personne, selon la proposition théorique d'A. Banfield.

En FZ, le mécanisme est identique, les éléments expressifs (perceptions et / ou pensées représentées) qui ne sont pas coréférents à la première personne renvoient au N anonyme, et le construisent comme sujet de conscience.

¹⁹⁶ Cf Combettes, 1992, 14 à 27.

C'est dans les seconds plans que se construit la subjectivité du N, qui fait ici contraste avec l'objectivité avec laquelle le N rapporte la succession des événements dans les premiers plans .

(155) nous permet de vérifier que le foyer de la FZ existe bien au positif: c'est le foyer de cet être de discours qu'est le N. (155) indique également que les composantes qui le constituent comme instance focalisatrice se trouvent dans les perceptions et / ou pensées représentées des P de second plan.

Cette conclusion mérite toutefois d'autres vérifications, tout particulièrement à propos du rôle des premiers et seconds plans dans le marquage de PDV N.

E l'opposition premier plan / second plan et le PDV N

L'opposition premier plan / second plan nous semble un repère utile pour éviter les inconvénients d'une définition insuffisamment contrainte du PDV. Suivant Labov et Combettes, nous considérons le premier plan de manière très restreinte, comme la succession des propositions chronologiques (au passé simple) dont l'ordre de succession reflète la chronologie extralinguistique; en tant que tel, il appartient purement et simplement à la voie narrative, et détermine le plan objectif par rapport auquel se situent les PDV du P et du N, qui s'expriment dans les divers seconds plans.

Cette opposition joue un rôle fondamental pour le repérage des PDV, comme le soulignait Combettes: "dans des oeuvres romanesques, l'opposition des plans, correspondant en fait à la distinction action / perception [...] ou à la différence réflexions successives / contenu des réflexions pourra se trouver utilisée pour traduire le point de vue d'un personnage" (Combettes, 1992, 112).

Nous souscrivons à ces propos, à ceci près que cette opposition ne fonde pas simplement le PDV P, mais encore le PDV N, puisque ces seconds plans manifestent les "préférences référentielles" du N, et sont à ce titre significatifs d'une subjectivité de cognition (cf. Lyons), qui n'a rien à voir avec le premier plan réduit à la succession chronologique des événements (cf. infra l'analyse de (156)).

Si le second plan est un lieu privilégié pour l'expression du PDV N, est-ce à dire que le PDV N soit circonscrit au seul second plan?

Qu'en est-il avec les premiers plans? Sont-ils tous exclus de l'expression du PDV?

Qu'en est-il également des seconds plans? Expriment-ils également tous le PDV?
Examinons successivement ces deux questions.

1 le premier plan, base du substrat objectif par rapport auquel se construit le PDV, est par définition impropre à l'expression de ce dernier

(156) va nous permettre d'avancer quelques réponses, en complément de celles qui ont été apportées lors de l'analyse du rôle des plans dans le marquage du foyer de la FI. L'hypothèse que nous entendons vérifier, c'est que le premier plan, base du récit objectif des faits, est, de ce fait même, impropre à accueillir des marques expressives constitutives d'un PDV (P ou N).

Cette hypothèse concerne le premier plan, et non pas l'emploi du passé simple stricto sensu. Ce n'est en effet pas parce que ce dernier est le temps prototypique du premier plan (mais non le seul) qu'il exprime toujours un premier plan. Par conséquent, la présence de PS dans l'expression d'un PDV, comme en (156), n'infirme pas l'hypothèse selon laquelle le premier plan s'interdit l'expression du PDV. En (156), nous sommes face à des PS de second plan:

- (156) " P1 Ce ne fut plus une mêlée, ce fut une ombre, une furie, un vertigineux emportement d'âmes et de courages, un ouragan d'épées éclairs. P2 En un instant, les quatorze cents dragons-gardes ne furent plus que huit cents; Fuller, leur lieutenant-colonel, tomba mort. P3 Ney accourut avec les lanciers et les chasseurs de Lefebvre-Desnouettes. P4 Le plateau de Mont-Saint Jean fut pris, repris, pris encore. P5 Les cuirassiers quittaient la cavalerie pour retourner à l'infanterie, ou, pour mieux dire, toute cette cohue formidable se colletait sans que l'un lâchât l'autre. P6 Les carrés tenaient toujours. P7 Il y eut douze assauts. P8 Ney eut quatre chevaux tués sous lui. P9 La moitié des cuirassiers resta sur le plateau. P10 Cette lutte dura deux heures.

P11 L'armée anglaise en fut profondément ébranlée [...] Wellington, aux trois quarts vaincu, admirait héroïquement. P12 Il disait à demi-voix: sublime!"

(Hugo, "Les Misérables", deuxième partie, livre premier, chap. X "Le plateau de Mont-Saint Jean" . NB les PS soulignés correspondent aux formes qui peuvent être transposées à l'imparfait, cf infra)

Si l'opposition premier plan / second plan s'avère un critère pertinent pour distinguer ce qui relève de la "narration" stricto sensu, de l'ensemble des composantes du mode (et parfois de la voix et du mode: cf. infra, les phénomènes "temporels" d'ordre, de durée et de fréquence, les marques de "l'omniscience" du N) susceptibles de construire des PDV, c'est parce qu' elle fournit un outil commode qui permet de distinguer infailliblement ce qui peut être considéré comme objectif de ce qui est subjectif. Et l'on se souvient que le PDV est défini par nous, à la suite de Banfield, comme l'expression d'éléments subjectifs qui ne sont pas coréférents à la première personne. Or le premier plan fournit un cadre aisément repérable à l'expression de ce que nous appelons l'objectivité, savoir le récit des faits dans l'ordre où ils se sont passés (qu'ils se soient effectivement ainsi passés, ou que, même s'ils sont inventés, ils soient présentés par l'opposition des plans, comme fidèles au déroulement réel ou hypothétique des faits).

C'est en effet à ce niveau que le clivage nous semble pertinent pour l'analyse du PDV: entre le niveau non marqué de la narration chronologique des faits, isochrone à la succession des faits extralinguistiques, (par là-même, "neutre" ou "objective", puisque reproduisant "fidèlement" cette succession extralinguistique), et le niveau marqué des divers seconds plans dans lesquels le narrateur comme le personnage sont susceptibles d'exprimer PDV et visions qui s'écartent plus ou moins de la narration, privilégient telle ou telle interprétation, etc. .

A suivre les conclusions de (155), comme les analyses des théoriciens des plans, le premier plan, au passé simple le plus souvent, marqué par la successivité des actions, isochrone à celle des faits, hors récit, est la marque de la narration, et comme tel, échappe à la problématique du PDV. Il y aurait donc une contradiction majeure entre cette analyse et notre lecture de (156), puisque nous le considérons comme un second plan, alors que le temps dominant est le passé simple, et que les événements sont rapportés dans leur successivité, sans qu'ils puissent apparemment permuter.

Ici, deux hypothèses peuvent être avancées: la première consiste à considérer l'essentiel de (156) comme un deuxième premier plan illustratif, et la seconde comme un deuxième plan où la progression temporelle semble plutôt dominée par le choix de la structuration thématique.

A l'appui de la première hypothèse, on peut alléguer le fait que les verbes au passé simple peuvent difficilement être transposés à l'imparfait, qui est le temps de base du deuxième plan: de fait, si les verbes soulignés peuvent l'être, à l'extrême rigueur - la vision sécante remplaçant la vision globale -, les autres ne le peuvent absolument pas. Il semble par ailleurs qu'il y ait là une certaine dimension chronologique, marquée par la successivité des actions ("fut pris, repris, pris encore"), dans ces "deux heures" de lutte, de sorte qu'il n'y a pas cette simultanéité propre au second plan. Et cependant, il faut bien reconnaître par ailleurs que l'opposition passé simple / imparfait ne correspond pas ici à une opposition action (au passé simple) / état (à l'imparfait): ainsi, e.g., de "quittaient" et "colletait" (action), opposés à "l'armée anglaise en fut profondément ébranlée" (état). En outre, la successivité temporelle se trouve très relativisée par le fait que la plupart des phrases peuvent en réalité permuter entre elles sans dommage ¹⁹⁷.

- (156 b) " P1 Ce ne fut plus une mêlée, ce fut une ombre, une furie, un vertigineux emportement d'âmes et de courages, un ouragan d'épées éclairs. P3 Ney accourut avec les lanciers et les chasseurs de Lefebvre-Desnouettes. P4 Le plateau de Mont-Saint Jean fut pris, repris, pris encore. P7 Il y eut douze assauts. P5 Les cuirassiers quittaient la cavalerie pour retourner à l'infanterie, ou, pour mieux dire, toute cette cohue formidable se colletait sans que l'un lâchât l'autre. P8 Ney eut quatre chevaux tués sous lui. P2 En un instant, les quatorze cents dragons-gardes ne furent plus que huit cents; Fuller, leur lieutenant-colonel, tomba mort. P9 La moitié des cuirassiers resta sur le plateau. P6 Les carrés tenaient toujours. P10 Cette lutte dura deux heures.

P11 L'armée anglaise en fut profondément ébranlée [...] Wellington, aux trois quarts vaincu, admirait héroïquement. P12 Il disait à demi-voix: sublime!"

C'est pour cela que nous préférons voir ici un second plan dans lequel la construction thématique à thème éclaté (une bataille de titans) l'emporte sur la dimension chronologique, qui a ici une fonction illustrative. En ce sens, le point après la première phrase pourrait être remplacé par les deux points, les phrases suivantes illustrant ce "vertigineux emportement d'âmes et de courages". Il nous semble donc que ce fragment est un second plan, à l'intérieur de cet immense second plan que sont les chapitres consacrés à la bataille de Waterloo ¹⁹⁸, et, comme tel, renvoie à l'expression d'un PDV du narrateur, au-delà de la théorie de l'omniscience du N ¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Excepté les deux phrases qui concernent Ney, la deuxième étant saisie comme la conséquence de la première, dans le contexte, et celles qui concernent "les cuirassiers", pour la même raison. De plus, la permutation serait agrammaticale au niveau de la reprise anaphorique: * "la moitié des cuirassiers"... "les cuirassiers".

¹⁹⁸ Ce qui n'implique en rien leur caractère secondaire pour l'interprétation des "Misérables", bien au contraire. Weinrich a suffisamment insisté sur le fait que second plan n'était en rien synonyme de secondaire! Cf. Weinrich, 1973, 139 et 140, notamment.

¹⁹⁹ Sur ces analyses de deuxième premier plan, ou de deuxième second plan, cf. Combettes, 1992, 140 à 147. On conviendra que, à propos de (156), les deux hypothèses peuvent se défendre, la seconde nous semblant toutefois plus cohérente; il reste que même la première hypothèse n'infirme pas notre analyse: ce fragment n'appartient pas à un premier plan stricto sensu. Il est donc concerné par la problématique du PDV.

En conclusion, il nous semble que le premier plan ne peut pas être le lieu où s'exprime le PDV, pour la raison déjà évoquée que la subjectivité est incompatible avec l'énonciation historique, au sens précis que nous donnons à ce terme, savoir la marque d'un être de discours. En effet, le premier plan est l'exact contraire de la subjectivité, dans la mesure où le passé simple, qui se trouve être à la fois le pivot de l'énonciation historique, et du premier plan exclut toute marque de la personne (et au-delà, du syncrétisme "je -ici - maintenant"), comme si les événements se racontaient d'eux-mêmes: en quoi, et en quoi seulement, ils sont objectifs (c'est à dire que leur narration est indépendante de toute considération d'un locuteur donné et surtout que l'ordre des événements ne doit rien à la situation d'énonciation du locuteur, puisqu'on se trouve face à un repérage anaphorique).

Certes, il est toujours possible à un locuteur de choisir de raconter des événements donnés en variant les plans, et donc de donner deux versions différentes d'une même suite d'événements: comme Weinrich le soulignait, à propos de la distribution du passé simple et de l'imparfait, (et donc de la distribution des premier et second plans), "Dans la répartition de ces deux temps dans le récit, il n'y a pas d'autre loi constante que le principe de leur mélange intime; le détail de leur distribution est abandonné au pouvoir du narrateur [...] Il est tout aussi impossible de décider a priori ce qui, dans un récit, sera du côté du passé simple, et donc du premier plan. Appartient au premier plan ce que l'auteur veut constituer comme tel." (Weinrich, 1973, 115).

Nous avons déjà montré, à propos des permutations de (103) et de (104) notamment, l'existence de ce phénomène. Comme le remarque Combettes, "sans doute certains types de prédicats se prêtent mieux que d'autres à l'un ou l'autre plan, mais il ne paraît pas possible d'établir une règle générale qui voudrait, par exemple, que les "actions" soient toujours de premier plan, ou les "états" toujours au second plan" (Combettes, 1992, 12): le découpage en plans n'est donc pas imposé par le référent extérieur.

Par conséquent, peu importe qu'un événement puisse être raconté de diverses façons, quant à la répartition des plans notamment. En revanche, ce qui est décisif, c'est que, dès lors qu'on se trouve face à une version donnée, il n'y a plus de choix, pour le lecteur, s'entend: c'est ce qui est au premier plan qui se donne comme le récit objectif des faits.

(156) n'infirmes donc pas la règle. Tout le raisonnement repose sur la fonction du premier plan, et non sur la présence du passé simple en tant que tel. Certes, le PS est bien le temps prototypique du premier plan, mais il se rencontre des cas où le PS n'a pas la valeur globale qui lui permet d'être dans le premier plan, et entre donc dans l'expression du second plan.

2 les introuvables seconds plans "non focalisés": tout second plan présuppose, et construit de facto un PDV

Il reste toutefois à aborder la difficile question du second plan. Dire que ce dernier est le lieu où s'exprime le PDV, cela signifie-t-il que tout second plan exprimerait immanquablement un PDV? La discussion de (108) et (109) nous a déjà permis de montrer combien il n'était pas toujours aisé de distinguer entre le foyer de la FI (= le

point de vue du personnage, ou PDV P) et ce qui n'est pas le PDV P, sans qu'on ait été alors en mesure de préciser s'il s'agissait de PDV N ou de fragments descriptifs "non focalisés". Par ailleurs, l'analyse de (155) et de (156) nous a conduit à repérer l'existence d'un PDV N, au positif, dont les marques débordaient le cadre de la voix narrative, pour rejoindre le mode narratif.

Nous voudrions à présent approfondir cette discussion, en essayant de voir si des seconds plans peuvent ne pas être focalisés: pour ce faire, nous emprunterons des exemples à des auteurs ou à des types de textes réputés pour n'exprimer ni PDV P, ni PDV N: et l'on verra que même dans ces cas-là, les seconds plans construisent de facto une image du N, et donc un PDV N ²⁰⁰.

Revenons un instant sur (126), dont chacun s'accordera à dire qu'il s'agit a priori d'un fragment "non focalisé":

- (126) "Angoulême est une vieille ville, bâtie au sommet d'une roche en pain de sucre qui domine les prairies où se roule la Charente. Ce rocher tient vers le Périgord à une longue colline qu'il termine brusquement sur la route de Paris à Bordeaux, en formant une sorte de promontoire dessiné par trois pittoresques vallées. L'importance qu'avait cette ville au temps des guerres religieuses est attestée par ses remparts, par ses portes et par les restes d'une forteresse assise sur le piton du rocher. Sa situation en faisait jadis un point stratégique également précieux aux catholiques et aux calvinistes; mais sa force d'autrefois constitue sa faiblesse aujourd'hui; en l'empêchant de s'étaler sur la Charente, ses remparts et la pente trop rapide du rocher l'ont condamnée à la plus funeste immobilité. Vers le temps où cette histoire s'y passa, le gouvernement essayait de pousser la ville vers le Périgord en bâtissant le long de la colline le palais de la préfecture, une école de marine, des établissements militaires, en préparant des routes [...] En haut la Noblesse et le Pouvoir, en bas le Commerce et l'Argent; deux zones sociales constamment ennemies en tous lieux; aussi est-il difficile de deviner qui des deux villes hait le plus sa rivale"

(Balzac, "Les Illusions perdues", cité in Adam et Petitjean, 1989, 49)

Incontestablement, la description d'Angoulême relève plus de la dissertation historique que d'une description focalisée par un P qui découvrirait la ville pour la première fois. Les considérations géographiques, historiques, techniques ou sociologiques sont à rapporter à un narrateur qui apparaît d'autant plus comme omniscient qu'il ne choisit pas de naturaliser son savoir en le faisant endosser par un personnage qui sélectionnerait et disséminerait ce qui se présente ici de manière massive. F. Jost considère ce type de présentation, si semblable à ce qu'on pourrait lire dans un manuel de géographie, ou dans un guide touristique, comme des ocularisations (ce qui est vu) ou des focalisations (ce qui est su) "cartographiques": la formule dit bien que ce qui est présenté par le narrateur, relève d'un savoir encyclopédique général, assimilable à un phénomène de voix narrative, et en aucun cas au mode.

Mais ce savoir n'est pas gratuit, dans la mesure où la description a une valeur indicielle et sémiotique: les rudiments de grille sociologique qui terminent (126) sont là pour annoncer que l'histoire sera une variation nouvelle de cette éternelle lutte pour le pouvoir qui mettait aux prises hier catholiques et protestants, aujourd'hui aristocratie et

²⁰⁰ Certes, cette image du N est plus ou moins développée, mais cet aspect concerne plutôt l'expression du PDV N. Toutefois, il est vrai que le PDV N est plus facilement repérable lorsque l'image du N est nettement marquée, par des marques nombreuses et diverses.

bourgeoisie, etc. En d'autres termes cette description n'est pas sans apporter des indications sur la diégèse, ou plus exactement pour la compréhension de "cette histoire".

En effet, le dire redouble le dit: cette description d'Angoulême postule l'existence d'un observateur - informateur omniscient, dépassant les limites de T° et S°. Certes, il est "absent", au sens où on ne peut inférer sa présence que par des inférences, attribuant les P à ce N anonyme absent; cependant il est capable d'interpréter les signes d'un paysage, et sans doute la signification profonde des histoires. En ce sens, l'"impersonnalité" de la description est un des moyens par lesquels le N entend affirmer son autorité, incontestable parce que masquée. En sorte que l'image du N qui est ici construite par le dire comme par le dit, c'est celle d'un N expert, apte à interpréter les arcanes du Pouvoir.

S'agit-il d'une description "non focalisée"? Il est de fait que ces deuxièmes plans descriptifs et évaluatifs renvoient à un narrateur anonyme si peu présent, relativement à (155) ou (156) qu'on est tenté de répondre par l'affirmative. Mais il convient de prendre l'exacte raison de ce jugement: cet extrait ne paraît "non focalisé" que parce qu'il n'est pas présenté à travers la perspective d'un P, et parce que le savoir manifesté est assimilé à une omniscience elle-même assimilée à la voix. Mais si l'on considère que ce savoir renvoie à un sujet de conscience, et qu'il n'est pas sans effet sur l'interprétation de la suite des événements, alors il devient légitime de considérer cet extrait comme marqué par un PDV N.

Cette conclusion est d'autant plus légitime que l'on se trouve bien, en (126), face à des perceptions et à des pensées (cf les commentaires du N sur la force et la faiblesse d'Angoulême) représentées: en témoignent les IMP, les PC, ainsi que la visée sécante des présents.

Est-il possible cependant de rencontrer d'authentiques seconds plans "non-focalisés"? Considérons pour finir (157) et (158):

- (157) *"La cafetière est sur la table. C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre, un blanc jaunâtre, qui, peut-être était autrefois de l'ivoire - ou du blanc. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessin en est entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée dessus.*

La cafetière est en faïence brune. Elle est formée d'une boule que surmonte un filtre cylindrique muni d'un couvercle à champignon. Le bec est un S aux courbes atténuées, légèrement ventrues à la base. L'anse a, si l'on veut, la forme d'une oreille, ou plutôt de l'ourlet extérieur d'une oreille; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d'une "anse de pot". Le bec, l'anse et le champignon du couvercle sont de couleur crème. Tout le reste est d'un brun clair uni et brillant.

Il n'y a rien d'autre, sur la table, que la toile cirée, le dessous de plat et la cafetière"

(A. Robbe-Grillet, "Instantanés", cité par B. Combettes, in "classes de première. Cours et exercices. Méthodes et pratiques 1" Français. Editions Modernes Media)

Dans le chapitre de ce manuel consacré au "point de vue", Combettes présente la situation de la manière suivante ²⁰¹ : dans les textes hétérodiégétiques, l'auteur adopte soit le PDV du personnage, soit le PDV d'un narrateur "extérieur" (c'est à dire extérieur au P). Le PDV du P est, selon Combettes, toujours limité (ce qu'il nomme le "réalisme"), et il se présente soit sous une forme objectivante, soit subjectivante. Quant au PDV "extérieur", qui nous intéresse plus particulièrement, il se scinde en deux, selon la quantité de savoir , limité = "réalisme" ou illimité = "omniscience". Dans chacun de ces cas, la forme peut être objectivante, ou subjectivante.

On aura remarqué que si le PDV P renvoie à la FI genettienne, le PDV N renvoie tantôt à FZ ("omniscience"), tantôt à FE ("réalisme"). Disons d'emblée que l'intérêt de cette bipartition, là où une tripartition est de tradition, c'est de présenter un système plus cohérent, et qui situe la FE, selon une intuition de M. Bal, au niveau du volume de savoir subordonné à la seule instance disponible, hors le personnage, c'est à dire le narrateur.

La conséquence de cette intuition, que nous présenterons ultérieurement plus en détail, lorsqu'il s'agira d'analyser l'hypothétique foyer de la FE, c'est qu'il n'y a que deux sources susceptibles d'ancrer un foyer, le P ou le N. Cette conclusion est certes prématurée, mais elle ne peut pas ne pas être d'ores et déjà indiquée, tant la discussion sur FZ est tributaire de celle sur FE, et réciproquement.

De fait, le familier de la théorie des focalisations, à la lecture de (157), aura vivement réagi, en considérant qu'il s'agit très exactement de ce que Genette appelle la FE, puisque le "foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque" (Genette, 1983, 49). Mais, hors de tout personnage, qu'est-ce donc que cela peut bien vouloir signifier, sinon le N? "Ce point de l'univers diégétique choisi par le narrateur", c'est précisément le ...narrateur anonyme! Et s'il se distingue en FE et en FZ, cela ne tient pas au foyer (identique), mais à la quantité ainsi qu'à la qualité de savoir transmise à propos de ce qui est focalisé.

Ainsi, selon Combettes, en (157), l'auteur se contente "de relever les gestes et les propos, sans interpréter en aucune manière ce qui pourrait servir d'indice." (157) est vu par un observateur absent de la scène (et de la diégèse), que par convention, comme nous l'avons vu plus haut, l'on assimile au narrateur anonyme.

Cet observateur est ici aisément repérable par les nombreux subjectivèmes, tels ces appréciatifs ("jaunâtre", "atténuées, légèrement ventru",), ces modalisateurs d'incertain ("peut-être", "à moins que ce ne soit", "ou plutôt", "mais ce serait", "qui aurait"). Incontestablement, ces marques renvoient à la subjectivité d'un observateur, et construisent cette image du N tatillon à l'excès si fréquente chez Robbe-Grillet. Ces marques de subjectivité existent bel et bien dans ce que Genette nomme, à tort selon nous, la FE .

Contrairement à ce qui s'écrit ici ou là (cf infra, notre analyse des présentations de la focalisation dans les manuels scolaires), ce type de présentation des informations s'accommode fort bien de subjectivèmes, ainsi que Danon-Boileau l'avait démontré définitivement (cf supra). En revanche, ce que ce N s'interdit, c'est soit d'"interpréter en aucune manière ce qui pourrait servir d'indice" (Combettes), soit "toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque" (Genette). Avant d'expliquer et d'illustrer ces propos, remarquons, en préambule, qu'ils concernent la quantité du savoir sur l'objet, et ne disent rien sur l'observateur lui-même, confirmant ainsi que la FE, malgré ce qu'en

²⁰¹ Comme nous limitons nos investigations au PDV dans les textes hétérodiégétiques, nous ne présentons ici que ce que Combettes consacre au PDV dans les textes à la troisième personne.

dit Genette, est bien un problème qui concerne l'information sur le focalisé, et non le focalisateur (ce qui est un argument de plus pour considérer que la FE n'existe pas en tant que foyer autonome, puisque son foyer est le même qu'en FZ; en revanche, FE correspond à une certaine forme de présentation du focalisé).

Ainsi, le N source du PDV de (157) exprime une certaine subjectivité, mais, dans sa description des objets, il s'interdit de donner des informations qui auraient un rapport explicite avec l'interprétation de l'histoire, qu'il s'agisse de la sursignification de tel objet, de tel décor, de tel personnage, de tel événement. Et l'on sent bien que cette absence d'information pourrait aller jusqu'à ne pas faire accéder le lecteur aux pensées des personnages, sauf par le biais de ce qu'il peut en inférer à partir du discours direct. C'est là la raison fondamentale qui explique que dans ces cas de figure - qui correspondent à ce que Genette nomme FE ²⁰², et que nous appellerons vision externe du focalisé - le N source du PDV s'abstient d'user du DL, du DIL ou du discours narrativisé, puisque chacune de ces variantes du discours rapporté présuppose que le N connaît les propos rapportés ou les pensées représentées. Par conséquent, (157) est présenté à travers le PDV du N, mais ce dernier pratique, quant à la présentation de ce qui est focalisé, une présentation "muette", "minimale", restreinte à l'enregistrement de ce qui est vu, sans plus: ce que Combettes appelle le "réalisme" (objectif ou subjectif), et que nous préférons appeler vision externe limitée.

Vision: parce que ce terme entre dans le paradigme général du "POINT DE VUE", et que par ailleurs, l'expression *PDV* concerne l'origine des perceptions et savoirs (le Point d'origine), c'est à dire le sujet du PDV, ou encore le *focalisateur*, tandis que le terme *VISION* tout en étant proche du PDV, s'en distingue suffisamment pour indiquer l'objet vu, interprété, etc., bref le *focalisé*.

Externe: parce que le focalisé est appréhendé uniquement par ce qui est perceptible aux sens (cf M. Bal), et que, par conséquent, le focalisateur s'interdit de faire accéder le lecteur à toute forme d'intériorité (cf infra).

Limitée: parce qu'il découle de cette vision externe qu'elle soit limitée quant à la qualité des informations données ²⁰³.

Certes, nous mesurons ce que ces anticipations peuvent avoir à la fois de frustrant et d'agaçant. Mais il faut comprendre que dans la situation de quasi tabula rasa théorique où nous nous trouvons ici, nous soyons contraints malgré nous d'abattre notre jeu. Non pas tant pour indiquer où nous allons, que parce que la mise au jour de PDV N bouleverse de fait l'ancienne tripartition des focalisations, et amène à distinguer le focalisateur du focalisé. Le concept de PDV N fait donc exploser la frontière arbitraire entre FZ et FE (quant au focalisateur), et, de ce fait, nous oblige d'emblée à rendre compte des phénomènes que Genette analysait comme de FE en termes de visions du focalisé (internes ou externes, limitées, ou illimitées).

C'est donc ce qui explique que l'essai d'analyse du foyer de la FZ, comme foyer non métaphorique, nous contraigne à anticiper sur celui de la FE, ainsi que sur les visions censées rendre compte du focalisé.

Si (157) présente un PDV N adoptant à l'égard du focalisé une vision externe limitée, cela ne tiendrait-il pas à la nature du référent? Qu'en est-il, en effet, lorsqu'il s'agit

²⁰² Insistons au risque de lasser que la FE n'est pas à nos yeux une véritable focalisation, puisqu'il n'y a pas de foyer autonome qui la définisse en propre.

²⁰³ Mais, comme on le verra dans les deux sections suivantes, toute vision externe n'est pas de facto limitée, même si c'est la situation la plus fréquente.

de présenter des personnages? (158) montre que la même vision externe est possible, mais qu'il est rare qu'elle soit développée sur de longs fragments. En effet, il suffit d'ouvrir le moindre des romans behaviouristes prétendument écrits en FE pour relever des fragments entiers qui relèvent de FZ ou de FI, et qui présentent des visions internes des référents: si tel n'était pas le cas, comme nous l'avons vu précédemment, les textes seraient tout bonnement inintelligibles.

Il n'est donc pas étonnant que (158) et (132) n'échappent pas à la règle, savoir que des visions externes sont toujours précédées, ou suivies, ou mêlées de marques qui indiquent la présence d'un focalisateur non seulement à partir de la composante perceptive (157), mais encore à partir de la composante cognitive, à la source des visions internes du focalisé succédant, en l'occurrence, à des visions externes (158) et (132).

En sorte que la longue investigation à laquelle nous nous sommes livré trouve ici sa confirmation. Tous les seconds plans habituellement présentés comme "neutres", FE, "observation extérieure et impartiale" du référent, du moins dans l'échantillonnage représentatif que nous avons sélectionné, indiquent l'existence d'un PDV N, d'une manière ou d'une autre (c'est à dire par la manifestation de la composante perceptive, et / ou axiologique, et / ou cognitive), et avec un plus ou moins fort degré de présence (en fonction de la variété de la manifestation de ces composantes, et du volume qu'elles occupent).

- (158) " Six heures sonnèrent. Binet entra.

Il était vêtu d'une redingote bleue, tombant droit d'elle-même tout autour de son corps maigre, et sa casquette de cuir, à pattes nouées par des cordons sur le sommet de sa tête, laissait voir, sous la visière relevée, un front chauve, qu'avait déprimé l'habitude du casque. Il portait un gilet de drap noir, un col de crin, un pantalon gris, et, en toute saison, des bottes bien cirées qui avaient deux renflements parallèles, à cause de la saillie des orteils. Pas un poil ne dépassait la ligne de son collier blond, qui, contournant la mâchoire, encadrait comme la bordure d'une plate-bande sa longue figure terne, dont les yeux étaient petits et le nez busqué. Fort à tous les jeux de cartes, bon chasseur et possédant une belle écriture, il avait chez lui un tour, où il s'amusait à tourner des ronds de serviette dont il encombrait sa maison, avec la jalousie d'un artiste et l'égoïsme d'un bourgeois."

(Flaubert, "Madame Bovary")

Cette description de Binet pénétrant à l'auberge du Lion d'or n'est pas organisée à partir d'un quelconque PDV P, mais à partir du N. L'essentiel de ce portrait correspond à ce que nous avons nommé une vision externe: en effet, Binet est décrit dans son aspect physique comme par un observateur extérieur qui se limiterait à ce qu'il voit, du lieu où il se trouve, et au moment où il est. Toutefois, si la proposition "qu'avait déprimé l'habitude du casque" peut à l'extrême limite s'expliquer par une inférence à partir de ce qui est visible, il est cependant plus probable de considérer qu'il s'agit ici d'un savoir qui excède ce que le simple examen de Binet autorise. Qui plus est, "en toute saison", ainsi que la dernière phrase de l'extrait renvoient incontestablement à un savoir "omniscient", et qu'il serait plus juste de considérer comme débordant ce qu'autorise la vue et la connaissance en un temps donné ("en toute saison" VS "à ce moment-là") et en un espace donné ("chez lui" VS à l'auberge). Ses qualités renvoient donc à un savoir qui excède ce que la vue permet en S° et en T°.

Si la composante cognitive est importante, c'est parce qu'elle est le levier de l'interprétation indicielle de la seule composante perceptive. Limitée à la simple vision externe, ce fragment ne nous dit rien que ce qu'il dit, alors que la dimension cognitive invite à donner au physique une sursignification symbolique, exprimant par les gestes, les activités, l'habit, un caractère psychologique ou un type sociologique:

- (158 b) " Six heures sonnèrent. Binet entra.

Il était vêtu d'une redingote bleue, tombant droit d'elle-même tout autour de son corps maigre, et sa casquette de cuir, à pattes nouées par des cordons sur le sommet de sa tête, laissait voir, sous la visière relevée, un front chauve [...]. Il portait un gilet de drap noir, un col de crin, un pantalon gris, et [...] des bottes bien cirées qui avaient deux renflements parallèles, à cause de la saillie des orteils. Pas un poil ne dépassait la ligne de son collier blond, qui, contournant la mâchoire, encadrait comme la bordure d'une plate-bande sa longue figure terne, dont les yeux étaient petits et le nez busqué. [...]"

(Flaubert, "Madame Bovary")

Incontestablement, (158 b), privé des éléments renvoyant à la composante cognitive, reste intelligible, et le lecteur peut être tenté de surinterpréter tel ou tel trait: c'est là une activité légitime, et inévitable, comme V. Jouve l'a bien montré, dans la mesure où le pacte de lecture minimal repose sur cette tacite convention que tout ce qui est dit est significatif et important - ce pacte de lecture se superposant aux maximes conversationnelles gricéennes, notamment les maximes de quantité, de qualité, et, en définitive, le principe de pertinence...Mais ce qu'il est décisif de remarquer, sur la base relativement faussée de ce court extrait, certes, c'est que les interprétations que le lecteur est tenté de construire sont plus aléatoires et moins dirigées en (158 b) qu'en (158), dans la mesure où les éléments de la composante cognitive de (158) contraignent les interprétations dans une certaine direction (cf Eco, "De l'interprétation" , et Jouve, 1992).

Et l'on peut même aller jusqu'à dire que plus le texte se limite à l'évocation de signes extérieurs, plus le lecteur compense par ses propres hypothèses les silences du focalisateur. Encore convient-il de remarquer que ces silences n'ont pas la même portée, selon qu'il s'agisse du P ou du N: le lecteur accepte plus facilement ces silences chez le P, parce qu'il les interprète comme un trait de caractère, et que l'interprétation n'est pas bloquée par ailleurs, alors que le silence du N rend sinon impossible, du moins très conjecturale la signification autorisée construite par le texte. C'est ce mécanisme qui explique notamment le caractère déroutant de bien des "nouveaux romans".

(132), que Combettes cite également comme un exemple de point de vue "extérieur" limité à la simple observation de ce qui est perceptible, montre que ce cadre préétabli n'est pas respecté:

- (132) "A travers les grandes plages mortes du Tanezrouft, Tamara s'enfuit montée sur sa chamelle blanche; depuis cinq fois vingt-quatre heures, elle marche la nuit, et encore le matin, jusqu'à ce que son ombre projetée tombe à la verticale sous les pas du chameau; elle dort durant les heures chaudes; elle a emporté très peu de choses... Tamara va tantôt marchant comme une automate devant sa chamelle, tantôt juchée sur sa rahla [selle à pommeeau en forme de croix], à laquelle elle s'attache par la ceinture, pour ne pas tomber de fatigue.

Depuis deux jours, elle ne boit pour ainsi dire plus. Liée à sa bête, elle laisse celle-ci avancer au gré de son instinct et la chamelle marche droit au sud, suivant un cap connu d'elle seule; Tamara est trop épuisée pour apercevoir les premières traces qu'elle croise: passage de gazelles d'abord; puis quelques empreintes de chameaux, enfin un vrai medjbed [piste formée par le passage répété des gens et des bêtes]"

(R. Frison-Roche, "La piste oubliée" cité par B. Combettes, in "classes de première. Cours et exercices. Méthodes et pratiques 1" Français. Editions Modernes Media)

Etablissons tout d'abord que cet extrait est un second plan, puisque tous les présents (sauf "s'enfuit"), de valeur sécante, peuvent être remplacés par des imparfaits: ils indiquent que cette suite d'actions est à considérer sous sa fonction descriptive comme autant de parties d'un tout: dans cette construction thématique à thème éclatée, chacune de ces actions décrit la fuite de Tamara. Nous sommes donc dans un sommaire à fonction descriptive. Relativement à l'analyse que Combettes propose de cet extrait, seul le premier paragraphe correspond à un point de vue extérieur. En effet, dès le deuxième paragraphe, apparaissent des expressions qui dénotent l'accès aux pensées des P, et donc une certaine "omniscience", aussi limitée soit-elle. Qui donc acceptera de considérer qu'"au gré de son instinct", "un cap connu d'elle seule" se limitent à une observation extérieure? Ne nous donnons pas le ridicule de reprendre les querelles byzantines sur le sexe des anges en nous interrogeant sérieusement sur le fait de savoir si les chameaux ont une âme, et s'il nous est donné d'y accéder... A l'écrivain, rien d'impossible...

Pour le reste, ce qui nous importe, c'est de constater que, quasi inévitablement, apparaissent ces marques du savoir du N, quand bien même ce dernier s'en tient à l'évocation de ce qui est perceptible. Cette conclusion peut éventuellement être contestée dans le domaine de la psychologie des chameaux, elle ne peut pas l'être à propos de celle des femmes... Le fait que le texte précise que "Tamara est trop épuisée pour apercevoir" ce qui est par la suite explicitement nommé (des gazelles, des chameaux, un medjbed) nous suffit pour comprendre que ce deuxième paragraphe (comme le premier) est écrit à partir du PDV du N, qui tantôt adopte une vision externe (premier paragraphe), tantôt une vision interne (second paragraphe) en nommant ce que Tamara n'a pas pu voir, et a fortiori ce qu'elle n'a pas pu interpréter.

Ainsi, tous les seconds plans habituellement présentés comme "neutres", FE, "observation extérieure et impartiale" du référent, du moins dans l'échantillonnage représentatif que nous avons sélectionné, indiquent l'existence d'un PDV N. Certes, cette expression du PDV N est variable, plus forte en (155) et en (156) qu'en (126), (132), (157) ou (158): cela tient à des critères de type qualitatif (selon la diversité des composantes perceptive, et / ou axiologique, et / ou cognitive mises en oeuvre, et selon les types de marquage), et à d'autres critères de type quantitatif (selon le volume que ces mêmes composantes occupent , etc.).

La conclusion qui en découle, c'est que l'existence de cet authentique foyer qu'est PDV N remet en question le statut de FE comme focalisation autonome, et, en fin de compte, cela n'est pas pour surprendre le familier du PDV, tant le statut de la FE a toujours paru profondément instable. Ce faisant, l'analyse du "foyer" de la FE est largement entamée...

Cette implosion de FE appartenant à PDV N, quant au foyer, n'épuise pourtant pas la question: il paraît donc utile d'analyser, parallèlement au foyer, ou

au focalisateur, cette autre face indissociable du PDV qu'est l'objet vu, le focalisé, au travers des prédicats constitutifs de P, au sens que nous avons donné à P dans notre chapitre consacré au foyer de la FI.

C'est à ce niveau du focalisé que la notion de vision paraît un bon outil d'analyse .

Il nous reste toutefois, avant d'aborder plus en détail l'analyse du "foyer" de la FE (chapitre III), et de procéder à une étude systématique des visions (IIe section) à avancer (enfin!) quelques propositions sur les rapports entre mode et voix.

F propositions pour une conception étendue du mode narratif

Les conclusions si iconoclastes auxquelles nous sommes parvenu nécessitent une mise au point sur leurs conséquences théoriques concernant les rapports entre le "mode" et la "voix".

Une grande partie de la difficulté tient à la polysémie de ces notions, ou, plus précisément, au fait qu'il existe, pour le mode comme pour la voix, des définitions variées, référant à des théories ou à des domaines très différents, au point qu'elles n'ont parfois en commun que leur nom. Notre but n'est pas d'épuiser la question (il y faudrait plusieurs thèses; ces recherches seraient au demeurant fort utiles), il est plutôt de tenter de voir en quoi notre proposition sur le foyer de la FZ peut modestement contribuer à modifier les contours, voire à clarifier les rapports entre les notions précitées.

L'objectif n'est certes pas de revenir à la confusion pré-genettienne du "mode" et de la "voix": tout le monde s'accorde là-dessus, tout en gardant un silence prudent sur le statut respectif de ces notions. Tout au plus souligne-t-on que la distinction n'est linguistiquement pas aisée à établir, sans plus. Pour notre part, nous voudrions expliquer que notre définition étendue du PDV entend échapper au reproche de confusion du "mode" et de la "voix" , quand bien même elle suppose une extension des marqueurs du mode narratif. Nous esquisserons quelques réponses d'ordre théorique (quant aux gains épistémologiques potentiels, c'est l'ensemble de ce travail qui peut éventuellement en donner un aperçu) Ce qui est certain, c'est que les remarques suivantes sont au plus haut point conjecturales, et discutables au sens étymologique du terme.

On aura remarqué que nous parlons tantôt de mode, avec ou sans guillemets, tantôt de mode narratif (et de même pour la voix): ces variations entendent marquer les différences suivantes:

- mode et voix, sans guillemets, renvoient aux diverses conceptions linguistiques du mode et de la voix;

- les guillemets renvoient au "mode" et à la "voix" tels que Genette les définit dans "Figures III" et "Nouveau discours du récit": il s'agit de conceptions qui s'appuient certes sur les théories linguistiques, mais qui sont adaptées au texte narratif, ce qui explique des transpositions plus ou moins métaphoriques, et des délimitations parfois éloignées de la pratique linguistique. D'où ces guillemets indiquant moins une citation qu'ils ne soulignent une mise à distance.

- Enfin le mode narratif et la voix narrative entendent correspondre à un découpage moins contestable de ces notions, dans les textes narratifs.

Le point de départ est effectivement de repenser ces notions et leur articulation dans le cadre du texte narratif: il ne semble pas que ce soit toujours le cas, fût-ce involontairement, à observer ce qui se cache derrière le choix des (rares) exemples cités pour illustrer les diverses focalisations. En effet, comme l'établira plus en détail notre analyse des (re)présentations de la notion dans les manuels scolaires, ces exemples tournent quasi exclusivement autour des mêmes auteurs (Balzac, pour la FZ, Stendhal ou Flaubert ou Zola pour la FI, Robbe-Grillet ou Hemingway pour la FE) des mêmes genres (le roman réaliste du XIX e siècle, le roman behaviouriste ou le nouveau roman). Qui plus est, ces extraits privilégient tout particulièrement les pauses descriptives, et n'analysent que rarement des sommaires ou des scènes: on peut imaginer, sans risque de beaucoup se tromper, que ce choix commode des scènes offre l'avantage d'éviter d'aborder frontalement l'opposition "mode" / "voix". En effet, analyser des scènes ou des sommaires, c'est de facto faire intervenir notamment des critères de nature "temporelle", dont Genette a écrit qu'ils concernaient la "voix".

Somme toute, ce que nous voudrions démontrer, c'est que, d'une part, le "mode" selon Genette *peut* être étendu, d'après la définition générale qu'il en donne, et que, d'autre part ce "mode" *doit* être étendu d'après la réalité plurielle des textes dont le PDV ambitionne de rendre compte.

Genette a-t-il raison d'exclure du mode la dimension temporelle, et notamment la fréquence, l'ordre et la durée, e.g.? Cette exclusion pose problème, y compris si l'on s'en tient à la définition que Genette donne du "mode", c'est à dire le fait de "raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et [de] le raconter selon tel ou tel point de vue" (Genette, 1972, 183)²⁰⁴.

1 Il n'est pas niable que le phénomène de la durée n'est pas sans jouer sur les interprétations du lecteur, et ce à partir des différences de durée choisies par le N. Raconter plus ou moins un événement, cela appartient doublement au mode: d'abord parce qu'il s'agit d'un problème de "distance", laquelle est constitutive du mode selon Genette lui-même. Ensuite parce que raconter plus ou moins un événement est aussi un problème de point de vue, dans la mesure où le lecteur présuppose, le plus souvent à juste titre, que ce qui est raconté longuement est important du point de vue de celui qui raconte, comme de celui du personnage, comme du point de vue de l'interprétation générale du récit . On peut d'ailleurs affirmer que cette présupposition agit également dans les cas inverses où un fait capital est omis, ou raconté rapidement, dans la mesure où il s'agit d'un jeu du narrateur avec cette convention tacite.

Ainsi, J. Fontanille a tout à fait raison de souligner que les expansions et condensations temporelles servent à manifester "la compétence modale et thématique d'un observateur, et, en particulier, les formes passionnelles et les modalisations thymiques qui sont associées à cette compétence. En d'autres termes, l'élasticité du discours correspond dans la plupart des cas au degré de *sensibilisation des dispositifs modaux* de ce qui est vu, évoqué ou raconté" (Fontanille, 1989, 40). Fontanille illustre son propos par l'exemple de "La semaine sainte", dans laquelle les exercices militaires qui "durent" pourtant un temps certain, sont "expédiés de manière lapidaire, alors que l'épisode décisif pour Théodore de la découverte des valeurs républicaines lors de la courte nuit des arbrisseaux est raconté sur plus de vingt pages.

²⁰⁴ Cf notre première partie, les chapitres consacrés à Genette, et surtout à J. Fontanille.

Incontestablement, le lecteur comprend que ces événements respectifs n'ont pas la même valeur: pour Théodore, à l'évidence, et aussi pour le narrateur: du fait de ses choix narratifs, il indique par là-même qu'il partage ces mêmes valeurs. Et cela non pas en vertu de ce que nous pouvons savoir sur l'auteur (encore que ce ne soit pas totalement indifférent), mais en vertu d'un phénomène de nature sémiotique au sens large qui concerne l'écrivain, et spécifiquement le narrateur.

2 On peut également considérer que la fréquence relève tout autant du mode que de la voix. Ainsi, la valeur aspectuelle ponctuelle ou répétitive ne dépend pas du nombre d'occurrences de l'événement, mais de la "prévisibilité" de sa réapparition; et la répétition ne peut être convertie en itération que si quelqu'un (il s'agit de déterminer qui: P et / ou N et / ou le lecteur) est capable d'affirmer l'identité de ces événements. Ce dernier point est décisif, en effet: Fontanille a raison de souligner que les tromperies successives de Manon, racontées par Des Grieux, constituent certes une itération narrative, mais pas une itération discursive. Ce qui explique que si le lecteur est capable de reconstituer l'itération sur la base des instructions fournies par le narrateur extradiégétique, en revanche Des Grieux n'y voit pas la répétition à l'identique de ses malheurs. En sorte que la fréquence renvoie également à une "modalisation cognitive" que Fontanille attribue à un observateur, et que nous proposons d'attribuer au N, dans sa fonction de focalisation, afin de ne pas multiplier inutilement des instances qui sont autant d'écran pour la compréhension des messages.

3 En outre, on s'accordera sans doute sur le fait que les valeurs temporelles ne sont également pas sans effet sur le mode: ainsi des fragments dominés par des imparfaits ou des futurs, ou encore des conditionnels de valeur itérative, comme en (159) et (160):

- (159) *"Le voyage sera longtemps agréable. Vers midi, ils se dirigeront, d'un pas nonchalant, vers le wagon-restaurant. Ils s'installeront près d'une vitre, en tête à tête. Ils commanderont deux whiskies. Ils se regarderont, une dernière fois, avec un sourire complice. [...] Mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide".*

(G. Percec, "les choses")

Comme on l'a déjà vu, il serait erroné d'interpréter ces futurs comme la marque d'une prolepse, dans la mesure où cela supposerait que ces événements racontés par anticipation ont déjà eu lieu, pour le narrateur, dans le cadre habituel des narrations ultérieures. En effet, avec la prolepse, le narrateur annoncerait par avance des événements qui, certes, ne se sont pas encore produits par rapport à la temporalité des personnages, mais qui sont effectivement passés par rapport à la convention de la narration ultérieure.

Or, en (159), le futur indique plus précisément que l'avenir des personnages est déjà inscrit dans leur passé comme dans leur présent. En d'autres termes, même si le N ne rapporte pas des événements qui se sont déjà produits, dans le cadre de la narration ultérieure, il annonce par avance que ce qui ne s'est pas encore produit se produira, de la façon qui est dite, et avec les conclusions qui s'en suivront. Ce futur témoigne donc de la compétence épistémique ou cognitive du N, et engage la manière dont les faits seront interprétés par le lecteur, sur la base du mode selon lequel ils viennent d'être racontés ²⁰⁵.

²⁰⁵ Cette interprétation est d'ailleurs confirmée par la citation de Karl Marx, qui suit immédiatement cet excipit, et donne en quelque sorte la clé de l'ouvrage: "Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie; la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat." D'une certaine manière, la valeur cognitive de ces futurs vaut pour l'expression d'une "métaphysique", et exprime une vision du monde, comme le plus que parfait de "l'étranger", toutes choses égales par ailleurs.

On peut fournir la même analyse avec des conditionnels ou des imparfaits:

- (160) " Il ne restait rien. Ils étaient à bout de course, au terme de cette trajectoire ambiguë qui avait été leur vie pendant six ans, au terme de cette quête indécise qui ne les avait menés nulle part, qui ne leur avait rien appris.

EPILOGUE

Tout aurait pu continuer ainsi. Ils auraient pu rester là toute leur vie. Jérôme, à son tour, aurait pris un poste. Ils n'auraient pas manqué d'argent. [...]"

(G. Pérec, "Les choses", exemple cité in Fontanille, 1989, 39 et ss)

Ici encore, le conditionnel indique non seulement une "distance" entre le N et les P, mais encore il témoigne du savoir du N: ce savoir porte sur les événements à venir, quoi que les "héros" fassent. Quant aux imparfaits, ils témoignent d'un égal savoir, moins sur les événements passés que sur leur signification profonde, laquelle échappe également aux personnages.

Ces quelques remarques ne visent pas à remettre en cause le fait que la durée, ou la fréquence, appartiennent à la voix.

Elles entendent souligner qu'elles concernent aussi le mode, lequel se trouve, par voie de conséquence, concerné par des marques que depuis Genette on avait pris l'habitude de considérer à tort comme des phénomènes renvoyant à la voix stricto sensu.

Il s'ensuit également que cette extension des marqueurs du mode va de pair avec l'importance de la composante cognitive dans la construction d'un sujet de conscience, centre du foyer de la FI comme de la FZ.

En définitive, la composante cognitive, associée ou non à la composante perceptive, entraîne (et justifie) une extension de la notion de PDV, bien au delà du simple sujet des perceptions. Si tel est bien le cas, alors il n'y a pas lieu de s'offusquer que des phénomènes qui relèvent traditionnellement de la voix concernent également le PDV sous sa conception étendue. En ce sens, la définition de "centre d'intérêt" (équivalent du foyer) chez M. Bal a représenté en son temps un progrès dans la mesure où elle ne limitait pas la focalisation à la vue: le centre d'intérêt est ainsi conçu comme "le résultat de la sélection , parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. Ensuite il comporte la "vue", la vision , aussi dans le sens abstrait de "considérer quelque chose sous un certain angle " , et finalement la présentation " (Bal, 1977, 37).

4 Par ailleurs des constructions linguistiques habituellement rangées dans la catégorie de la voix, telles celles qui expriment l'omniscience du N, nous semblent être tout autant concernées par la catégorie du mode.

Ainsi lorsque le narrateur commente son récit, et lorsque ces commentaires témoignent d'un savoir qui déborde ce qu'on peut voir ou savoir à ce moment du récit de l'histoire, ou encore lorsque le narrateur se livre à un récit achronique, dans des seconds plans chronologiques: ainsi des analepses ou des prolepses, ou encore des changements brusques du lieu ou du temps du récit, si abondants dans les romans populaires (mais ils n'ont pas le monopole du procédé, tant s'en faut).

- (161) "*Le même jour, vers l'heure où Madame Danglars faisait la séance que nous avons dite dans le cabinet de M. le procureur du roi, une calèche de voyage, entrant dans la rue du Helder, franchissait la porte du n° 27 et s'arrêtait dans la cour*"
(A. Dumas, "Le Comte de Monte-Cristo", chap. LXVIII)

- (162) "*Et maintenant, laissons mademoiselle de Lamothe-Houdan et Pétrus Herbel à leur désespoir amoureux, et allons, d'un seul bond, voir, à Vienne, ce qui s'y passait dans la soirée du mardi gras de l'année 1827*"
(A. Dumas, "Les Mohicans de Paris", cité in Vuillaume, 1990, 39)

En (161) et (162), l'ubiquité exhibée du narrateur est souvent analysée comme l'indice de l'omniscience qui le caractérise dans ce type de roman: mais il convient d'être prudent sur la signification de ce phénomène.

Nous avons déjà souligné que l'"omniscience" gagnait à être appréhendée à partir de données textuelles, telles S° et T°, le contenu propositionnel ou le dire, plutôt qu'en fonctions de considérations extra-textuelles basées sur des scripts, ou sur la connaissance du monde. Nous voudrions à présent montrer qu'une approche de l'"omniscience" comme celle de Vuillaume fournit des arguments supplémentaires en faveur d'une conception étendue du mode narratif.

Selon M. Vuillaume, il existe, à côté de la "fiction principale", qui concerne les acteurs de l'histoire, une "fiction secondaire" caractérisée par les relations explicites entre narrateur et lecteur, concernant les événements du récit que le lecteur est invité à observer, sans qu'il puisse y prendre part, c'est à dire que le lecteur, comme le narrateur hétérodiégétique ne sont que des observateurs de la fiction principale. Ce sont cette indépendance et cette dissymétrie des deux fictions qui expliquent que "*le narrateur, comme le lecteur, puissent se mouvoir sans contrainte aucune dans l'espace comme dans le temps*". Est-il pertinent de rendre compte de ces phénomènes avérés en termes d'omniscience?

M. Vuillaume considère ce comportement "*plus comme celui d'un metteur en scène qui dirige les acteurs en se conformant à un scénario que celui d'un demiurge qui détermine à sa guise les faits et gestes de ses créatures. En effet, le narrateur ne prétend jamais faire agir les protagonistes du récit conformément à sa volonté. Jamais il ne se dit capable de leur faire faire telle action ou au contraire de les empêcher de l'accomplir. Si tel était le cas la fiction serait appréhendée comme telle et perdrait tout attrait*" (Vuillaume, 1990, 68 et 69). C'est précisément le fait qu'on sous-estime cette double dimension des récits de fiction (fiction principale et fiction secondaire) qui conduit à cette notion discutable d'omniscience: en effet, les récits de fiction se présentent d'une part "*comme s'ajustant après-coup à une réalité passée, antérieure à la date de leur production. Mais d'autre part ils possèdent la propriété singulière de ressusciter l'univers qu'ils décrivent*" (ibid. 70). En bref, c'est cette construction textuelle de l'illusion de la présence actuelle (dans le temps de la lecture) de l'univers narré qui explique cette tentation permanente de croire en l'omniscience de l'artiste et du narrateur, si souvent confondus ou, ce qui revient au même, mis sur le même plan: le narrateur peut donc, en donnant vie à un personnage, redonner vie à un être du passé: mais ce n'est pas pour autant qu'il lui forge un nouveau destin: il organise la représentation de l'histoire en suivant les règles qui découlent de son cahier des charges et du pacte de lecture qu'il doit observer, et aussi en fonction des intentions communicatives du narrateur, et, au-delà, de l'écrivain. En sorte que cette présentation de l'histoire renvoie aussi au mode, dans la mesure où cette présentation effectuée à partir de la composante cognitive ou de la composante axiologique du N, construit et dirige les interprétations du lecteur.

Et il nous semble même que le récit de la bataille de Waterloo par V. Hugo, pourtant réputé comme le modèle de l'omniscience du narrateur, témoigne d'intentions identiques: revenons donc une dernière fois sur (156):

- (156) " P1 Ce ne fut plus une mêlée, ce fut une ombre, une furie, un vertigineux emportement d'âmes et de courages, un ouragan d'épées éclairs. P2 En un instant, les quatorze cents dragons-gardes ne furent plus que huit cents; Fuller, leur lieutenant-colonel, tomba mort. P3 Ney accourut avec les lanciers et les chasseurs de Lefebvre-Desnouettes. P4 Le plateau de Mont-Saint Jean fut pris, repris, pris encore. P5 Les cuirassiers quittaient la cavalerie pour retourner à l'infanterie, ou, pour mieux dire, toute cette cohue formidable se colletait sans que l'un lâchât l'autre. P6 Les carrés tenaient toujours. P7 Il y eut douze assauts. P8 Ney eut quatre chevaux tués sous lui. P9 La moitié des cuirassiers resta sur le plateau. P10 Cette lutte dura deux heures.

P11 L'armée anglaise en fut profondément ébranlée [...] Wellington, aux trois quarts vaincu, admirait héroïquement. P12 Il disait à demi-voix: sublime!"

(Hugo, "Les Misérables", deuxième partie, livre premier, chap. X "Le plateau de Mont-Saint Jean")

Dans son "Précis d'analyse littéraire", M. Patillon commente un extrait semblable de ce même chapitre des "Misérables" en ces termes: " Cette connaissance de l'objet qui ne se fait à partir d'aucun foyer, que rien n'arrête ni ne limite, aucun écran, aucune distance spatiale ou temporelle, c'est ce que nous appelons la focalisation zéro ou encore le point de vue de Dieu" (Patillon, 1974, 55 et 56). A première vue, ce commentaire semble convenir à (156), puisque le narrateur va d'un lieu à un autre, résume en quelques phrases lapidaires des assauts répétés...Comme nous l'avons vu plus haut, ne pas reconnaître ici de foyer, c'est en rester à la notion de foyer comme foyer perceptif marqué par l'ancrage spatio-temporel du sujet percevant; mais le narrateur se repère ici par le savoir qui est le sien, et, plus encore, par ce qu'il nous donne à voir. En ce sens, il y a un PDV cognitif du narrateur qui organise les grandes masses de son récit de manière à donner l'impression d'une "cohue formidable", ou plus exactement de "cette cohue formidable": comme si le démonstratif indiquait d'une part l'exemplarité de ce combat et d'autre part insistait sur la quasi présence du lecteur à ce combat re-présenté: le démonstratif participerait de cette construction de l'illusion de la présence actuelle, en sorte que le démonstratif aurait une valeur situationnelle, déictique plus qu'anaphorique.

Ce qui est donc souvent pensé en termes d'omniscience gagnerait à être présenté comme l'indice du savoir et du faire voir du narrateur / metteur en scène, lequel ne se contente pas d'accéder aux pensées de ses personnages, mais aussi de donner par des commentaires explicatifs, et surtout par le jeu des alternances des formes de visions sécante et globale les éléments indispensables à l'interprétation du fragment, du moins à celle que le narrateur s'acharne à construire comme légitime. On mesure combien le PDV correspond à une intention. Dans cette mesure, il s'apparente à des actes (de langage): donner à la "réalité" cet aspect, choisir cet angle, cette vision, donner cette information-ci, c'est diriger l'interprétation du lecteur à partir de cette représentation toujours sélective, et toujours (sur)signifiante. Par conséquent, il paraît plus juste de parler de construction textuelle saturée et dirigée des interprétations du lecteur plutôt que d'omniscience.

Quoi qu'il en soit de la pertinence de cette dernière proposition, il reste donc que ces composantes cognitive et axiologique entrent en jeu dans le "fait de raconter plus ou moins" et "selon un certain point de vue" ce que l'on raconte, et contribuent à l'expression du mode narratif.

Et l'on pourrait en dire de même pour des phénomènes de polyphonie, comme celui de l'ironie, dont nous avons déjà parlé lors de l'analyse de (112)²⁰⁶.

premier bilan sur PDV N

Au rebours d'une longue tradition, il nous semble que l'existence d'un PDV N est avérée, dès lors que des perceptions et / ou des pensées représentées coréfèrent à la subjectivité du N.

Cette notion de "subjectivité" du N anonyme n'est paradoxale qu'en apparence: en effet, ce n'est pas parce que le N anonyme n'a pas d'identité concrétisée sous la forme d'un personnage qu'il n'a pas d'identité du tout. Il peut effectivement se voir doté de traits psychologiques, idéologiques, il peut manifester un Voir, un Savoir, un Faire, un Dire, etc, grâce aux perceptions et aux pensées représentées qui construisent cet être de discours, ce sujet de conscience qui sert de point d'ancrage au PDV N.

Cette "subjectivité", construite par les composantes perceptives, cognitive et axiologique qui entrent en jeu dans la thématization des perceptions et / ou des pensées, dans les seconds plans, fait contraste avec l'objectivité avec laquelle le N rapporte l'enchaînement des faits, dans les premiers plans.

Comme le PDV P, mais à un niveau supérieur, du fait du statut du N, ce PDV N entre en jeu dans la construction dirigée des interprétations. C'est à ce niveau que l'efficacité du PDV prend tout son sens: "voir", "savoir", c'est "faire voir", "faire savoir", c'est, en définitive, peser sur l'interprétation du texte²⁰⁷.

Le lecteur pourra ne pas être convaincu par cette démonstration de l'existence d'un PDV N, arguant du fait que, par rapport à PDV P, dont l'analyse était centrée sur l'étude des perceptions (et / ou des pensées représentées qui leur étaient associées), la présente analyse déborde ce cadre étroit: en témoigne, entre autre, la prise en compte de cette composante axiologique, et la surdétermination des questions du savoir, au détriment de la problématique des perceptions stricto sensu.

Incontestablement, nous mesurons que la présente approche ne se limite pas au cadre établi pour l'étude de PDV P; la chose eût été possible, et l'ensemble aurait eu la force de la cohérence d'un paradigme unifié. Mais c'eût été, nous a-t-il semblé, au détriment de la spécificité du voir et du savoir du N, sur laquelle nous nous sommes déjà

²⁰⁶ Cette conception du mode narratif n'est évidemment pas sans répercussion sur la définition de la voix narrative: mais c'est une autre discussion... Rappelons toutefois que ce qui entre dans la construction du mode narratif, c'est toujours-déjà de la voix. Quant à la voix narrative, nos propositions sur l'opposition des plans peuvent lui donner un fondement théorique minimal.

²⁰⁷ Cette influence est d'autant plus efficace qu'elle est souvent méconnue, ou sous estimée, au profit de l'influence du P, analysée sous l'angle des mécanismes identificatoires du lecteur au P: cf première partie, section IV, les travaux de V. Jouve.

expliqué ²⁰⁸. C'est en raison de ces données que nous avons pris ce risque de proposer une approche élargie de PDV N...plus conforme à la complexité des phénomènes en jeu.

²⁰⁸ Cf supra, p. 291 à 293.

section I

chapitre 4 le foyer de la "FE" : de la subordination de la vision externe à PDV N ou à PDV P

Nous ne serons pas aussi long pour l'étude du foyer de la FE que pour celui des deux focalisations précédentes:

- d'abord parce que la démonstration ne part pas de zéro;
- ensuite parce que l'examen des marques spécifiques du foyer de la FE s'avère sans objet dès lors que l'existence d'une focalisation externe autonome, de même nature que les précédentes, est une illusion.

Nous ne prétendons pas qu'il n'existe pas de marques du foyer de ce que la tradition nomme la FE: mais nous considérons que ces marques renvoient soient au N anonyme, soit au P, de sorte qu'il n'y a pas de foyer spécifique pour la FE, et que cette dernière se limite plutôt à une vision tantôt subordonnée à la perspective du N, tantôt à celle du P.

A hypothèses de travail

La définition du foyer de la FE, il faut le reconnaître, a toujours posé problème, même si tous ceux qui se sont intéressés de près ou de loin au PDV n'ont pas abordé frontalement la question. Il reste que, comme nous l'avons montré dans notre première partie, les considérations nombreuses et, surtout, fluctuantes, autour de ce type "neutre", "objectif", "impartial" sont à considérer comme l'indice d'un malaise. Seuls M. Bal, ainsi que P. Vitoux ont essayé de mettre un peu d'ordre dans le système tripartite des focalisations, sans aller toutefois jusqu'au bout de leurs intuitions ou de leur démarche.

Nous ne rappelons ces faits que pour indiquer l'existence d'un flottement théorique indéniable autour de cette question.

Au demeurant, tout enseignant, même s'il n'est pas au fait de la littérature théorique consacrée à la question, a eu, au moins une fois, la désagréable impression de buter sur l'analyse d'un extrait pourtant réputé en FE (disons tel fragment de l'incipit de "La Peau de chagrin", ou, comme nous le verrons sous peu, celui de "Germinal"), en observant, à juste titre, que la réalité se laissait mal enfermer dans les cadres préétablis; certes, la FE n'a pas le privilège exclusif de ces difficultés, mais c'est malgré tout la focalisation la plus problématique, suivie de près par la FZ: on verra que ce n'est absolument pas un hasard

209

Qui plus est, l'enseignant plus au fait des fragilités théoriques du système des focalisations s'est sans doute déjà trouvé confronté à ces expériences diverses qui, toutes, mettent en relief l'instabilité des frontières entre des focalisations si mal définies. Cet enseignant aura sans doute remarqué que le repérage des mêmes extraits est plus ou moins facilité selon les consignes: ainsi, si l'on propose de repérer seulement deux types de focalisation, soit des FI et des FE, ou des FI et des FZ, le repérage se fait le plus souvent à partir de la FI, et donc la seconde focalisation n'est parfois déterminée que négativement, parce que c'est celle qui reste... Des exercices de ce genre, pour cette raison, ne sont pas sans défaut, mais ce n'est pas là ce qui nous occupe: l'essentiel, c'est de remarquer que, dans leurs activités de repérage des focalisations, les apprenants s'appuient sur la FI plutôt que sur les deux autres focalisations, et ce, sans doute, parce que c'est, des trois, celle qui a le contenu le moins malaisé à définir. Le contre - exemple nous est fourni par les exercices portant sur des FE et des FZ: dans ce cas, en revanche, les réponses sont nettement plus aléatoires, dans la mesure où les apprenants n'ont plus, alors, le recours de la FI.

L'expérience est encore plus concluante lorsque les apprenants se trouvent face aux trois focalisations. Qu'on demande à des élèves ou à des étudiants (voire à des collègues...) de classer un échantillon représentatif des diverses focalisations, et l'on vérifiera, une fois de plus, que si les réponses convergent plutôt, pour le repérage des FI, en revanche les erreurs vont croissant pour les FZ puis pour les FE.

Encore convient-il de souligner que l'expérience peut être facilitée (et faussée) par l'existence préalable d'un corpus de textes qui correspondent (plus ou moins...) aux définitions desdites focalisations en contraignant fortement les choix, parfois à partir d'exemples bricolés pour les besoins de la cause ²¹⁰ . Si donc on décide de corser la

²⁰⁹ Cf notre développement consacré à la présentation et aux représentations de la notion de focalisation dans les manuels de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur.

²¹⁰ Ainsi, un exercice tel que celui que nous reproduisons ci-dessous, même s'il ne comporte pas d'erreurs, du point de vue des conceptions dominantes sur la question, est cependant d'un intérêt pédagogique très limité: trois exemples particulièrement bien choisis, et trois seulement, pour chacune des trois focalisations, cela laisse une marge d'erreur qui tend vers l'infinitésimal, et surtout cela n'aide en rien les élèves à se débrouiller dans des situations infiniment plus banales et infiniment plus complexes. Ce type d'exercices pourrait à la limite se concevoir dans le cadre d'une progression, en commençant par vérifier les connaissances dans des textes de difficulté variable: mais, ici, cet exercice est le seul portant sur les points de vue narratifs:

"Dans les textes suivants, identifiez les points de vue narratifs (externe, interne, omniscient)

1" Ils avaient un peu sommeil et le soleil les atteignait tous les deux dans le compartiment aux fauteuils de rotin. Des gens lisaient le journal américain. Les hommes portaient faux-col et cravate et Dupuche était seul à n'avoir pas de veston et à se coiffer d'un casque."

(Simenon, "Quartier Nègre")

2 " Elle acceptait avec ravissement ces adorations pour la femme qu'elle n'était plus. Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire à ce qu'il disait. Madame Arnoux, le dos tourné à la lumière, se penchait vers lui."

(Flaubert, "L'Education sentimentale")

difficulté en demandant aux apprenants de repérer les diverses focalisations dans un texte, sans avoir distingué au préalable les fragments sur lesquels faire porter l'analyse, alors les difficultés seront plus patentées. Que dire lorsque l'on demande d'écrire des textes diversement focalisés, ou de justifier ses choix!

En réalité, chaque pédagogue s'est trouvé dans de telles situations: non pas dans le but de déstabiliser volontairement les apprenants, ou de se donner une posture de "praticien - au-dessus - des - théories - sémiotico-linguistiques - aussi -sophistiquées - qu'impraticables", mais parce qu'elles sont tout bonnement inévitables.

Le bilan à tirer des expériences précédentes, pour notre propos, est double:

-d'une part, les réponses aléatoires indiquent l'absence de critères contrastifs décisifs (de nature linguistique) pour discriminer les différents types de focalisation. Cette absence se fait particulièrement sentir pour la FE par rapport à la FZ.

-d'autre part, lorsque l'on analyse les motivations des réponses, qu'elles mettent en jeu les représentations des notions, ou les justifications d'après tel segment textuel, on remarque, s'agissant de la FE, une polarisation sur l'objet. En général, les réponses se justifient approximativement ainsi: "C'est de la FE parce que ce personnage est décrit dans son apparence physique"; "C'est de la FE parce que ce sont des objets qui sont décrits". Les explications argumentent essentiellement à partir du contenu thématique, de l'objet décrit, et rarement à partir de critères linguistiques, sinon pour faire remarquer que "le narrateur ne donne pas son avis"...

Cette situation, maintes fois expérimentée, inspire notre démarche pour ce chapitre: nous partirons de quelques exemples attestés par "l'Institution" ²¹¹ comme relevant de la FE, et nous démontrerons que ces extraits correspondent à une configuration spécifique des marques constitutives du foyer du N, telle qu'il est abusif de parler de foyer propre à la FE, puisque le foyer de ces textes n'est rien d'autre que le N anonyme auquel nous avons restreint notre corpus.

Nous ne voulons pas laisser penser que, pour autant, le problème est réglé, puisque des textes subsistent, dotés de certaines caractéristiques communes et spécifiques, dont il faut rendre compte.

L'hypothèse générale qui est la nôtre pour le présent chapitre se résume dans les propositions suivantes:

proposition n° 1: si l'on veut toujours fuir les dérives métaphoriques, il convient de s'appuyer pour l'étude du foyer de la FE sur les mêmes critères que ceux qui nous ont aidé dans l'analyse de FI et de FZ. Un foyer, c'est à dire une instance à partir de laquelle la réalité est présentée, est un sujet de conscience reconstructible d'après les marques textuelles des composantes perceptive, cognitive et axiologique. C'est parce que ces

3 " Au même instant, comme si ce bruit réveillait tout le bruit de la prison, les spectateurs des fenêtres, jusqu'alors silencieux et immobiles, éclatèrent en cris de joie, en chansons, en menaces, en imprécations mêlées d'éclats de rire poignants à entendre. On eût cru voir des masques de démons. Sur chaque visage parut une grimace, tous les poings sortirent des barreaux, toutes les voix hurlèrent, tous les yeux flamboyèrent, et je fus épouvanté de voir tant d'étincelles reparaître dans cette cendre."

(Hugo, "Le Dernier jour d'un condamné ")

(in F. Neveux et D. Lemaître, "Vers la maîtrise du texte" , classe de seconde. Hachette, 1993, 165)

²¹¹ Par Institution, nous entendons ici les manuels scolaires ou universitaires. Même si ces ouvrages, ces collections ou ces éditeurs ne bénéficient d'aucune imprimatur officielle, il reste qu'ils jouent un rôle de premier plan dans la diffusion des savoirs et des normes, puisqu'ils sont censés respecter les instructions officielles, et participer à la transposition didactique des savoirs savants.

marques coréfèrent à la subjectivité d'un sujet de conscience donné, qu'il est toujours légitime de parler de PDV. Si l'on accepte ce postulat, il s'ensuit que:

proposition n° 2 : la FE a bien un foyer qui n'est pas de nature métaphorique: ce foyer, c'est le même celui de la FZ: le N anonyme. Cela signifie que le sujet des focalisations, le FOCALISATEUR, est le même en FE et en FZ. Est-ce à dire qu'il se manifeste de la même manière dans les deux cas?

C'est ici qu'il faut faire intervenir le concept de vision, parallèlement à celui de PDV, réservé au sujet (ou foyer, ou focalisateur) des focalisations. D'où la seconde proposition:

proposition n° 3 : la FE se caractérise par un certain type de marquage des composantes perceptive, cognitive et axiologique constitutives du foyer du N: ce niveau concerne ce qui est "perçu" par le N, au niveau des P, donc le FOCALISE: c'est de ce niveau que les visions entendent rendre compte. La spécificité de la FE tient donc au marquage implicite de l'instance focalisatrice: c'est indirectement, dans P, que les composantes perceptive, cognitive et axiologique coréfèrent à N. Cela signifie que la présence de N est on ne peut plus discrète, mais que, cependant, elle est réelle: mais on ne peut la déceler, le plus souvent, qu'à partir de P. Cette proposition entraîne une conséquence de première importance:

proposition n° 4 : si le foyer de la FE est marqué uniquement par le marquage indirect dans P, cela implique (ou explique) que le N s'interdit toute forme de discours transposé tel que le discours indirect; le discours indirect libre, voire le discours narrativisé. En effet, le N ne peut que se servir du discours direct, qui est comme une marque de fabrique des fragments en FE, puisqu'il permet de supprimer les marques du discours citant, qui coréfèrent explicitement au N, en l'occurrence.

Cette caractéristique linguistique a d'énormes conséquences sur l'expression des composantes cognitive et axiologique du foyer du N : cela explique cette impression de "réalité" brute, en l'absence de toute trace de la source énonciative du N, alors que, par contraste, la subjectivité des personnages est très forte, en raison de la fréquence du discours direct à l'exclusion de toute autre forme de discours rapporté.

Cela dit, il conviendra de mettre un sérieux bémol à ce qui pourrait passer pour une définition normative (et même franchement prescriptive) de la FE: en effet, contrairement à ce qu'on peut lire ici ou là, sur la neutralité ou l'impartialité du N en FE, il est assuré que l'on rencontre, ne serait-ce que dans les exemples attestés par l'Institution elle-même, comme on le verra ci-après, des traces parfois importantes de subjectivèmes (évaluations, modalisations, connecteurs argumentatifs) coréférant au N, de sorte que notre proposition n° 4 doit être affinée.

proposition n° 5 : si le N s'interdit le DI, le DIL ou le DN, ce n'est pas pour éviter de laisser une trace de sa subjectivité, par le biais du choix du verbe attributif. Cet argument ne tient pas, en effet, puisqu'il est patent que coexistent par ailleurs des subjectivèmes renvoyant au N. La véritable raison tient en ceci que le N s'interdit de faire comme si les informations sur les P provenaient de lui, en quelque manière. C'est donc pour une raison de nature cognitive que le N se limite au DD, et non pas pour des raisons qui touchent à la neutralité, à l'objectivité de ce type de texte: ce que Genette nommait fort justement la "gestion de l'information narrative".

proposition n° 6 : Quant à la prétendue objectivité de la FE, c'est au mieux une prescription normative, au pire une erreur: ici comme pour les focalisations précédentes,

la subjectivité ou l'objectivité des visions relèvent de la problématique générale de l'expression du PDV. Il n'y a aucune raison théorique à ce que la vision externe d'un objet commande une expression objectivante; en revanche, ce choix peut davantage se comprendre en fonction du choix d'un observateur anonyme. Mais, là encore, il n'y a aucune relation de cause à effet entre la nature du focalisateur, et / ou le choix du focalisé, et l'expression du PDV.

Le lecteur qui nous a suivi jusqu'ici se pose sans doute la question suivante: si FE et FZ sont identiques, quant au foyer, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'un N anonyme, faut-il en conclure que FE et FZ sont dans tous les cas des focalisations semblables?

Gardons-nous d'une conclusion si hâtive! En effet, le N n'est pas forcément un narrateur anonyme. Dans ces conditions, le focalisateur de la FZ est certes toujours le N, mais cela peut être un N homodiégétique. Cela n'entraîne aucune répercussion qui infirmerait nos analyses du foyer. Au contraire, est-on tenté de dire, le repérage du N s'en trouve alors d'autant plus facilité que ce dernier est plus présent : il est plus facile de rapporter perceptions, savoirs, jugements à celui qui dit "je" ou qui est un personnage de l'histoire. Par conséquent le degré d'incarnation du N est relativement indifférent à la théorie du foyer de la FZ. Ce qui vaut a priori pour le N anonyme vaut a fortiori pour tous les autres types de N (encore que cela soit à démontrer: mais c'est là un autre travail...).

En revanche, comme on le verra, le N de la FE ne peut pas ne pas être autre chose qu'un N anonyme. C'est en cela qu'il y a une différence avec la FZ. Faut-il, à partir de ce fait, conclure à l'existence d'une FE autonome? La question mérite d'être posée, mais il est difficile d'y répondre dès à présent.

En tout état de cause, la discussion n'aurait guère de pertinence, si elle établissait une assimilation de FE à FZ sur la base d'un corpus restreint (les récits hétérodiégétiques, ce qui aurait éventuellement pour effet de surévaluer par artefact le N anonyme). Remarquons cependant que le problème est énorme, et qu'il ne serait pas évacué pour autant, même si l'on prenait la précaution d'intégrer à la réflexion toutes les autres modalités de la FZ. En effet, quoi qu'il en soit, les récits hétérodiégétiques représentent sans doute la majorité des récits. De sorte que la question reste au moins pertinente dans les limites de notre corpus: quelles sont, dans le cadre des récits hétérodiégétiques, les spécificités du foyer de FE par rapport à celui de FZ?

Bornons-nous à mettre en relief les données du problème:

-d'une part, on se trouve face à la tentation de considérer la FE , sous l'angle du focalisateur (qui est celui qui nous importe ici, rappelons-le une fois encore), comme une focalisation de même nature que les précédentes. Mais alors on voit mal sur quelles spécificités fonder cette autonomie, puisqu'on se trouve, en FE comme en FZ, face au même marquage linguistique (ce qui ne veut pas dire que tout ce qui concerne FZ est valable pour FE; mais l'inverse semble vrai).

-d'autre part, on met en avant certaines différences, ainsi le fait que le marquage direct des composantes est possible en FZ, mais pas en FE, ou encore le fait que l'opinion précédente repose uniquement sur l'analyse de FZ avec un N anonyme, alors que d'autres réalisations du N sont possibles pour la FZ, et non pour la FE. En bref, ce serait cette contrainte maximale qui serait la marque de cette focalisation.

Il est certes prématuré de répondre: soulignons cependant que ces deux hypothèses obéissent à deux logiques différentes: la première met au centre de ses préoccupations le focalisateur; la seconde, pour sa part, insiste plutôt sur le focalisé. Il n'est pas certain, en

définitive, que ces deux hypothèses s'excluent. Le présent chapitre s'attachera à les articuler, en étudiant d'abord la FE "du côté du focalisateur" (B), puis "du côté du focalisé" (C).

B à la recherche du focalisateur de la FE

1 de la rareté des critères contrastifs entre FE et FZ

Considérons tout d'abord quelques exemples recueillis dans des manuels de l'enseignement secondaire ou supérieur. Nous constaterons qu'ils exemplifient mal la FE et la FZ.

Cette situation, au-delà d'un choix malheureux, souligne que nous sommes confrontés à une situation révélatrice d'un problème théorique majeur: celui de la difficile, voire impossible distinction du foyer de FE par rapport à celui de FZ, à l'aide de critères linguistiques décisifs et convergents .

- (163) : FZ : *" Le Maître de Nemours, pour nous servir de l'abréviation usitée en beaucoup de pays, portait une veste de chasse en velours vert bouteille, un ample gilet jaune en poil de chèvre, dans la poche duquel on apercevait une tabatière monstrueuse dessinée par un cercle noir. A nez camard grosse tabatière, est une loi sans exception"*

(Balzac, "Ursule Mirouet") (in Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

- (164) : FE : *" Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme âgé d'une soixantaine d'années, mais à qui tout le monde eût donné plus que cet âge, allait le long du boulevard des Italiens, le nez à la piste, les lèvres papelardes, comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir."*

(Balzac, "Le Cousin Pons") (in Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

Ces deux exemples illustrent assez mal les définitions proposées par Rincé et Lecherbonnier: en FZ, *" Il est impossible de déterminer précisément le point de vue, tant il est vaste ou multiple. On parle à ce propos de narrateur omniscient, puisque celui qui raconte (et qui se confond souvent avec l'auteur) a une vue d'ensemble de l'espace, du temps et de l'action romanesque qui excède de beaucoup celles qu'en ont les divers personnages."* (Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197), alors qu'en FE *"la réalité est décrite comme réduite à ses apparences extérieures et le lecteur maintenu dans l'ignorance de l'identité des êtres ou du sens des actions"* (ibid).

S'agissant de (163), si l'on applique les critères de Rincé et Lecherbonnier, il semble qu'on soit plutôt en FE, d'après les propres critères des auteurs, puisque cette description s'attache essentiellement à la description externe du personnage, et ne nous fait pas accéder à ses pensées. Evidemment, le narrateur se livre à un commentaire au présent gnomique (*"A nez camard grosse tabatière, est une loi sans exception"*), mais comme ce savoir peut être assimilé à la voix narrative, plutôt qu'au mode, il est gênant de baser la détermination du PDV sur un critère sujet à discussion. Finalement, c'est la

dénomination du personnage qui est ici déterminante pour indiquer la FZ: "le Maître de Nemours" est d'emblée nommé par un narrateur qui affiche ainsi son savoir ²¹².

Si l'on s'en tient au critère de la quantité d'information fournie par le narrateur, considéré par Genette comme capital pour la distinction de FZ et de FE, alors on ne peut que constater combien (164) recèle d'informations fournies par le narrateur lui-même, sur l'heure, le lieu, le physique du P ou l'âge du P: en effet, il manifeste son savoir en soulignant le décalage entre l'âge réel ("une soixantaine d'années") et l'apparence ("mais à qui tout le monde eût donné plus que cet âge"). Qui plus est, le N se livre dans un commentaire à des hypothèses significatives sur son comportement ("comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir"), utilise un qualificatif subjectif ("papelardes")...En bref, on pourrait croire qu'il s'agit d'une FZ, alors qu'il s'agit effectivement d'une FE pour la seule raison que le P est mentionné non pas directement par son nom propre, mais par le déterminant de première mention, "un homme". Par contraste, le "Maître de Nemours" décrit dans son aspect extérieur, est, sous l'angle de la quantité d'information fournie par le N, plus pauvre que (164), de sorte que, n'était la dénomination du P, on pourrait se croire en FE!

En bref, il n'y a là guère qu'un seul indice linguistique propre à distinguer ces deux extraits, de nature à justifier que (163) est bien en FZ et (164) en FE! Ces exemples, mal choisis, sont donc susceptibles d'entraîner des représentations erronées de la FZ, qui se définirait par le commentaire, ou de la FE, qui se limiterait à "l'ignorance de l'identité des êtres ou du sens des actions", exprimée par l'absence de nom propre et par la double hypothèse du narrateur sur la mine réjouie de l' "homme" ²¹³, comme si les deux comparaisons indiquaient que le narrateur ne connaissait pas les raisons du contentement hypocrite du P.

(163) et (164), au-delà du choix maladroit des exemples censés illustrer les définitions respectives de la FE et de la FZ, mettent fortement en relief, malgré eux, l'absence de critères contrastifs nets entre FZ et FE. Cette insuffisance de critères définitionnels précis peut cependant s'avérer beaucoup plus gênante, quand elle aboutit à la présentation non plus d'exemples malheureux, mais carrément fautifs.

²¹² L'explication par la dénomination est tout à fait pertinente. L'expérience nous incite toutefois à mettre les points sur les i. Cette explication est souvent parasitée par la mise en lumière du fait qu'il s'agit ici d'un incipit, et que, par conséquent, le nom du "Maître de Nemours" n'ayant pas été au préalable mentionné dans un dialogue, c'est bien le N qui est responsable de cette dénomination. Cette argumentation est également vraie.

Mais elle s'accompagne souvent d'une conséquence qui est franchement fautive: c'est celle qui consiste à laisser penser que si l'on se trouvait face à l'appellatif "le Maître de Nemours" dans une portion du texte autre que l'incipit, nous ne serions plus automatiquement en FZ, dès lors que ce nom aurait déjà été mentionné. Ce raisonnement, de type "logique" et psychologique, est faux. Ce qui compte, c'est l'observation linguistique du repérage de la source énonciative (et par la-même, de la source cognitive) à qui attribuer le choix de la dénomination, ou de ses substituts dans la chaîne anaphorique. Par conséquent le raisonnement est valable pour l'incipit, certes, non pas parce que c'est l'incipit, mais parce que le responsable de cette dénomination est le N; et il en irait de même, dans l'excipit, si la dénomination était identique.

²¹³ Toutefois cette dernière interprétation nous semble sujette à caution: la double hypothèse ne signifie pas que le narrateur ne sait que penser du personnage, puisqu'il a auparavant utilisé le qualificatif dépréciatif "papelardes": en fait, ces deux comparaisons sont des indices fournis par le N comme autant d'amorces pour l'interprétation du caractère du P.

2 confusion entre le focalisé externe et le "focalisateur externe" (ou confusion entre focalisation SUR et focalisation PAR)

Ainsi, les exemples (165), (168) et (169) confondent FZ et FE, en raison d'une double erreur qui, à partir d'une conception erronée de FZ, conduit à survaloriser les visions externes, et à leur donner un statut de focalisation qu'elles n'ont pas. C'est ainsi qu'une analyse faussée du focalisé conduit à imaginer l'existence d'un témoin anonyme, hors de la diégèse, à l'origine de la FE, alors que nous sommes selon nous en présence d'un PDV N, le N focalisateur adoptant ici une vision externe.

- (165) *"L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner."*

(Zola, "Germinal", cité in Labouret et Meunier, 1994, 146)

Labouret et Meunier considèrent qu'à l'exception de la première phrase, tout l'extrait illustre la FE dont ils ont précédemment donné la définition suivante: *" Les informations données au lecteur restent en deçà de ce que sait le personnage. N'est décrit et raconté que ce qui peut être vu de l'extérieur, à partir d'une position neutre. Les faits et gestes sont présentés d'un point de vue purement objectif, tels qu'ils pourraient être enregistrés par l'oeil d'une caméra, sans l'interprétation d'une conscience. On ne connaît donc pas les pensées des personnages décrits."*

(Labouret et Meunier, 1994, 146)

Il y a effectivement ici une description de l'aspect extérieur du personnage, mais il nous semble abusif d'affirmer que nous avons là une description objective, telle qu'elle pourrait être enregistrée par une caméra (comme si, d'ailleurs, les caméras étaient garantes de l'objectivité!). D'abord, les informations données sont surabondantes, qu'elles concernent "le coton aminci" de la veste, le "velours" du pantalon, le "mouchoir à carreaux", ou encore les mains "gourdes".

Or ces détails peuvent difficilement être "vus de l'extérieur", dans le régime de la fiction réaliste, pour la bonne raison qu'il fait nuit noire... comme le premier paragraphe de l'incipit, juste avant l'extrait cité, le précise à deux reprises, à ces points stratégiques que sont l'ouverture et la fermeture du paragraphe: la scène se passe "sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre", "au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres". Resituons donc (165) dans son contexte antérieur immédiat (166), afin de mieux faire ressortir les limites des analyses de Labouret et Meunier.

- (166) *" Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé, coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres."*

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner."

(Zola, "Germinal")

Les fragments soulignés dans le premier paragraphe témoignent de ce que le P ne voit rien, et qu'il ne peut qu'inférer certaines connaissances (l'immensité de l'horizon) que d'après certaines sensations (les cinglantes rafales de vent). C'est au demeurant le N qui est le responsable des qualifications, et notamment de celle du "sol noir" que le P "ne voit pas". On nous objectera qu'il est trop facile de critiquer une analyse en s'appuyant sur des éléments hors citation. La remarque serait recevable si le cadre du contexte immédiat ne pesait pas sur l'interprétation: mais ce n'est pas le cas, le paragraphe précédent fournissant des informations importantes pour l'explication de (165).

Au demeurant, il reste tout à fait possible, sur la seule base de (165) de démontrer que les analyses des deux auteurs sont fausses. Non seulement la description fournie par le narrateur est, dans cette situation, étonnamment précise, mais encore elle est éminemment subjective, du fait fondamental que c'est le N qui est à la source des qualifications. Ainsi, c'est lui qui est à l'origine des qualifications sur le coton "aminci"²¹⁴, les mains "gourdes", le pas "allongé", le "petit" paquet: ce sont là des adjectifs évaluatifs (non axiologiques), dont la caractéristique est de renvoyer à une double norme d'évaluation, la première, interne à l'objet décrit, et la seconde, interne à l'énonciateur. Par conséquent, il est possible de déceler une subjectivité dans cet extrait; ces premières traces sont certes bien minces, mais ce ne sont pas les seules: si l'on pense à d'autres marques, telles "beaucoup", et si l'on intègre à l'analyse les fragments soulignés du premier paragraphe, on en vient à la conclusion d'une forte présence du N, quand bien même il est intéressant de souligner que celle-ci ne s'exprime pas de la même manière dans chaque paragraphe.

Décidément, tout ce qui précède, dans (165) (et (166)), infirme l'analyse des auteurs du manuel: " *N'est décrit et raconté que ce qui peut être vu de l'extérieur, à partir d'une position neutre. Les faits et gestes sont présentés d'un point de vue purement objectif, tels qu'ils pourraient être enregistrés par l'oeil d'une caméra, sans l'interprétation d'une conscience. On ne connaît donc pas les pensées des personnages décrits.*"

La description n'est pas si neutre que cela, puisque tout concourt à faire comprendre au lecteur la détresse dans laquelle se trouve Etienne Lantier. En outre, le verbe le "gênait" présuppose que le narrateur accède à la conscience du personnage, tout comme l'adverbe "beaucoup". Au demeurant, si l'on ne partageait pas cette interprétation, alors il faudrait considérer que "beaucoup", exprimant une quantification subjective du narrateur, ainsi que la subjectivité de la métaphore "les lanières du vent d'est", sont aux antipodes de cette affirmation de neutralité et d'objectivité, et témoignent de cette forte subjectivité coréférant au N anonyme cherchant à susciter chez le lecteur des sentiments de sympathie, ou, à tout le moins, de commisération, pour son héros.

²¹⁴ "Aminci", c'est à dire, ici, usé, est bien un évaluatif non axiologique. Qui plus est, il présuppose un savoir du N supérieur à ce qu'il peut savoir en S° et en T°: si le N juge le coton "aminci", cela présuppose qu'il savait que le tissu était plus épais, à une époque antérieure à T°. La présence du N comme instance focalisatrice est exprimée par ce qu'il perçoit, sait, et évalue, et parce qu'il perçoit, sait, et évalue.

Nous n'insisterons pas outre mesure sur le fait allégué qu'en FE "on ne connaît donc pas les pensées des personnages décrits": Cette formulation est fautive, par son imprécision: on ne connaît les pensées des P, en FE, que par ce qu'on peut en inférer d'après le DD. Mais l'apprenant n'est pas censé en savoir sur ce point davantage que l'auteur des manuels. En revanche, il se peut qu'il lise "Germinal" dans le texte; imaginons seulement sa perplexité, s'il lit la suite de (165), c'est à dire (167):

- (167) *Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour*
(Zola, "Germinal")

Incontestablement, il y a là accès aux pensées du P: ceux qui nous ont suivi jusqu'ici savent que de telles formulations entrent dans le cadre du savoir du N, puisque ces pensées rapportées le sont dans le cadre du psycho-récit, c'est à dire à partir du N.

En sorte que nous sommes ici, nettement en FZ. Nos auteurs exemplifient on ne peut plus nettement, certes à leur corps défendant, cette confusion entre le focalisé (Etienne est en effet décrit de l'extérieur, dans son aspect physique), et le focalisateur: cette vision externe du P est celle du N.

Il y a donc un focalisé externe, mais pas de focalisateur externe différent du N.

Ainsi encore, il se trouve vérifié que cette dommageable confusion entre le focalisé et le focalisateur est à la source d'erreurs nombreuses consistant à prendre des FE pour des FZ, et inversement.

3 le mythe de l'observateur-témoin impartial comme focalisateur de la FE : le focalisateur de la FE, c'est le N anonyme

Cette confusion entre focalisé et focalisateur s'appuie également sur un autre mécanisme, que nous entendons mettre en relief à partir de (168) et (169), deux exemples présentés par un troisième manuel du secondaire, représentatif de l'ensemble de la production.

C'est ainsi que l'idée selon laquelle la FE serait représentée par "un témoin impartial extérieur à l'histoire, exprim[ant] une vision incomplète", et la FZ par un "narrateur qui, comme Dieu, connaît tout" (Costeroste, Nallet, Pouzalgues-Damon, "Français, Méthodes et techniques": cahier d'exercices T. 1) aboutit à l'idée qu'il y a non seulement trois PDV, mais encore trois incarnations différentes des PDV: le N (FZ), le P (FI) et le témoin impartial (FE).

Nous ne voulons pas critiquer ici le fait que le témoin soit à tort présenté comme devant être impartial, cette critique a déjà été faite. En revanche, nous voulons insister sur les erreurs qu'entraîne cette représentation de la FE comme incarnation d'un "témoin" différent du N.

Il convient de noter au préalable que la plupart des manuels sont un peu plus prudents dans leurs formulations, préférant en général parler de point de vue "de l'extérieur", sans donner une représentation anthropomorphe à cet "extérieur". Mais comme "l'extérieur" marque une rupture avec un paradigme humanisé pour les deux

autres focalisations, le P ou le N, la tendance pousse au rétablissement du trait "animé", "humain" pour l'élément qui en est privé, de manière à homogénéiser le paradigme. C'est ainsi que "l'extérieur" se trouve doté de traits humanisées: soit "un témoin" quelconque... Bref, en dépit de ces précautions de langage (qui ont leur source dans la volonté de reprendre en les simplifiant les formules de Genette), le naturel revient vite au galop, et de "l'extérieur" se métamorphose très vite en:

- un observateur anonyme, puis, par glissements de sens,
- un observateur anonyme impartial,
- un observateur anonyme impartial doté d'une vision partielle.

On en verra une preuve parmi tant d'autres dans ce commentaire de M. Patillon, dans un ouvrage destiné aux étudiants: la FE est "le regard de personne": c'est à dire d'un observateur neutre, impartial, anonyme, etc. : "En focalisation externe, le foyer se définit comme extérieur à l'objet. La connaissance de l'objet s'arrête aux apparences conformément aux conditions de la perception humaine. Le regard, purement objectif, n'est celui de personne" (Patillon, 1974, 61)

Ce détour nous permet donc de conclure à la relative exemplarité des commentaires suscités par les exemples (168) et (169):

- (168) *"Parmi toutes ces capotes militaires, un costume civil de couleur beige. L'homme qui le porte ne semble pas souffrir du froid; il a autour du coup une écharpe de soie verte qu'il serre d'une main nerveuse. Il va de groupe en groupe, tourne la tête de gauche à droite avec une expression hagarde, comme s'il cherchait un visage au milieu de cette cohue. Il vient même d'interroger un militaire, mais celui-ci et ses deux compagnons l'inspectent des pieds à la tête, narquois. D'autres permissionnaires se sont retournés et sifflent sur son passage. Il feint de n'y prêter aucune attention et mordille un fume-cigarette. Maintenant il se trouve à l'écart, en compagnie d'un jeune chasseur alpin tout blond. Celui-ci paraît gêné et jette de temps en temps des yeux furtifs vers ses camarades. L'autre s'appuie sur son épaule et lui chuchote quelque chose à l'oreille. Le jeune chasseur alpin essaie de se dégager. Alors il lui glisse une enveloppe dans la poche de son manteau, le regarde sans rien dire, et, comme il commence à neiger, relève le col de sa veste.*

Cet homme s'appelle René Meinthe. Il porte brusquement sa main gauche à son front, et la laisse là, en visière, geste qui lui était familier, il y a douze ans. Comme il a vieilli..."

(Modiano, "Villa triste")

Cet extrait est accompagné de la consigne suivante: " 1 Nommez le point de vue adopté dans chaque paragraphe en soulignant les expressions qui s'y rapportent. 2 Quel est l'intérêt du changement de point de vue? ". Compte-tenu des définitions fournies sur la page en regard, l'élève doit répondre que le premier paragraphe est en FE, le second en FZ, et que, par conséquent, il y aurait deux PDV différents: entendons: deux focalisateurs distincts, en FE, le témoin impartial, en FZ le N.

Ce type de réponse n'est pas sans engendrer des abîmes de perplexité. Car enfin, n'est-ce pas la même source qui décrit le personnage, et au-delà, l'ensemble de la scène, puis qui donne les informations du deuxième paragraphe? La présence du N, dès le premier paragraphe, se remarque aux évaluations, hypothèses, négations renvoyant à l'énonciateur: c'est lui qui est responsable de la négation, de l'hypothèse "comme s'il cherchait un visage", qui est le responsable de "même", "maintenant", qui qualifie le jeune chasseur alpin de "tout" blond. C'est lui qui est responsable à la fois de la dénomination de "l'homme" dans le premier paragraphe, et de l'anaphore démonstrative

"cet homme", au début du second. Il semble que, quelles que soient les hypothèses sur l'emploi anaphorique ou déictique du démonstratif, l'essentiel vise la nouveauté des informations qu'il annonce, le démonstratif postulant cette nouveauté du point de vue de l'énonciateur du premier et du deuxième paragraphes:

- en emploi anaphorique, "cet homme" = l'homme dont j'ai déjà parlé dans le premier paragraphe, et à propos duquel je vais apporter des informations nouvelles, d'où la reprise anaphorique avec le démonstratif.

- en emploi déictique, la valeur mémorielle et expérientielle du démonstratif augmente les liens entre cet "avant" et ce "maintenant" du discours = cet homme, qui est présent à notre mémoire, dont je viens de parler et de réactiver le souvenir par le discours, je veux maintenant donner son identité; ici aussi le démonstratif indique l'annonce d'un contenu nouveau. Dans les deux cas, l'observation minutieuse de la chaîne anaphorique invalide l'hypothèse de deux PDV différents, et permet de dire que l'ensemble est empathisé à partir du PDV du N ²¹⁵. En d'autres termes, le passage du défini au démonstratif n'indique pas un changement d'énonciateur, mais un contenu nouveau: on passe de l'identité (valeur identifiante: il y a un X, défini par opposition à tous les autres objets de discours qui ne sont pas des X) à la caractérisation de cette identité. (valeur classifiante: cet X, par rapport aux autres X).

Mais de telles analyses ne sont pas sollicitées par les auteurs, puisque le seul critère mentionné, d'ordre non linguistique, concerne la quantité de savoir. Critère dont on a déjà souligné le caractère subjectif et, en définitive, faux, à chaque fois qu'il présuppose une omniscience généralisée du N: ce que (168) infirme, puisqu'il montre que le N, dont le PDV organise l'ensemble de l'extrait, adopte d'abord une vision externe, puis une vision interne de l'objet.

On nous objectera que cette formulation ne change finalement pas grand chose, et n'est qu'une reformulation, avec toutes les limites inhérentes à ce genre d'exercice. A quoi nous ne pouvons que répondre que le changement va au-delà de la reformulation pure et simple, puisqu'il entraîne la fin de la tripartition des focalisations, et un centrage du PDV autour de deux centres de perspective; ceux du P et du N (cf les perspectives interne et externe de Stanzel), et une nouvelle approche des visions. Ce qui ne semble pas mineur. Mais même si ces points théoriques sont discutables, et si leur bien-fondé se révélera plus tard, d'ores et déjà, la présentation plus simple (et heurtant moins le sentiment naturel) nous semble de nature à éviter les blocages cognitifs inutiles.

Quant à (169), il illustre la prégnance de ce type d'erreur, que quelques observations linguistiques auraient permis d'éviter:

- (169) " Comme minuit sonnait à Saint-Paul, un homme, qui venait de traverser le pont de Londres, entra dans les ruelles de Southwark. Il n'y avait point de réverbères allumés, l'usage étant alors, à Londres comme à Paris, d'éteindre l'éclairage public à onze heures, c'est à dire de supprimer les lanternes au moment où elles deviennent nécessaires. Les rues, obscures, étaient désertes. Point de réverbères, cela fait peu de passants. L'homme marchait à grands pas. Il était étrangement vêtu pour aller dans la rue à pareille heure. Il avait un habit de soie brodé, l'épée au côté et un chapeau à plumes blanches, et point de manteau. Les watchmen qui le voyaient passer

²¹⁵ Cf B. Wiederspiel, "Descriptions démonstratives anaphoriques: interprétations et stratégies référentielles", thèse de doctorat, Strasbourg, 1994.

disaient: - C'est un seigneur qui a fait un pari. - Et ils s'écartaient avec le respect dû à un lord et à une gageure.

Cet homme était Gwynplaine.

Il avait pris la fuite.

Où en était-il? il ne le savait pas. L'âme, nous l'avons dit, a ses cyclones, tournoiemens épouvantables où tout se mêle, le ciel, la mer, le jour, la nuit, la vie, la mort, dans une sorte d'horreur inintelligible. Le réel cesse d'être respirable. On est écrasé par des choses auxquelles on ne croit pas. Le néant s'est fait ouragan. Le firmament a blêmi. L'infini est vide. On est dans l'absence. On se sent mourir. On désire un astre. Qu'éprouvait Gwynplaine? une soif, voir Dea."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Costeroste, Nallet et Pouzalgues-Damon assortissent cet extrait de questions portant sur les différentes appellations du héros, et sur les différents PDV, invitant par ailleurs les élèves à analyser les deux interventions du narrateur omniscient. On voit bien où ces questions nous mènent: il s'agit, à partir de l'omniscience du N, d'un côté, et du savoir limité (révélé par certains appellatifs) du soi-disant témoin impartial, de séparer ce qui est en FZ et en FE. Cette séparation suppose d'autant plus un témoin différent du N qu'on voit mal comment le N pourrait être à la fois omniscient et doté d'un savoir partiel, d'après l'omniscience de principe du N. Une telle caractérisation, que l'on retrouve quasiment partout, a donc l'inconvénient d'empêcher de considérer qu'un N puisse ne pas être omniscient: or il n'y a là rien d'autre qu'un problème de gestion de l'information narrative.

Cette définition du N par une omniscience sans rivage est donc potentiellement à la source d'erreurs, car elle interdit d'imaginer que le même focalisateur, en l'occurrence le N, puisse adopter des visions successives, révélant plus ou moins d'informations.

Pourtant, ici encore, l'observation linguistique contredit ces généralisations prescriptives abusives. C'est en effet le même énonciateur qui est à la source de la chaîne anaphorique concernant Gwynplaine: le passage de "un homme" à "l'homme", puis "cet homme" et finalement "Gwynplaine" correspond à une stratégie de présentation du personnage, dont le N est à l'origine. Il est vain de prétendre que l'indéfini de première mention indiquerait un observateur qui connaît pas le nom du héros: hypothèse impossible, au début du neuvième livre de "L'Homme qui rit". Si le N choisit cet introït énigmatique, plutôt que la mention du NP, également possible, c'est donc à des fins précises. Cette présentation en approche concentrique du P correspond à une mise en scène: il s'agit de matérialiser dans le texte-même, le dire redoublant le dit, le savoir du N. C'est donc pour signifier que le N hugolien est celui qui va au-delà des apparences, qui interprète les signes, que le N adopte cet introït énigmatique. Tout converge en effet vers la levée du mystère, le N sachant ce que Gwynplaine lui-même "ne savait pas".

Il n'est donc pas besoin d'imaginer l'existence d'un témoin qui serait une sorte de relai temporaire de focalisation. Dès la présentation de "l'homme", l'observateur, qui n'est autre que le N, témoigne de son savoir, comme l'indiquent ces négations descriptives qui pourraient être paraphrasées par une assertion "affirmant un contenu négatif": "il n'y avait point de réverbères allumés", "point de réverbères", "point de manteau". Cela signifie que celui qui choisit d'utiliser l'indéfini, puis le défini, plutôt que le NP, est d'emblée "savant". En d'autres termes la vision externe du N s'explique par une intention

communicationnelle à l'origine de la planification de l'information narrative, et non par une ignorance supposée d'un témoin imaginaire dénué de réalité linguistique.

En définitive, l'accent mis sur l'omniscience nécessaire du N conduit à créer un simulacre, le "témoin", pour rendre compte des situations pourtant nombreuses où le N n'est pas omniscient. Et ce témoin se trouve justifié dans son existence par les situations où "les faits sont montrés de l'extérieur", "DONC" partiellement. Quant aux justifications de ce coup de force, elles sont bien évidemment passées sous silence. Bien sûr, il n'y a là nul complot, nulle malignité intentionnelle, mais un point aveugle de nos représentations qui agit avec la force de l'évidence: ce "donc" signifie que l'information sur "l'extérieur" est incomplète puisqu'elle ne comporte pas d'informations sur "l'intérieur", c'est à dire sur les pensées. Ces conceptions entraînent inévitablement les erreurs mentionnées plus haut.

On comprend, par conséquent, que les hésitations sur FE soient fréquemment associées à celles sur FZ, puisque les mêmes présupposés conduisent d'une part à une conception restrictive et normative du N, et d'autre part à rendre compte des visions externes du N par le recours à un témoin anonyme objectif doté d'un savoir partiel.

4 confusion entre "FE" et le premier plan du texte narratif

L'absence de critères linguistiques précis explique non seulement les confusions précédentes, entre FZ et FE, elle permet également de rendre compte des confusions entre une soi-disant FE, et le premier plan des récits, qui, selon nous, échappe à la focalisation: ainsi de (170) ou (171).

- (170) " *Et la lourde machine se mit en route.*

Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

- *Continuez! fit une voix qui sortait de l'intérieur.*

La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer"

(Flaubert, "Madame Bovary")

C. Eterstein et A. Lesot, dans "Les Techniques littéraires au lycée", considèrent que cet extrait exemplifie la FE, puisque "les événements, les lieux, les personnages sont décrits de l'extérieur. La subjectivité est absente." Notons au passage, pour nous en féliciter, le fait, trop rare, de ne pas cantonner les focalisations à des descriptions. Mais cette bonne intention est mal récompensée de ses efforts. Il ne nous semble pas, en effet, que (170) soit focalisé. Il ne faut pas voir dans ce propos une contradiction avec tout ce que nous avons dit plus haut sur l'illusion qu'il y aurait des textes non focalisés. Cette illusion visait une certaine conception de la FZ. Ce que nous avons dit, et que nous maintenons, c'est que la FZ est toujours une vraie focalisation, distincte du "récit". En revanche, il y a bien des portions de texte narratif non focalisées: ce sont les premiers plans.

Il est inutile de reprendre la démonstration; bornons-nous à constater que (170) est une succession d'actions de visée globale qui s'enchaînent, au PS, dont l'ordre de

succession est présenté comme isochrone au déroulement des faits, et dont l'énoncé se présente comme déconnecté du locuteur, comme si les faits parlaient d'eux-mêmes. On ne voit donc pas en quoi il y aurait ici une perspective narrative. Certes, la scène est vue de l'extérieur du fiacre, mais c'est une justification bien peu sérieuse, et difficilement généralisable...

Au demeurant, cette erreur est très instructive: cette confusion entre une pseudo FE et un premier plan non focalisé fournit, à sa manière, un indice supplémentaire des confusions entre la FE et la FZ, puisque la conception dominante de la FZ repose sur le fait qu'elle équivaut à une absence de focalisation.

Costeroste, Nallet et Pouzalgues-Damon proposent un exemple de FE reposant sur les mêmes confusions: nous le mentionnons sans développer davantage l'analyse: certes, les participes présents de (171) ne sont pas des formes de premier plan; mais ce ne sont pas ces seconds plans qui sont susceptibles d'exprimer la FE, ni même toute autre focalisation, puisque, par surcroît, il ne s'agit pas de perceptions et / ou de pensées représentées. En sorte que la démonstration précédente reste tout aussi pertinente.

- (171) " *Vivement elle fit sa malle, paya la note, prit dans la cour un cabriolet, et, pressant le palefrenier, l'encourageant, s'informant à toute minute de l'heure et des kilomètres parcourus, parvint à rattraper l' Hironde vers les premières maisons de Quincampoix*".

(Flaubert, "Madame Bovary")

De tels exemples sont rares. Ils soulèvent cependant, à leur manière, la question centrale de savoir sur quels critères linguistiques fonder la focalisation d'une scène. A.M. Pillon et L. Saule écrivent que, "quand le narrateur est à l'extérieur de la scène, il montre les faits dans leur enchaînement simple, tel "l'oeil d'une caméra". Ce point de vue est aussi plus objectif, puisqu'il ne fait que rapporter les faits, les gestes, et les paroles". Et elles proposent comme critères la présence de verbe d'action, les phrases courtes, juxtaposées, et le DD. (in " Français, sens et communication" Cycle terminal des lycées professionnels et techniques, Hachette, 1992, 69 et 70): ainsi de (172).

- (172) " *La porte s'ouvrit et Lennie et Carlson entrèrent ensemble. Lennie alla s'asseoir sur son lit en s'efforçant de ne pas attirer l'attention. Carlson se pencha et tira un sac de dessous son lit. Il ne regarda pas le vieux Candy qui était toujours tourné vers le mur. Carlson sortit de son sac une petite baguette à nettoyer et une bouteille d'huile. Il les déposa sur son lit, puis il prit le pistolet, sortit le magasin et fit tomber les balles. Il se mit ensuite à nettoyer le canon avec la petite baguette. En entendant le dé clic de l'éjecteur Candy se tourna et regarda l'arme un instant avant de se retourner face au mur. Carlson dit incidemment:*

- *Curley n'est pas encore venu?"*

(Steinbeck, "Des souris et des hommes")

Observons d'abord que les verbes d'action n'impliquent pas par leur sémantisme propre un point de vue externe. La preuve en est que la même scène dénoterait un PDV différent, si l'on modifiait seulement le temps et la visée du verbe. De plus, si l'on faisait précéder ces imparfaits d'un verbe de perception ayant pour sujet un personnage, cela marquerait on ne peut mieux que ces verbes d'action, ainsi modifiés, s'accompagnent d'un PDV P, pour la raison que leur visée les fait s'intégrer à une pause descriptive; mais ce rajout, entre crochets, n'est pas indispensable.

- (172 b) " *La porte s'ouvrit et Lennie et Carlson entrèrent ensemble. Lennie alla s'asseoir sur son lit en s'efforçant de ne pas attirer l'attention. [Il fixa (ou fixait) ses comparses avec attention:] Carlson se penchait et tirait un sac de dessous son lit. Il ne regardait pas le vieux Candy qui était toujours tourné vers le mur. Carlson sortait de son sac une petite baguette à nettoyer et une bouteille d'huile. Il les déposait sur son lit, puis il prenait le pistolet, sortait le magasin et faisait tomber les balles. Il se mettait ensuite à nettoyer le canon avec la petite baguette. En entendant le déclic de l'éjecteur Candy se tourna et regarda l'arme un instant avant de se retourner face au mur. Carlson dit incidemment:*

- *Curley n'est pas encore venu?"*

Par conséquent, il ne suffit pas d'indiquer, comme critère de la "FE", la présence de verbes d'action, il faut encore préciser qu'ils doivent être au PS, afin d'être coupés de toute instance d'énonciation.

Toute la question qui se pose alors, c'est de savoir si le premier plan accepte ou non l'expression d'un PDV. Nous avons déjà expliqué que nous ne le pensions pas. Inutile de revenir ici sur la démonstration. En revanche, il nous faut bien répondre à l'objection que représente (172), car pour tout un chacun, c'est de la FE. Nous reconnaissons qu'il s'agit en effet non pas d'une FE, mais d'un PDV N adoptant une vision externe. Si l'on met de côté les différences de terminologie, cela semble vouloir dire que nous nous contredisons du tout au tout.

Or nous ne le pensons pas. (172) exprime un PDV N externe là où, comme nos transpositions à l'imparfait l'ont montré, il y a un second plan descriptif, caractérisé par la simultanéité de certains gestes, ou, à tout le moins, une succession aléatoire qui ne suit pas nécessairement le déroulement des faits, dans la réalité (ou ce qui est posé comme tel): la preuve en est qu'on peut permuter certaines actions :

- (172 c) " *P1 La porte s'ouvrit et Lennie et Carlson entrèrent ensemble. P4 Il ne regarda pas le vieux Candy qui était toujours tourné vers le mur P3 Carlson se pencha et tira un sac de dessous son lit. P5 Carlson sortit de son sac une petite baguette à nettoyer et une bouteille d'huile. P6 Il les déposa sur son lit, puis il prit le pistolet, sortit le magasin et fit tomber les balles. P7 Il se mit ensuite à nettoyer le canon avec la petite baguette. P8 En entendant le déclic de l'éjecteur Candy se tourna et regarda l'arme un instant avant de se retourner face au mur. P2 Lennie alla s'asseoir sur son lit en s'efforçant de ne pas attirer l'attention. P9 Carlson dit incidemment:*

- *Curley n'est pas encore venu?"*

Ces permutations laissent seulement apparaître la successivité de P3, P5, P6 et P7. Toutefois, ce facteur chronologique est d'une importance secondaire: en effet, si P3, P5, P6 et P7 forment un bloc d'énoncés qui ne peuvent permuter entre eux, ce bloc peut néanmoins permuter avec d'autres énoncés, ce qui contribue à nous faire privilégier l'interprétation selon laquelle, au-delà de leur valeur temporelle, ces énoncés ont une valeur descriptive qui explique que nous soyons ici face à une scène focalisée, en vision externe,...par le N ²¹⁶.

²¹⁶ Une autre explication est possible, en congruence avec les analyses précédentes, plus simple et plus radicale: elle consiste à considérer ce passage comme une suite de premiers plans non focalisés, dans la mesure où l'absence de perceptions et / ou de pensées représentées bloque toute interprétation en termes de PDV (N ou P).

En définitive, les transpositions à l'imparfait comme les permutations vont dans le même sens: elles indiquent un PDV: celui du P, quand un P saillant est disponible, ou, à défaut, celui du N.

Les exemples précédents nous ont permis de mettre en lumière un certain nombre d'erreurs, ainsi que leurs probables mécanismes. Jusqu'à présent, ces confusions entre focalisé et focalisateur, à propos de "l'extérieur", aboutissaient à la création d'une instance spécifique différente du N, le "témoin", alors que rien ne permet de distinguer un témoin anonyme d'un N anonyme, surtout dans les cas où il n'y a même pas de recours possible à un indéfini qui serait le site potentiel de ce témoin.

La seconde conséquence de ces confusions, c'est la confusion entre la vision externe d'un référent, et la focalisation externe de ce même référent par un foyer externe, qui ne serait ni le N ni un P: comme le disait M. Bal, il y a là confusion entre la focalisation PAR un sujet focalisateur, et la focalisation SUR un objet focalisé.

Ces erreurs sont à la source des confusions fréquentes entre FE et FZ, analysées plus haut. Elles expliquent également les confusions entre FE et FI, dans les cas où un focalisé est présenté avec une vision externe du P.

5 confusion entre le focalisé externe et le focalisateur de la FI

Dans ce dernier cas, le raisonnement part de l'observation d'une description de l'extérieur (du focalisé) pour conclure à tort à une focalisation externe. L'erreur repose sur les mêmes mécanismes que ceux qui aboutissent à confondre FE et FZ. Ici, on interprète comme une FE ce qui est en fait une FI, le personnage focalisateur se limitant à une vision externe de la description d'un tiers personnage, d'un lieu, ou d'un événement. Ce type de confusion est fréquent chez les élèves; on le rencontre également dans les manuels, mais, il est vrai, plus rarement.

- (173) " Il pouvait être cinq heures après minuit. Le batelier vit venir dans l'obscurité, par le chemin qui est à gauche de l'église, deux hommes qui allaient à pied, de çà de là, comme inquiets; après quoi il en parut deux autres, et enfin trois; en tout sept. Un seul était à cheval. Il faisait nuit assez noire. Dans toutes les maisons qui regardent le Tibre, il n'y avait plus qu'une seule fenêtre éclairée. Les sept hommes s'approchèrent du bord de l'eau. Celui qui était monté tourna la croupe de son cheval du côté du Tibre, et alors le batelier vit distinctement sur cette croupe des jambes qui pendaient d'un côté, une tête et des bras de l'autre - le cadavre d'un homme."

(Hugo, in C. Eterstein et A. Lesot, Hatier, 1995, 139)

Contrairement à ce qui est prétendu, nous ne sommes pas en FE. Le focalisateur est le batelier, dont le texte précise "qu'il vit venir", puis qu'il "vit distinctement" les protagonistes de cette scène. Outre la mention de ces verbes de perception et de leur sujet, qui instancient le focalisateur, on peut considérer que l'évocation de l'apparition successive des hommes, ainsi que l'évocation progressive du cadavre miment le mouvement qui va de l'observation à l'interprétation par le P. En ce sens, chacune de ces évocations pourrait intégrer un verbe de procès mental ayant le batelier pour sujet:

- (173 b) "*Le batelier vit venir dans l'obscurité, par le chemin qui est à gauche de l'église, deux hommes qui allaient à pied, de çà de là, comme inquiets; après quoi il en compta deux autres, et enfin trois; en tout sept*"

- (173 c) "*alors le batelier vit distinctement sur cette croupe des jambes qui pendaient d'un côté, une tête et des bras de l'autre : il comprit que c'était le cadavre d'un homme.*"

Quant au choix des appellatifs, "les hommes, celui qui était monté" traduisent bien l'ignorance où se trouve le batelier aux aguets. Le fait que le batelier ne soit pas mentionné par un NP n'est pas de nature à entraver l'instanciation du focalisateur. Certes, le NP est un élément facilitant, surtout s'il s'agit au demeurant du NP d'un personnage important, mais rien n'oblige à ce qu'un focalisateur soit doté d'un NP²¹⁷. On verra plus loin que certaines dénominations peuvent jouer le rôle de désignateur rigide, valant pour un NP. L'essentiel, c'est l'existence repérable d'un sujet humain doté d'une compétence d'observation et de réflexion.

(173) est relativement aisé à expliquer, aussi la confusion est-elle particulièrement regrettable.

Mais les exemples sont parfois d'un maniement plus délicat: ainsi de (174).

- (174) "*Puis, d'un seul coup d'oeil, la ville apparaissait.*

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et des îles, de formes oblongues, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés.

(Flaubert, "Madame Bovary")

Cet extrait est censé illustrer la FE, dont la définition est fournie par les auteurs du manuel (A. Sebbah, M. Bardon, R. Biette, M. Eyquem, P. Grondin et M. Rispaïl, in "Le texte narratif", fichier de français; classe de seconde) avec une comparaison particulièrement ad hoc, aussi contestable que, en (165), celle de la FE avec la caméra: "le point de vue externe (ou focalisation externe) [...] donne l'impression que l'objet est perçu de l'extérieur comme une image (ou une photo); la vision est limitée". On remarquera que cette définition fait l'impasse sur le focalisateur, en se limitant au focalisé; la seule affirmation concernant un hypothétique témoin, c'est que "la" (= sa) vision est limitée. L'existence du témoin anonyme se trouve néanmoins présupposée et sous-entendue par la question "Sait-on qui regarde?"

Cette présentation du problème est grosse de toutes les dérives, puisqu'elle justifie l'injustifiable, en confondant focalisation PAR (un sujet) et FOCALISATION SUR (un objet). Mais il faut reconnaître que cette erreur est facilitée par un mauvais découpage de l'extrait. Rétablissons-le dans son contexte:

²¹⁷ Toutefois, le choix d'une focalisation peut aller de pair avec l'importance relative du P dans l'histoire: c'est ainsi que G. Cordesse remarque que les personnages secondaires ne sont presque jamais vus en FI ou en FZ, c'est à dire que le N les décrit plutôt "de l'extérieur", dans leur aspect physique, sans nous faire accéder à leurs pensées. (Cordesse, 1988, 490). C'est là une remarque juste, à condition de ne pas en exagérer la portée.

- (175) " Emma la [la route de Rouen] connaissait d'un bout à l'autre; elle savait qu'après un herbage il y avait un poteau, ensuite un orme, une grange ou une cahute de cantonnier; quelquefois même, afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux. Mais elle ne perdait jamais le sentiment net de la distance à parcourir.

Enfin, les maisons de brique se rapprochaient, la terre résonnait sous les roues, l'Hirondelle glissait entre les jardins où l'on apercevait, par une claire-voie, des statues, un vignot, des ifs taillés et une escarpolette.. Puis, d'un seul coup d'oeil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et des îles, de formes oblongues, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. Parfois, un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise.

Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son coeur s'en gonflait abondamment, comme si les cent vingt mille âmes qui palpitaient là lui eussent envoyé toutes à la fois la vapeur des passions qu'elle leur supposait. Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient. Elle le reversait au-dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité normande s'étalait à ses yeux comme une capitale démesurée, comme une Babylone où elle entrait. Elle se penchait des deux mains par le vasistas, en humant la brise; les trois chevaux galopaient, les pierres grinçaient dans la boue, la diligence se balançait, et Hivert, de loin, hélait les carrioles sur la route, tandis que les bourgeois qui avaient passé la nuit au bois Guillaume descendaient la côte tranquillement, dans leur petite voiture de famille.

On s'arrêtait à la barrière [...]"

(Flaubert, "Madame Bovary")

La lecture de (175), qui respecte les intentions du découpage flaubertien, nous conduit à une interprétation radicalement différente de celle des auteurs du manuel précité. Si l'on se souvient des marques de PDV P, on constatera que certaines d'entre elles figurent ici, puisque nous avons à la fois la présence de verbes de perception ou de procès mental coréférant à Emma: elle "connaissait" la route, "savait qu'après [...] il y avait [...] ensuite [...] ou [...] enfin ...[...] puis ": ces marqueurs spatiaux ou temporels renvoient à la vision d'Emma. Toute la description est focalisée à partir d'elle: Rouen est d'abord vu de haut, puis à mesure que la diligence se rapproche de la barrière, l'évocation des parties (fonderies, arbres, toits) de Rouen se fait plus précise, et finalement débouche sur l'évocation des pensées tumultueuses que la passion suscite en elle.

Cette description s'ouvre donc par deux verbes qui renvoient à la composante cognitive et à la composante perceptive du PDV d'Emma. Cette dernière est donc bien le P saillant du contexte immédiat, et c'est donc à elle, à son regard, à l'ensemble de ses perceptions, qu'il faut attribuer la description suivante, y compris l'indéfini "on entendait" (quand bien même on peut sans dommage imaginer des auditeurs additionnels).

D'ailleurs, la description se clôt par le rappel du regard d'Emma sur cette Babylone: "la vieille cité normande s'étalait à ses yeux", formulation qui postule l'acte de regarder, tout comme la précision "elle se penchait des deux mains par le vasistas". De plus, tout particulièrement sur la fin de l'extrait, le texte évoque les sensations et pensées exaltées que ce paysage suscite en elle.

Toute la question est de savoir qui est à l'origine de cette vision, qui rapporte ces pensées vagues? Le N, ou Emma? La réponse n'est pas aisée, et l'on peut être tenté d'adopter la solution proposée par M. Bal: ce texte serait doublement focalisé. Le focalisateur premier (proche du N) serait responsable de la description objective de Rouen, cependant que le focalisateur second, Emma, viendrait se superposer au premier, et exprimerait une vision fantasmée de Rouen, conforme à ses désirs.

Ainsi, le ciel "pâle", l'air "immobile", le "mouvement monotone" de la campagne, "les panaches bruns" des "cheminées d'usine" , les "arbres sans feuilles", les "toits tout reluisants de pluie", tout cela serait à mettre au compte d'une vision réaliste, celle du N, et indiquerait par correspondance la monotonie de la vie d'Emma, jusque dans l'adultère, puisque rien de grand ne saurait émerger de cette affreuse ville provinciale ²¹⁸.

M. Bal va même jusqu'à considérer que l'image des "flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise" a un caractère prédictif: cet anéantissement au terme de la fuite, c'est le destin d'Emma.

Face à cette vision réaliste et statique (paysage "immobile comme une peinture", navires à l'ancre "tassés" dans un coin, îles semblables à "de grands poissons noirs arrêtés", etc), la vision d'Emma est plus sensible à l'immensité de l'espace, et surtout, à la dimension artistique qu'elle surajoute à tous les moments de sa morne existence. C'est pourquoi Emma s'exalte, "afin de se faire des surprises, elle fermait les yeux", "elle se penchait des deux mains par le vasistas, en humant la brise", en se grisant. Cette insistance sur cette exaltation forcenée et désespérée confirme bien cette superposition de deux perspectives antagoniques, étroitement mêlées.

Nous ne pouvons par conséquent que prendre des distances avec l'interprétation de Sebbah, Bardon, Biette, Eyquem, Grondin et Rispaïl: il ne s'agit pas d'une FE, mais d'un cas au demeurant fort difficile, où se conjuguent PDV N et PDV P. Nous ne sommes certes pas assuré de la valeur de l'interprétation de M. Bal, tant, au-delà de son caractère stimulant, il est difficile de lui trouver un étayage linguistique solide ²¹⁹ , mais nous sommes néanmoins convaincu que nous en savons assez pour infirmer l'hypothèse (l'hypothèque) FE.

On nous objectera que cette interprétation est peut-être valable pour l'ensemble de la page, mais pas pour (174): l'argument est à double tranchant, dans la mesure où il n'est pleinement recevable que si (174) n'a pas été découpé pour les besoins de la démonstration (et nous n'en jurerions pas...), et que si, par ailleurs, l'analyse de (174) confirme bien la FE: or il semble que non.

En effet, la description de Rouen renvoie à un observateur inscrit dans la diégèse: si tel est le cas, alors nous ne sommes pas en FE, d'après les propres critères de Genette, puisque la FE se définit selon lui par un foyer situé en un point de l'univers diégétique

²¹⁸ Cf M. Bal, 1977, 94 à 108 .

²¹⁹ Nous pouvons cependant considérer que la présence de deux énonciateurs distincts, en (132) et (133), est de nature à fournir une argumentation linguistique en faveur de cette interprétation: cf infra. Mais nous n'ignorons pas, comme Ducrot le reconnaît lui-même, que la trace de l'énonciateur, au coeur des énoncés du locuteur, n'est pas aisée à établir.

hors de tout personnage. En (174), la ville apparaît "d'un seul coup d'oeil". Elle s'offre donc au regard de celui qu'on sait être Emma si on connaît le contexte. Dans ce cadre, la ville est présentée par des traits dynamiques: "descendant tout en amphithéâtre", elle "s'élargissait", "la pleine campagne remontait": on imagine d'abord qu'il s'agit d'un de ces procédés de vitalisation par lesquels les réalistes dynamisaient leurs descriptions, afin de n'encourir pas le reproche de casser le rythme du récit.

Mais cette hypothèse d'un récit en "FE" est contredite par le commentaire qui suit immédiatement ces tournures vitalisantes: "Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture". En fait, il nous faut imaginer deux énonciateurs (au sens où Ducrot définit ce concept en 1984) distincts pour rendre compte de ces différences ²²⁰: le premier, c'est Emma, dans la diligence. On sait que par un effet d'optique, lorsque l'on est en mouvement, on a l'impression que les choses bougent de conserve. C'est ici, littéralement, l'impression visuelle d'Emma. Cette vision dynamisante, par correspondance, renvoie à ses aspirations de bonheur. En revanche, les perceptions statiques suivantes viennent les contredire. Elles appartiennent soit au N, soit à Emma (et en réalité elles appartiennent aux deux, toute autre lecture serait un contresens) mais, dans tous les cas, elles ne renvoient pas à un observateur extradiégétique inutile en la circonstance.

Cette erreur s'explique sans aucun doute par le fait que la "description externe" du référent est assimilée à tort comme postulant un observateur externe. Cette erreur de raisonnement est encore plus patente lorsque l'on taxe cet observateur d'impartialité, affirmation sans cesse démentie par les subjectivèmes de toute nature, comme c'est ici le cas.

Nous convenons que (174) illustre assez mal la confusion entre FI et FE, dans la mesure où le PDV du N vient compliquer la démonstration, sans l'annihiler pour autant.

Cependant, pour plus de clarté, nous prendrons un dernier exemple.

- (176) " Monsieur, dit-il enfin, vous me voyez plus que content de moi-même. Mon génie me laisse pantois. Certes, je n'ai jamais douté que ma théorie fluidale fût juste; évidemment; mais de la voir aussi magnifiquement confirmée par la pratique thérapeutique, j'en suis tout retourné. Vous étiez une bête, et j'ai fait de vous un homme. C'est là un acte proprement divin. Permettez que j'en sois ému... Allez vers ce miroir et regardez-vous.

[...]

C'était la première fois que quelqu'un disait "Monsieur" à Grenouille.

²²⁰ C'est également l'analyse de Stanzel: "So nimmt z.B. der Leser im 5. Kapitel des 3 Teiles an einer der Fahrten Emmas in die Stadt, wo ihr Geliebter auf sie wartet, mit den Augen, Gedanken und Gefühlen Emmas teil. Die Darstellung wird durch Innenperspektive regiert. Die Schilderung der Stadt, wie sie sich von einer Anhöhe, über die sich die Kutsche ihr nähert, darbietet, erfolgt jedoch in Aussenperspektive. Ganz unmissverständlich wird hier die Stimme eines auktorialen Erzählers vernehmbar, die der Schilderung der Stadt eine Poetizität verleiht, die Emma auch in dem innerlich erregten Zustand, in dem sie sich in diesen Augenblicken kurz vor dem Wiedersehen mit Léon befindet, nicht zukommt. In dieser poetischen oder imaginativen überhöhung des Eindrucks von der Stadt, die den Schauplatz von Emmas Liebesbegegnung mit Léon birgt, klingt etwas an, das man vielleicht als auktoriale Zustimmung zum Verhalten Emmas interpretieren könnte" (Stanzel, 1979, 1991, 179).

Même si, ici encore, les critères linguistiques font défaut, et si certaines justifications sont plutôt psychologisantes, il reste néanmoins patent que deux PDV se mêlent ici (PDV P dominant, et PDV N), et que cette vue surplombante de Rouen (poétisée, phantasmée) ne justifie en aucun cas l'hypothèse d'une focalisation externe!

Il s'avança vers le miroir et regarda. Jusqu'à présent, jamais il ne s'était regardé dans un miroir. Il vit en face de lui un monsieur dans un bel habit bleu, avec une chemise blanche et des bas de soie, et il se tassa instinctivement sur lui-même, comme il l'avait toujours fait devant de beaux messieurs comme cela. Mais le beau monsieur se tassa lui aussi, et quand Grenouille se redressa, le monsieur en fit autant; alors ils se figèrent tous les deux et se regardèrent fixement.

Ce qui sidérait le plus Grenouille, c'était d'avoir l'air si incroyablement normal. Le Marquis avait raison: il n'avait rien de particulier, il n'était pas beau, mais pas particulièrement laid non plus. Il était un peu court sur pattes, il se tenait de façon un peu gauche, le visage était un peu inexpressif, bref, il ressemblait à des milliers d'autres gens. S'il descendait dans la rue, personne ne se retournerait sur son passage. Lui-même, s'il se rencontrait, ne se remarquerait pas".

(P. Süskind, "Le Parfum")

Cet exemple a le mérite de bien faire comprendre ce qui nous semble une évidence, savoir que le focalisateur personnage peut adopter une vision externe, à propos non seulement d'autrui, mais encore à son propre égard. Les appellatifs du troisième paragraphe ("un monsieur", "de beaux messieurs", le "monsieur") jouent un grand rôle dans l'expression de cette vision externe. Nous y reviendrons ultérieurement.

Pour l'instant, nous souhaitons insister sur ce fait que la vision externe résulte d'un choix, et n'est guère tributaire du référent, sauf pacte de croyance particulier. Le point essentiel, c'est le choix de la perspective à adopter à l'égard de n'importe quel référent. Certes, certains référents se prêtent par leur sémantisme plutôt à une vision externe, mais c'est finalement affaire de convention ou de monde possible, et il est toujours possible que les objets se mettent à avoir une âme...

Le fait que la vision ne dépende pas du référent, mais de choix communicationnels explique en outre le passage d'une vision externe à une vision interne de ce même référent: c'est exactement ce qui se produit dans les deux derniers paragraphes de (176), et c'est un de ses mérites que d'en permettre la démonstration. La mise en lumière de ce fait est capitale dans une perspective didactique, car elle permet de poser la question des changements de PDV ou de visions en termes de stratégie communicationnelle, et non en termes d'observation fidèle d'une réalité appauvrie, ou d'après un réalisme de pacotille.

On aura donc compris que, selon nous,

1: il n'y a pas de focalisateur externe qui soit différent du N anonyme ²²¹ .

2: Ce focalisateur (N) peut adopter des visions différentes d'un même référent: soit une vision interne, soit une vision externe.

3: Ce n'est donc pas parce qu'on se trouve en face d'une vision externe qu'il faut conclure que l'on est en FE; on est soit en présence d'un PDV N, soit d'un PDV P.

4: le P lui-même peut donc adopter, à l'égard des référents, des visions externes ou internes.

En quelque sorte, le concept de FE, alors que nous étions à la recherche de son foyer, implose: si l'on décrit la FE à partir du foyer, on ne peut que constater que les exemples allégués renvoient soit au N (le plus souvent) soit au P. Cette instabilité tient à la confusion entre focalisation par et focalisation sur.

²²¹ Cf Danon-Boileau, 1980, 82 .

Par conséquent, la vision externe n'est pas seulement l'apanage du N; le P peut également y prétendre.

Une mise à plat générale du système général des focalisations, et tout particulièrement de la tripartition des focalisations, est donc nécessaire. En effet, s'il n'y a que deux focalisateurs, comment justifier l'existence de trois focalisations?

Avant de répondre à cette question, nous entendons reprendre la FE du côté du focalisé, pour déterminer si le marquage structurel de ce dernier est tel que, malgré l'absence de focalisateur spécifique, il reste pertinent de parler encore de focalisation externe.

C du côté du focalisé de la FE

Notre objectif est à présent d'analyser, dans le focalisé, l'expression des composantes perceptive, cognitive et axiologique, dans le but de déterminer si les fragments habituellement considérés comme relevant de la FE présentent en quelque façon un marquage spécifique, suffisamment original pour nous permettre de parler de FE comme d'une focalisation autonome, de même nature que les précédentes.

Cet examen nécessite au préalable une mise au point sur cette notion de focalisé externe, et, du même coup, de focalisé interne, puisque ces deux notions vont de pair.

1 le focalisé externe : le "perceptible" y cotoie l' "imperceptible"

Comme on l'a remarqué dans les exemples que nous venons de citer, la FE est souvent utilisée dans la (re)présentation de l'aspect extérieur des objets (157), des personnages (164), des lieux (174), ou des événements (172), (173).

Cette description de l'aspect extérieur des référents est dite externe parce qu'elle se limite, par convention, à ce qu'un personnage quelconque pourrait voir ou entendre, en S° et en T°.

Cette définition, en apparence simple, pose des difficultés quand on y regarde de près. La seule manière de ne pas perdre le fil, c'est de distinguer entre ce qui est du domaine du focalisateur, et ce qui appartient au focalisé. Mais, même en observant cette précaution, on ne lève pas toutes les difficultés, tant il est parfois difficile, voire impossible de démêler ce qui appartient en propre au focalisé, et ce qui dépend aussi du focalisateur.

L'enjeu de la discussion, c'est donc de savoir si l'on peut donner du couple externe / interne une définition indépendamment de l'instance focalisatrice, ou si, au contraire, le contenu de ces notions est essentiellement tributaire de l'instance focalisante.

Remarquons par ailleurs que la présentation du couple perceptible / imperceptible, ou externe / interne semble induire, sans la justifier, une relation duale contradictoire entre chacune de ces notions, comme si l'une était le contraire de l'autre, et comme si le choix de l'une rendait de facto impossible la coprésence de l'autre. Or rien n'est moins sûr, car l'expérience même témoigne de leur complémentarité, de leur successivité, voire de leur enchâssement chez un même focalisateur, ce qui semble de nature à nous faire repenser leurs rapports.

Notre analyse des focalisés externe et interne partira de celles de M. Bal à propos du couple *perceptible / imperceptible*, et de celles de Charaudeau sur les *points de vue externe et interne*.

La première analyse un tant soit peu systématique du focalisé est conduite par M. Bal. Résumant ses propositions sur la nature du focalisé, elle affirme que " le focalisé peut être perceptible ou imperceptible. J'entends par cette distinction la différence entre ce qui peut être perçu - par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût - par un spectateur hypothétique et ce qui ne peut pas l'être. C'est la distinction genettienne entre *focalisation interne* et *focalisation externe*, mais alors strictement réservée au focalisé. Faute de mieux, j'indiquerai par le mot *perceptible* ce qui relève de la présentation d'un focalisé extérieur; *imperceptible* est un focalisé qui peut être perçu uniquement de l'intérieur, comme une donnée psychologique. Ce qui importe ici, c'est que cette distinction n'a pas de rapport direct avec le focalisateur mais caractérise seulement la nature du focalisé" (Bal, 1977, 38).

Selon M. Bal, malgré l'affirmation précédente selon laquelle la distinction perceptible / imperceptible "n'a pas de rapport direct avec le focalisateur", il existe une "corrélation entre le niveau de focalisation et la nature du focalisé [...] un focalisé imperceptible ne peut être focalisé que par un focalisateur au premier niveau, tandis que le focalisé perceptible peut être focalisé à n'importe quel niveau" (*ibid.* 42), hypothèse qui se trouve complétée quelques pages plus bas (p.45 et 46) par les précisions suivantes: le focalisé imperceptible peut être focalisé non seulement par un focalisateur de premier degré, mais encore par "un focalisateur - narrateur au deuxième degré, s'il est homodiégétique, un focalisateur au deuxième degré, dans une narration au premier degré, s'il est homodiégétique, donc s'il fait partie du deuxième focalisé".

Si on saisit sans peine la nature du perceptible, à partir de quoi se définit la FE, en revanche on a plus de peine à cerner celle de l'imperceptible. Cette interrogation concerne le statut du focalisé imperceptible: s'agit-il des propres pensées du personnage focalisateur, et exclusivement de cela, ou encore des pensées que le personnage focalisateur prête à un tiers personnage, ou qu'il rapporte? En clair, les analyses de M. Bal signifient que seul le N (narrateur premier, et éventuellement narrateurs seconds) peut accéder aux pensées des P ²²² et interdisent cette possibilité au P.

Si l'on en revient à notre interrogation initiale, cela restreint le champ du focalisé interne: il ne peut concerner que les pensées du personnage centre de perspective de la FI: il y aurait donc une suiréférentialité du focalisé interne, renvoyant toujours à FI,

²²² P. Vitoux développera ces analyses dans un article important du n° 51 de "Poétique", confirmant que le focalisateur premier peut accéder à un focalisé perceptible ou imperceptible, alors que le "focalisateur délégué", c'est à dire le P, ne peut accéder qu'à un focalisé perceptible. (Vitoux, 1982, 360 à 365 notamment). Nous reviendrons sur ces analyses à propos du volume du savoir des diverses focalisations.

cependant que le focalisé externe pourrait l'être par le N ou par le P. Par conséquent le couple interne / externe est profondément déséquilibré.

Nous reviendrons sur ces analyses, pour en contester certains fondements, ainsi que leurs conclusions, lors de la discussion du volume du savoir des différentes focalisations. Mais, dès à présent, nous devons aborder le problème, car l'analyse du focalisé de la FE rend indispensable une clarification sur le couple interne / externe, sauf à bâtir sur du sable. Quoi qu'il en soit, les affirmations de M. Bal ne permettent guère d'apporter des réponses à nos questions.

Il y a plus grave: ces questions sont comme frappées d'illégitimité, avant tout examen, puisqu'elles sont évacuées par une pétition de principe concernant la nature et le volume du savoir des focalisés comme des focalisateurs.

P. Charaudeau, dans sa "Grammaire du sens et de l'expression" définit le point de vue externe et le point de vue interne à partir de l'origine du savoir sur le personnage, en fonction des modalités de manifestation de ce savoir.

"Si son savoir lui vient d'une simple observation de l'apparence physique du personnage, on parlera de point de vue externe, objectivant.

Si pour décrire le personnage, le narrateur fait appel à une interprétation, à des suppositions sur ce que ressent ou pense celui-ci, on parlera alors de point de vue interne, donc subjectivant.[...]

Le point de vue externe, objectivant, est le point de vue du narrateur sur l'extériorité du personnage, sur son apparence physique, ses faits et gestes visibles, toutes choses qui seraient susceptibles d'être perçues (par le Voir) ou vérifiées (par le Savoir) par un autre sujet que le narrateur se trouvant en lieu et place de celui-ci. C'est en cela que l'on peut attribuer à ce point de vue le qualificatif d'objectivant: il ne dépend pas de la vision que le personnage décrit pourrait ainsi avoir sur lui-même, et donc ne dépend pas non plus du narrateur".

Ces propos sont symptomatiques des incessants glissements du focalisateur au focalisé, et inversement. Ce que Charaudeau pense, c'est que le PDV externe est celui du N, mais celui d'un N qui limiterait la quantité d'information à transmettre en se mettant à la place d'un témoin anonyme. Son approche concerne d'abord le focalisateur, et se limite au N, sans pour autant envisager un instant qu'un P pourrait tout aussi bien adopter un PDV externe à l'égard des autres personnages, des lieux, des événements (et il peut même adopter cette perspective externe à son propre égard, comme nous l'avons montré avec l'exemple de Grenouille se découvrant pour la première fois dans un miroir).

Sur les deux exemples cités par Charaudeau pour illustrer le PDV externe, seul (177) correspond à la définition rapportée plus haut; en revanche (178) est particulièrement problématique.

- (177) " Une femme toute vêtue de noir, agitée, assez petite, avec un visage ridé et un chapeau garni de tulle et de grosses épingles à boules, entre en tenant d'une main une valise de paille et un cabas, de l'autre un garçon d'une dizaine d'années qui porte lui-même un panier recouvert d'un foulard tomate, et une fois qu'ils sont installés tous les deux entre vous et l'écclésiastique, elle laisse échapper un long soupir."

(Butor, " la Modification" , cité in Charaudeau, 1992, 775)

(177) correspond à un PDV externe du N, puisque c'est le N le focalisateur, et que les focalisés (la femme et l'enfant) sont seulement décrits d'après leur aspect physique. Cet exemple illustre donc sans problème particulier la définition précédente.

Mais il n'en va pas de même avec (178), pour deux raisons fort différentes, qui ont chacune leur importance.

- (178) " *A six heures, on entendit un bruit de ferraille sur la Place: c'était l'Hirondelle qui arrivait; et il resta le front contre les carreaux, à voir descendre les uns après les autres tous les voyageurs. Félicité lui étendit un matelas dans le salon; il se jeta dessus et s'endormit.*"

(Flaubert, "Madame Bovary", cité in Charaudeau, 1992, 775)

(178) présente un PDV P, essentiellement marqué par la composante perceptive. C'est donc le P, sujet du groupe verbal "il resta [...] à voir", qui est le focalisateur. Charles adopte à l'égard de la scène rapportée une vision externe, se limitant à ce qu'il voit.

Cet exemple ne correspond en rien à la définition citée plus haut, puisque le P est à la source d'un focalisé externe. Mais il y a plus grave. Contrairement à ce qu'on aurait pu croire, il est très difficile d'isoler un focalisé externe "pur" de toute contamination interne. C'est ainsi que (178) ne comporte pas qu'un focalisé externe: certes, Charles regarde la diligence, mais il fait plus que cela: il guette Emma, et cela n'a plus rien à voir avec une perception passive. Le texte traduit bien l'intentionnalité de cette vision ²²³, puisqu'il est précisé que Charles "reste" (il aurait donc pu partir, mais des raisons l'en empêchent) ; il "reste [...] à voir", donc dans le but d'observer, et non pas de voir passivement ²²⁴. Au demeurant, l'expression "les uns après les autres", relativement pléonastique dans le contexte, n'a d'intérêt que pour marquer par le dire combien chaque voyageur qui descend est scruté par Charles, et combien l'attente de voir Emma redouble à chaque fois qu'elle est déçue.

En d'autres termes, le focalisé externe et le focalisé interne se superposent et se mêlent quasi inextricablement, rendant du même coup fort relatif le domaine définitoire spécifique à chacun.

Nous pouvons donc conclure que:

- 1 le PDV externe n'est pas l'apanage du N, puisque le P peut y accéder: cf (178), mais encore (173), (176), etc.

²²³ J.P.Franckel et D. Lebaud donnent de "voir" une description qui en exclut toute visée, en raison de l'indissociation du visible et du vu, ce qui a pour effet de bloquer toute visée. Selon eux, "à voir" ne correspond pas davantage à une visée: ainsi, avec "ce film est à voir absolument", voir se construit à partir du vu par un sujet, lequel sert de base pour ce qui est "à voir" pour un autre. Dans le cas où "à voir" est par exemple apposé en marge d'une copie, "à voir" porte sur du vu, mais qui n'est pas vraiment vu puisqu'il s'agit de le voir de plus près, plus en détail. (Franckel et Lebaud, 1990, 61). Il nous semble cependant que notre contexte comporte cette intentionnalité, qui est en principe la caractéristique de regarder, du fait de la préposition "à" voir. Cette caractéristique a notamment été mise en lumière par Benzakour, à propos de la structure "voir que", par opposition à la structure "voir" sans subordonnant; nous en trouvons là une autre marque.

²²⁴ Charaudeau précise que rien n'est plus instable que le PDV externe: "qu'est-ce qui permet au narrateur de dire que le personnage "le front contre les carreaux", "est en train de voir descendre les uns après les autres tous les voyageurs". Il pourrait fort bien être en train de rêvasser ou de méditer sans rien voir" (Ibid. 775). Nous avouons notre perplexité devant ce type de raisonnement. L'important n'est pas d'imaginer ce que le P peut faire, percevoir ou penser (où diable s'arrêterait-on!), mais d'analyser ce que le texte nous apporte comme informations, à l'aide du dit et du dire. Ici, la mention du complément, "il resta A VOIR" est suffisante pour empêcher ce type de dérive interprétative.

- 2 le focalisé externe est certes d'abord constitué de tout ce qui est perceptible aux sens, mais cela n'exclut pas l'inclusion de pensées imperceptibles, dès lors que celles-ci sont comme des inférences du P à partir de ses propres perceptions.

2 le focalisé interne : l'"imperceptible" y cotoie le "perceptible"

La définition que Charaudeau donne du PDV interne soulève encore plus de problèmes que le PDV externe. Comme ces derniers ne sont pas sans interférer avec notre traque du focalisé externe, nous abordons cette question dès maintenant.

Selon Charaudeau, le *point de vue interne subjectivant*, est "le point de vue du narrateur sur l'intériorité du personnage, ses sentiments, ses pensées et ses pulsions intérieures (que celui-ci peut ignorer), lesquelles ne seraient pas nécessairement perçues comme telles, ni vérifiées par un autre sujet que le narrateur se trouvant en lieu et place de celui-ci. C'est en cela que l'on peut attribuer à ce point de vue le qualificatif de *subjectivant*: il dépend de la vision que le personnage décrit peut avoir sur lui-même et donc du narrateur, qui, seul, décide". (Charaudeau, 1992, 774 à 776).

Cette définition est terriblement ambiguë, car elle peut s'accompagner de deux perspectives différentes. Affirmer que ce PDV interne correspond au PDV du narrateur sur l'intériorité du personnage, cela peut se traduire de deux manières très différentes: soit $N > P$, soit $N = P$. Dans un cas, on est en FZ: c'est le cas lorsque le N en sait plus que le personnage sur ses propres sentiments. Ainsi de (179):

- (179) *"Elle aimait avec d'autant plus de passion qu'elle aimait avec ignorance. Elle ne savait pas si cela est bon ou mauvais, utile ou dangereux, nécessaire ou mortel, éternel ou passager, permis ou prohibé; elle aimait"*
(Hugo, "Les Misérables", quatrième partie, livre III, chap. VI)

Mais cette situation peut également équivaloir à une FI, et ce sont d'ailleurs les seuls exemples que Charaudeau sélectionne pour illustrer son propos:

- (180) *" il ressentait comme une fatigue, quelque part dans son corps, dans la tête peut-être, ou dans le dos, une lassitude et une vague nausée".*
(Y. Kemal , "Ecoute l'Ami")

- (181) *" Le lendemain matin, ils étaient tous deux allongés sur le ponton. Et de nouveau Rigaud avait remarqué cette tache sombre accoudée à la balustrade du terre-plein, à gauche des escaliers qui menaient à la plage. L'homme observait les quelques personnes qui prenaient des bains de soleil. Rigaud était le seul à le voir car les autres lui tournaient le dos. Un instant, il avait voulu le montrer à Ingrid, mais il s'était ravisé. Il l'avait entraînée dans la mer, ils avaient nagé encore plus loin que d'habitude, et ils étaient revenus vers le ponton en faisant la planche. Ingrid préférait rester sur la plage, car le bois du ponton était brûlant."*
(Modiano, "Voyage de nocces")

Ainsi Charaudeau masque-t-il le fait qu'on puisse rapporter les pensées des P par une FZ comme par une FI.

Mais il y a plus problématique.

Selon M. Bal comme selon Charaudeau, le focalisé interne se limite aux pensées du P. Cela signifie qu'en focalisation interne, le focalisateur (le P) et le focalisé (les pensées du P) renvoient au même référent, et c'est pourquoi nous évoquions cette suiréférentialité du focalisé imperceptible. Toutefois, cela ne signifie pas que toute transitivité soit exclue, et qu'il ne puisse y avoir une différence de référent entre le focalisateur de la FI, et le focalisé de la FI.

La situation traditionnelle correspond au cas:

X (verbe de procès mental) P

dans lequel P renvoie à des pensées de X: soit la phrase de (181 b)

- (181 b) " un instant, il avait voulu le montrer à Ingrid, mais il s'était ravisé".

Toutefois, on peut également se trouver face à des situations où P renvoie à des pensées qui ne sont pas celles de X, mais d'un autre personnage. Ces pensées ne sont pas directement rapportées par ce tierce personnage, mais par X: soit la structure

X (verbe de procès mental) P,

dans lequel le DIL est attribué à X, malgré l'absence de tout verbe de procès mental, ou de verbe de communication, parce que X est le personnage saillant à partir duquel le contexte est focalisé, alors que le sujet du contenu du DIL est Q, et non pas X.

Soit la phrase de (181 c)

- (181 c) "Ingrid préférait rester sur la plage, car le bois du ponton était brûlant".

Cet énoncé nous permet de comprendre que le focalisateur est ici Rigaud. A la différence de l'énoncé précédent, Rigaud ne rapporte pas forcément ses propres pensées, mais une pensée d'Ingrid, ou plutôt un propos d'Ingrid, qui lui aurait dit auparavant préférer le sable au ponton brûlant. A moins que Rigaud n'infère, au perçu de la chaleur du ponton, et au vu du comportement d'Ingrid allant sur le sable, qu'elle trouve le sable trop chaud, sans avoir pour autant le besoin d'expliquer elle-même son comportement. Dans tous les cas de figure, le verbe "préférer" implique l'existence d'un raisonnement, de X ou de Q (Rigaud ou Ingrid) ou des paroles de Q, de la même manière que le connecteur "car" indique une mise en relation logique entre deux états de faits, ou entre un état de fait et une parole.

Au fond, cette situation de dicto peut se traduire, de re, par plusieurs réalisations différentes:

- pensées de X sur Q: "Tiens, Ingrid est sur le sable plutôt que sur le ponton: c'est que ce dernier doit être, ou est trop chaud pour elle."

- X rapporte les propos de Q: "Je préfère rester sur le sable plutôt que sur ce ponton brûlant", ou "ce ponton est beaucoup trop chaud!" (en s'allongeant sur le sable) etc.

Tout cela est parfaitement indécidable: et c'est précisément cela qui nous importe. Ce dernier exemple montre donc que le focalisé interne ne comporte pas seulement les propres pensées du P-focalisateur, mais encore les pensées potentielles d'un tierce

personnage, imaginées et rapportées par le P focalisateur, ou des paroles effectivement prononcées par une tierce personne, également rapportées par le focalisateur.

De sorte qu'on peut conclure qu'il y a aussi du perceptible dans l'imperceptible, dès lors que les pensées représentées correspondent à une pensée de P inférant ce que Q pense, à partir du comportement de Q: en d'autres termes le focalisateur mêle intimement pensées et perceptions.

Cette conclusion à laquelle nous étions arrivé à propos de l'analyse du focalisé externe (ou perceptible) se trouve donc confirmée à propos du focalisé interne (imperceptible).

Cette vérification est d'une importance déterminante par rapport à notre enquête sur la FE comme focalisation autonome. Nous avons déjà répondu qu'il ne nous semblait pas que ce soit le cas, en raison du fait que le focalisateur de la FE était le N anonyme, en quoi il n'y avait guère de différence avec le focalisateur de la FZ dans les récits hétérodiégétiques.

Voici qu'à présent, nous sommes en mesure de constater que les notions d'intériorité ou d'extériorité, mises à contribution pour la définition du focalisé de la FE, laissent apparaître qu'au-delà de simplifications commodes, ces notions sont d'une scientificité toute relative, et qu'il y a en réalité de "l'interne dans l'externe", et réciproquement.

De sorte que l'idée de fonder la spécificité de la FE sur la dimension externe du focalisé se trouve sinon invalidée, du moins sérieusement relativisée.

Essayons cependant de voir si, malgré tout, le marquage des composantes perceptive, cognitive et axiologique du focalisé ne présente pas quelques fortes spécificités.

3 le marquage des composantes perceptive, cognitive et axiologique dans le focalisé de la FE

Essayons à présent d'observer comment le marquage des composantes perceptive, cognitive et axiologique opère pour rendre compte de ces focalisés que nous continuerons par commodité à caractériser comme "perceptibles", même si nous savons que ce perceptible n'y est jamais pur.

En préambule de notre présente investigation, nous voudrions souligner la profonde diversité des textes habituellement rangés dans la catégorie des FE. Nous allons cependant tenter une analyse des focalisés, en considérant d'abord ceux qui se trouvent dans les pauses descriptives, puis dans les scènes .

3.1 le focalisé dans les pauses descriptives

On a beau se dire que la FE est souvent marquée par la description externe des personnages ou des objets, et que, par voie de conséquence, ces pauses descriptives

pourraient offrir quelques régularités dans l'organisation du focalisé, quelles différences entre (182), et (157), ou (164) !

- (182) " *Toute simple, l'image au centre. Un homme assis sur un tas de pierres. Peut-être un berger, avec une cape et un bâton à côté de lui. Il paraît jeune, les lignes du corps sont souples, coudes appuyés sur les genoux, tête penchée en avant, menton entre les mains. Les cheveux sont noirs, très courts, on pense au type méditerranéen, hypothèse fondée par ailleurs sur la qualité de la lumière où se découpe la silhouette et les bribes du paysage, un arbre au feuillage gris qui pourrait être un olivier et un lambeau de terre rougeâtre.*"

(R. Pinget, "L'Apocryphe", cité in Costerostes, Nallet et Pouzalgues-Damon, 1992, 9)

- (157) " *La cafetière est sur la table. C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre, un blanc jaunâtre, qui, peut-être était autrefois de l'ivoire - ou du blanc. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessin en est entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée dessus.*

La cafetière est en faïence brune. Elle est formée d'une boule que surmonte un filtre cylindrique muni d'un couvercle à champignon. Le bec est un S aux courbes atténuées, légèrement ventrues à la base. L'anse a, si l'on veut, la forme d'une oreille, ou plutôt de l'ourlet extérieur d'une oreille; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d'une "anse de pot". Le bec, l'anse et le champignon du couvercle sont de couleur crème. Tout le reste est d'un brun clair uni et brillant.

Il n'y a rien d'autre, sur la table, que la toile cirée, le dessous de plat et la cafetière"

(A. Robbe-Grillet, "Instantanés", cité par B. Combettes, in "classes de première. Cours et exercices. Méthodes et pratiques 1" Français. Editions Modernes Media)

- (164) " *Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme âgé d'une soixantaine d'années, mais à qui tout le monde eût donné plus que cet âge, allait le long du boulevard des Italiens, le nez à la piste, les lèvres papelardes, comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir.*"

(Balzac, "Le Cousin Pons") (in Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197).

Laissons de côté, à présent, les importantes différences de focalisateur, selon que les visions externes du focalisées sont présentées ou racontées par la perspective du N (cf les trois exemples précédents), ou encore du P (cf (173), (174) et (176)): on constate que même lorsque les exemples sont focalisés à partir du N, il existe d'énormes disparités dans l'organisation des composantes sollicitées pour l'expression du focalisé. Et l'on peut d'ores et déjà annoncer que cette diversité (cette absence d'unité) se retrouve dans des visions externes focalisées à partir du P.

Ainsi, (164) révèle un N très présent, ne limitant pas les informations à ce qu'il voit, mais se permettant des commentaires, des évaluations qui dénotent son savoir, ou sa connaissance du monde (et éventuellement peuvent servir d'indice de certaines valeurs axiologiques du N dans le cadre élargi de l'oeuvre). Par opposition, (157) paraît se limiter aux seules perceptions, évacuant tout savoir débordant ce qu'autorisent S° et T°.

Certes, nous avons montré plus haut l'existence de traces de la subjectivité de ce regard (ce n'est donc pas celui "de personne"), mais ces marques sont discrètes, relativement à (164). Quant à (182), c'est également la composante perceptive qui est au premier plan. Comme en (157), le savoir du N est limité par S° et T°, et le focalisateur se livre à des hypothèses sur ce qu'il voit, ce qui :

- dénote sa présence, et de ce fait, marque une certaine subjectivité de son regard,
- dénote son savoir relatif, limité aux perceptions, comme le soulignent les modalisations,
- connote éventuellement la subjectivité de ce regard si minutieux, comme si cette minutie tatillonne était l'indice d'une certaine image du N (à l'instar de ce qui se passe dans "La Jalousie").

Ces trois exemples nous permettent de préciser en quoi la vision est limitée: elle l'est, comme nous l'avons dit, par S° et T°, pour un observateur humain lambda. Si donc Genette a raison de souligner que cette vision se caractérise par une diminution de la quantité d'information, par rapport à FI et plus encore par rapport à FZ, encore faut-il être plus précis que cela. En effet, l'expérience montre que les apprenants comprennent mal cette formulation, et ce, à juste titre, leur semble-t-il: ils évoquent la quantité d'informations de (157) ou (182), etc, qui leur semble contredire du tout au tout les analyses de Genette. C'est tout particulièrement le cas lorsqu'ils se trouvent confrontés aux visions externes de PDV N, dans les nombreuses descriptions balzacienes qu'ils sont appelés à lire au cours de leur scolarité:

- (183) " *Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échanrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placé une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois noir à filets dorés; un cartel en écaille incrustée de cuivre; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme d'un style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chauffettes misérables à trous cassés, à charnières défectueuses, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens ne pardonneraient pas"*

(Balzac, "Le Père Goriot")

(183) se présente en effet comme une vision externe du N (à l'exception de la mention de la signature par le "facétieux externe", qui dépasse le savoir de l'observateur en S° et T°): or, incontestablement, cette vision est très dense, d'un point de vue informatif, tout comme elle abonde en subjectivèmes de toute sorte.

En réalité, il y a en FE, ou plus exactement, dans les visions externes de PDV N, moins d'information que dans les focalisations précédentes, potentiellement

parlant, parce que les perceptions et les informations sont limitées par S° et T°: mais cela n'empêche pas qu'à l'intérieur de ce cadre les informations soient surabondantes.

Et la démonstration est tout aussi pertinente avec les visions externes de PDV P, comme on peut le constater dans ces extraits de "La Jalousie" ou du "Hussard sur le toit":

- (184) *"Sur la terrasse, Franck se laisse tomber dans un des fauteuils bas et prononce son exclamation - désormais coutumière - au sujet de leur confort. Ce sont des fauteuils très simples, en bois et sangles de cuir, exécutés sur les indications de A... par un artisan indigène. Elle se penche vers Franck pour lui tendre son verre.*

Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui - dit-elle - attirent les moustiques. Les verres sont emplis, presque jusqu'au bord, d'un mélange de cognac et d'eau gazeuse où flotte un petit cube de glace. Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, dans l'obscurité complète, elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle lui destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. Il murmure quelques mots: un remerciement, sans doute.

Elle se redresse d'un mouvement souple, s'empare du troisième verre - qu'elle ne craint pas de renverser, car il est beaucoup moins plein - et va s'asseoir à côté de Franck, tandis que celui-ci continue l'histoire de camion en panne commencée dès son arrivée.

C'est elle-même qui a disposé les fauteuils, ce soir, quand elle les a fait apporter sur la terrasse. Celui qu'elle a désigné à Franck et le sien se trouvent côte à côte, contre le mur de la maison - le dos vers ce mur, évidemment - sous la fenêtre du bureau. Elle a ainsi le fauteuil de Franck à sa gauche, et, sur sa droite, - mais plus en avant - la petite table où sont les bouteilles. Les deux autres fauteuils sont placés de l'autre côté de cette table, davantage encore vers la droite, de manière à ne pas intercepter la vue entre les deux premiers et la balustrade de la terrasse. Pour la même raison de "vue", ces deux derniers fauteuils ne sont pas tournés vers le reste du groupe: ils ont été mis de biais, orientés obliquement vers la balustrade à jours et l'amont de la vallée. Cette disposition oblige les personnes qui s'y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A... - surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné.

Le troisième, qui est un siège pliant fait de toile tendue sur des tiges métalliques, occupe - lui - une position nettement en retrait, entre le quatrième et la table. Mais c'est celui-là, moins confortable, qui est demeuré vide."

(A. Robbe-Grillet, "La Jalousie")

Cette scène est minutieusement, maladivement décrite par le jaloux, le mari de A..., celui qui occupe ce quatrième fauteuil, et qui, de loin, observe le couple formé de A... et de Franck, venu sans sa femme. L'ensemble de cette vision externe est focalisé à partir du P. Le mari est ici repérable très massivement, par sa composante perceptive. Il n'y a en effet, relativement à cette massivité des perceptions, pratiquement aucune expression directe de ses pensées, à l'exception de l'adverbe "sans doute", des fragments entre tirets, et de la concessive "bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant", qui peut être analysée dans l'hypothèse d'un monde contrefactuel. Sans aucun doute, le repérage temporel, de nature déictique ("maintenant", "ce soir"), indique la présence du P, mais celle-ci se

limite à cet enregistrement des positions et des gestes. Il est d'ailleurs remarquable que le repérage spatial soit, contrairement au repérage temporel, de nature anaphorique, les objets et personnages étant situés les uns par rapport aux autres, de sorte que c'est seulement à la fin du fragment que l'on peut, par calcul, déterminer qui occupe ce quatrième fauteuil. Cette absence de marquage déictique de l'espace renforce cette impression de distance, et concourt également à cette impression d'une composante perceptive dominante. Mais il va de soi que la précision scientifique de ces observations, telle qu'on peut aisément se représenter le plan de la terrasse, est bien évidemment un *indice* des sentiments obsessionnels du personnage-réflexeur.

En définitive, cette vision comporte une quantité importante d'informations, mais il reste vrai que ces dernières sont limitées par S° et T°. Il en est de même en (185), que nous reproduisons pour ne pas limiter la démonstration à des exemples balzaciens très typés:

- (185) " *Le cheval marchait gaiement. Angélo arriva au pas de Redortiers vers les neuf heures. De là, il pouvait plonger ses regards dans la vallée où il allait descendre. De ce côté, la montagne tombait en pentes raides. Au fond, il pouvait voir de maigres terres carrelées, traversées par un ruisseau sans doute sec parce que très blanc et une grande route bordée de peupliers. Il était presque juste au-dessus, à quelque cinq à six cents mètres de haut de ce hameau que le garçon d'écurie avait appelé les Omergues. Chose curieuse: les toits des maisons étaient couverts d'oiseaux. Il y avait même des troupes de corbeaux par terre, autour des seuils. A un moment donné, ces oiseaux s'envolèrent tous ensemble et vinrent flotter en s'élevant jusqu'à la hauteur de la passe où se trouvait Angélo. il n'y avait pas que des corbeaux; mais également une foule de petits oiseaux à plumages éclatants: rouges, jaunes et même une grande abondance de turquins qu'Angélo reconnut pour être des mésanges. Le nuage d'oiseaux tourna en rond au-dessus du petit village puis retomba doucement sur ses toits.*"

(Giono, "Le hussard sur le toit")

Cet exemple de Giono, après les exemples précédents, confirme l'importance des perceptions visuelles qui forment le substrat de cette vision externe. Ce caractère massif de la composante perceptive n'est certes pas une découverte renversante.

Il est toutefois plus intéressant de souligner que cette composante est capitale non seulement pour les informations brutes qu'elle véhicule, mais encore parce que c'est une sorte d'auxiliaire permettant aux autres composantes de se développer. C'est particulièrement le cas dans les récits qui reposent sur un pacte de lecture réaliste. Là, elle joue un rôle particulièrement fondamental: ainsi, c'est sur elle que s'appuient les pensées représentées des P.

On en a un exemple éloquent en (185) : en effet l'énoncé "chose curieuse: les toits des maisons étaient couverts d'oiseaux" renvoie à la fois à la composante perceptive, et à la composante cognitive: le dire redoublant le dit, les deux points indiquent l'étonnement d'Angélo, et aussi le fait qu'en S° et en T°, il ne puisse que s'étonner sans donner un contenu plus précis à cette observation extraordinaire. De sorte qu'il est impossible d'affirmer que cette phrase est uniquement descriptive, ou qu'il s'agit d'une pensée représentée, à peine verbalisée, aussi fugitive que l'impression même. A vrai dire, cette phrase est les deux à la fois, et elle fournit une preuve supplémentaire de l'intrication du perceptible et de l'imperceptible. Evidemment, ce rôle auxiliaire de la composante

perceptive comme composante d'appui aux autres composantes est très net avec le PDV P, dans les fragments à l'imparfait.

On en trouve un exemple magnifique, plus développé que (185), dans " Un balcon en forêt", que nous reproduisons ci-après. (186) nous fournit ainsi l'occasion de souligner combien le passage d'une vision externe à une vision interne opère parfois insensiblement, en raison de la superposition du perçu et de pensées représentées, dès lors que l'imparfait est le temps utilisé dans les deux cas.

- (186) " Il [Grange] tendait l'oreille, étrangement remué. L'espace libre, la longue pente de plateau étalée vers le nord qu'on pressentait ici derrière la voûte des branches, donnait pour la première fois à la bataille un caractère panoramique d'événement: le sens du danger, la peur, la solitude s'abolissaient dans le sentiment d'une échelle neuve: un royaume de la terre était en proie au feu du ciel. Ce qu'on en pensait n'était pas très important. Seulement, sur cette basse faite d'un rongement lourd, ce croulement de falaise attaquée par les vagues, si l'on prêtait l'oreille, se détachait un bruit plus proche, qui sabrait obliquement la forêt à la hauteur de la route des Houches: un ahannement ininterrompu de moteurs qui se gonflaient par intervalles, et derrière lui un soubresaut, une gigue de tressautements métalliques, comme si l'on avait tiré sans hâte d'énormes plaques de fer blanc sur un pavé inégal. Les chenilles."

(J. Gracq, "Un balcon en forêt")

(186) montre la très forte intrication des visions d'abord internes, puis externes de Grange, qui est le P focalisateur. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt le fait que la vision externe, soulignée, (Grange à l'écoute du bruit, et comprenant qu'il s'agit des chars qui avancent) est en réalité un mixte où les perceptions sont difficilement distinguables des pensées représentées. En effet, la composante perceptive et la composante cognitive se mêlent dès qu'il y a une certaine activité intentionnelle de perception, qui présuppose, avant, pendant et après les perceptions des inférences qui se vérifient ou non, et constuisent ainsi un savoir confirmé de multiples perceptions. En (186), les énoncés sont autant d'approximations successives par lesquelles les perceptions auditives tentent de rendre compte d'un phénomène certes invisible, mais audible et diffus. Le dire redouble le dit : les métaphores, comparaisons successives, tout comme les deux points, traduisent la successivité des efforts intellectuels pour donner une signification aux sensations brutes. Et lorsque le bruit est enfin identifié, la réponse fuse, dans une phrase nominale qui mime par contraste la fulgurance de l'accession au savoir, par opposition à la quête progressive du sens. Même la dernière phrase ne permet pas d'isoler une pensée représentée pure; certes, on peut affirmer que Grange ne voit pas les chars, mais cela ne suffit pas pour considérer que cet énoncé n'est pas une perception: ce n'est certes pas une perception visuelle, mais c'est une perception auditive. Ainsi, perceptions et "pensées" (au sens où le choix des référents, et plus encore, des images, traduit une interprétation) se superposent dans ces énoncés où l'imparfait joue un rôle fondamental de brouillage ²²⁵.

Il va de soi que ce rôle de composante d'appui de la composante perceptive n'est pas l'apanage de PDV P, comme les exemples précédents pourraient le laisser croire. En réalité, ce rôle auxiliaire de la composante perceptive joue également avec PDV N,

²²⁵ On voit que s'il est commode de distinguer visions internes et externes, il est crucial de ne pas être dupe du caractère nécessairement réducteur et factice de nos grilles d'analyse de la réalité. C'est particulièrement vrai lorsqu'on naturalise les concepts.

comme le montre (183): les commentaires du N s'appuient sur les descriptions des objets, même si le N n'est pas tenu par les mêmes conventions réalistes que le P.

Quant au marquage de cette composante perceptive, il est malaisé d'en dégager des régularités qui seraient contraintes par le fait qu'il s'agit d'une pause descriptive, ou contrainte par la nature du référent. Certes, il semble que le marquage implicite prédomine, mais cela tient à la nature du focalisateur, le marquage implicite étant plus fréquent avec un N anonyme, et le marquage explicite plus fréquent avec le P focalisateur.

En bref, il nous semble que le choix de telle vision (tout comme, en amont, celui de telle perspective) dépend de critères référant à des intentions communicationnelles de l'écrivain; et, en aval, au niveau du marquage des composantes, il nous semble qu'il en va de même.

Quant aux deux autres composantes, elles sont plus ou moins présentes, selon ces mêmes intentions communicationnelles, ou selon les choix énonciatifs: c'est ainsi que l'énonciation historique contraindra une vision externe limitant au maximum la présence de subjectivèmes, sans qu'il y ait là une règle absolue.

Ainsi, il serait erroné de considérer que la vision interne impliquerait le choix de l'énonciation "personnelle" - le "discours" de Benvéniste - et, que, a contrario, la vision externe entraînerait celui de l'énonciation "historique". Ainsi, si (157), ou (182) renvoient plutôt au "discours", (164), (173) (176), en revanche, renvoient à l'énonciation historique; quant à (169), il mêle les deux registres énonciatifs, réservant la description externe de Gwynplaine à l'énonciation historique, et utilisant l'énonciation personnelle pour les commentaires du N sur les pensées du héros ²²⁶.

3.2 le focalisé dans les scènes au DD

Considérons un certain nombre de scènes dialoguées, et essayons de repérer d'éventuelles contraintes caractéristiques du focalisé dans ce type de texte.

- (187) *"Contre le mur de la gare, se projetait l'ombre étroite du bâtiment; un rideau de perles de bambou, pour les mouches, pendait devant la porte ouverte du café. L'Américain et la jeune femme étaient installés à une table, dehors à l'ombre.*

Il faisait étouffant. L'express de Barcelone arriverait dans quarante minutes. Il s'arrêtait deux minutes à cet embranchement et continuait vers Madrid.

-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.

-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.

²²⁶ Cf D. Maingueneau: "Le caractère déictique ou non - déictique du repérage spatial se situe à un niveau différent [de celui des focalisations]. Rien n'empêche, par exemple, le narrateur de recourir à la "focalisation interne" en usant de repérages non - subjectifs" (Maingueneau, 1986, 21).

Elle posa les tampons de feutre et les verres sur la table et regarda le couple. La jeune femme contemplant la ligne des montagnes. Elles étaient blanches sous le soleil et la campagne était brune et desséchée"

(Hemingway, "Paradis perdu", cité in Patillon, 1974, 56 et 57).

Cet extrait cité par M. Patillon, est censé illustrer "le regard de personne". Selon lui, "l'objet est toujours connu de l'extérieur et sous les apparences qu'il offre à la perception humaine.[...] Ce regard est parfaitement objectif, enregistrant purement et simplement les apparences. Ainsi, on n'a jamais le sentiment d'un sujet devant l'objet. Comme dans l'énonciation historique, le texte est dit sans que personne ne parle; de même l'objet est vu sans que personne ne regarde. Tout le travail d'interprétation est laissé au récepteur de l'énoncé; [...] le regard, purement objectif, n'est celui de personne." (ibid. 57 et 61).

Ces propos n'emportent pas totalement la conviction. Ce genre de scène dialoguée se caractérise par deux traits que l'on retrouve dans les fragments en FE: d'une part des dialogues au discours direct, d'autre part des fragments narratifs descriptifs qui semblent n'avoir pour foyer ni un P, ni le N. Analysons chacune de ces caractéristiques, afin de dégager la spécificité de la vision externe dans (187). Ensuite, nous confronterons ces premiers résultats à d'autres scènes dialoguées.

Selon Danon-Boileau, le trait caractéristique de la focalisation externe, ce n'est pas l'absence d'appréciations dans l'énoncé du narrateur primaire, mais l'absence de modalités et d'appréciations qui pourraient être rapportées, du point de vue du sens, au narrateur rapporté, c'est à dire au personnage: c'est pourquoi le narrateur (potentiellement) omniscient de la FZ peut rapporter les pensées de ses personnages au discours indirect ou indirect libre. C'est ainsi que Danon-Boileau interprète l'exemple de FE cité par Todorov:

- (188) *"Ned Beaumont repassa devant Madvig et écrasa le bout de son cigare dans un cendrier de cuivre avec les doigts qui tremblaient. Les yeux de Madvig restèrent fixés sur le dos du jeune homme jusqu'à ce qu'il se fût redressé et retourné. L'homme blond eut alors un rictus à la fois affectueux et exaspéré"*.

Cet extrait de D. Hammet que Todorov considère en FE parce qu'il ne peut pas être transposé à la première personne (Todorov, 1966) est également en FE selon Danon-Boileau, mais pour un motif différent, et davantage pertinent: il y a FE pour la raison fondamentale que l'absence de tout discours rapporté empêche le lecteur de connaître les relations entre les deux personnages, ce qui explique que les appréciations du narrateur primaire ("affectueux et exaspéré"), outre qu'elles infirment la thèse de l'"objectivité" de cette focalisation, ne puissent être endossées par quelque personnage (Danon-Boileau, 1982, 47 et 48).

C'est donc parce que nous n'avons pas de DI, DIL ou DN , donc parce que les marques du discours citant sont absentes que nos informations sont limitées à ce que disent les P en S° et T°, et que nous ne pouvons accéder, grâce au N, aux pensées du P. Tous les procédés permettant l'accès à la vie psychique des P sont "interdits", et le lecteur ne peut que décoder ce que les P disent à d'autres P.

Le paradoxe de ce type de texte est que, alors que le discours direct est censé réduire au maximum la distance avec le lecteur par le gommage de la source énonciative du narrateur, cette distance avec le personnage est concrétisée par l'impossibilité où nous sommes d'accéder à leurs pensées. Cette proximité énonciative, couplée à une forte rétention d'informations sur les pensées du P, contribue à cette impression

d'étrangeté ressentie par le lecteur. D'une part, le P est là, sans intermédiaire, et d'autre part, il reste opaque: D. Cohn avait d'ailleurs justement fait observer que le N, notamment grâce au psycho-récit, nous rapprochait de la compréhension de la vie psychique des P, plus qu'il ne nous en éloignait, contrairement aux affirmations d'un certain béhaviourisme dominant.

C'est une des caractéristiques de ce type de vision externe: le P est en effet très proche du lecteur, grâce au DD, de sorte que le N semble absent. Mais il s'agit d'une absence relative. Le N reste cependant responsable du récit premier, des choix de référenciation, des qualifications, des modalisations; mais il s'astreint à choisir des qualifications objectivantes, à modaliser le moins possible, à faire le moins de commentaires possible.

Ainsi, si, en (187), le N se retranche derrière une utilisation massive du DD pour montrer ses P, il n'est pas assuré qu'il soit du même coup si absent que Patillon l'affirme, dans les fragments narratifs descriptifs.

Certes, nous n'accédons pas directement aux pensées des personnages, mais l'information selon laquelle "l'express de Barcelone arriverait dans quarante minutes" (ainsi que la phrase suivante) sont au discours indirect libre, et donc renvoient à un savoir, qui dénote une certaine présence textuelle du narrateur, et l'accès aux pensées de l'un des P. En outre, "cet embranchement" a ici une valeur déictique, comme si le narrateur utilisait cette référence situationnelle pour rendre compte des paroles prononcées ou de pensées des P en S°.

Il semble donc que les affirmations de Danon-Boileau soient à relativiser: les remarques sont justes, mais les conséquences qu'il en tire, quant à l'existence d'une FE autonome, sont plus sujettes à caution. Sans doute la vision externe, si elle veut limiter au maximum les informations sur les P, doit-elle chercher à gommer au maximum l'instance du N, soit en restreignant ses commentaires, soit en considérant que le P est l'unique canal par où transitent les informations. Mais il s'agit là d'un objectif, qui ne peut jamais être totalement atteint. En effet, le N peut s'interdire tout DN ou tout DI, mais il ne peut éviter que certaines tournures descriptives, du fait de l'imparfait, soient assimilées à du DIL, et viennent de ce fait rompre le pacte fondateur de cette vision. Cette rupture de contrat est au demeurant inévitable, dans la mesure où le N reste le responsable des dénominations, des qualifications, et de leurs répétitions, ainsi que des modalisations du discours premier. Ainsi, cette obstination à ne pas dénommer, à reprendre tel terme ("l'Américain") par un hyperonyme répété plusieurs fois ("l'homme"), alors que nos codes du vraisemblable (et nos règles de l'actualisation ou de la désignation) vont de l'inconnu au connu, du général au particulier, et non l'inverse, tout cela dénote bien une certaine présence - fût-elle discrète et distante - du N, ne serait-ce que dans la création de cette atmosphère.

L'hypothèse d'un effacement total du narrateur comme source de savoir (pour le lecteur) résiste à l'analyse. Cet extrait d'Hemingway renvoie à un narrateur certes discret, laissant les personnages donner le maximum d'informations par le biais de scènes dialoguées au discours direct. Il n'empêche: ce narrateur anonyme est repérable par l'acharnement avec lequel il s'efforce de maintenir la distance avec des personnages qui semblent comme englués dans leurs problèmes, préoccupations, distance entre les personnages eux-mêmes comme entre les personnages et le narrateur.

Ce que (187) nous révèle, c'est que les analyses de Patillon, ou celles de Danon-Boileau sont infirmées par la complexité des réalisations textuelles.

S'agit-il d'un cas particulier? Les exemples suivants montrent que non.

- (189) *"-Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition? demanda la dame.*

-Moderato cantabile, dit l'enfant.

La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition.

-Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile?

-Je ne sais pas.

Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.

-Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile? reprit la femme.

L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance étouffé, tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea. La dame se retourna.

-Madame Desbaresde, quelle tête vous avez là, dit-elle.

Anne Desbaresde soupira une nouvelle fois."

(M. Duras, "Moderato cantabile").

La FE s'explique en (189) par le fait que "la dame", "l'enfant", "une femme" sont vus de l'extérieur, sans que le lecteur accède directement aux pensées des personnages ²²⁷ le narrateur est effacé, dans cette scène dialoguée, et aucun des trois personnages ne peut être considéré comme le foyer à partir duquel cette scène est racontée, comme le montre l'analyse des diverses dénominations des protagonistes dans le récit premier.

Ainsi, cette scène ne peut pas être empathisée à partir du professeur de piano, puisque d'emblée, et bien au-delà de notre extrait, le professeur, qui n'est jamais nommé dans le texte autrement que "la dame", (ou "la femme"), ne peut pas référer à la mère de l'enfant, qu'elle connaît, en disant: "une femme", mais plutôt, comme elle le dira dans le DD, "Madame Desbaresde".

Le raisonnement vaut encore plus fortement, tant pour des raisons linguistiques de désignation des référents que pour des raisons d'ordre psychologique, si l'on était tenté de considérer la mère comme le foyer de cette scène. On ne saurait pas davantage expliquer le choix des déterminants "la dame", "l'enfant", dès les deux premières lignes du récit, chez une mère qui conduit son enfant à sa leçon de piano chez son professeur ²²⁸.

C'est donc le N qui est le foyer. Comment, toutefois, expliquer le passage de "une femme" à "Anne Desbaresde": on pourrait évidemment justifier cette présentation du P comme un introït énigmatique caractéristique de ce type de vision, mais on passerait ainsi à côté de l'essentiel, savoir la persistance de la distance, et du mystère des P, alors même que le responsable du récit premier trahit un savoir qu'aucun des personnages n'a révélé dans le DD.

Linguistiquement, ces différentes dénominations ainsi que l'emploi des déterminants définis permettent de considérer ces désignateurs des P comme des "désignateurs rigides", réguliers, c'est à dire qu'ils sont ici l'équivalent d'un nom propre. Ils construisent dès

²²⁷ Ce qui ne veut pas dire que le texte ne fournit pas des indices aidant à l'interprétation du texte: ici, une distinction fondamentale doit être opérée entre des informants de nature linguistique, qui jouent le rôle de marqueurs du sujet du PDV, et des indices, c'est à dire des marques ou des configurations de marques qui, par leur nature linguistico-sémiotique, jouent un rôle dans l'interprétation des textes.

²²⁸ A fortiori, le raisonnement est tout aussi pertinent pour rendre impossible l'idée d'un foyer ancré dans l'enfant.

l'incipit du récit une distance égale entre le N et ses P, distance typique des récits de M. Duras. En ce sens, le N est dans un rapport "externe" à ses personnages (cf. la notion "d'empathie zéro", chez Kuno). Certes, ce dernier est relativement discret, plus que le N de (187) : mais il reste que sa trace est malgré tout repérable.

(190) va nous offrir l'occasion de repérer ces autres traces du N que sont les verbes du discours attributif, plus significatifs que les "dit" de (189) :

- (190) " *-Et pour ce que je te disais, t'à l'heure, reprit Tom, j'ai vu tout ce qui pousse par ici.*

Le jeune homme s'accroupit sur ses talons.

-J'vais te dire, fit-il calmement. Il y a c'te saloperie de verger où j'ai travaillé. Il faut neuf hommes d'un bout de l'année à l'autre.

Il s'interrompt pour donner plus de poids à ce qui allait suivre:

- Mais quand les pêches sont mûres, il faut trois mille hommes quinze jours durant. Il les leur faut, sans ça toutes leurs pêches pourrissent. Alors qu'est-ce qu'ils font? Ils t'expédient des prospectus en veux-tu en voilà. Il leur en faut trois mille et il s'en amène six mille. Ils les embauchent au tarif qui leur plaît. Et si tu trouves que c'est pas suffisant, y en a mille derrière toi qui attendent la place, bon dieu! Alors tu cueilles, tu cueilles, et en un rien de temps c'est fini. Presque tout le pays, c'est que des pêches. Elles mûrissent toutes en même temps. Quand t'en as cueilli une, elles sont toutes cueillies. Y a plus rien d'autre à foutre dans le pays. Et après ça, les patrons ne veulent plus te voir, tu penses."

(Steinbeck, "Les raisins de la colère")

Les fragments du récit premier en caractères gras jouent comme des embryons descriptifs. Ils n'ont cependant pas comme seule valeur d'indiquer une attitude du personnage perceptible aux sens. Ils sont censés indiquer, d'après la tranquille assurance du locuteur, la vérité des propos qui suivent. Ces embryons descriptifs fonctionnent donc comme des indicateurs de la vérité, de la validité du contenu propositionnel des paroles qui suivent, d'après le narrateur lui-même. Ils ne sont là que pour signaler au lecteur l'importance des propos tenus par rapport à la réalité et par rapport à la suite des événements.

premières conclusions sur la "FE"

En définitive, (189) , (190) , tout comme (187) , ont en commun le fait que le N s'interdit d'accéder directement à la psyché de ses personnages. Il y a donc pour les scènes dialoguées comme pour les descriptions une même volonté de ne raconter que ce qui serait perceptible à un observateur anonyme, tant dans le domaine du visible (description de type "voir") que dans celui de l'audible (dialogues au DD).

Cela astreint le N a un devoir de réserve qu'il ne peut pas respecter à la lettre, et c'est également cela que (187) , (189) et (190) ont en commun, à des degrés divers. Ce "silence" et cette "absence" du N sont un "horizon mythique" d'abord parce que c'est lui qui reste le responsable du récit premier, ensuite parce que c'est lui qui est

contraint de donner certaines informations, faute de quoi le récit serait impénétrable; ensuite parce que les verbes du discours attributif trahissent les jugements du N sur le contenu propositionnel du dit ou sur le dire, et ne se bornent pas à n'être que des embryons descriptifs des personnages.

Comme le dit Todorov, "en fait, la vision purement "externe", celle qui se contente de décrire des actes perceptibles sans les accompagner d'aucune interprétation, d'aucune incursion dans la pensée du protagoniste, n'existe jamais à l'état pur: elle mènerait dans l'inintelligible [...] il s'agit donc moins d'une opposition interne - externe que de degrés dans la présence de l' "interne" " (Todorov, 1968, version remaniée en 1973, 59). Nos analyses des couples perceptible / imperceptible et externe / interne avaient déjà dégagé ce fait que les relations entre ces domaines ne sont pas de l'ordre de l'opposition binaire, mais relèvent plutôt de relations de type scalaire: il y a une échelle qui passe par degrés du plus ou moins externe au plus ou moins interne. Il est par conséquent illusoire de prétendre donner du focalisé externe, si variable, une définition unique, sauf à se situer dans une optique normative : ce n'est pas notre intention.

L'idée d'une FE comme foyer autonome est tout aussi mythique que l'idée d'un "récit" qui se raconterait de lui-même. En sorte que l'hypothèse d'un type neutre, assimilé par J. Lintvelt à la "caméra", est à ranger au rayon des illusions ²²⁹. Certes, de même qu'il y a des textes où les marques énonciatives de la narration sont rares, il y a des textes où les marques du foyer du narrateur sont peu fréquentes et très sélectives. Mais la notion de focalisation externe rend mal compte de ces phénomènes qui concernent des visions spécifiques très instables (puisque l'externe y cotoie l'interne), toujours minées par l'incontournable présence du N. C'est pourquoi il nous semble abusif de considérer que la FE soit une focalisation autonome au même titre que les autres.

Cette conclusion ne surgit pas par hasard:

- préparée par l'analyse du focalisateur de la FE, qui n'est autre que le N anonyme ou le P;
- prolongée par l'analyse du caractère instable du focalisé externe;
- elle se trouve vérifiée par le fait que le marquage des composantes perceptive, cognitive ou axiologique n'est pas contraint par ce genre de vision. Ce marquage nous semble plutôt dépendre du choix de la perspective narrative, et de choix énonciatifs, en fonction des intentions communicationnelles de l'écrivain.

Cette approche nouvelle n'est pas sans renvoyer aux analyses de Stanzel, pour qui FZ et FE ne sont que deux variantes d'une même perspective, la perspective externe (*aussenperspektive*), par opposition à la perspective interne (*innenperspektive*) du P. (Stanzel, 1978, 1985).

Elle renvoie aussi aux travaux méconnus de J. Pouillon. En effet, contrairement à l'idée dominante selon laquelle il y aurait trois visions chez Pouillon, il nous semble qu'il y a dans "Temps et roman" deux visions fondamentales (la vision avec et la vision par derrière), et une vision subordonnée aux deux précédentes, la vision externe. Mais l'affaire été passablement embrouillée par Pouillon lui-même, ce qui explique les erreurs de lecture de Genette.

²²⁹ Cf. Jost, 1987, 121.

Dans la partie de "Temps et roman" consacrée aux visions, J. Pouillon distingue deux modes de compréhension de l'objet, caractérisant les relations de l'auteur (J. Pouillon ne distingue pas l'auteur du narrateur) avec le personnage: "être derrière" ou "être avec" le personnage. Ces attitudes fondamentales se retrouvent aussi dans les textes à dimension autobiographique: le "Journal" est le prototype de la "compréhension avec" - on y rapporte les faits en s'efforçant de coïncider avec ce qu'on a été -, alors que les "Mémoires" sont le prototype de la "compréhension par derrière", puisque l'auteur rapporte les événements du passé à la lumière de son savoir actuel.

A ces modes de compréhension, s'ajoutent deux objets de connaissance, le "dedans" et le "dehors": le "dedans", c'est l'accès à l'intériorité des personnages, et le "dehors", c'est l'aspect physique de ce dernier, ou le milieu où il vit: en d'autres termes, le "dehors", c'est "le dedans lui-même vu du dehors" (Pouillon, 1946, 107).

Le croisement de ces critères permet à Pouillon de distinguer d'abord deux (et non pas trois) types de vision: la "vision par derrière", correspondant à l'omniscience de l'auteur et la "vision avec", correspondant au personnage réflecteur d'H. James.

C'est seulement après avoir analysé ces deux visions que J. Pouillon en arrive à analyser la "vision du dehors", vers la centième page de son ouvrage: en fait, comme Pouillon le reconnaît, il s'agit plus du "dehors" en tant que tel, c'est à dire comme objet de connaissance, que de la "vision" du dehors.

Ce flottement révèle l'existence du statut problématique de cette vision, confirmé par les longues analyses consacrées aux relations de subordination de la "vision du dehors" envers les visions "par derrière" ou "avec".

Ainsi, lorsque le "dehors" est subordonné à la "vision par derrière", le personnage est typisé, (cf. les romans balzacien, ou les romans à thèse): ces types, plus ou moins conventionnels, font système avec le récit au passé simple, l'évocation des longues durées, la tendance au sommaire, et une représentation fétichisée, fixiste et simpliste de la psychologie des personnages.

En revanche, lorsque le "dehors" est subordonné à la "vision avec", l'individu "en situation" peut user de sa liberté en se "faisant": alors, le roman, au présent, privilégie les courtes durées, les scènes ainsi qu'une psychologie évolutive de personnages "en situation". Cette subordination du "dehors" à la "vision avec" peut être concrétisée par la "saisie objective" à la Dos Passos ou par la "saisie subjective" à la Faulkner. Dans le premier cas, nous ne faisons que voir le héros, sans savoir ce qu'il pense; en ce sens, le "dehors" est inaccessible à l'interprétation, il est massivement là, opaque, sans rien qui le transcende comme lorsqu'il est subordonné à la "vision par derrière". Dans le second cas, le dehors est vu non plus par un narrateur omniscient, mais par un personnage, et l'appréhension qu'en a le lecteur est profondément déformée par la vision très subjective et partielle du personnage - d'autant plus qu'il s'agit souvent de fous, de simples d'esprit, d'obsédés, etc, la thématization des personnages n'étant bien évidemment pas sans rapport avec le choix de cette technique, comme le faisait remarquer C.E. Magny dans son analyse du roman behaviouriste (Magny, 1948, 59,61).

Ce retour à "Temps et récit" démontre que, contrairement à ce qui s'écrit ici et là, l'existence de trois visions chez Pouillon est pour le moins sujette à caution. Il nous semble plus exact de considérer la "vision du dehors" comme une "vision" subordonnée aux deux autres. Et l'on peut même se demander s'il est légitime de parler de "vision" du dehors. En effet, comme le montre le "Bruit et de la fureur", le dehors équivaut à la perception tronquée et partielle d'un personnage focalisateur: perception tronquée en raison des fantasmes, etc., du personnage; perception partielle en vertu du principe - contestable - qu'un personnage (fût-il en pleine possession de ses moyens) ne peut accéder aux pensées d'autrui. (Pouillon, 1946).

Somme toute, cette implosion de FE, réduite à une vision externe subordonnée à la perspective du N anonyme (PDV N) ou à celle du P (PDV P) nous semble un outil plus commode pour rendre compte de réalisations textuelles diversifiées, et des changements de vision ou de point de vue.

Il reste qu'en considérant que le PDV N peut adopter des visions internes ou externes, tout comme le PDV P, nous heurtons de front, sur deux plans, une tradition bien établie:

- celle qui consiste à ne voir dans PDV N, ou plutôt dans FZ, que l'omniscience du N,
- et celle qui définit le point de vue du P (FI) par une vision limitée.

C'est dire que la question du volume, ou encore de la profondeur du savoir, ne peut être davantage différée: tel est l'objet de la prochaine section.

SECTION II

LE VOLUME DE SAVOIR DES VISIONS

introduction

Les expressions "volume" (de savoir) et "profondeur" (de savoir ou de perspective) sont habituellement considérées comme des parasynonymes: il est vrai qu'elles cernent le même objet, c'est à dire la quantité informationnelle des visions. En ce sens, ces expressions sont approximativement équivalentes, quant bien même la première est d'une acception plus vaste que la seconde: le volume est en effet une notion générique globale, la profondeur une notion "spatiale", qui fait système avec celle d'étendue, en sorte que c'est à la limite la conjonction de l'étendue et de la profondeur qui correspond plus justement au volume du savoir.

L'étude du volume des visions est difficile, à plus d'un titre. D'abord parce qu'on se trouve face à des phénomènes très hétérogènes, ensuite parce qu'il n'est pas toujours aisé de dégager la spécificité du volume par rapport aux mécanismes généraux de la distance: il est vrai que ces deux domaines concernent le mode, ce qui explique certaines proximités... et certaines de nos difficultés.

Nous tenterons cependant de formuler des propositions qui dégagent une relative spécificité (de nature plutôt qualitative) du volume et de la profondeur des visions:

- en déconnectant la profondeur du savoir de la quantité d'information (selon qu'on raconte plus ou moins, et donc qu'on fournisse plus ou moins d'informations) ;
- en tentant une approche linguistique de ces questions, à partir de l'observation des visions elles-mêmes, sans nous laisser enfermer par des prescriptions d'ordre narratologique.

Cette liberté à l'égard des théories sémiotico-narratologiques du volume et de la profondeur du savoir ne va cependant pas de soi. S'il y a bien un point sur lequel le consensus est à peu près total, sur le fond, c'est celui-ci. Comme l'indique Genette, le volume du savoir va décroissant, depuis l'omniscience du narrateur en FZ, jusqu'à "l'absence" (ou la rétention maximale) du savoir en FE, en passant par l'état intermédiaire de la FI, où domine une perspective partielle.

Tout cela est souvent vrai; mais c'est aussi d'une très grande généralité, et d'une relative utilité pour la lecture des textes, surtout si, comme c'est souvent le cas, on attribue une profondeur de perspective immuable à chaque focalisation: ce qui revient à dire que la FZ est nécessairement omnisciente, la FI par définition limitée, et davantage encore la FE.

Dans ces conditions, la question du volume, ou de la profondeur du savoir, est à proprement parler, sinon vide de sens, du moins dénuée d'enjeu: ce serait une autre manière d'aborder la question des focalisations, sans apporter grand chose de neuf.

En effet, la plupart des approches de la profondeur du savoir s'articulent autour de la source informative: le raisonnement n'est pas sans fondement, dans la mesure où ce qui est perçu, su, dépend du statut du focalisateur. Mais cette démarche a de facto entraîné des conséquences négatives, consistant à ériger en système la profondeur des visions: comme si le choix d'une focalisation déterminait inmanquablement le volume du savoir.

Notre démarche procédera à l'inverse: c'est pourquoi nous ne partirons pas du volume du savoir des focalisateurs, trop souvent prédéterminé par des considérations narratologiques prescriptives. Nous partirons au contraire de l'observation du volume du savoir dans les visions focalisées, et confronterons nos résultats.

A terme, bien évidemment, l'analyse aboutira aussi à caractériser le savoir des focalisateurs: mais là où les analyses traditionnelles présentaient des prescriptions, ou, ce qui revient au même, des impossibilités, nous présentons des variables de possibles, le choix du volume du savoir étant moins directement tributaire de la nature du focalisateur que des intentions communicationnelles de l'écrivain.

Nous ne voulons pas dire par là qu'il n'y aurait pas d'influence de la nature du focalisateur sur le volume du savoir; mais celle-ci est limitée. Nous ne voulons pas davantage prétendre que tout serait possible, ou qu'il n'y aurait pas de tendances susceptibles de rendre compte de la profondeur des visions selon que l'on soit en PDV N ou PDV P: mais ce ne sont précisément que des tendances, et non des règles.

Nous proposerons d'abord une tentative de mise au clair des contours du volume du savoir, et des critères susceptibles d'en rendre compte (chapitre 1).

Cette mise au point sera suivie par une présentation succincte des principales théories sur la question, appréhendée à partir du focalisateur (chapitre 2).

L'essentiel de notre démarche consistera ensuite à prendre la mesure de ces théories, d'abord en se situant sur leur propre terrain, en relevant certaines de leurs contradictions internes, ensuite, et surtout, en proposant les rectifications qui s'imposent d'après l'analyse du volume du savoir dans les visions du N et du P. Cette double approche nous conduira à rejeter les représentations du volume "du" savoir du N en termes d'omniscience systématique (chapitre 3).

Les résultats de nos analyses précédentes nous feront tout autant rejeter les représentations (ce sont les mêmes que les précédentes) qui affirment conjointement le caractère nécessairement limité de "la" vision du P (chapitre 4).

En conclusion, à partir d'un bilan sur les relations entre les différentes visions et profondeurs de perspective, nous esquisserons les grandes lignes d'une échelle de la profondeur de perspective (chapitre 5).

section II

chapitre 1 le volume du savoir : étendue et profondeur

Il est tentant de vouloir trouver une opposition unique permettant de rendre compte de tous les traits liés au savoir. Cette démarche était déjà présente chez Percy Lubbock, lorsqu'il distinguait la vision *panoramique* de la vision *scénique*, ou chez Tomachevski, lorsqu'il opposait ces deux principaux types de narration que sont le récit *objectif* et le récit *subjectif* : "la narration est présentée soit objectivement, au nom de l'auteur, comme une simple information, sans qu'on nous explique comment nous prenons connaissance de ces événements; soit au nom d'un narrateur, d'une personne bien définie". Uspenski, quant à lui, proposait de réduire les problèmes liés au savoir narratif à l'opposition entre *points de vue interne et externe*.

Mais il faut bien reconnaître les limites de ces tentatives, limites qui résultent de l'illusion de rendre compte par une seule opposition de phénomènes aussi hétérogènes que les visions, ainsi que Ducrot et Todorov l'établissaient dès la première version du "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage" (1972, 411 et 412).

Il est vrai que l'on se trouve ici confronté à l'alternative suivante:

- soit on multiplie les catégories d'analyse pour rendre compte de phénomènes très divers, mais l'on court le risque de multiplier les catégories, qui deviennent de plus en plus descriptives, et redoublent le corpus;
- soit on limite drastiquement les catégories, mais c'est au prix d'une sélection arbitraire de critères communs au corpus, au détriment de maints autres traits significatifs...

Il est quasiment impossible d'échapper à cette alternative, dont chacun des termes mène à une logique dommageable; tout au plus peut-on espérer limiter les conséquences négatives de ses choix. Pour notre part, nous optons pour la seconde démarche, plus

explicative, quitte à en atténuer les effets négatifs par une mise en ordre aussi précise que possible des différents degrés où la catégorie choisie est active.

C'est pourquoi il est particulièrement nécessaire de revenir ici sur les différents niveaux d'analyse de ce couple récurrent interne / externe. Ce couple concerne le volume du savoir, puisque ce volume dépend des objets sémiotiques considérés. Est-ce la même chose que transmettre du savoir à propos du portrait physique d'un personnage, ou de son portrait moral, à propos de la description d'un lieu, de la narration d'une scène (dialoguée ou non) ? L'opposition interne / externe y a-t-elle la même signification, et les mêmes implications? L'analyse est d'autant plus indispensable que ces termes sont employés pour ces contextes très différents, et que par ailleurs ils surdéterminent un critère, celui de l'accès aux pensées des personnages, au détriment des autres, sans qu'on s'explique franchement sur les tenants et les aboutissants de cette surdétermination qui paraît un axiome fondamental en la matière.

Rappelons tout d'abord que l'opposition interne VS externe chez Genette, comme M. Bal l'a souligné, est profondément hétérogène, d'abord en ce qu'elle met sur le même plan le sujet et l'objet de la focalisation (que M. Bal symbolise respectivement par "focalisation par" et "focalisation sur") : cette première distinction oppose le foyer de la perception (ou le sujet, ou l'instance focalisatrice) à l'objet focalisé (personnage, lieu, action voire récit enchâssé).

A partir de préoccupations différentes, P. Ricoeur souligne également cette hétérogénéité de la notion, selon qu'elle distingue des sujets focalisateurs, ou qu'elle caractérise des visions. Dans "Temps et récit", P. Ricoeur distingue " deux sens du mot interne: le premier caractérise les phénomènes de conscience qui peuvent être ceux d'une troisième personne, le second [...] caractérise la position du narrateur (ou du personnage qui a la parole) par rapport à la perspective décrite. Le narrateur peut se tenir à l'extérieur ou à l'intérieur par un processus dit interne, c'est à dire mental." (Ricoeur, 1984, 142 et 143). Ces propos de Ricoeur nous aident à échapper à une dommageable mise à plat de la notion d' interiorité consistant à ne comprendre "interne" que comme l'équivalent de FI, c'est à dire d'un PDV interne au personnage.

Cette réduction est discutable, dans la mesure où l'"interiorité" est un phénomène double:

- d'une part, l'opposition vaut généralement au niveau des focalisateurs sujets du PDV: en ce sens, interne est synonyme de PDV P, et externe renvoie au PDV N, ou, (à défaut de reconnaître l'existence d'un authentique PDV N), à la narration (en vertu du principe qu'en FZ, la focalisation se résorberait dans la narration)²³⁰ et ²³¹.

-d'autre part, l'opposition se situe au niveau des visions du focalisé: comme nous l'avons déjà vu, cette seconde opposition concerne tout aussi bien les visions du personnage que celles du narrateur. Le PDV P, comme le PDV N peuvent donc exprimer des visions internes et / ou externes .

²³⁰ Cette première opposition nous semble peu pertinente, et relativement tautologique: elle revient à dire qu'est interne ce qui est interne au P, et considère par conséquent que tout ce qui n'est pas interne au P est externe, et, par glissements de sens successifs (dont il serait utile de dégager les avatars) objectif, neutre, impartial...

Au demeurant, en quoi la FZ serait-elle "externe", lorsqu'elle s'accompagne de la vision par derrière, c'est à dire lorsque le N nous fait pénétrer dans la psyché de ses P par le biais de psycho-récits dans lesquels il manifeste sa supériorité cognitive sur les P. Parler, dans ce cas, de point de vue "externe" heurte à juste titre le sens commun...

²³¹ Cf Ehrlich, 1990, et Fleischman, 1991, notamment.

Par conséquent, cette hétérogénéité du couple interne / externe est doublement patente, que l'on analyse leurs relations au niveau des focalisateurs, ou que l'on s'en tienne au niveau des visions du focalisé, (qui est celui qui nous intéresse ici, et qui nous semble le plus intéressant).

Mais, le plus souvent, l'on fait comme si le problème se limitait à la détermination du seul focalisateur, parce qu'il semble que le choix du focalisateur détermine inévitablement une profondeur de savoir donnée, et immuable. On trouve un écho significatif de cette dérive chez Stanzel, entre autres, que nous citons ici tant son analyse est représentative de cette situation qui consiste à appréhender l'opposition interne / externe en privilégiant le sujet focalisateur, au détriment du focalisé ²³² .

1 l'étendue des visions

En réalité, comme nous l'avons démontré, dans le chapitre précédent, l'idée d'opposer interne à externe en se limitant à une opposition entre ce qui est perceptible aux sens (externe) et ce qui est imperceptible (interne), c'est à dire l'accès aux pensées, est certes une opposition commode, mais à manier avec précaution, dans la mesure où il n'y a pas d'opposition nette ni de limite définie entre ce qui serait purement externe d'un côté, et purement interne de l'autre ²³³ . De sorte que le versus qui relie interne à externe est à relativiser.

Toutefois, cette impossibilité où nous sommes de distinguer clairement entre perceptible et imperceptible n'est pas, et de loin, la seule difficulté présentée par ce couple ²³⁴ . Une autre difficulté non négligeable tient encore à l'hétérogénéité des phénomènes dont il s'agit de rendre compte.

En effet, d'une part la notion "interne" signifie essentiellement l'accès aux pensées des P, et d'autre part "externe" est davantage polysémique, de sorte que le couple "interne" / "externe" s'en trouve déséquilibré.

En général, "interne" est utilisé avec la même signification, savoir la possibilité d'accéder, ou non, aux pensées des personnages. On en lira plus loin un exemple avec la présentation du volume du savoir selon les différentes perspectives chez Lintvelt ²³⁵ . On s'interrogera d'autant plus volontiers sur la stabilité relative d' "interne" que c'est loin d'être le cas pour "externe". En réalité, il semble que cette stabilité s'explique par une attention quasi exclusive au problème de l'accès aux pensées des P. Or, s'il s'agit bien évidemment d'un point central, cela ne veut pas dire pour autant qu'il s'agit d'un point unique.

²³² "Innenperspektive herrscht vor, wenn der Standtpunkt, von dem aus die erzählte Welt wahrgenommen oder dargestellt wird, in der Hauptfigur oder im Zentrum des Geschehens liegt. Demnach findet sich Innenperspektive in der autobiographischen Form der Ich-Erzählung, im Briefroman, im autonomen inneren Monolog und im Bereich der personalen ES [= ErzählSituation].

Aussenperspektive herrscht vor, wenn der Standtpunkt, von dem aus die erzählte Welt wahrgenommen oder dargestellt wird, ausserhalb der Hauptfigur oder an der Peripherie des Geschehens liegt. Hierher gehören Erzähltexte mit auktorialer ES oder mit einem peripheren Ich-Erzähler" (Stanzel, 1979, 1991, 150).

²³³ Cf les analyses sur les relations entre le "perceptible" et l'"imperceptible" dans le développement précédent (Points B 1 et B 2)

²³⁴ Cf section I, chapitre 4, point C, 1 et 2.

²³⁵ Cf infra, dans ce même chapitre, point B, 1.

En définitive, la polysémie qui caractérise la notion d'"externe" devrait nous inviter à rechercher, à chaque niveau, un pendant pour la notion d'"interne": non pas par amour invétéré de la symétrie mais parce que, dans un système binaire, tout ce qui concerne un élément du couple n'est pas sans répercussion sur son pendant. Du moins il est loisible de l'envisager, et c'est ce que nous proposons de faire.

De fait, contrairement à "interne", "externe" renvoie à des domaines très variés. Ainsi, chez Lintvelt, "externe" se définit d'abord négativement par opposition à "interne". La perspective externe se définit selon Lintvelt par le fait qu'elle ne peut accéder à la vie intérieure d'un P, et donc ne peut la révéler. En ce sens, "externe" est le strict antonyme d'"interne", au sens où ce terme a été défini plus haut. Pour la distinguer des conceptions suivantes, nous pourrions formaliser cette première définition par l'intitulé: "Externe 1".

Or force est de constater que si cette définition de J. Lintvelt correspond à l'usage qu'il fait de la notion dans le type narratif actoriel, c'est déjà nettement moins le cas dans le type narratif neutre, puisque cette perception "externe" ne se borne déjà plus au seul critère de la non révélation de la vie intérieure des acteurs, mais englobe bien d'autres critères. Avec cette deuxième conception, "Externe 2", la perception externe limitée "se limite à un enregistrement du monde romanesque perceptible" (Lintvelt, 1981, 43 et 44). On reconnaîtra que l'opposition est particulièrement déséquilibrée: d'un côté, une "impossibilité de perception interne", et de l'autre, une perception du monde, des événements, des lieux, des personnages, qui, si elle se limite au perceptible, n'est pas pour autant, quantitativement parlant, limitée. Ou plutôt elle ne l'est que parce qu'elle s'interdit d'accéder aux pensées du P.

Que dire alors de l'emploi de la notion de perception externe dans le type narratif auctorial, où la perception externe illimitée se caractérise par le fait que le N "perçoit la totalité du monde romanesque extérieur" (ibid.)! Il semble qu'ici on soit bien loin du critère de l'accès à la vie intérieure: "la perception de la totalité du monde extérieur" renvoie à cette forme particulière d'omniscience qui permet au narrateur d'être partout à la fois, de se reporter en arrière dans le passé ou de se projeter dans l'avenir, et plus encore de nous annoncer par avance ce qui se réalisera, ce que J. Lintvelt nomme des "anticipations certaines" (= "Externe 3").

Si nous ne contestons pas le fait, du moins nous ne pouvons que regretter cet usage des notions à géométrie variable: on a ainsi l'impression qu'externe est une sorte de "poubelle" rassemblant tout ce qui n'est pas interne, et que, mon dieu, cela fait beaucoup de choses passablement hétérogènes sinon hétéroclites.

On peut sans problème admettre que l'opposition interne / externe ait une relative pertinence pour la description des P, parce que dans ce cas le critère de l'accès ou non aux pensées des P est adéquat à l'objet considéré.

Quelle est en revanche la pertinence de l'opposition quand il s'agit de la description d'un lieu, et a fortiori d'un événement? Dans ces cas-là, cette extension du couple interne / externe sonne bizarrement. Qu'est-ce qu'une vision interne ou externe d'un événement ou d'un lieu (étant entendu que nous ne nous situons pas au niveau du focalisateur, c'est à dire que nous ne voulons pas signifier par là qu'un événement serait vu de manière interne parce que vu à travers un P focalisateur)? Quel est donc l'enjeu de cette question à propos des visions, c'est à dire à propos du focalisé?

En quoi un PDV N ou un PDV P peuvent-ils donc adopter une vision interne ou externe d'un lieu, d'un événement, d'une scène? Ici, il semble que l'opposition renvoie plutôt au couple objectif / subjectif ²³⁶.

Selon Todorov, cette "catégorie" concerne la connaissance *objective* (lorsque la vision informe "sur ce qui est perçu") et la connaissance *subjective* (lorsque la vision informe "aussi bien sur ce qui est perçu que sur celui qui perçoit"); que le récit soit écrit à la première ou à la "troisième" personne est ici indifférent. Cette catégorie concerne "la direction de travail de construction auquel se livre le lecteur (à partir d'une perception, on se tourne vers son sujet ou vers son objet" (Todorov, 1973, 58).

Cette opposition n'est cependant pas d'un usage toujours commode, car il faut constamment distinguer entre ce qui est une véritable marque linguistique de subjectivité, c'est à dire des informants dont la détermination (malaisée, parfois) repose sur une base "scientifique" plus ou moins avérée, et d'autre part les indices de subjectivité qui sont plutôt jugés subjectifs en vertu de l'interprétation du lecteur. Ainsi, tel détail dont l'expression est objectivante peut se trouver doté d'une valeur subjective d'indice: c'est le cas pour n'importe quelle description balzacienne, et, au-delà, pour les descriptions réalistes.

Par conséquent ce couple objectif / subjectif n'est pas d'un maniement facile, et ce d'autant plus que le niveau de l'opposition pointée par Todorov ne recouvre pas totalement celui de l'expression objectivante ou subjectivante; il reste cependant un outil approximatif commode (à la condition d'en mesurer les limites).

Faut-il le conserver tel quel pour l'analyse des visions? Cela pourrait être le cas. Mais ce serait au risque de confusion entre visions objective et subjective et expression objectivante ou subjectivante. Cet inconvénient réel (du point de vue didactique) nous incite à réserver cette "catégorie" pour le niveau de l'expression. Par conséquent, il nous semble préférable de garder l'opposition interne / externe pour les visions, quitte à utiliser ici un même couple pour rendre compte de phénomènes très disparates: de deux maux nous choisissons le moindre, et privilégions la cohérence du paradigme pour rendre compte des visions.

Quoi qu'il en soit, il n'y a jamais de solution satisfaisante pour ces terminologies empruntant au langage naturel. Au moins peut-on ne pas être dupe de la paille des mots, et chercher le grain des concepts.

Quant à l'ordre toujours nécessaire que l'on peut mettre dans le couple interne / externe, on peut tenter d'en proposer des éléments par la référence aux composants du texte narratif, c'est à dire l'histoire et le récit, et non à partir des référents, en nombre infini. D'où les propositions suivantes:

proposition n° 1 : L'opposition interne / externe joue d'abord au niveau de l'histoire, et donc de ses composants:

- les P, leurs fonctions et leurs qualifications (le physique et la psyché des personnages, les paroles des personnages, (dans une certaine mesure)),
- les lieux, sous forme de pauses descriptives,
- les événements, sous forme de scènes ou de sommaires. Tous ces "objets" sémiotiques peuvent être considérés de l'intérieur, ou de l'extérieur, par le N ou le P: dans

²³⁶ Ce couple présente, comme le précédent, l'inconvénient d'une polysémie à géométrie variable.

le premier cas, on parlera de vision interne, et dans le second de vision externe des focalisés ²³⁷.

proposition n° 2 : L'opposition est également susceptible de jouer au niveau du récit, ce qu'on oublie trop souvent parce qu'on ...focalise à l'excès sur le problème de l'accès aux pensées, au détriment de tout de reste. A ce niveau, l'opposition interne / externe vise non pas un savoir de type encyclopédique (mathésis), qui concerne les composants de l'histoire, mais l'accès à la sémiotique interne à l'oeuvre, c'est à dire la signification des événements de l'histoire, ou encore leur mise en rapport, dans le cadre des récits premier et enchâssés, par le biais des commentaires notamment ²³⁸.

C'est à ce niveau, plus qu'à celui de l'accès aux pensées, que le volume du savoir est plus directement tributaire du statut du focalisateur, le N disposant d'une indéniable supériorité sur le P.

2 la profondeur des visions

Jusqu'à présent, notre réflexion sur les différents objets sémiotiques concernés par le couple interne / externe n'a pas abordé la question de la profondeur du savoir. C'est une question très difficile, dans la mesure où la réponse qui vient immédiatement à l'esprit consiste à dire que la profondeur dépend de la quantité d'informations fournies: plus on décrit les lieux, les P, plus on développe les pensées de ces derniers, plus on détaille les scènes par la précision et la multiplication des actions ou des échanges verbaux au DD, plus la profondeur augmente. Cela n'est pas totalement faux.

Mais ce phénomène concerne davantage la distance que la problématique spécifique du point de vue; il est vrai que ce sont des domaines connexes, que Genette range tous deux dans la catégorie du mode. Il n'empêche que si la profondeur devait se limiter à n'être qu'un doublon de la distance, on n'aurait guère avancé...

²³⁷ Dans les chapitres 3 et 4 de la présente section, nous précisons, à l'aide d'exemples, ce que signifie la vision externe ou interne d'un lieu ou d'un événement.

²³⁸ D'une certaine manière, notre présentation s'efforce d'appréhender la question à partir des composants du "discours du récit", mieux (nous semble-t-il) que ne le fait celle de S. Rimon-Kenan: Selon lui, le couple interne / externe traverse chacune des "facets of focalisation".

"The perceptual facet" est externe, c'est à dire libre d'occuper tous les points de l'espace et du temps: ubiquité, vues panoramiques ou simultanées, caractérisent le rapport externe à l'espace, et la restriction de champ, le rapport interne; quant au temps, "an external focalizer has at his disposal all the temporal dimensions of the story (past, present and future), whereas an internal focalizer is limited to the 'present' of the characters".

"The psychological facet", qui se scinde en deux composantes, "the cognitive component", et "the emotive component", connaît également la bipartition externe / interne: pour la composante cognitive, la dimension externe correspond à un savoir illimité, et la dimension interne à un savoir limité ("unrestricted knowledge" VS "restricted knowledge"). La composante émotive est traversée par l'opposition subjectif (interne) / objectif (externe).

L'analyse de Rimon-Kenan laisse penser que la vision externe, toujours objective et illimitée, renverrait au savoir ainsi qu'à l'autorité du narrateur, alors que la vision interne, propre au personnage, serait toujours subjective et limitée. Nos analyses prendront de la distance avec ce type de généralisation abusive.

Enfin, avec "the ideological facet", la dimension externe s'exprime dans les cas de discours monologiques, ou de domination de la norme idéologique du narrateur, alors que la dimension interne correspond aux cas de dialogisme et de polyphonie : avec la vision externe "the ideology of the narrator-focalizer is usually taken as authoritative, and all other ideologies in the text are evaluated from his 'higher' position" (Rimon-Kenan, 1983, 77 à 82).

Il faut reconnaître que les "catégories" d'étendue et de profondeur, également proposées par Todorov, pour l'analyse de la quantité d'information reçue ou, si l'on préfère, le degré de *science* du lecteur" n'échappent pas toujours à ce reproche.

Selon Todorov, la profondeur (ou plutôt les différents degrés de profondeur) est caractérisée par le fait que le narrateur s'en tient aux comportements extérieurs ou qu'il "rapporte les pensées du personnage", "ou nous [= lecteur] donne connaissance de processus dont le personnage lui-même ignore tout", qu'il s'agisse d'une ignorance concernant l'histoire, voire sa propre histoire, voire de phénomènes inconscients, etc., ce que Todorov rassemble sous l'appellation de "types de connaissances impliquées: psychologiques, événementielles, etc.." (Ducrot et Todorov, 1972, 415).

Cette approche de la profondeur est elle même hétérogène, puisqu'elle concerne d'une part le rapport du narrateur à l'intériorité du personnage, ou, plus exactement, le fait que le lecteur est installé directement ou non dans l'intériorité du personnage ²³⁹, d'autre part le rapport du narrateur à l'histoire, en d'autres termes le fait que le lecteur est rendu plus savant que les personnages eux-mêmes, et des problèmes psychologiques des personnages, et de l'histoire dans sa totalité, qu'il s'agisse du passé ou de l'avenir de tel personnage, des suites de tel événement, ou de la signification à accorder aux événements (Todorov, 1973, 60).

Outre que cette notion se distingue mal de la notion d'étendue chez Todorov (cf note précédente), surtout, elle ne dégage pas vraiment de critère qualitatif de la profondeur, qui la distingue de la distance. Elle ne permet pas, par conséquent, de comprendre pourquoi le savoir du N est dit omniscient (ou "illimité", selon Lintvelt), et celui du P restreint par la restriction de champ ("limité" selon Lintvelt).

Lors de l'analyse de certaines visions "omniscientes", dans le chapitre 3 de la première section de la présente partie, nous avons tenté de proposer des critères linguistiques indiscutables de cette "omniscience", définie non pas par la quantité du savoir encyclopédique du N (il existe des P très savants), mais par le fait que les informations transmises excèdent ce que n'importe qui pourrait savoir ou percevoir en S° et T°.

Ces analyses servent de point d'appui pour notre troisième proposition, ainsi que pour les propositions n° 4 et 5 :

proposition n°3 : le critère qualitatif de la profondeur "illimitée" du savoir apparaît dès lors que les informations excèdent le percevoir ou le savoir d'un observateur anonyme en S° et T°, ou en S° seul, ou en T° seul. Rappelons que S° et T° se définissent par rapport à l'énoncé, et non par rapport à l'énonciation. En définitive, T° et S° réfèrent au temps et lieu où se déroulent les événements dans les premiers plans. Ce critère concerne les visions internes comme les visions externes, à tous les niveaux précédemment dégagés.

La proposition n° 3 concerne tous les locuteurs dont le contenu informationnel des énoncés dépasse les limites de S° et / ou T°: elle n'est donc pas tributaire de la fonction du N ou du P dans l'histoire ou dans le récit. Cette possibilité n'est pas la propriété exclusive du N. Il en découle que le P peut aussi, sous certaines conditions, accéder à un savoir quasiment "illimité", même si la tendance générale est à une profondeur limitée de la

²³⁹ Cet aspect concerne plus précisément, selon nous, l'étendue des visions. C'est d'ailleurs aussi l'avis de Todorov, puisque sa définition de l'étendue renvoie au fait que le narrateur "s'introduit dans l'esprit des personnages" ou non, de sorte qu'on se trouve face à des visions internes ou externes selon que l'univers mental des P est décrit de l'intérieur ou de l'extérieur. Ainsi définie, la spécificité de l'étendue par rapport à celle de la profondeur ne nous semble pas d'une grande clarté, chez Todorov.

vision du P. Mais l'essentiel n'est pas de caractériser la profondeur des visions du N et du P en les opposant sous l'angle de la profondeur: ce qui les distingue plus justement, c'est l'empan de la profondeur potentielle des visions. D'où les propositions 4 et 5 :

proposition n° 4 : la profondeur de la vision du N se caractérise par un large empan, depuis la vision (interne et / ou externe) illimitée jusqu'à la vision (interne et / ou externe) limitée.

proposition n° 5 : la profondeur de la vision du P se caractérise par un empan plus restreint, mais néanmoins large, depuis la vision (interne et / ou externe) quasi illimitée, ou encore étendue, jusqu'à la vision (interne et / ou externe) limitée.

Il convient pour finir de préciser quelques hypothèses sur la nature des relations entre les visions interne et externe (proposition n ° 6) et sur les rapports logiques entre les profondeurs de perspective (propositions n° 7 et 8):

proposition n° 6 : Les visions internes ou externes ne sont pas des relations qui s'excluent réciproquement: non seulement pour les raisons évoquées plus haut, mais encore parce que le choix d'une vision externe, par exemple, n'implique pas que toutes les visions en contexte le soient de même; c'est vrai pour le contexte étroit, et davantage encore pour le contexte élargi.

proposition n° 7 : Il ne semble pas, en revanche, que la profondeur des visions soit si peu contrainte. Il semble qu'on se trouve ici en présence d'une logique naturelle qui explique une sorte d'exclusion logique réciproque des profondeurs limitée et illimitée, du moins en régime de fiction réaliste.

Si l'on accepte facilement le passage d'une vision externe à une vision interne d'un même référent (ce qui se voit sans très fréquemment dans la présentation des P), en revanche on accepte moins que le même focalisateur change de profondeur de perspective pour un même référent. C'est particulièrement vrai pour le N focalisateur.

Encore convient-il de préciser que cette contrainte vaut surtout pour le passage d'une vision illimitée à une vision limitée. En revanche l'inverse est possible, surtout dans les incipits, pour des raisons de suspense, ou de naturalisation de la gestion des informations. Ici encore, il semble que les contraintes soient celles d'une logique naturelle qui fonctionne à merveille en régime de fiction réaliste. Mais, hors de cadre, il n'est pas certain que les contraintes jouent autant.

proposition n° 8 : Comme on vient de le dire, si les visions internes et externes sont caractérisées par des relations de type scalaire, en revanche la profondeur est plutôt de type binaire: la vision est soit limitée, soit illimitée, mais elle ne peut pas être en même temps limitée et illimitée.

En revanche, chacune de ces profondeurs de perspective est marquée par un continuum, ce qui explique qu'il y ait des degrés de profondeur dans la perspective illimitée comme dans la perspective limitée.

section II

chapitre 2

le volume du savoir : les théories "classiques": permanences, avancées et point aveugle

Les approches les plus systématiques de la question se trouvent d'une part chez J. Lintvelt (1981) et d'autre part chez M. Bal (1977) et, dans la même optique, chez F. Vitoux (1982).

Par ailleurs, le problème du savoir, dans son rapport à l'observateur - expérimenteur a été abordé dans une perspective totalement linguistique: ainsi, C. Schnedecker aborde-t-elle cette question à partir de l'étude des référents évolutifs, et plus particulièrement de la façon dont la désignation de ces référents évolutifs traduit un certain point de vue. L'approche est particulièrement intéressante, parce qu'elle rend compte de marques de PDV "opaques" ou "transparentes" (cf infra, B 3); mais, ces acquis indéniables sont entravés par le fait que l'analyse linguistique ne remet pas totalement en cause le cadre théorique préétabli selon lequel la vision du N est par principe omnisciente ²⁴⁰.

Ces avancées incontestables sont donc limités par le maintien du dogme de l'omniscience narrative, qui fonctionne en l'occurrence comme un véritable point aveugle.

1 la profondeur de la perspective chez J. Lintvelt

Ainsi, selon Lintvelt, la profondeur de la perspective, qui correspond à "la quantité de savoir sur l'objet perçu", est très différente selon les types narratifs (correspondant respectivement, mutatis mutandis, à FZ, FI et FE):

²⁴⁰ Il faut préciser que l'objet essentiel de C. Schnedecker n'est pas d'abord l'étude du PDV. Les retombées sur la question du volume du savoir sont incidentes, et cela explique sans doute que le cadre sémio-narratologique dominant en la matière n'ait pas été remis en cause, ni n'ait fait l'objet d'une présentation critique.

- "Type narratif auctorial [= FZ]:

1.2.1. Perception externe illimitée: omniscience externe. Le narrateur auctorial est omniscient et perçoit la totalité du monde romanesque extérieur.

1.2.2. Perception interne illimitée: omniscience interne. Le narrateur omniscient dispose d'une perception interne illimitée et infaillible de la vie intérieure et même de l'inconscient de tous les acteurs.

- Type narratif actoriel [= FI]:

1.2.1. Perception externe limitée: extrospection. Adoptant la perspective d'un acteur, le narrateur est limité à l'extrospection de cet acteur - percepteur, de sorte qu'il ne pourra donner qu'une présentation externe des autres acteurs.

1.2.2. Perception interne limitée: introspection. Adoptant la perspective d'un acteur, le narrateur est limité à l'introspection de l'acteur - percepteur. Il dispose donc seulement d'une perception interne de cet acteur, pour autant que celui-ci se connaisse lui-même, et ignore la vie intérieure des autres acteurs.

- Type narratif neutre [= FE]:

1.2.1. Perception externe limitée: enregistrement. La "caméra" se limite à un enregistrement du monde romanesque perceptible.

1.2.2. Impossibilité d'une perception interne." (Lintvelt, 1981, 43 et 44).

Cette approche nous semble criticable à trois niveaux:

- Tout d'abord, parce que l'idée d'un type narratif neutre, équivalent à FE, nous semble une illusion, comme nous l'avons démontré dans la section précédente.

- Ensuite parce que l'omniscience de la perspective auctorielle (FZ) n'est pas une caractéristique qui rende compte de toutes les visions de PDV N, dans la mesure où certaines visions sont "illimitées", alors que d'autres sont au contraire "limitées". Vitoux propose sur ce point une utile rectification, et c'est à ce moment de l'analyse que nous exposerons les raisons qui, du point de vue de la narratologie générale, amènent à prendre des distances avec la soi-disant omniscience soi-disant obligatoire de ce type de vision pour le N.

- Enfin, parce que les visions du P ne sont pas toujours nécessairement limitées, du moins relativement au critère de l'accès aux pensées des P. Sur ce point, en revanche, Lintvelt, comme Bal et Vitoux sont hélas d'accord.

Pour éviter d'inutiles redites, nos propositions critiques suivront l'exposé des théories de P. Vitoux et C. Scenedecker, et seront exposées dans les chapitre 3 et 4 (volume du savoir des visions du N, puis de celles du P).

2 la profondeur de la perspective chez P. Vitoux

P. Vitoux rectifie pour partie l'approche lintveltienne de la profondeur de la perspective, en considérant que le volume du savoir du narrateur en FZ peut varier de l'omniscience à la plus grande rétention d'information. Mais il persiste à penser, comme Lintvelt et Genette, que la FI se caractérise par un savoir restreint. (Quant à la FE, elle n'apparaît pas en tant que telle, mais au niveau des visions du focalisé, sans que Vitoux aille en 1982, dans son premier article, jusqu'à remettre clairement en cause une tripartition que par ailleurs il fait imposer ²⁴¹).

²⁴¹ Reconnaissons que P. Vitoux est plus net dans son article de 1988: il y précise que "le récit est fondamentalement ou focalisé ou non-focalisé. Il peut y avoir des formes différentes de focalisation, mais elles doivent être traitées en sous-classes." Cela signifie que les deux perspectives dominantes sont celles du N et du P

La compréhension des propositions de P. Vitoux repose sur les prérequis suivants: le sujet de la focalisation est soit le narrateur - focalisateur (focalisation sujet non déléguée = FSnd), soit le personnage - focalisateur (focalisation sujet déléguée = FS d). A côté de ces sujets de la focalisation, existent des objets "perceptibles" ou "imperceptibles", tels que M. Bal les a définis, selon qu'ils relèvent uniquement d'un focalisé extérieur, ou qu'ils renvoient à un focalisé intérieur, telle une donnée psychologique (Bal, 1977, 38 et ss) . Vitoux symbolise ces focalisés perceptibles FO ext (= focalisation objet externe) et les imperceptibles FO int (= focalisation objet interne).

Ses propositions, concernant la profondeur de la perspective, sont formalisées ainsi:

- à FSnd peut correspondre aussi bien FO ext que FO int.

- à FS d ne peut correspondre que FO ext. (Vitoux, 1982, 360 ²⁴²).

Si la première proposition demande à être précisée, en revanche la seconde nous paraît discutable, et source de maintes confusions chez les élèves.

3 identification des référents évolutifs et point de vue

Cette approche linguistique du PDV a été initiée par M. Charolles et C. Schnedecker, et poursuivie par G. Achard-Bayle.

L'approche linguistique de M. Charolles et de C. Schnedecker présente l'avantage d'aborder la question à partir de la matérialité de la désignation des référents, et, en l'occurrence, à partir de la désignation des référents évolutifs ²⁴³.

La thèse générale défendue par M. Charolles et par C. Schnedecker est que l'évocation des référents évolutifs ²⁴⁴ implique nécessairement la présence d'un regard extérieur (d'un "expérienceur"), qui accède soit à la totalité des états successifs de la transformation, soit à l'un de ses stades.

Ce fait, corrélé à la manière dont le référent est désigné, indique que l'expérienceur témoigne d'un savoir borné (lorsque le référent est saisi à un des moments de la chaîne d'états) ou étendu (lorsque l'expérienceur accède à plusieurs états, ou à la totalité des transformations).

focalisateur. Quant au "troisième type genettien, celui de la "focalisation externe", [il] entre bien dans le type de la focalisation-objet externe" (Vitoux, 1988, 33 et 34).

²⁴² C'est nous qui soulignons.

²⁴³ Cf Charolles et Schnedecker, 1993 a et 1993 b, ainsi que Schnedecker: "Référents évolutifs: identification et point de vue. Quelques observations". Cette étude s'inscrit dans le projet "l'anaphore et son traitement" (Programme Cognisciences, PIR-CNRS) . A paraître. Cf encore G. Achard-Bayle, 1996: "Référence, identité, changement: la désignation des référents en contextes évolutifs. Etudes de cas: les récits de métamorphose" (Thèse de Doctorat, Nancy 1996), essentiellement p. 216 à 267.

²⁴⁴ Un référent évolutif concerne une entité subissant des transformations, qui l'affectent, ou non, dans son ontologie: ainsi de la description des transformations d'une larve ("l'embryon devient un têtard mangeur de très petites proies"), ou de la suite chronologiquement ordonnée des différentes transformations du morceau de cire que l'on approche du feu, dans les "Méditations métaphysiques": "Prenons par exemple ce morceau de cire [...] On l'approche du feu; ce qui restait de sa saveur s'exhale, l'odeur s'évapore, sa couleur se change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine le peut-on manier; et quoique l'on frappe dessus, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle encore après ce changement?" (exemples de C. Schnedecker).

Ainsi, (191) et (192) témoignent d'un PDV borné ²⁴⁵ :

- (191) *"Elle [= la Belle] se retourna vers sa chère Bête, dont le danger la faisait frémir. Quelle fut sa surprise! la Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'amour. Il la remerciait d'avoir fini son enchantement"*
(Mme Leprince de Beaumont, "La Belle et la Bête")

La nouveauté du PDV est indiquée par le fait que le référent est présenté sous la forme d'une entité inédite, la Belle étant re-catégorisée, et précédée par un SN indéfini: ce procédé bloque toute référence à l'état antérieur, et traduit la nature bornée de ce PDV. C. Schnedecker conclut que "la présence d'un SN indéfini dans le compte-rendu de perception court-circuite littéralement toutes les connexions", tant celles qui relient les états entre eux que les connexions référentielles qui permettraient au lecteur d'établir la cohérence.

C. Schnedecker exemplifie un autre procédé susceptible de marquer un PDV borné, qui consiste à présenter le référent en fonction de la vision partielle (et éventuellement tronquée) de l'expérimenteur:

- (192) *"Le prince Chigi aurait pu parler certes longtemps, Sarrazine ne l'écoutait pas. Une affreuse vérité avait pénétré dans son âme. Il était frappé comme d'un coup de foudre. Il resta immobile, les yeux attachés sur le prétendu chanteur"*.
(Balzac, "Sarrazine")

Barthes, commentant cet extrait dans "S/Z", s'étonnait de cette formulation, "le prétendu chanteur": en effet, Sarrazine, le P focalisateur, sait que Zambinella est effectivement un chanteur... mais ignore que c'est un castrat: "la formulation est énigmatique: on attendrait plutôt "la prétendue chanteuse", car dans la Zambinella, ce n'est pas le chant qui est une imposture, c'est le sexe, et ce sexe étant ici masculin (seul genre dont la langue dispose pour nommer le castrat), il ne peut être "prétendu" ; mais peut-être est-ce toute la personne de Zambinella qui est frappée de prétention, de fausseté, d'imposture, quelle que soit son apparence; pour que cette apparence ne fût pas "prétendue", il faudrait que la Zambinella fût habillée en castrat, costume que la société papale n'avait pas prévu". ("S/Z", fragment 473, p. 190)

C. Schnedecker observe très justement que Sarrazine n'accepte pas cette triste réalité ontologique, comme l'indique la désignation du référent (et comme le confirme le contexte) : "dans la mesure où Zambinella reste à ses yeux une femme, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'aveuglement obstiné de l'instance focale s'exprime par le biais d'un désignateur qui dénonce le caractère factice du *chanteur*, et non pas de la *chanteuse*."

Toutefois le P focalisateur peut adopter un PDV moins borné que dans les deux exemples précédents. Ainsi de (193) :

- (193) *"Grimaud vint ouvrir les yeux bouffis de sommeil. D'Artagnan s'élança avec tant de force dans l'antichambre qu'il faillit le culbuter en entrant. Malgré le mutisme habituel du pauvre garçon, cette fois, la parole lui revint. -Hé là, là! s'écria-t-il, que voulez-vous, coureuse? que demandez-vous, drôlesse?"*

²⁴⁵ Les exemples de ce développement sont empruntés à M. Charolles et C. Schnedecker, 1993 b, et à C. Schnedecker (à paraître).

D'Artagnan releva ses coiffes et dégagea ses mains de dessous son mantelet; à la vue de ses moustaches et de son épée nue, le pauvre diable s'aperçut qu'il avait affaire à un homme."

(A. Dumas, "Les trois mousquetaires")

Les changements intervenus dans la chaîne de référence ("drôlesse"... "un homme") témoignent que Grimaud enregistre les modifications survenues, les changements morphologiques étant adaptés au changement ontologique; et, dans le même temps, ce PDV moins borné que les précédents reste malgré tout limité, car Grimaud n'a pas compris que cet homme est son maître.

Ces exemples sont précieux, dans la mesure où ils indiquent combien la profondeur variable du PDV du P ne se décrète pas seulement à partir de considérations purement narratologiques, mais se marque par les stratégies de référencement des "objets focalisés" dans les propositions P servant de cadre à la thématization du repéré.

L'analyse est cependant limitée (voire entravée) par le fait que, s'agissant du PDV du narrateur, C. Schnedecker considère qu'il marque par principe, un PDV "omniscient".

Comme la plupart des exemples analysés par C. Schnedecker n'expriment pas un PDV N, d'après nos critères (expression de perceptions et / ou de pensées représentées dans des seconds plans), nous ne les discuterons pas ici. En revanche, nous entendons discuter un de ses exemples exprimant un authentique PDV dont C. Schnedecker donne une analyse selon nous contestable, faisant jouer à la présence du SN démonstratif un rôle d'indicateur de changement de PDV qui est en l'occurrence inexact.

- (194) *"Quand le fils du ministre eut aperçu le jeune homme changé en femme, il fut percé de part en part des flèches de l'Amour: cette jeune femme illusoire lui avait ravi la raison".*

("Comment le magicien Muladeva changeait les sexes", in "Contes du vampire")

C. Schnedecker analyse (194) dans le cadre de la rupture cohésive et de la discontinuité de PDV: en effet, la reprise de la tête nominale "femme", précédée du démonstratif, indiquerait un changement de PDV, en l'occurrence le passage de l'omniscience narrative au PDV borné du prince.

L'argumentation repose sur le fait que "cette" annonce une rupture cohésive avec ce qui précède; ce fait serait redoublé par la présence du PQP, exprimant, comme l'IMP, la représentation des pensées du personnage, et par le fait que l'on pourrait adjoindre à cet énoncé un adverbe d'énonciation ("décidément cette jeune femme lui avait ravi la raison"). Il y aurait donc sortie hors du domaine de PDV du narrateur, confirmée encore par la re-catégorisation du jeune homme en "femme".

L'essentiel de la démonstration repose sur la présence du SN démonstratif: "l'emploi d'un SN démonstratif indique un changement de PDV: on quitte le domaine du PDV du narrateur pour adopter celui de l'instance focale "bornée" ".

Cette analyse nous paraît contestable à plusieurs titres:

- la présence d'un PQP, comme l'adjonction d'un adverbe d'énonciation, indiquent bien une pensée représentée, mais ne spécifient pas que celle-ci appartienne au P, savoir le jeune prince. Le N peut tout aussi bien, du moins théoriquement parlant, être à la source de ces expressions, et les assumer;

- cela d'autant plus que C. Schnedeker s'en tient seulement à la désignation du référent "femme", en parlant de re-catégorisation. Or il ne s'agit pas à proprement parler d'une re-catégorisation, mais d'une reprise anaphorique d'une re-catégorisation préalable, intervenue dans le domaine du PDV du narrateur;

- de plus, C. Schnedeker ne prend pas en compte la présence du qualificatif "illusoire"; or, de par son contenu, cette qualification ne peut être portée que par le N.

Dès lors, "cette jeune femme illusoire lui avait ravi la raison" est une pensée représentée du N (sauf à l'interpréter comme une paralepse ²⁴⁶ ; mais il s'agit d'une notion aux contours linguistiques non définis, qui se prête par conséquent à trop de justifications ad hoc) ²⁴⁷.

Il reste toutefois à expliquer pourquoi le texte recourt au SN démonstratif: il y a bien discontinuité cohésive, mais celle-ci n'indique pas un changement de PDV (du moins: pas ici). En (152), la saisie par le démonstratif indique que le texte passe du premier plan factuel, les temps évoquant les états de choses "descriptivement", (c'est à dire que la forme propositionnelle est vraie de cet état de choses), à un second plan "interprétatif", servant à l'expression d'une pensée représentée ²⁴⁸.

En définitive, ces analyses du PDV, du volume du savoir, à partir du mode de donation du référent, et de la continuité cohésive présentent, par rapport aux analyses sémio-narratologiques, une incontestable avancée. C'est bien à partir des procédures de référencement que l'on peut repérer un PDV, déterminer le volume et la profondeur du savoir véhiculés. (32), et ses variations, nous avait déjà permis de prendre la mesure de ce phénomène:

- (32) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eût pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus et la mangea".

(Perrault, "Le Chat Botté")

- (32 b) *"On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.*

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Le Chat ne l'eût pas plus tôt aperçu qu'il se jeta dessus et le mangea".

²⁴⁶ La paralepse (par opposition à la paralipse) est définie par Genette comme une infraction au code des focalisation, le N donnant plus d'information que nécessaire. (Genette, 1972, 211). Ici, il s'agirait d'une paralepse référentielle.

²⁴⁷ Dans la discussion de ce même exemple, G. Achard-Bayle admet que "cette jeune femme illusoire" est bien un jugement du N, "qui s'ingère malencontreusement - ou malicieusement dans un espace qui n'est pas le sien" (Achard-Bayle, 1996, 236): cette analyse n'est que partiellement vraie:

1 : oui, il est exact que "cette jeune femme illusoire" est un jugement du N;

2 : non, il n'est pas vrai que tout ce qui précède soit à mettre au compte de la vision du P. Dans ces conditions, il n'est pas besoin d'expliquer ce jugement comme une entorse à un code narratif. Par conséquent, le démonstratif n'indique pas un changement de PDV, mais une discontinuité cohésive.

²⁴⁸ Cf N. Smith, "observations sur la pragmatique des temps", in "Langages" n° 112, 27ss.

- (32 c) "On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Un Chat entra alors dans la pièce. Il n'eût pas plus tôt aperçu l'Ogre métamorphosé qu'il se jeta dessus et le mangea".

- (32 d) "On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple de vous changer en un Rat, en une Souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible.

- Impossible? reprit l'Ogre, vous allez voir", et, en même temps il se changea en une Souris, qui se mit à courir sur le plancher. Un Chat entra alors dans la pièce. Il ne l'eût pas plus tôt aperçue qu'il se jeta dessus et la mangea".

A partir de ces "embrayeurs d'empathie" illustrés par les fragments en caractères gras, il est effectivement possible de montrer que, selon les manières dont le texte réfère aux objets perçus, il est loisible d'inférer que le sujet percevant dispose d'un savoir plus ou moins grand sur ces mêmes objets.

Ainsi, (32) adopte le "point de vue" du Chat, ce dont rend compte le fait que l'Ogre est présenté sous les traits de la souris: le Chat, qui a assisté à la métamorphose de l'Ogre, réfère à ce dernier par l'évocation du dernier état du processus transformateur dont il a été témoin. C'est également le cas en (32 b): on peut même affirmer que le texte témoigne dans ce dernier cas d'un "point de vue" du Chat plus "savant" qu'en (32), puisque la référence à l'état antérieur de l'Ogre, avant sa transformation en souris, indique que le Chat a bien conscience que la Souris qu'il a sous les yeux correspond bien à une métamorphose de l'Ogre.

En (32 c), nous sommes face à deux chats, celui qui entre dans la pièce ("un Chat") étant différent de celui qui a posé la question à l'Ogre: du fait que le texte mentionne l'Ogre métamorphosé", nous voyons que ce dernier adopte le "point de vue" d'un "narrateur omniscient", en tout état de cause, d'un narrateur qui a un savoir moins borné que le chat de (32 d).

Quoi qu'il en soit de nos réserves sur l'existence d'un réel PDV représenté en (32), (32 b), (32 c), (32 d)²⁴⁹, il reste ce fait fondamental que le point de vue du N comme celui du P est susceptible d'adopter un volume de savoir plus ou moins important: ainsi, (32), (32 d) et (32 b) marquent l'existence d'un volume croissant du savoir du P (le Chat), et (32 c) exprime le PDV "omniscient" du N.

On ne peut cependant que regretter que cette démarche n'aille pas à son terme, en mettant en cause le dogme de l'omniscience de principe du N.

²⁴⁹ Cf la discussion de ces exemples, dans la première section de la présente partie, chapitre 1, point 5 (PDV et empathie), et notamment la comparaison de (32), (32 b), (32 c), (32 d) avec (32 e).

section II

chapitre 3 le volume et la profondeur variables des visions du N

Le point essentiel que nous entendons discuter concerne la question de la perspective illimitée des visions du N.

1 critique de l'omniscience systématique de toutes les visions du N

A l'évidence, il n'est pas question de remettre en cause le fait que la profondeur de la perspective du N puisse être illimitée: cette toute puissance appartient bien au narrateur - focalisateur, en vertu des pouvoirs qui lui sont conférés, si l'on peut utiliser cette image, par les privilèges intrinsèques de la narration .

Comme le remarquait à juste titre K. Hamburger, le fait que le narrateur puisse accéder de manière certaine aux pensées d'autrui est la marque de la fiction, par l'emploi de verbes désignant des processus internes, c'est à dire psychiques ou mentaux.

De même, comme le souligne J. M. Adam, le récit ne se réduit pas à une succession d'événements, mais se définit par des transformations d'états qui doivent avoir un sens configurationnel perceptible pour le lecteur, faute de quoi le récit rate son objet. Celui qui raconte n'est donc pas simplement responsable de l'enchaînement chronologique des actions, mais aussi et surtout de leur enchaînement "logique", grâce auquel sont perceptibles les tenants et les aboutissants d'une histoire.

On le voit, ces deux approches très différentes convergent cependant sur l'idée que le narrateur , et , au-delà, l'écrivain de fiction, peut "tout": peut-être serait-il plus juste de dire qu'il n'a d'autres limites que celles qu'il veut bien se donner, sans compter celles du genre, des horizons d'attente des lecteurs, de la logique interne de la diégèse ou du récit, etc.

Mais pour quelles raisons devrait-on considérer que ce savoir potentiellement illimité de la perception auctoriale doit se concrétiser inévitablement et systématiquement dans des textes narratifs donnés? En d'autres termes, pourquoi ne pas considérer, à ce niveau d'abstraction où Lintvelt situe son objet, que le narrateur puisse user effectivement ou non, et qui plus est, puisse user plus ou moins de ce pouvoir ?

Dès lors, la discussion sur le volume et la profondeur du savoir échappe aux discussions de nature quasi théologique sur l'essence du narrateur (ou de l'acteur) pour aborder les relations entre les diverses focalisations et visions, et leurs enchaînements dans des récits donnés. Ainsi peut-on aisément ranger parmi les tactiques narratives le fait que le narrateur privilégie telle profondeur de perspective, puis choisisse telle autre, en fonction des fins esthétiques ou idéologiques qu'il s'assigne, à moins qu'il ne s'agisse du respect des normes de tel ou tel genre de récit: ainsi, souvent, le roman d'énigme débute par la prévalence de la focalisation "externe", l'enquête privilégie la focalisation "interne" alors que la résolution de l'énigme fait une large place à la focalisation "zéro". Dans ces cas de figure, le centre de perception reste massivement le même: c'est la profondeur de la perspective qui varie.

En définitive, le narrateur, comme centre de perspective, se caractérise par une profondeur de perspective potentiellement maximale: elle peut être illimitée par le privilège qui résulte de la fonction de narration, de même qu'elle peut être limitée, en fonction des intentions communicationnelles de l'écrivain.

L'essentiel est de garder à l'esprit que cette marque distinctive tient à la fonction de narration, ainsi qu'au niveau où cette narration intervient: c'est là tout le problème des niveaux de narration (primaire, seconde, etc.,) et des conséquences que cela entraîne en terme de profondeur de perspective et d'autorité de la perspective, comme nous l'examinerons à propos de la focalisation actoriale.

En regard des propositions de Lintvelt, celles de Vitoux concernant les visions de PDV N (ce qu'il appelle la focalisation non déléguée) représente une avancée incontestable, en ce qu'elle permet de rompre encore plus nettement que Genette ne l'avait fait avec cette funeste idée d'une omniscience intrinsèque du narrateur, qui n'est ici qu'un des avatars du créateur démiurge de la tradition platonicienne.

Soit le narrateur choisit la FO int et il *"peut alors inclure les pensées de ses personnages, et cela inclut (le point est important), la "vision avec"; il sait ce qu'ils éprouvent, et par conséquent, il voit ce qu'ils voient, s'identifiant à eux comme centre de vision autant que d'interprétation"* . Soit il choisit la FO ext: *" le narrateur n'est alors qu'un témoin non privilégié, du moins en ce qui concerne ce qu'il perçoit: il peut décrire les événements, et aussi transcrire les paroles des personnages, en citation directe ou sous l'une des formes de la narration narrativisée"* (ibid. 361).

En d'autres termes, ce n'est pas parce que le narrateur peut tout voir ou tout savoir qu'il décrit ou raconte tout, et ce quand bien même il ne délègue pas la focalisation à un personnage. Cette approche non substantialiste a en outre l'avantage de rendre compte des successions de PDV à l'intérieur d'un texte: ainsi de cet enchaînement parmi d'autres, mais relativement fréquent dans une optique "réaliste": FSnd---> FO ext sur X (puis) ---> FO int sur X qui peut prendre la forme de FSd à partir de X en FO ext sur Y: comme c'est le cas des focalisations sur Passepartout et Philéas Fogg, par exemple.

Mais il va de soi qu'on peut fournir maints exemples non seulement du passage d'une vision externe à une vision interne, mais encore passer d'une vision "illimitée" à une vision "limitée", et ce dans un laps de temps très court:

- (195) " *quel que fût l'aspect du temps, les êtres qu'allait emmener l'ourque biscayenne n'en pressaient pas moins le départ. Ils faisaient au bord de la mer une sorte de groupe affairé et confus, aux allures rapides. Les distinguer l'un de l'autre était difficile. Impossible de voir s'ils étaient vieux ou jeunes. Le soir indistinct les mêlait et les estompait. L'ombre, ce masque, était sur leur visage. C'étaient des silhouettes dans la nuit. Ils étaient huit, il y avait probablement parmi eux une ou deux femmes malaisées à reconnaître sous les déchirures et les loques dont tout le groupe était affublé, accoutrements qui n'étaient ni des vêtements de femmes, ni des vêtements d'hommes. Les haillons n'ont pas de sexe.*

Une ombre plus petite, allant et venant parmi les grandes, indiquait un nain, ou un enfant.

C'était un enfant".

(Hugo, "L'homme qui rit")

(195) illustre en effet ce passage, d'une phrase à l'autre, d'une vision externe limitée à une vision externe illimitée: le narrateur prend soin de nous dire qu'il était "impossible de voir" l'âge des personnages, que "l'ombre, ce masque, était sur leur visage", qu'il faisait nuit. Cette situation est encore réaffirmée à la fin de l'extrait, puisque l'avant dernière phrase évoque une ombre, sans préciser davantage s'il s'agit d'un enfant ou d'un nain, les conditions météorologiques stables ne permettant pas d'en dire davantage, en S° et T°, dans le code réaliste dominant auquel se plie le N.

Or, dans la phrase suivante, sans aucune transition, dans un nouvel alinéa, le même N à l'origine de ces deux visions valide l'hypothèse de l'enfant. Cette dernière vision, exprimée par le biais d'un présentatif et d'un imparfait de mise en relief, à valeur expérientielle mémorielle, contribue à créer un effet de dramatisation, afin de faire ressortir par contraste l'enfant des autres personnages: cet effet de mise en relief annonce, par le seul dire, et non par le dit, que l'enfant sera au centre des événements à venir.

Cette mise en relief est accrue par une phrase très courte, qui clôt le premier chapitre du premier livre. Incontestablement, le dire, dans lequel l'organisation typographique et la segmentation du texte jouent un rôle important, est créateur de sens, et construit les interprétations présentes et à venir en créant un fort horizon d'attente.

Ces intentions communicationnelles expliquent la suspension momentanée du pacte de croyance réaliste, et le changement de profondeur de vision est justifié non par un changement de référents, mais par des choix scripturaires ²⁵⁰.

²⁵⁰ On pourrait également considérer que l'évocation des femmes est aussi un indice d'une vision illimitée du N, dans la mesure où leur présence ne se laisse en rien distinguer par des haillons "qui n'ont pas de sexe". Mais il faut souligner que cette présence est évoquée sous la forme d'une hypothèse ("probablement" parce que les formes permettent cette inférence en S° et en T°), alors que celle de l'enfant est une affirmation sur laquelle ne plane aucun doute: nous ne sommes pas sûrs qu'il y ait des femmes (la suite confirmera la présence d'une basquaise et d'une irlandaise), mais nous sommes certains qu'il y a un enfant, et non un nain.

2 exemplification des diverses visions et profondeurs de perspective avec PDV N

Pour témoigner au mieux de ce que les changements de visions et de profondeur sont tributaires des stratégies de l'écrivain, nous allons citer un certain nombre d'exemples des différentes visions du N en cantonnant nos exemples à une seule oeuvre, "L'homme qui rit"²⁵¹.

Exemple de vision externe illimitée de la description d'un lieu:

- (196) " C'était en effet la light-house des Casquets.

Un phare au dix-neuvième siècle est un haut cylindre conoïde de maçonnerie surmonté d'une machine à l'éclairage tout scientifique. Le phare des Casquets en particulier est aujourd'hui une triple tour blanche portant trois châteaux de lumière. Ces trois maisons à feu évoluent et pivotent sur des rouages d'horlogerie avec une telle précision que l'homme de quart qui les observe du large fait invariablement dix pas sur le pont du navire pendant l'irradiation, et vingt-cinq pendant l'éclipse.[...]

Au dix-septième siècle un phare était une sorte de panache de la terre au bord de la mer. L'architecture d'une tour de phare était magnifique. On y prodiguait les balcons, les balustres, les tourelles, les logettes, les gloriottes, les girouettes. Ce n'étaient que mascarons, statues, rinceaux, volutes, rondes-bosses, figures et figurines, cartouches avec inscription.[...] Et, du haut en bas, la tour était compliquée d'étendards de mer, de banderoles, de bannières, de drapeaux, de pennons, de pavillons qui montaient de hampe en hampe, d'étage en étage, amalgamant toutes les couleurs, toutes les formes, tous les blasons, tous les signaux, toutes les turbulences, jusqu'à la cage à rayons du phare, et faisaient dans la tempête une joyeuse émeute de guenilles autour de ce flamboiement. Cette effronterie de lumière au bord du gouffre ressemblait à un défi et mettait en verve d'audace les naufragés. Mais le phare des Casquets n'était point de cette mode.

C'était à l'époque un simple vieux phare barbare, tel que Henri I l'avait fait construire après la perte de la Blanche-Nef, un bûcher flambant sous un treillis de fer au haut d'un rocher, une braise derrière une grille, et une chevelure de flamme dans le vent.

Le seul perfectionnement qu'avait eu ce phare depuis le douzième siècle, c'était un soufflet de forge mis en mouvement par une crémaillère à poids de pierre, qu'on avait ajusté à la cage à feu en 1610".

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Cette vision du phare est en effet illimitée puisque, alors que l'action se passe en 1690 (= T°), le N évoque les phares d'"aujourd'hui", c'est à dire au 19^e siècle, puis se situe antérieurement à T° en évoquant l'amélioration technique de 1610. Pareillement, alors que S° correspond à la vue du phare des Casquets depuis l'ourque en détresse, le N évoque la vue du phare depuis n'importe quel bateau d'aujourd'hui, sans compter la

²⁵¹ C'est à dessein que nous nous limitons à un seul ouvrage. Non pas que nous manquions d'exemples, ou que nous ressentions subitement le désir de nous faciliter la tâche...

En réalité, nous restreignons nos exemples à une seule oeuvre dans le but de montrer combien le même narrateur, dans la même oeuvre, est capable de varier les visions et les profondeurs de perspective, "tout naturellement" (en fonction des référents, des situations, des intentions communicationnelles, etc), sans qu'il soit nécessaire de parler hors de propos d'altérations du principe de l'omniscience du narrateur...

description du phare d'Eddystone, que nous n'avons pas rapportée. Ces faits suffisent à indiquer une vision illimitée. Certes, les connaissances encyclopédiques du N se surajoutent, mais elles ne sont pas l'élément décisif du caractère illimité de cette vision.

Exemple de vision externe limitée de la description d'un lieu:

- (197) " La crique, murée de tous les côtés par des escarpements plus hauts quelle n'était large, était de minute en minute plus envahie par le soir; la brume trouble, propre au crépuscule, s'y épaississait; c'était comme une crue d'obscurité au fond d'un puits; la sortie de la crique sur la mer, couloir étroit, dessinait dans cet intérieur presque nocturne où le flot remuait une fissure blanchâtre. Il fallait être tout près pour apercevoir l'ourque amarrée aux rochers et comme cachée dans leur grand manteau d'ombre. Une planche jetée au bord à une saillie basse et plate de la falaise, unique point d'où l'on pût prendre pied, mettait la barque en communication avec la terre, des formes noires marchaient et se croisaient sur ce pont branlant, et dans ces ténèbres des gens s'embarquaient."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Le N, qui est le focalisateur, adopte ici une vision limitée à ce que verrait un observateur anonyme en S° et en T°: il n'y a ni analepse ou prolepse, comme dans l'exemple précédent, et le focalisateur évoque "ces" ténèbres, "ce" pont branlant qu'il voit de "tout près". Les démonstratifs peuvent en contexte soit être interprétés comme ayant une valeur ostensive-situationnelle, soit, comme une anaphore résomptive ("ces ténèbres", voire "ce pont"). Dans les deux cas, on reste dans les limites de S°.

On notera par ailleurs, une fois de plus, que les subjectivèmes ne sont pas incompatibles avec une cette vision externe, comme dans l'exemple suivant: il concernent l'expression des visions, et ne jouent pas de rôle déterminant pour le repérage des PDV et des visions.

Exemple de vision externe limitée d'un portrait:

- (198) " Ce vieux, qui paraissait plutôt allemand qu'autre chose, bien qu'il eût une de ces figures à fond perdu où la nationalité s'efface, était chauve, et si grave que sa calvitie semblait une tonsure. Chaque fois qu'il passait devant la sainte vierge de la proue il soulevait son feutre, et l'on pouvait apercevoir les veines gonflées et séniles de son crâne. Une façon de grande robe usée et déchiquetée, en serge brune de Dorchester, dont il s'enveloppait, ne cachait qu'à demi son justaucorps serré, étroit et agrafé jusqu'au collet comme une soutane. Ses deux maints tendaient à l'entrecroisement et avaient la jonction machinale de la prière habituelle."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

En (198) la description physique du docteur Gernardus Geestemunde se limite à l'aspect physique du P, et à ce qui est perceptible en S° et T°. Il va de soi que la récurrence de traits relevant d'une isotopie religieuse n'est pas sans signification, pour la suite du roman: mais cela, le texte le laisse entendre (ou plus exactement le fait entendre) par le biais du dire, il ne le dit pas expressément ²⁵² . Il est vrai que ce n'est pas dans les habitudes du N hugolien d'être si (relativement) discret... Il n'est donc pas étonnant que

²⁵² Sauf "chaque fois".

la suite de ce portrait adopte une vision externe illimitée du P, alors même que le N ne nous fait pas accéder aux pensées du docteur (199).

Exemple de vision externe illimitée d'un portrait:

- (199) " Dans son impassibilité, peut-être seulement apparente, étaient empreintes les deux pétrifications, la pétrification du cœur, propre au bourreau, et la pétrification de l'esprit, propre au mandarin. On pouvait affirmer, car le monstrueux a sa manière d'être complet, que tout lui était possible, même s'émouvoir. Tout savant est un peu cadavre; cet homme était un savant. Rien qu'à le voir, on devinait cette science empreinte dans les gestes de sa personne et dans les plis de sa robe. c'était une face fossile dont le sérieux était contrarié par cette mobilité ridée du polyglotte qui va jusqu'à la grimace. Du reste, sévère. Rien d'hypocrite, mais rien de cynique. Un songeur tragique. C'était l'homme que le crime a laissé pensif. Il avait le sourcil d'un trabucaire modifié par le regard d'un archevêque. "

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Du portrait physique (198), le N passe au portrait moral (199). Il s'agit d'une sorte de coup de force par lequel le savoir hugolien joue ce rôle prédictif si particulier. Le N, dans des phrases déclaratives affirmatives, révèle sans coup férir la nature profonde du P, sur la base de son seul physique, et de son comportement. Les informations fournies en S° et T° (c'est à dire dans le contexte immédiat, soit (198)) sont insuffisantes, pour justifier premièrement ces interprétations, deuxièmement leur caractère péremptoire. De plus, il est vrai que ces commentaires, même s'il ne sont pas au présent gnomique, visent à une généralité dont rend notamment compte l'usage du défini dans l'énoncé "c'était l'homme que le crime a laissé pensif": cette généralisation, qui va de pair avec un abondant vocabulaire abstrait, s'accompagne bien de cette vision illimitée.

Exemple de vision externe illimitée d'une scène (récit d'événements):

- (200) " Tous aidèrent. On fit mieux que carguer, on ferla; on sangla tous les rabans, on noua les cargue-points, les cargue-fonds et les cargue-boulines; on mit des pataras sur les estropes qui purent ainsi servir de haubans de travers; on jumela le mât; on cloua les mantelets de sabord, ce qui est une façon de murer le navire. La manoeuvre, quoique exécutée en pantenne, n'en fut pas moins correcte. L'ourque fut ramenée à la simplification de détresse. Mais à mesure que le bâtiment, serrant tout, s'amointrissait, le bouleversement de l'air et de l'eau croissait sur lui. La hauteur des houles atteignait presque la dimension polaire.

L'ouragan, comme un bourreau pressé, se mit à écarteler le navire. Ce fut, en un clin d'oeil, un arrachement effroyable, les huniers déralingués, le bordage rasé, les dogues d'amures déboîtés, les haubans saccagés, le mât brisé, tout le fracas du désastre volant en éclats. Les gros cables cédèrent, bien qu'ils eussent quatre brasses d'étalingure. "

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Les PS du premier paragraphe sont des formes de second plan, marquant la simultanéité des actions, ou du moins indiquant un ensemble de manoeuvres se déroulant dans un ordre qui n'a rien de nécessairement chronologique. Leur fonction est plus descriptive que chronologique, puisqu'il s'agit, dans cette structure thématique à thème éclaté, d'illustrer l'affolement des marins devant un naufrage imminent. On trouve

d'ailleurs un parallèle à ces PS de second plan avec l'aspect accompli des formes composées du deuxième paragraphe.

Ces formes verbales de valeur sécante sont si nombreuses que leur accumulation même nous semble excéder les compétences d'observation d'un témoin lambda: non seulement parce qu'il y a gros à parier que sa science maritime serait plus limitée, mais surtout parce que la mise sur le même plan (descriptif) de manoeuvres qui ont lieu en des endroits différents du bateau, et au même moment, rend impossible une lecture de l'extrait en considérant les PS comme des formes de valeur globale.

En effet, ce que ces formes verbales de visée sécante nous laissent entendre, c'est que la science du N est illimitée, puisqu'il aurait pu alléguer d'autres exemples encore, d'autres détails pour donner la vision des efforts des marins afin d'échapper au naufrage dans le premier paragraphe, ou la furie de la tempête dans le second.

Cette présentation de la scène est vue de l'extérieur: "tous" aident, "on" (sept occurrences) agit, à l'exclusion du N: du fait même qu'il donne de la scène cette vision descriptive, il se met en dehors de l'action, et donc hors de T° et S°: c'est pourquoi la profondeur de cette vision est illimitée.

Exemple de vision externe limitée d'une scène (récit d'événements):

cf (195), à l'exception du dernier alinéa.

Exemple de vision externe limitée d'une scène (récit de paroles) ²⁵³:

²⁵³ Comme Pierre Ouellet le faisait remarquer, les études sur la focalisation ont privilégié les exemples appartenant aux récits d'événements, au détriment des récits de paroles. Il est vrai que les premiers étaient relativement plus fréquents dans la littérature du XIXe siècle, qui sert de réservoir privilégié d'exemples, et les seconds plus fréquents depuis le virage de la "modernité" romanesque amorcé par Flaubert ou Proust. Mais cette explication est fragile, tant les récits de pensées existaient dans les récits antérieurs au XXe siècle. Une explication plus sérieuse nous semble résider dans les effets castrateurs (ou, si l'on veut, dissuasifs) de cette fameuse coupure mode / voix dont chacun reconnaît qu'elle pose problème tout en la respectant précautionneusement dans ses écrits. Ces récits de paroles sont pourtant concernés par la problématique du PDV, dans la mesure où certains récits se limitent moins à des enchaînements d'actions qu'à une parole sous la portée d'une vision, le monde n'étant qu'un horizon appréhendé par une subjectivité. "Dire qui fait voir", "voir qui fait dire", ces types de récits de paroles sont "à la fois la mise en perspective du dire et la mise en discours du voir" (Ouellet, 1988, 64). (201) et (202) illustrent un cas particulier parmi d'autres de ce type de récits. Sans doute les monologues intérieurs, avec un emploi massif de DIL, sont-ils plus familiers aux analystes du PDV, notamment depuis les travaux de D. Cohn. Si "L'Homme qui rit" avait offert des récits de paroles de ce genre, nous les eussions cités; mais nous n'en avons point relevés... et nous le regrettons, car des exemples de ce type sont les moins contestables. Mais il n'y a pas lieu de se cantonner à ce type d'exemple, quand bien même ils illustrent on ne peut mieux notre approche du PDV comme expression d'une subjectivité disjointe du JE, et de l'ICI-MAINTENANT de l'énonciation. Ce sont donc toutes les modalités du discours transposé, et du discours narrativisé qui peuvent servir de support à un récit de paroles. Le cas le plus difficile à exploiter concerne l'emploi du DD, dans la mesure où la polyscopie peut se confondre avec la polyphonie. Dans ce cas, le DD est un des signes de "préfocalisation", lorsqu'une réplique est suivie de visions à l'imparfait, coréférant au locuteur ou à l'allocutaire. Dans "L'Homme qui rit", le PDV dominant est celui du N. Les dialogues au DD ne sont pas un indice de l'autonomisation du personnage qui va souvent de pair avec un PDV P. Les personnages y sont toujours sous contrôle du N. En (201) et (202), on peut parler de PDV externe du N, bien que les dialogues soient au DD, parce que ces mêmes dialogues ne vont pas de pair avec un PDV P. En sorte que les dialogues sont pour l'écrivain une autre manière de raconter une scène, de l'extérieur du P, quand bien même ces derniers sont les locuteurs des énoncés. Les dialogues de P sont toujours censés illustrer un PDV N immanent. Il n'y a ici rien de commun avec les exemples précédents de DD empruntés à Hemingway, Steinbeck ou Duras. Quoi qu'il en soit, nous mesurons combien, avec (201) et (202), nous sommes aux limites extrêmes de ce que nous appelons PDV. Et nous ne ferions pas couper notre tête pour défendre bec et ongles ces analyses...

- (201) " Le procès-verbal lu, elle relut le message de la reine. Puis elle dit:

-Soit.

Et, calme, montrant du doigt à Gwynplaine la portière de la galerie par où il était entré:

- Sortez, dit-elle.

Gwynplaine, pétrifié, demeura immobile.

Elle reprit, glaciale:

- Puisque vous êtes mon mari, sortez.

Gwynplaine, sans paroles, les yeux baissés comme un coupable, ne bougeait pas.

Elle ajouta:

- Vous n'avez pas le droit d'être ici. C'est la place de mon amant.

Gwynplaine était comme cloué.

-Bien, dit-elle, c'est moi qui m'en vais. Ah! vous êtes mon mari! Rien de mieux, je vous hais."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Par définition, le DD réfère à S° et T°, en tant S° et T° réfèrent à la situation d'énonciation, par référence déictique, et donc se trouve de facto limité. Mais il se peut que T° et S° réfèrent, comme nous l'entendons ici, à la dimension spatio-temporelle du récit dans le premier plan, par référence anaphorique. Ici, plusieurs cas de figure se présentent:

- soit le DD est coréférent au temps de l'énoncé du premier plan,

- soit il est au contraire déconnecté de ce plan (le plus souvent, il lui est antérieur, parfois de beaucoup, ce qui est une spécificité du dialogue dans les textes de fiction à la troisième personne).

Mais ce premier aspect n'est pas le plus décisif. Ce qui importe davantage ici, c'est la question de la subordination éventuelle du DD au premier plan, soit son autonomisation. Ainsi:

- soit ces DD sont subordonnés au récit des événements, en étant, proportionnellement, point trop développés par rapport au premier plan,

- soit ils deviennent eux-mêmes l'événement, en prenant une place qui expose le DD au détriment du premier plan.

C'est ainsi que (201) illustre le premier cas de figure: ces dialogues s'insèrent dans le récit des événements sans trop interrompre le cours. C'est en ce sens qu'il sont limités.

Dans le second cas, le dialogue est au contraire l'occasion de véritables pauses (202), et, de ce fait, ces DD (sous la forme de monologue, souvent, en tout cas de longues tirades) sont comme "déconnectés" du récit des événements en S° et T°: on peut faire l'hypothèse que ce type de dialogue (ou de monologue) est l'indice d'une profondeur de perspective illimitée, en ce sens qu'il peut se développer aussi longtemps que l'écrivain le souhaite, en fonction de ses intentions communicationnelles, dès lors que le dialogue (ou le monologue) s'affranchit du récit des événements à proprement parler.

On sent bien que ce type de scène dépasse le personnage, et l'on voit à juste titre, dans ces DD nettement déconnectés du récit des événements, la trace de l'écrivain qui fait passer son message...C'est en ce sens que (202) traduit une perspective illimitée: il n'est d'ailleurs pas étonnant que ce DD fourmille de maximes, et que le savoir prophétique du P soit en osmose avec les prolepses quelque peu étonnantes du N sur la descendance des

pairs. Mais ce procédé surprenant n'est pas sans signification: le savoir prophétique du héros se trouve comme garanti par celui du N.

Exemple de vision externe illimitée d'une scène (récit de paroles) ²⁵⁴

- (202) " Le clerc continua:

- Mylord Francis Seymour, baron Conway de Killultagh.

- Content, murmura en se soulevant à demi un élégant jeune homme à figure de page, qui ne se doutait point qu'il était le grand père des marquis d'Hertford.

- Mylord John Leveson, baron Grower, reprit le clerc:

Ce baron, d'où devait sortir les ducs de Sutherland, se leva et dit en se rasant:

-Content.

[...]

Il [Lord Fermain Clancharlie, c'est à dire Gwynplaine] reprit:

- Je suis celui qui vient des profondeurs. Mylords, vous êtes les grands et les riches. C'est périlleux. Vous profitez de la nuit. Mais prenez garde, il y a une grande puissance, l'aurore. L'aube ne peut être vaincue. Elle arrivera. Elle arrive. Elle a en elle le jet du jour irrésistible. Et qui empêchera cette fronde de jeter le soleil dans le ciel? Le soleil, c'est le droit. Vous, vous êtes le privilège. Ayez peur [.. suit un monologue de plusieurs pages...]."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

Exemple de vision interne illimitée des pensées du personnage:

- (203) "Sa grande affaire était de haïr le genre humain. Il était implacable dans cette haine. Ayant tiré à clair ceci que la vie humaine est une chose affreuse, ayant remarqué la superposition des fléaux, les rois sur le peuple, la guerre sur les rois, la peste sur la guerre, la famine sur la peste, la bêtise sur le tout, ayant constaté une certaine quantité de châtement dans le seul fait d'exister, ayant reconnu que la mort est une délivrance, quand on lui amenait un malade, il le guérissait. Il avait des cordiaux et des breuvages pour prolonger la vie des vieillards. Il remettait les culs-de-jatte sur leurs pieds, et leur jetait ce sarcasme: - Te voilà sur tes pattes. Puisse-tu marcher longtemps dans cette vallée de larmes! - Quand il voyait un pauvre mourant de faim, il lui donnait tous les liards qu'il avait sur lui, en grommelant: - Vis, misérable! mange! dure longtemps! ce n'est pas moi qui abrègerai ton baignon. Après quoi il se frottait les mains, et disait: - Je fais aux hommes tout le mal que je peux."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

On notera en (203) comme en (200) le même usage, ici des paroles au discours direct, là (200) des actions verbales: elles ont toutes deux une fonction essentiellement descriptive. En (203), il s'agit de nous faire pénétrer dans l'intimité des pensées d'Ursus. La vision est interne, de ce fait, et elle est illimitée puisque ces pensées ou paroles ont été exprimées antérieurement à T°, et en des lieux différents de S°. Mais si le N à l'origine de cette vision, rapporte ces pensées et ces paroles, c'est en raison de la valeur qualificative permanente qu'il leur attribue.

²⁵⁴ Cf note précédente. Rappelons ici les réserves que nous inspiront ces analyses à propos d'exemples à la limite de notre problématique.

Exemple de vision interne limitée des pensées du P :

- (204) " L'individu sur lequel venait de se poser l'iron-weapon n'avait d'autre droit que le droit d'obéir. Nulle réplique à cet ordre muet. Les rudes pénalités anglaises menaçaient le réfractaire.

Sous ce rigide attouchement de la loi, Gwynplaine eut une secousse, puis fut comme pétrifié.

Au lieu d'être simplement effleuré du bâton de fer sur l'épaule, il en eût été violemment frappé sur la tête, qu'il n'en eût pas été plus étourdi. Il se voyait sommé de suivre l'officier de police. Mais pourquoi? Il ne comprenait pas.

Ursus, jeté lui aussi de son côté dans un trouble poignant, entrevoyait quelque chose d'assez distinct. Il songeait aux bateleurs et aux prédicateurs, ses concurrents, à la Green-Box dénoncée, au loup, ce délinquant, à son propre démêlé avec les trois inquisitions de Bishopsgate; et qui sait? peut-être, mais ceci était effrayant, aux bavardages malséants et factieux de Gwynplaine touchant l'autorité royale. Il tremblait profondément.

Déa souriait.

Ni Gwynplaine ni Ursus ne prononcèrent une parole. Tous deux eurent la même pensée: ne pas inquiéter Déa."

(Hugo, "L'Homme qui rit")

En (204), la scène est décrite d'après la vision interne du N, puisque le N nous fait directement accéder aux pensées des P. Les psycho-récits nous renseignent sur la stupeur de Gwynplaine, qui ne comprend pas les motifs de ce qui lui arrive et sur la crainte d'Ursus, alimentée par les multiples raisons susceptibles d'attirer le courroux de la Justice du roi. Il est remarquable que ce psycho-récit nous fasse accéder aux pensées d'Ursus, et nous montre qu'il rapporte, sans le reprendre à son compte, le point de vue de ses adversaires pour qualifier Homo, son loup, "ce délinquant". Cette trace de polyphonie, dans le discours narrativisé du N est un indice parmi d'autres de l'"omniscience" de ce dernier.

Dans quelle mesure peut-on dire que cette vision interne est limitée? En ceci que les pensées des P dans ce discours narrativisé se limitent à des commentaires suscités par S° (l'arrestation), en T°, c'est à dire que ces pensées ne sont pas longuement développées. D'ailleurs, autant (203) pourrait être développé dans une longue pause descriptive, autant le dynamisme de la scène est un frein à une amplification du discours narrativisé, par définition condensé: comme le montrent les verbes au PS à la fin de (204), le récit des événements l'emporte ici sur l'évocation momentanée des pensées.

Nous reconnaissons que l'argumentation est discutable, dans son principe, dans la mesure où l'accès aux pensées des P est par définition la preuve de l'omniscience du N: une omniscience par définition illimitée ne peut être limitée! Cette contradiction est en effet incontournable. On pourrait certes accepter que (204) soit d'une moindre profondeur que (203) en vertu de notre proposition n° 8. Mais dans ce cas, (204) serait aussi une vision interne illimitée, et il n'y aurait pas, par définition, de vision interne limitée.

L'argumentation repose sur une logique qui est certes respectable; mais ce n'est pas la nôtre. En effet, elle repose sur une compréhension du couple limité / illimité basée sur le postulat que l'accès aux pensées des P dénote l'omniscience du N. Notre conception repose sur le postulat que cette opposition repose uniquement, et pas seulement

pour les pensées, sur le rapport à S° et T°: une vision interne des pensées du P n'est pas toujours illimitée par sa nature (son étendue): elle l'est si elle n'est pas limitée par S° et / ou T° ; dans le cas contraire elle est limitée à et par S° et / ou T°.

Il nous semble donc préférable de maintenir notre première analyse. Non pas pas goût immodéré de la symétrie, ou par culte de l'esprit de contradiction...La différence entre ces deux exemples tient au fait que les pensées rapportées de (203) ont une valeur descriptive permanente (c'est pourquoi elles sont déconnectées de T° et de S° sans être pour autant rapportées à une temporalité et à un espace particuliers: ces références n'auraient aucune pertinence), alors que celles de (204) ne valent que par rapport à S°, et à T°, c'est à dire l'arrestation: en quoi, et par quoi elles sont limitées.

Exemples de vision interne illimitée du récit:

Ces exemples concernent soit des visions de nature proleptique (205), soit des commentaires interprétatifs sur le sens autorisé à donner à l'histoire (206), (207) etc.

- (205) " *Quelques instants après les deux enfants dormaient profondément. C'était on ne sait quel mélange d'haleines; plus que la chasteté, l'ignorance; une nuit de noces avant le sexe.*"
(Hugo, "L'Homme qui rit")

Et c'est ainsi que le lecteur comprend ce qui arrivera bien des années plus tard à ces deux enfants...

- (206) " *Qu'ébauchons-nous dans ces quelques pages préliminaires [C'est à dire les deux chapitres préliminaires du roman]? Un chapitre du plus terrible des livres, du livre qu'on pourrait intituler : "L'exploitation des malheureux par les heureux".*
(Hugo, "L'Homme qui rit")

- (207) " *Qu'était-ce que cette espèce de bande en fuite laissant derrière elle cet enfant?
Ces évadés étaient-ils des comprachicos?
On a vu plus haut le détail des mesures prises par Guillaume III, et votées par en parlement, contre les malfaiteurs, hommes et femmes dits comprachicos, dits cheylas.
Il y a des législations dispersantes. Ce statut tombant sur les comprachicos déterminait une fuite générale [...]*"
(Hugo, "L'Homme qui rit")

(207) ouvre ainsi un chapitre intitulé "Questions", qui se termine par la réponse affirmative à ces questions initiales.

3 premières conclusions

Les développements précédents appellent trois premières conclusions, l'une sur la nature des contraintes pesant sur les choix d'une profondeur de perspective (a), l'autre sur le rapport entre la profondeur de perspective et les niveaux narratifs où interviennent

les différents narrateurs susceptibles d'être à l'origine de PDV N (b) la dernière sur la profondeur éventuellement caractéristique, ou dominante, des visions du N (c)²⁵⁵ .

3. 1 nature des contraintes pesant sur le choix de perspective

Comme les exemples précédents le montrent, le N focalisateur peut adopter des visions internes et des visions externes, et choisir une profondeur de perspective limitée ou illimitée.

Cette profondeur de perspective est variable, mais néanmoins contrainte, dans le régime de fiction réaliste: il est possible de passer d'une profondeur de perspective limitée à une perspective illimitée, mais l'inverse ne l'est pas. Toutefois, cette convention (le terme de règle ne nous semble pas de mise) joue dans les limites suivantes:

- 1 : Le passage d'une perspective illimitée à une perspective limitée n'est pas possible si la vision est celle du même référent, par le même focalisateur sauf:

- si l'on change de focalisateur,

- si l'on change de destinataire: dès lors le problème ne se pose évidemment plus .

En revanche, si les visions du même focalisateur portent sur des référents différents, il est alors possible de passer d'une vision illimitée du référent n° 1 à une vision limitée du référent n° 2, sans que soient notamment violées les lois d'informativité et d'exhaustivité de Grice, pour autant que ces lois soient transposables sans modification au régime de la fiction réaliste.

Si le N choisit cependant de s'en tenir le plus possible à une seule profondeur de vision, cela dépend de choix scripturaires, mais non de nécessités "conventionnelles", basées sur la logique naturelle. C'est évidemment ce qui se produit avec ce que l'on appelle couramment la FE: le N anonyme s'en tient (autant que possible, tant il s'agit d'un état instable) à des visions externes limitées, le plus limitées possible, tout en faisant le choix complémentaire d'une expression objectivante, la plus objectivante possible.

On vérifie par là, une fois de plus, que la FE n'est pas une focalisation autonome, et que sa spécificité se situe d'une part au niveau du choix volontaire et récurrent de visions externes de profondeur limitée, et d'autre part au niveau du choix de l'expression la plus objectivante possible.

- 2 : Il n'en demeure pas moins que le choix d'un PDV, d'une vision, d'une profondeur de vision, dès lors qu'il opère durant un certain niveau, produit son propre horizon d'attente. Cela signifie qu'il existe des "contraintes" internes à l'oeuvre, relativement indépendantes des choix scripturaires de l'écrivain, et avec lesquelles ce dernier doit compter. Mais il nous paraît, pour le moins, prématuré d'avancer des propositions solides sur ces niveaux, bien difficiles à déterminer dans l'absolu: parfois, plusieurs paragraphes de suite suffisent; dans d'autres cas un chapitre, ou une partie sont nécessaires pour créer cet horizon d'attente.

En définitive, ces contraintes-là existent bel et bien, mais elles ne semblent cependant pas de nature à empêcher l'écrivain de choisir telle profondeur, ou de passer d'une profondeur à une autre: c'est d'ailleurs ce qui se produit fréquemment avec la FE, tant il est impossible de s'en tenir constamment aux choix scripturaires qu'elle

²⁵⁵ La question des degrés de profondeur de perspective, commune aux visions du N et du P, sera abordée plus loin dans cette section.

impose. Genette, dès ses premiers travaux sur la question, avait d'ailleurs reconnu qu'il n'existait pas de type pur de FE comme de FI.

- 3 : L'impossibilité de passer d'une profondeur illimitée à une profondeur limitée du même référent peut néanmoins se trouver réalisée, dans des parodies de l'écriture réaliste. Mais cette parodie indique à sa manière la force de la convention, puisqu'elle permet que le narrateur joue avec elle (cf Diderot, dans "Jacques le Fataliste", ou J. Roubaud, dans la trilogie d'"Hortense"). En sorte que l'existence d'une convention s'en trouve en quelque façon validée, peut-être malgré l'écrivain...

3.2 la profondeur de perspective et les niveaux narratifs

L'ensemble des analyses précédentes sur la profondeur de perspective part du principe que ces visions et profondeurs de perspective sont coréférentes au N focalisateur.

Il convient dès à présent de se demander si l'existence de divers niveaux narratifs est de nature à bouleverser en tout ou en partie ces analyses. En effet, le lecteur, tout comme l'écrivain, en amont, a affaire avec un N premier, et, éventuellement, des N seconds. Ces différents N sont-ils capables d'accéder au plus large empan des profondeurs de perspective, depuis la vision externe la plus limitée à la vision interne la plus illimitée?

Tout d'abord, il semble que le narrateur premier, qui est responsable de la totalité du récit, est sans aucun doute plus enclin à "l'omniscience" en vertu de son statut, que les narrateurs seconds (ou rapportés, etc., selon les terminologies) . Ces narrateurs - personnages ²⁵⁶ ne sont pas toujours omniscients: le N second peut se réduire à un "je" relativement désincarné, comme dans "Double assassinat dans la rue Morgue", ou être revêtu d'un état civil plus ou moins fourni; il peut être tenu à un rôle de témoin et de faire valoir (Watson, Adso de Melk), et donc, dans ces divers cas de figure dont la liste n'est pas exhaustive, n'être pas "omniscient" du tout. Cependant il importe de distinguer entre les raisons qui commandent cette moindre omniscience des N seconds. S'agit-il de raisons conjoncturelles, telles le fait que le N second est un jeune néophyte (Adso de Melk), autrement dit de raisons qui ne sont pas généralisables, hors de cas de figure semblables, ou s'agit-il d'impossibilité théorique?

Il semble que le N second, par sa fonction de narrateur, et de ce fait, peut potentiellement faire preuve d'un savoir quasi "illimité" concernant l'histoire qu'il raconte comme l'accès aux pensées des personnages de son récit.

Mais, et c'est là une différence capitale, en vertu de son caractère enchâssé, ce récit (et donc le savoir qu'il véhicule) n'a pas la même autorité sur le lecteur que celui du narrateur premier, qui seul peut confirmer ou infirmer les informations du récit second

257

²⁵⁶ A la suite de G. Gourdeau, nous distinguons le narrateur - personnage ("instance prenant en charge le récit d'une diégèse englobante (ou unique), identifiée, homodiégétique au moins une fois dans un réseau narratif [...] Par rapport au temps du récit, le narrateur - personnage est narrateur avant d'être personnage"), du personnage - narrateur ("instance prenant en charge le récit d'une diégèse englobée dans un texte narratif complexe. Par rapport au temps du récit, le personnage - narrateur est introduit dans le récit comme personnage par un narrateur ou un narrateur - personnage, et ce, avant d'assumer la fonction d'instance narratrice") (Gourdeau, 1993, 123 et 124).

²⁵⁷ Que le récit second soit quantitativement et qualitativement plus développé et plus riche que le récit premier ne change rien à l'affaire. Sur ce point, cf notamment V. Jouve, 1992.

Par conséquent il nous semble que la différence entre les différents N joue moins sur la profondeur de perspective que sur l'autorité du savoir véhiculé. Cette conception se trouvera confortée par l'analyse de la profondeur de perspective du P.

3.3 la profondeur illimitée est-elle "la" caractéristique dominante des visions du N ?

Notre réponse se bornera à rappeler que toutes les visions et toutes les profondeurs sont possibles au N. Aller plus loin nous entrainerait dans un autre débat sur les typologies romanesques, assurément légitime: mais ce n'est pas notre objet.

On peut certes reconnaître que dans une perspective typologique, tel type de roman se prête plutôt à tel type de vision, tel choix de profondeur, tel type d'expression.

Mais on voit bien qu'on multiplie ici les paramètres, et qu'on modalise fortement les assertions...En définitive, il nous semble plus opportun de déterminer des fonctionnements sémio-linguistiques plutôt que de se lancer dans des typologies approximatives qui sont souvent, hélas! un écran plus qu'une aide à la lecture des textes.

Peut-on aller plus loin? Peut-on par exemple dire que la profondeur illimitée est la caractéristique spécifique des visions du N? La question est prématurée, étant donné que nous n'avons pas analysé la profondeur des visions du P.

Peut-on néanmoins affirmer que la profondeur de perspective est la caractéristique dominante des visions du N? Il nous semble d'abord crucial de réaffirmer, contre le mythe tenace de "l'omniscience du N" que toutes les visions et niveaux de profondeur sont accessibles au N.

Si toutefois la profondeur de perspective illimitée paraît dominer sur les visions limitées, on peut être tenté d'expliquer ce fait par une hypothèse générale en terme de "commodité" communicationnelle et de pertinence.

Le choix du PDV P entraînant souvent une restriction de champ, et le choix d'une vision externe limitée du N impliquant également une sélection des informations, l'écrivain se trouve ainsi face à un ensemble de contraintes, pouvant s'additionner, qui peuvent peser lourdement sur la conduite du récit, dans la mesure où le souci de vraisemblabiliser, "naturaliser", les informations fournies par le biais d'une restriction de champ peut amener à des complications de l'intrigue dont l'objet unique est de rendre "naturel" les informations transmises par ce canal. C'est pour éviter ces complications factices que l'écrivain recourt plus ou moins souvent à des visions illimitées du N, afin de transmettre directement un certain nombre d'informations qu'il serait trop lourd de transmettre par le canal de PDV P ou des visions limitées du N.

En d'autres termes, ce serait par économie, et en fonction du principe très général de pertinence ²⁵⁸ que la profondeur illimitée est éventuellement la

²⁵⁸ Nous renvoyons ici aux conceptions de J. Moeschler, telles que développées notamment dans "Modélisation du dialogue; représentation de l'inférence argumentative": à la différence des conceptions de Grice, la pertinence est un principe, et non une règle, basée sur la présomption de pertinence optimale du destinataire de l'énoncé, à partir des choix du producteur de l'énoncé, dans le cadre d'une conception ostensivo-référentielle de la communication (Sperber et Wilson, 1989). La pertinence caractérise d'une part les relations de l'énoncé au contexte, et d'autre part les relations de l'énoncé au discours (cohérence), enfin la relation de l'individu au contexte.

profondeur dominante des visions du N: il est en effet plus simple de passer directement par le N que par ces médiations que sont le PDV P ou des visions limitées, dont la logique de restriction de champ (S° et T°) est contraignante. C'est tout particulièrement vrai en régime de fiction réaliste.

Le principe général de pertinence repose ici sur deux facteurs principaux: l'effort cognitif, et l'effet contextuel:
- "(a) toutes choses étant égales par ailleurs, plus un énoncé produit d'effets contextuels, plus cet énoncé est pertinent.
- (b) toutes choses étant égales par ailleurs, moins un énoncé demande d'efforts de traitement, plus cet énoncé est pertinent" (Moeschler et Reboul, 1994, 92).

section II

chapitre 4 le volume et la profondeur variable des visions du P

L'idée la plus répandue est que la profondeur de la perspective du P est limitée, pour la raison fondamentale que le personnage est d'un niveau diégétiquement inférieur à celui du narrateur: c'est une réponse juste dans son principe, et relativement au volume du savoir du N.

Mais elle devient, nous semble-t-il, fautive, dès lors qu'elle est interprétée comme impliquant nécessairement l'interdiction pour le P focalisateur d'accéder aux pensées des P.

La thèse selon laquelle le personnage ne pourrait accéder qu'à la FO ext, c'est à dire à une vision limitée à l'apparence extérieure des choses, et ne pourrait en conséquence pas accéder aux pensées des autres personnages est affirmée avec force par Lintvelt comme par Vitoux. Dans le même temps, ce dernier précise qu'il n'y a pas de contradiction (ce qui est très discutable, comme nous le verrons) entre cette proposition et les situations très fréquentes où *"le personnage qui interprète reconstruit à partir de signes perçus les pensées, et même les visions des autres. Ce qui tombe sous le champ de son expérience (confidences et comportement) lui permet d'induire une réalité intérieure"* (ibid. 363).

Est-ce à dire, à partir de cette dernière affirmation, qu'il faut en conclure à l'impossibilité d'accéder aux pensées des autres personnages, pour un personnage - réflecteur donné?

1 critique de la profondeur de perspective systématiquement limitée des visions du P

Pour justifier cette affirmation, on allègue le plus souvent les travaux de K. Hamburger qui, dans "Logique des genres littéraires", écrit que c'est en effet bien le privilège de la fiction seule que d'accéder aux pensées des personnages ²⁵⁹. Mais K. Hamburger ajoutait tout aussitôt que ce privilège de la fiction, consistait à présenter cet accès à la psyché des personnages comme étant "de manière certaine". Cela signifie que, dans la vie de tous les jours, nous n'accédons aux pensées d'autrui que de manière conjecturale, à partir de l'interprétations de certains signes, comme le font par ailleurs la plupart des personnages de roman.

De sorte que le personnage ne peut pas accéder de *manière certaine* à la pensée des autres personnages, mais il peut toutefois y accéder de *manière conjecturale*. Cela signifie que ses hypothèses ne pourront être pleinement considérées comme vraies par le lecteur que si par ailleurs le récit les confirme.

Il ne semble pas, au demeurant, que la différence entre accès certain ou conjectural soit pertinente, quant à la profondeur de perspective: en effet, que le P accède aux pensées d'autres P de manière certaine ou conjecturale, le fait est qu'il accède aux pensées d'autres P. L'opposition certain / conjectural nous paraît certes être d'importance, mais elle vise l'autorité des visions, et non la profondeur en tant que telle.

Si tel n'était pas le cas, alors il n'y aurait plus de différence entre profondeur et vérité, puisque l'une serait le synonyme de l'autre. Or le lecteur se trouve fréquemment face à des visions fausses, ou rêvées, ou fantasmées, d'une réelle profondeur de vision, qu'il interprète par ailleurs (pendant, ou après la lecture de ces visions, selon les indications fournies en contexte) comme fausses, rêvées ou fantasmées.

C'est le texte qui confirme ou infirme la vérité des visions du P. Il ne faut donc pas donner à croire que les visions du N sont par définition vraies. Elles ne le sont qu'en vertu d'un pacte fiduciaire, qui peut éventuellement ne pas être respecté, le N (l'écrivain, en réalité) cherchant à induire en erreur son lecteur.

On reconnaîtra néanmoins que la thèse de l'accès certain aux pensées des P réservé au seul N premier se trouve bousculée dans deux cas de figure.

Le premier cas concerne la présence de narrateurs seconds, lorsque le personnage - réflecteur devient le narrateur second d'un récit enchâssé.

En effet, dans ces conditions, le personnage quitte la fonction d'acteur pour prendre le statut de narrateur, et endosse par voie de conséquence les pouvoirs dévolus à ce statut. Dans ces conditions, le personnage - narrateur peut incontestablement accéder à FO int de manière certaine, comme nous l'avons vu précédemment.

Le second cas de figure concerne le P focalisateur, dans son seul rôle de personnage, c'est à dire indépendamment du rôle de narrateur second qu'il peut être amené à jouer. (En sorte que si nous arrivons à montrer que le P accède aux pensées d'autres P, et donc que la profondeur de perspective dont il use peut être quasiment aussi

²⁵⁹ Cf encore D. Cohn, 1981 (trad. française), 19 ss.

illimitée que celle du N , sur ce point spécifique de l'accès aux pensées des P, nous aurons fait un grand pas).

C'est ainsi que certains usages du DIL, hors d'un récit enchâssé, dans le cadre de monologues intérieurs, par exemple, révèlent que les P focalisateurs sont susceptibles d'accéder aux pensées d'autres P. En effet, le DIL joue plusieurs rôles: d'une part, il indique que les pensées sont celles du P focalisateur; d'autre part, que ces pensées ne se limitent pas de facto à l'expression des seules pensées du P - focalisateur, mais qu'elles peuvent également porter sur les pensées que le P focalisateur prête à d'autres P. Dans ce cas, comme dans d'autres cas de discours transposé, rapporté ou narrativisé, la profondeur des visions du P n'est plus si limitée qu'on le prétend.

Examinons successivement ces deux cas de figure.

1.1 la profondeur quasi illimitée des visions internes du P dans le cadre de récits enchâssés

Comme nous l'avons dit à propos des narrateurs seconds (narrateur - personnage ou personnage - narrateur), ces derniers entretiennent, à l'égard des personnages de leurs récits enchâssés, les mêmes relations de supériorité ou "d'omniscience" potentielle que le narrateur extradiegetique à l'égard de tous les personnages du récit.

Le personnage - narrateur, qui nous intéresse plus particulièrement, peut en effet, en vertu des privilèges de la narration, utiliser les verbes de pensée qui lui permettent d'informer le lecteur, de manière certaine, des pensées des personnages; il peut être doué d'ubiquité et raconter ce qui se passe en divers endroits au même moment; il peut se livrer à des analepses, et, surtout, à des prolepses "certaines".

C'est d'ailleurs ce qu'écrivait Gérard Cordesse dans sa "Note sur l'énonciation narrative", qui développe un point de vue divergent de celui de K. Hamburger : "L'accroissement apparent d'autonomie du personnage culmine, et l'effacement de l'auteur également, avec le transfert de la créativité, c'est à dire du *pouvoir de fiction* qui restait jusque-là l'apanage de l'auteur. Le personnage semble alors devenu un romancier à part entière, en train d'écrire un roman, bien qu'il soit, en réalité énonciative, interne, enchâssé, hiérarchiquement inférieur à l'auteur. Ce romancier interne peut enfin jouir du privilège apparent de l'omniscience, de la focalisation zéro... ou, bien sûr, déléguer à son tour la focalisation à son personnage, *ad infinitum* ." (" Poétique " n° 65, 1986, 45).

L'important, c'est donc de considérer que le volume du savoir du P, même s'il est un peu plus limité que celui du N, reste malgré tout variable, et ce, en raison du fait qu'il peut aussi accéder aux pensées des autres P. Certes, du fait de cette subordination du P au N, le volume du savoir du P, et la profondeur de perspective, s'ils ne sont pas potentiellement aussi illimités que celui du N, sont cependant d'un registre étendu, ou quasi illimité ²⁶⁰ .

C'est ce que semble illustrer (208):

²⁶⁰ Rappelons que l'empan de profondeur des visions du P est également moindre que celui du N pour la raison que seul le N a accès aux visions internes au récit. Le N-P peut y accéder uniquement lorsqu'il est le N d'un récit enchâssé, mais le P, s'il n'est pas N second, ne peut pas accéder à ce type de vision. C'est pour faire sentir cette différence que nous disons que la profondeur de perspective du P est quasi illimitée, ou encore étendue, plutôt qu'illimitée à l'instar de celle du N.

- (208) " *"C'est alors qu'elle découvre les activités d'espionnage de son époux et agit ainsi qu'elle l'a dit à miss Leatheran: elle le dénonce au gouvernement.*

"Je soutiens qu'il y a une explication psychologique à son geste. Elle a raconté à Miss Leatheran qu'elle était une jeune patriote idéaliste, et que là résidait le secret de son geste. Mais nous connaissons tous notre habileté à justifier nos actions à nos propres yeux. D'instinct, nous optons pour le motif le plus flatteur! Mrs Leidner a pu croire qu'elle avait agi par patriotisme, mais je crois, moi, que ce fut là l'expression du désir inavoué de se débarrasser de son mari! Elle détestait être dominée, elle détestait les seconds rôles. Par le biais du patriotisme, elle trouva le "truc" pour reconquérir sa liberté.

"Mais, sans qu'elle en fût consciente, un sentiment de culpabilité la rongait qui devait jouer son rôle dans sa destinée future.

"Venons-en aux lettres, à présent. Mrs Leidner faisait des ravages parmi le sexe fort. Et, en plusieurs occasions, il lui arriva de succomber elle aussi. Mais chaque fois, une lettre de menace remplit son office et la liaison tourna court.

"Qui a écrit ces lettres? Frederick Bosner ou son frère William? ou Mrs Leidner elle-même?"

"Chaque hypothèse tient. Il me semble évident que Mrs Leidner était de ces femmes capables d'inspirer à un homme une passion dévorante susceptible de tourner à l'obsession! Je crois sans peine que Louise, sa femme, était tout pour Frederick Bosner! Elle l'avait trahi une fois et il n'osait plus l'approcher à découvert, mais il était résolu à ce qu'elle n'appartienne jamais à un autre. Plutôt la savoir morte que possédée par un autre homme" "

(A. Christie "Meurtre en Mésopotamie")

Hercule Poirot, en position de personnage - narrateur, est dans une situation de supériorité cognitive par rapport aux deux autres personnages de cet extrait. Les verbes au passé simple (ou au présent de narration: "elle découvre", "elle le dénonce") servent à identifier un premier plan, par rapport auquel le second plan "évaluatif" (ou de type "commentaire") fournit à Poirot l'occasion d'une "explication psychologique" du geste de dénonciation de Mrs Leidner, puis des sentiments de F. Bosner, pouvant expliquer l'envoi de ces lettres anonymes de menace.

L'objection selon laquelle nous nous trouvons face à "de la voix, et non du mode", ne nous semble pas pertinente, pour maintes raisons qui tiennent d'une part aux rapports flous et discutables entre mode et voix chez Genette (cf supra, chapitre II de la première section), et d'autre part au fait que nous sommes ici en présence d'un récit (certes, d'un récit de paroles), et que le second plan y est le lieu où les visions du P focalisateur s'y expriment.

En effet, les passages de second plan comportent maints indices de ce savoir du personnage - narrateur: ses hypothèses sont présentées comme si ce n'en étaient pas. Il installe les personnages de son récit comme des sujets de conscience, et dans le même temps affirme en savoir sur eux plus qu'ils n'en savent eux-mêmes, notamment par des formulations au discours indirect libre ("*Elle détestait être dominée, elle détestait les seconds rôles*", "*Elle l'avait trahi une fois et il n'osait plus l'approcher à découvert, mais il était résolu à ce qu'elle n'appartienne jamais à un autre. Plutôt la savoir morte que possédée par un autre homme*" ²⁶¹) qui, de manière volontairement ambiguë,

²⁶¹ La première citation peut être considérée comme une phrase descriptive à mettre au compte du savoir du P-N, et, en ce cas, elle exprimerait la supériorité cognitive de Poirot sur Mrs Leidner, qui n'a jamais révélé son secret

peuvent être prises en charge soit par le personnage, soit par le personnage - narrateur . Par conséquent, la profondeur de la perspective de Poirot est quasi illimitée.

Sur le plan linguistique, il semble n'y avoir rien qui différencie le volume du savoir du narrateur de celui du personnage - narrateur, s'agissant de l'accès aux pensées des P. Cette conclusion fait fi des différences sémiotiques de niveau entre P et N: elle repose sur le fait linguistique que l'accès aux pensées d'autrui est permis à tout locuteur qui utilise les modalités du discours rapporté ou transposé ou narrativisé, et sur le fait qu'aucune de ces structures n'est a priori réservée au N ou au P.

Cette observation devra être vérifiée dans le développement suivant (cf la discussion des exemples (210) à (214) notamment).

Si l'on établit malgré tout une distinction entre le savoir du narrateur et celui du personnage - narrateur, alors c'est que cela dépend de critères de nature sémiotique, narratologique ou de motifs d'ordre psychologique ²⁶² . Encore une fois, précisons que la différence porte sur la vérité du savoir, et non sur la profondeur de perspective. Même si ces deux notions sont proches (parce que, en vertu des maximes conversationnelles, on a une présomption de pertinence et de vérité envers ce qui nous est dit), elles ne se recourent pas totalement.

Une des questions à régler, dès lors, c'est celle du statut de cette profondeur de perspective: faut-il considérer que ce possible accès aux pensées des autres personnages range du même coup le personnage - narrateur dans la catégorie des narrateurs ou faut-il toujours le considérer comme un personnage?

Privilégier la fonction temporaire de narration, au détriment de celle, permanente, d'action, aurait un grave inconvénient. Ce serait mettre sur le même plan des perspectives de profondeur certes sensiblement égale, mais qui n'ont pas sur le lecteur la même autorité, et donc qui joueront un rôle très différent dans l'interprétation des textes. En effet, la supériorité cognitive du personnage - narrateur est certes d'une autorité supérieure à celle de tout autre personnage, mais elle est moindre que celle du narrateur premier. Le lecteur croit en ce que ce dernier raconte, fait voir, en vertu du pacte de lecture, et parce que le narrateur est celui qui a le premier, et, surtout, le dernier mot (littéralement et dans tous les sens). En revanche, le lecteur n'accorde du crédit à ce qu'il apprend par le biais du personnage - narrateur, que si le récit du narrateur premier le confirme. C'est pourquoi nous préférons dire que la profondeur de perspective du P est "étendue" (ou quasi illimitée) plutôt qu' "illimitée".

La démonstration de l'existence de cette profondeur de vision quasi illimitée du P , relativement à l'accès aux pensées d'autres P, peut également être faite d'après les DIL dans les monologues intérieurs, notamment.

ni ses sentiments. C'est là l'objection la plus forte contre l'interprétation de cet énoncé comme une manifestation de DIL.

D'un autre côté, on peut considérer cet énoncé comme du DIL, rapportant des propos de re, et non de dicto. Ce ne serait pas ce que Mrs Leidner aurait dit exactement, mais ce qu'elle aurait fait entendre. Quoi qu'il en soit:

(a), ce premier énoncé, même s'il n'est pas du DIL, manifeste la supériorité cognitive de Poirot, et témoigne de la profondeur illimitée de sa vision;

(b), le deuxième énoncé est incontestablement du DIL, et il suffit à notre démonstration.

²⁶² Cf les analyses de V. Jouve sur les différents mécanismes d'identification au narrateur, aux focalisateurs ou aux personnages, selon les codes narratif, affectif et culturel. (Jouve, 1992, 119 à 149).

1.2 la profondeur quasi illimitée des visions du P dans les monologues intérieurs ou dans les dialogues: entre polyphonie et polyscopie

Les monologues intérieurs peuvent être le lieu de la manifestation de l'accès d'un P focalisateur aux pensées d'un tiers personnage: c'est ce qui apparaît nettement par la comparaison de (209) avec (210):

- (209) *"Le soir de ce jour où il n'avait pas vu sa jolie voisine, il eut une grande idée: avec la croix de fer du chapelet que l'on distribue à tous les prisonniers à leur entrée en prison, il commença, et avec succès, à percer l'abat-jour. C'est peut-être une imprudence, se dit-il avant de commencer. Les menuisiers n'ont-ils pas dit devant moi que, dès demain, ils seront remplacés par des ouvriers peintres? Que diront ceux-ci si l'abat-jour de la fenêtre est percé? Mais si je commets cette imprudence, demain je puis la voir. Quoi! par ma faute je resterais un jour sans la voir! et encore quand elle m'a quitté fâchée!"*

(Stendhal, "La Chartreuse de Parme")

Certes, en (209) comme en (210), nous sommes en présence de fragments de monologues intérieurs: ce qui les sépare, c'est toutefois le fait que (209) porte exclusivement sur les propres pensées de Fabrice, se limitant ainsi à l'introspection du personnage - réflecteur: même si Fabrice se demande ce que penseront les ouvriers, l'essentiel de ce monologue tourne autour de ses propres préoccupations.

Il n'en va pas de même dans l'exemple suivant, (210) entremêlant les pensées du personnage - réflecteur et celles qu'il prête à sa soeur, de sorte que l'introspection porte à la fois sur le focalisateur et sur le personnage focalisé.

- (210) *"Il fixe le coin du tapis qu'il a retourné en passant, il le saisit entre ses doigts, il faut se donner une contenance, gagner du temps...Voilà, il le retourne, il l'aplatit, c'est fait, le mal est réparé. Elle le regarde d'un air soupçonneux et comme un peu vexé:"Ca n'a pas d'importance, voyons...Laisse donc ça..." Il y a comme un reproche attristé dans sa voix... et il lâche le tapis, se redresse aussitôt, un peu gêné: il l'a froissée, blessée, elle doit penser qu'il a voulu lui remettre le nez dans ses petites manies, renchérir encore sur elle pour se moquer...elle doit le trouver mesquin, impur...[...]"*

(N. Sarraute, "Le planétarium")

Le sujet du PDV, Pierre, manifeste son embarras devant la démarche qu'il doit effectuer auprès de sa soeur, c'est à dire lui rappeler sa promesse d'échanger son appartement avec celui de son neveu, qui s'est marié il y a peu: le comportement comme les pensées de Pierre varient en fonction de ce qu'il observe et, surtout, en fonction des pensées qu'il prête à "Tante Berthe" (cf. les fragments soulignés). Ce sont précisément ces pensées de Berthe que Pierre reconstruit dans cette "sous conversation" qui nous permettent de dire qu'un personnage-réflecteur peut adopter envers un autre personnage une vision interne.

En effet, ces énoncés soulignés sont coréférents à Berthe, qui en est l'énonciateur; quant à Pierre, en tant que locuteur, il ne reprend pas ces pensées / propos à son compte .

De fait, ces énoncés peuvent être interprétés comme une (re)formulation, de re, et non de dicto, des pensées de Berthe:

- (210 b) *"Tu m'as froissée, blessée (ou tu me froisses, tu me blesses). Tu veux encore me remettre le nez dans mes petites manies... Tu veux vraiment te moquer de moi... Tu es mesquin, impur"*.

Il s'avère donc que cette introspection d'autrui est possible à un personnage, contrairement à ce qu'écrit J. Lintvelt à propos du type narratif actoriel: "adoptant la perspective d'un acteur, le narrateur est limité à l'extrospection de cet acteur - percepteur, de sorte qu'il ne pourra donner qu'une présentation externe des autres acteurs" (Lintvelt, 1981, 44)²⁶³.

(211) confirme cette conclusion, en fournissant un exemple où le P accède aux pensées d'autrui, par le biais du DIL et du psycho-récit:

- (211) *" Discrètement abrité par son journal, il les étudia. D'abord, le jeune garçon, objet de l'attention particulière de la jolie fille d'Albion. De toute évidence, pensait Gérard, c'était bien le genre d'homme qui devait répondre au tempérament de Sarah King, femme énergique, aux nerfs solides, à la tête froide et à la forte volonté.*

Le docteur Gérard le jugeait sensible, intelligent, timide et très influençable. Ses yeux de médecin discernaient en cet adolescent une vive tension nerveuse. Intrigué, il se demandait pourquoi ce jeune homme, dont la santé physique ne faisait aucun doute, qui voyageait à l'étranger pour son plaisir, était en proie à cette crise aiguë.

L'attention du docteur Gérard se reporta ensuite sur les autres membres de la famille. La jeune fille aux cheveux châtain était la soeur de Raymond. Tous deux offraient le même type physique: ossature délicate, bien proportionnés, avec, en outre, une distinction naturelle. Ils avaient tous deux les mains fines, le même visage ovale et le même port de tête sur un cou long et mince. Elle aussi donnait des signes de nervosité... Elle faisait de petits mouvements involontaires et ses yeux bistrés luisaient d'un éclat particulier. Lorsqu'elle parlait, sa voix était saccadée et haletante.

"Elle aussi a peur, songea le docteur Gérard. Oui, elle a peur."

Il surprit quelques bribes de conversation. Des propos très ordinaires.

"Nous pourrions visiter les écuries de Salomon, n'est-ce pas?"

"Ne serait-ce pas un peu trop fatigant pour mère?" "Si nous allions ce matin au Mur des lamentations?" "Le Temple, naturellement... la Mosquée d'Omar, comme on l'appelle... Je me demande pourquoi" "Parce qu'on l'a transformée en mosquée musulmane, Lennox".

Somme toute, des réflexions banales de touristes. Pourtant, le docteur Gérard était convaincu que sous ces propos anodins se cachaient des sentiments tumultueux et trop profonds pour qu'on pût les exprimer..."

(A. Christie, "Rendez-vous avec la mort")

Soit par des bribes de monologue intérieur, soit par le psycho-récit final, il nous est montré que le P réflecteur est capable d'accéder aux pensées des autres P. Que cela se fasse d'après des inférences faisant suite à des observations du physique ou du

²⁶³ A ce stade, il n'est pas pertinent de distinguer entre pensées conscientes et pensées inconscientes, d'une part parce qu'il ne semble pas y avoir de différence de traitement linguistique entre ces deux types de pensée; d'autre part parce que l'accès aux pensées inconscientes d'un tiers personnage n'est pas interdit à un personnage focalisateur, fût-ce à titre conjectural.

comportement de ces P n'enlève rien à l'affaire: le P focalisateur accède bel et bien aux pensées d'un tiers.

Il est également vrai que le psycho-récit permet au N de confirmer, en l'occurrence, la vérité des analyses du P ²⁶⁴. Cela n'enlève rien à notre démonstration: nous sommes face à des cas où un P accède aux pensées d'autres P, lesquelles pensées DU docteur Gérard SUR ce que pensent (craignent) Lennox et Raymond se trouvent validées par la manière dont le N les évoque.

(212) et (213) offrent de semblables situations:

- (212) *" Tandis que nos mulets avançaient péniblement dans le dernier tournant de la montagne, là où le chemin principal se divisait et donnait naissance à deux sentiers latéraux, mon maître s'arrêta quelques instants, observant les bas-côtés de la route, et la route, où une série de pins sempervirens formait sur une brève distance un toit naturel blanchi par la neige.*

"Riche abbaye, dit-il. L'Abbé aime faire belle figure dans les occasions publiques."

Habitué que j'étais à l'entendre émettre les plus singulières affirmations, je ne l'interrogeai pas. D'autant que, après un autre bout de chemin, nous entendîmes des bruits, et à un tournant apparut une troupe de moines et de servants. L'un d'eux, comme il nous vit, vint à notre rencontre avec une grande urbanité: "Bienvenu seigneur, dit-il, et point ne vous étonne si je m'imagine qui vous êtes, parce que nous avons été avertis de votre visite. Moi, je suis Rémigio de Varagine, le cellérier de ce monastère. Et si vous êtes, comme je le crois, frère Guillaume de Baskerville, il faudra en aviser l'Abbé. Toi, ordonna-t-il en direction d'un de sa suite, remonte et avertis que notre visiteur s'apprête à franchir l'enceinte!

- Je vous remercie, seigneur cellérier, répondit cordialement mon maître, et j'apprécie d'autant plus votre courtoisie que pour me saluer vous avez interrompu votre poursuite. Mais n'ayez crainte, le cheval est passé par ici et a pris le sentier de droite. Il ne pourra pas aller bien loin car, arrivé au dépôt des litières, il devra s'arrêter. Il est trop intelligent pour se précipiter le long du terrain abrupt...

-Quant l'avez-vous vu? demanda le cellérier.

-Nous ne l'avons pas vu du tout, n'est-ce pas, Adso? dit Guillaume en se tournant vers moi d'un air amusé. Mais si vous cherchez Brunel, l'animal ne peut être que là où j'ai dit."

Le cellérier hésita. Il regarda Guillaume, puis le sentier, et enfin demanda: "Brunel? Comment savez-vous?"

[...]

- J'ai [Guillaume à Adso] presque honte de te répéter ce que tu devrais savoir. Au croisement, sur la neige encore fraîche, se dessinaient avec grande clarté les empreintes des sabots d'un cheval, qui pointaient vers le sentier à main gauche. A belle et égale distance l'un de l'autre, ces signes indiquaient que le sabot était petit et rond, et le galop d'une grande régularité - j'en déduisis ainsi la nature du cheval et le fait qu'il

²⁶⁴ Plus exactement, le texte dit que "le docteur Gérard était convaincu": cette formulation ne dit pas explicitement que le N confirme la vérité des pensées de Gérard. Mais le texte n'infirmé pas davantage le caractère véridique de ces pensées par une quelconque manifestation linguistique de distance, et par conséquent cela suffit à accréditer ces analyses comme vraies. A cet argument, on peut ajouter le fait que la mention du titre du docteur Gérard n'intervient, dans notre extrait, que lorsque ce dernier porte sur son entourage un regard "de médecin": de spécialiste qui fait autorité. Pour ces deux motifs, les analyses de Gérard nous semblent donc validées par le N (ou par la narration, c'est tout un, ici).

ne courait pas désordonnément comme un cheval emballé. Là où les pins formaient comme un appentis naturel, des branches avaient été fraîchement cassées juste à la hauteur de cinq pieds. Un des buissons de mûres, là où l'animal doit avoir tourné pour enfiler le sentier à sa droite, alors qu'il secouait fièrement sa belle queue, retenait encore dans ses épines de longs crins de jais... Enfin tu ne me diras pas que tu ne sais pas que ce sentier mène au dépôt des litières, car en grimpant par le tournant inférieur, nous avons vu la bave des détritrus descendre à pic au pied de la tour méridionale, laissant des salissures sur la neige; et d'après la situation du carrefour, le sentier ne pouvait que mener dans cette direction.

[...]

-Entendu, dis-je, mais pourquoi Brunel?

-Que l'Esprit Saint te mette un peu de plomb dans la tête, mon fils! s'exclama le maître. Quel autre nom lui aurais-tu donné si le grand Buridan en personne, qui est en passe de devenir recteur à Paris, devant parler d'un beau cheval, ne trouva nom plus naturel."

(U. Eco, "Le Nom de la rose")

- (213) " Où avez-vous enseveli le pauvre corps? s'enquit Guillaume.

-Dans le cimetière, naturellement, répondit l'Abbé. Peut-être l'aurez-vous remarqué, il s'étend entre le côté septentrional de l'église, l'Edifice et le potager.

-Je vois, dit Guillaume, et je vois que votre problème est le suivant. Si ce malheureux s'était, à Dieu ne plaise, suicidé (puisqu'on ne pouvait penser qu'il fût tombé accidentellement), le lendemain vous auriez trouvé une de ces fenêtres ouverte, tandis que vous les avez retrouvées toutes fermées, et sans qu'au pied d'aucune apparussent des traces d'eau."

L'Abbé était un homme, je l'ai dit, d'un grand tact, d'une grande allure, mais cette fois il eut un mouvement de surprise qui lui ôta toute trace de cette dignité qui sied à une personne grave et magnanime comme le veut Aristote: "Qui vous l'a dit?"

-Vous me l'avez dit vous-même, dit Guillaume. Si la fenêtre avait été ouverte, vous auriez aussitôt pensé qu'il s'y était jeté. D'après ce que j'ai pu en juger de l'extérieur, il s'agit de grandes fenêtres à vitrage opaque et des verrières de ce type ne s'ouvrent pas d'habitude, dans des édifices aussi massifs, à hauteur d'homme. Si donc elle avait été ouverte, puisqu'il est impossible que le malheureux s'y fût penché et eût perdu l'équilibre, il ne restait plus à penser qu'à un suicide. En ce cas-là, vous ne l'auriez pas laissé enterrer en terre consacrée. Mais comme vous l'avez enterré chrétiennement, les fenêtres devaient être fermées."

(U. Eco, "Le Nom de la rose")

(212) et (213) montrent que Guillaume est capable de connaître les faits auxquels il n'a pas assisté par des inférences basées sur ses observations. Mais ce n'est pas cela qui nous intéresse ici. En effet, il se montre également capable de reconstruire les raisonnements sophistiqués de ses interlocuteurs à partir des faits et aussi de leur mode de pensée. Dans les deux cas, ce savoir de Guillaume sur les pensées du cellérier ou sur celles de l'Abbé témoigne d'une réelle profondeur de perspective, exprimée ici par le biais du dialogue, et non du monologue.

Ces deux derniers exemples nous permettent donc de dire que tant le DIL, le DD, le discours narrativisé ou le DI permettent au P (et pas seulement au N) d'accéder aux pensées d'autres P.

On nous dira que (210), (211), (213) sont des exemples ad hoc, et que la profondeur de perspective des visions internes des P résulte du choix d'un observateur doté de performances particulières (un psychiatre, ou un savant). Mais qu'on se trouve face à un spécialiste en médecine, à un détective, ou face à n'importe quel personnage lambda, cela n'a aucune importance: ce ne sont pas ces traits conjoncturels qui expliquent le volume potentiel du savoir du P, lequel savoir est indépendant des qualifications du référent. Ces qualifications ne sont certes pas indifférentes pour expliquer, justifier, valider les interprétations du P, mais elles sont malgré tout anecdotiques, relativement aux mécanismes linguistiques qui permettent d'accéder à la vie psychique d'un tiers. Et sauf à démontrer que certains traits syntaxiques sont réservés au N pour accéder à la psyché du P, il n'y a rien, linguistiquement parlant, qui interdise à un P focalisateur d'accéder aux pensées d'un tiers.

Ainsi de (214) où le P focalisateur accède aux pensées d'un tiers, alors qu'il est un P ordinaire:

- (214) " Il venait sans doute de loin, pensait Florence, [...] , c'était un homme qui ne pensait à rien, peut-être, qui existait péniblement, [...] , sa canne le guidait, aveugle,[...], lui-même errait aveuglément,[...], il se souvenait aveuglement des ces forces ignares qui l'avaient longtemps écrasé, le froid, la faim, la misère, [...], comme Florence il était amer, sec et aveugle et il méprisait ces forces brutales qui avaient insulté cet homme digne dont on ne voyait même pas les vestiges,[...], c'était cela vivre, des hommes tués trop tôt il ne restait que leurs fantômes et Florence pensait: Pourquoi ne tombe-t-il pas"

(M.C. Blais, "Le sourd dans la ville", cité in Lucie Bourassa: "Focalisation et vocalisation", Protée , 1988, n° 1-2)

L. Bourassa note dans son article consacré au rapprochement entre polyphonie et polyscopie qu'il se produit ici une "transgression des lois de focalisation (un acteur n'a pas accès un monde intérieur d'un autre, s'il le voit c'est probablement qu'il s'y projette)", en faisant référence aux analyses de Lintvelt. Ainsi, "Florence semble, comme ne peut normalement le faire qu'un narrateur hétérodiégétique, avoir accès à la vie psychique des autres personnages". (Protée, 1988, n° 1-2, 96). Cette "transgression" n'en est en réalité pas une: comme nous venons d'en donner plusieurs exemples, il est possible à un P d'accéder aux pensées d'autres P. C'est là un fait supplémentaire dont il faudra tenir compte pour repenser les rapports entre mode et voix, comme nous avons déjà essayé de le faire à propos de l'analyse des rapports entre FZ et FE.

2 exemplification des diverses visions et profondeurs de perspective avec PDV P

Comme on vient de le voir, la profondeur de perspective du P, contrairement à ce qui est traditionnellement affirmé, peut être étendue, et ne se borne donc pas systématiquement à être limitée. Il reste cependant non moins vrai que la profondeur de perspective dominante du P est plutôt limitée, pour un ensemble de raisons:

- la vision interne, synonyme d'accès aux arcanes du récit est interdite au P, sauf dans les récits enchâssés du N - P ou du P - N.

- la vision interne, synonyme d'accès aux pensées du P est plus souvent sui-référentielle, renvoyant aux propres pensées du P focalisateur, plutôt qu'elle ne réfère aux pensées de P focalisés par le P focalisateur.

- le critère de la profondeur illimitée (c'est à dire donner des informations ou des perceptions qui excèdent ce que S° et T° autorisent) est quasiment impertinent pour les visions du P, puisque, par définition, le P est situé en T° et S°, et ne peut sortir de ce cadre, dans les conventions du régime de fiction réaliste.

De sorte que l'une des visions interne est inaccessible au P, l'autre rare, et les visions externes semblent devoir se cantonner à S° et T°.

Mais cette première conclusion demande à être relativisée, d'après la valeur aspectuelle des visions. En effet, le problème est compliqué par le fait que certaines visions externes ou internes du P semblent déborder le cadre restreint de S° et T°. Comment? Cela semble s'opérer par le biais de visions dans lesquelles l'imparfait ne joue plus, en l'absence de premier plan, un rôle de mise en relief, mais marque une vision itérative des scènes, descriptions, portraits, pensées focalisés par le P.

Cet aspect itératif a pour effet que les visions du P se trouvent exprimer une profondeur de perspective étendue, dans la mesure où l'itératif est le moyen par lequel des scènes, des dialogues, des visions qui se sont répétés plusieurs fois sont exprimées sous la forme d'un condensé de multiples expériences, et peuvent par conséquent synthétiser beaucoup plus d'informations que ce ne serait le cas lors de la perception de chaque procès.

D'un point de vue sémantique, comme l'écrit Maingueneau, "l'itération associe deux traits qui seraient contradictoires à un même niveau: la continuité et la discontinuité. D'un côté, en effet, l'itération délimite un ensemble de procès saisi globalement, de l'autre elle suppose l'analyse de cette totalité en unités discrètes" (Maingueneau, 1986, 64). On comprend, dans ces conditions, que les visions avec l'itératif expriment une profondeur de perspective plus étendue que lorsque les focalisés sont exprimés dans des seconds plans sous la domination fonctionnelle d'un premier plan singulatif ²⁶⁵ .

Si le P focalisateur est identique, et si S° reste approximativement la même, en revanche, ces informations différentes qui résultent de visions à des moments différents, et qui se superposent, sont pour ainsi dire "compactées", tout comme ces diverses temporalités se trouvent elles-mêmes "compactées" dans l'itératif: le résultat en est une augmentation de la masse informationnelle à partir d'une densification de la composante cognitive du P.

Ce type d'énoncés itératifs dénotant un volume de savoir et une profondeur de perspective étendue se retrouve fréquemment dans les oeuvres de Zola. La comparaison de deux exemples opposés va nous permettre de montrer combien la profondeur de perspective d'un focalisé est plus importante lorsqu'elle est évoquée au moyen de l'itératif (216) et non par des IMP de second plan sous la domination fonctionnelle du premier plan (215):

- (215) " Pendant sa fièvre d'insomnie, les boutons des épauettes de sa chemise avaient dû se détacher, toute la manche gauche glissait, découvrant la gorge. C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins

²⁶⁵ Cette domination fonctionnelle de l'itératif par le premier plan singulatif a été analysée par Genette dans "Figures III".

rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon; tandis que ses cheveux noirs, dénoués, la vêtaient encore d'un manteau sombre.

"Ah! fichtre! elle est bigrement bien!"

C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. Un peu mince, un peu grêle d'enfance, mais si souple, d'une jeunesse si fraîche! Et avec ça, des seins déjà mûrs. Où diable la cachait-elle, la veille, cette gorge-là, qu'il ne l'avait pas devinée? Une vraie trouvaille!

Légalement, Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier."

(Zola, "L'Oeuvre")

- (216) "" Ah! que de beaux couchers de soleil ils eurent, pendant ces flâneries de chaque semaine! Le soleil les accompagnait dans cette gaieté vibrante des quais, la vie de la Seine, la danse des reflets au fil du courant, l'amusement des boutiques chaudes comme des serres, et les fleurs en pot des grainetiers, et les cages étourdissantes des oiseliens, tout ce tapage de sons et de couleurs qui fait au bord de l'eau l'éternelle jeunesse des villes. Tandis qu'ils avançaient, la braise ardente du couchant s'empourpait à leur gauche, au-dessus de la ligne sombre des maisons; et l'astre semblait les attendre, s'inclinait à mesure, roulait lentement vers les toits lointains, dès qu'ils avaient dépassé le pont Notre-Dame, en face du fleuve élargi. Dans aucune futée séculaire, sous aucune route de montagne, par les prairies d'aucune plaine, il n'y aura jamais des fins de jour aussi triomphales que derrière la coupole de l'Institut. C'est Paris qui s'endort dans sa gloire. A chacune de leurs promenades, l'incendie changeait, des fournaises nouvelles ajoutaient leurs brasiers à cette couronne de flammes. Un soir qu'une averse venait de les surprendre, le soleil, reparaisant derrière la pluie, alluma la nuée toute entière, et il n'y eut plus sur leurs têtes que cette poussière d'eau embrasée, qui s'irisait de bleu et de rose. Les jours de ciel pur, au contraire, le soleil, pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphir tranquille; un instant, la coupole noire de l'Institut l'écornait, comme une lune à son déclin; puis, la boule se violaçait, se noyait au fond du lac devenu sanglant. Dès février, elle agrandit sa courbe, elle tomba droit dans la Seine, qui semblait bouillonner à l'horizon, sous l'approche de ce fer rouge. Mais les grands décors, les grandes fêtes de l'espace ne flambaient que les soirs de nuages. Alors, suivant le caprice du vent, c'étaient des mers de soufre battant des rochers de corail, c'étaient des palais et des tours, des architectures entassées, brûlant, s'écroulant, lâchant par leurs brèches des torrents de lave; ou encore, tout d'un coup, l'astre disparu, couché derrière un voile de vapeurs, perçait ce rempart d'une telle poussée de lumière, que des traits d'étincelles jaillissaient, partaient d'un bout du ciel à l'autre, visibles, ainsi qu'une volée de flèches d'or. Et le crépuscule se faisait, et ils se quittaient avec ce dernier éblouissement dans les yeux, ils sentaient ce Paris triomphal complice de la joie qu'ils ne pouvaient épuiser, à toujours recommencer ensemble cette promenade, le long des vieux parapets de pierre.

(Zola, "L'Oeuvre")

(215) présente un second plan dans lequel le peintre Claude Lantier découvre, au matin, la splendeur du corps d'une jeune fille qu'il a recueillie la veille, un soir d'orage. Cette vision très subjective de l'artiste, ici, du corps de Christine, en (215), là, des berges de la Seine à Paris (216) n'a cependant pas la même profondeur de perspective. En

(215), le choc qu'éprouve Claude, et la description de Christine, qui s'ensuit, sont limités par S° et T°. L'imparfait n'exprime pas en (215) une visée itérative: c'est le temps de la mise en relief, par rapport au premier plan ("Légèrement, Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier").

La différence saute aux yeux si l'on compare cet extrait avec (216): ici, S° est identique: il s'agit des mêmes berges, admirées par les mêmes personnages, Claude et Christine, devenus amants entre temps. En revanche, T° est comme mis entre parenthèse, au profit d'une temporalité variable qui couvre:

- plusieurs saisons ("dès février"; en réalité, cette vision est bien plus développée dans le roman, puisque notre extrait est précédé par un passage encore plus développé que (216) : la description débute par l'évocation de ces promenades lors des "grands froids de décembre [...] c'était vers les quatre heures, lorsque le soleil déclinait, que Claude la reconduisait à son bras"),

- plusieurs moments de la soirée ,
- plusieurs situations "météorologiques" ("un soir qu'une averse", "les soirs de nuages", "les jours de ciel pur").

Chacun de ces moments est de nature à renouveler cette vision des quais, toujours magnifiée par l'élan créateur, et comme amplifiée par la passion partagée... Le résultat est que S°, vu par les mêmes P, en T 1, T2, T3, T4, etc, donne l'impression d'une profondeur de perspective plus étendue qu'en (215).

Il n'est d'ailleurs pas sans signification que les visions avec l'itératif soient quantitativement plus développées que les autres: cela apparaîtrait plus nettement si nous citions ces visions dans leur totalité. Ce fait n'est pas spécifique à Zola, on le retrouve chez Flaubert, Proust, tant d'autres encore, dont Gracq, à qui nous allons emprunter un certain nombre exemples.

Si l'on peut être tenté d'établir une corrélation entre l'itératif et la longueur des visions, c'est sans doute que l'itératif permet de rendre compte de plusieurs procès dans leur continuité, et dans le même temps d'en rendre compte en les analysant en autant d'unités discètes que le souhaite le producteur de l'énoncé. L'itératif permet ainsi à l'écrivain de donner une profondeur accrue à la vision d'un même focalisé en multipliant les points de vue temporels sur le focalisé ²⁶⁶.

Comme nous l'avons fait dans le développement consacré aux diverses visions et profondeurs du N, et pour les mêmes raisons ²⁶⁷, nous allons exemplifier celles du P à partir d'une même oeuvre, en l'occurrence, "Un balcon en forêt".

Exemple de vision externe limitée d'un portrait:

- (217) " *Maintenant qu'il [Grange] s'était un peu rapproché, ce n'était plus tout à fait une petite fille: quand elle [Mona] se mettait à courir, les hanches étaient presque d'une femme; les mouvements du cou, extraordinairement juvéniles et vifs, étaient ceux d'un poulain échappé, mais il y passait par moments un fléchissement câlin*

²⁶⁶ L'importance cognitive de ces points de vue temporels successifs sur S° est soulignée en (216) par la fréquence des marqueurs temporels qui structurent, en surface, ces visions. Peut-être peut-on faire l'hypothèse que ces marqueurs temporels jouent dans l'organisation des visions à l'itératif le même rôle que les marqueurs spatiaux dans les seconds plans de mise en relief où l'IMP n'a pas valeur d'itératif.

²⁶⁷ Cf note 251, mutatis mutandis: nous entendons montrer qu'un même P focalisateur peut adopter des visions variables, de profondeur de perspective également variable.

qui parlait brusquement de tout autre chose, comme si la tête se souvenait toute seule de s'être déjà blottie sur l'épaule d'un homme. Grange se demandait, un peu piqué, si elle s'était vraiment aperçue qu'il marchait derrière elle: quelquefois elle s'arrêtait de côté sur le bord du chemin et partait d'un rire de bien-être, comme on en adresse à un compagnon de cordée qui monte derrière vous par un matin clair, puis, des minutes entières, elle semblait l'avoir oublié, reprenait son sautillerment de jeune bohémienne et de dénicheuse de nids - et tout à coup elle paraissait extraordinairement seule, à son affaire, à la manière d'un châton qui se détourne de vous pour un peloton de fil".

(Gracq, "Un balcon en forêt")

Cette première apparition de Mona est présentée d'après la vision de Grange: ses perceptions et pensées, flottantes et intriguées, se limitent strictement aux informations visuelles de ce dernier. Le caractère limité de la profondeur de perspective de (217) apparaît nettement, relativement à l'exemple suivant.

En effet, en (218), le portrait du capitaine Varin est un condensé de maintes visions du capitaine, lors de ces dimanches ennuyeux que Grange passe auprès de son chef. Le fait que Grange puisse se livrer à un portrait physique et surtout psychologique de son supérieur (alors que celui-ci reste sur un quant-à soi obstiné, rétif aux épanchements, ne favorisant guère la connaissance de soi), le fait qu'il puisse affirmer qu'il ne "riaît jamais", ne fréquentait pas Charleville, tout cela dénote un savoir du P focalisateur excédant S° et T°, de sorte qu'il est légitime de parler d'une profondeur de perspective étendue.

Exemple de vision externe étendue d'un portrait :

- (218) " *Quelquefois, après le déjeuner, à travers le sommeil des rues du dimanche ouvrier, Grange accompagnait un camarade jusqu'au train de Charleville, puis il passait au bureau de la compagnie régler quelques détails de service. Il y trouvait d'habitude le capitaine Varin fumant sa cigarette derrière des paperasses. Le visage était lourd, un peu carnassier sous la brosse dure et encore très noire, la narine flairante et épatée, la mâchoire large; au premier regard, on n'avait devant soi qu'un soudard à la tournure assez épaisse, mais c'était un soudard qui ne buvait pas, ne plaisantait pas, ne riait jamais, et, depuis que la division était montée en secteur, n'avait encore mis les pieds à la Place ducale de Charleville, où les officiers à tour de rôle allaient le dimanche trainer leurs guêtres. Il menait sa compagnie avec une sécheresse glaciale et compétente, tenant aux hommes et aux officiers la bride courte, réglant les affaires en peu de mots, la voix brève, écoutant assez, ne discutant jamais. Il est né pour le style j'ordonne ou je me tais - il a dû se tromper d'époque, ou se tromper d'armée, se disait Grange - que le capitaine intriguait - toujours étonné de ce bureau nu qui respirait durement la règle, rincé comme une porterie de couvent, où on ne voyait pas de siège pour le visiteur, et pas même une bouteille d'apéritif. Quand il était seul à seul avec lui, Grange parfois, quelques instants, sentait le capitaine Varin plus proche, presque ouvert - non qu'il se détendît: il travaillait toute la journée - non qu'il devînt plus humain: sa confiance était impersonnelle au point d'être glaçante; ce qu'elle cherchait était tout autre chose que de mettre à l'aise. Le capitaine parlait de la guerre.*"

(Gracq, "Un balcon en forêt")

Exemple de vision externe limitée d'une description :

- (219) " Vous êtes chez vous, fit le capitaine Vignaud.

La maison forte des Hautes Falizes était un des blockhaus qu'on avait construits en pleine forêt pour interdire aux blindés l'accès des pénétantes descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. C'était un bloc de béton assez bas, où l'on accédait vers l'arrière par une porte blindée et un sentier en chicane qui traversait une petite plantation de barbelés serrée contre le blockhaus à la manière d'un carré de choux. On l'avait barbouillé à la diable d'un vert olive délavé qui sentait la moisissure: des espèces de dardres fongueuses entretenues par la touffeur du sous-bois laissaient suppurer sur les parois des taches humides, comme si on y avait étendu tous les jours des draps mouillés. L'avant du blockhaus était troué de deux embrasures; l'une, étroite, pour une mitrailleuse, l'autre, un peu plus large, pour un canon anti-char. sur ce bloc trapu reposait comme sur un socle trop étroit l'étage débordant d'une maisonnette où on accédait latéralement par un escalier de fer ajouré, pareil au fire-escape des maisons américaines: c'était le logement de la garnison minuscule."

(Gracq, "Un balcon en forêt")

En (219), la description de la maison forte est d'une profondeur de perspective limitée, puisque strictement cantonnée à S° et T°. C'est la première fois que Grange découvre son domaine, et ce qu'il nous en fait voir suit le mouvement de la découverte du blockhaus, au fur et à mesure qu'il s'en approche et tourne autour.

L'indéfini "on", sujet des verbes de perception, se rapporte par inférence à Grange, qui est le personnage saillant en contexte: c'est à lui que s'adresse le capitaine Vignaud, dont les propos sont une invitation au nouveau "maître des lieux" à découvrir son domaine. On peut éventuellement considérer que l'indéfini renvoie à tous les spectateurs potentiels qui découvrent le blockhaus, c'est à dire l'ensemble des subordonnés de Grange. Mais cela ne change rien au fait que la vision du blockhaus soit un PDV P. Tout au plus peut-on dire que l'instance focalisatrice est singulière, ou plurielle. Dans les deux cas, la vision est limitée, c'est celle de militaires découvrant un ouvrage militaire, et portant un regard de militaires sur ce qu'ils découvrent; ces hommes ne se sont pas encore appropriés la maison forte. Cette découverte progressive se limite à des informations seulement accessibles en S° et T°. Il n'en va pas de même en (220).

Exemple de vision externe étendue d'une description :

- (220) " Lorsqu'il était rentré dans sa chambre, Grange lisait un moment à la lueur d'une mauvaise lampe voleuse qu'il accrochait par une griffe au-dessus de sa table à la cloison de bois, mais les libations d'après-dîner l'énervaient, et, surtout lorsque le temps était sec et qu'il y avait de la lune, il sortait pour une courte promenade avant de se coucher. La nuit de la forêt n'était jamais tout à fait noire. Du côté de la Meuse, très loin, le rebord opposé de la vallée dans les trouées des arbres blanchissait vaguement par moments d'une espèce de fausse aurore, une palpitation soyeuse d'éclairs mous et gras, pareils à ces grosses bulles de lumière qui crèvent par intervalles au-dessus des vallées de hauts-fourneaux: c'était le béton des casemates, pour lequel on mettait maintenant les bouchées doubles, qu'on coulait la nuit à la lueur des sunlights. Du côté de la frontière, où le plateau peu à peu s'élevait, on voyait perler un à un et glisser quelques instants dans la nuit de petits points de lumière qui s'épanouissaient sans bruit et balayaient la crête des taillis d'un rayon rapide: les

automobiles belges, qui roulaient dans la paix d'un autre monde au travers des clairières plus aérées où l'Ardenne peu à peu se morcelait. Entre ces deux franges que la nuit soudain alertait vaguement, le Toit (c'était le nom que donnait Grange à ce plateau de forêts suspendu au-dessus de la vallée), restait plongé dans une obscurité profonde. La laie s'allongeait à perte de vue comme une route fantôme, à demi phosphorescente entre les taillis sous son poudrage de gravier blanc."

(Gracq, "Un balcon en forêt")

(220) présente une vision externe de profondeur étendue, dans la mesure où le spectacle que rapporte Grange dépasse ce qu'il pourrait percevoir à chacune de ses promenades. Son savoir ne provient d'ailleurs pas seulement de ses observations successives: en effet, Grange ne peut pas voir depuis les Falizes, ou depuis un point quelconque du Toit , le "béton des casemates" qu'on est en train de couler. Il s'agit donc d'informations glanées auprès de ses supérieurs, par conséquent d'informations qui excèdent le cadre spatio-temporel de cette vision.

Exemple de vision externe limitée d'une scène:

- (221) " -Vont se faire torcher, les Boches, proclamait Gourcuff, déjà très rouge et très suant, et devenu optimiste.

Vers huit heures, la laie commença à s'animer. Deux side-cars et une motocyclette passèrent roulant à toute allure vers la frontière. Puis une voiture à fanion, et un détachement du génie. Derrière la maison forte, du côté des cantonnements de la cavalerie, commença à s'enfler, de plus en plus fort, un ronronnement de moteurs. Grange, Olivon, Gourcuff et Hervouët s'étaient assis maintenant sur l'appui des fenêtres, les jambes pendantes contre le mur, comme un matin de Quatorze Juillet. Le soleil flambait dur, la matinée était sans nuages. Vers neuf heures, on entendit le vaste ronronnement à l'ouest éclater en pétarade brutale, puis s'égaliser et virer lentement à une nappe grave, et la cavalerie commença à déboucher.

Ce qui dominait tout, c'était le vacarme; un fracas lourd, térébrant, de tôles, de chaînes, de bidons, de chenilles et de blindages secoués qui prenait à la nuque et ne vous lâchait plus. Les petits groupes de civils au bord de la route - que le défilé faisait surgir par magie des bois déserts - avaient poussé quelques acclamations au passage des premières voitures, mais ils avaient renoncé très vite, découragés: ils attendaient maintenant que finit de défiler ce train de marchandises un peu encombrant; et les hommes, sur les véhicules, passaient devant eux muets et indifférents, vaguement allégoriques, comme des pompiers assis en rang le long de leurs échelles. [...]

La caravane passa longtemps, roulant épaissement sur les taillis sa poussière grise, avec des coups de sifflet, des haltes, des grippements, des coups de frein énervés qui secouaient brutalement les véhicules d'avant en arrière. Depuis longtemps , l'équipage du fortin s'était tu: on n'avait plus conscience que du soleil dur, de la sécheresse fade de la poussière dans la gorge, du crissement de l'acier chaud et de l'écrasement de la caillasse."

(Gracq, "Un balcon en forêt")

Cette scène se caractérise par une profondeur de vision limitée à S° et T°. Toute cette description est un second plan descriptif sous la domination fonctionnelle du premier plan singulatif: les visions à l'imparfait développent des pensées, ou des impressions visuelles ou sonores suscitées par des événements du premier plan. Ainsi, du "vacarme",

"lorsque la cavalerie commença à déboucher", ou du silence lourd des hommes de Grange, qui observaient d'abord la scène comme un spectacle de "Quatorze Juillet" (cf l'"optimisme" initial de Gourcuff), et qui deviennent vite sensibles uniquement à la dureté des visions, annonciatrices souterraines de la débâcle: "Depuis longtemps l'équipage du fortin s'était tu: on n'avait plus conscience que du soleil dur [...]".

Exemple de vision externe étendue d'une scène:

- (222) " Lorsqu'ils revenaient à la cabane, et mangeaient assis côte à côte sur la luge ce qui restait des provisions, l'après-midi s'avancait déjà; l'horizon des bois se fonçait d'un cerne mauve. Le froid tombait, et il passait dans la lumière oblique une nuance de tristesse soucieuse. Mona frissonnait sous sa courte veste fourrée: elle s'embrumait tout à coup aussi vite qu'un ciel de montagne, tout entière ouverte aux avertissements de l'heure et de la saison.

- Je n'aime pas les fins de journée, faisait-elle en secouant la tête quand il l'interrogeait. Et quand il lui demandait à quoi elle pensait:

- Je ne sais pas. A la mort... Quelquefois elle roulait la tête sur son épaule, et quelques secondes elle faisait contre lui ses sanglots pressés, si étranges, brusques comme une pluie d'avril. Brutalement, il sentait le froid le saisir. Il n'aimait pas les mots qui montaient à cette bouche de sybille enfant, soudain pleine de nuit. Quand ils arrivaient aux Falizes, une ombre bleue et froide coupait les murs des maisons à mi-hauteur; les filaments de glace regelés déjà au bord des gouttières emplissaient les ruelles de silence. Avant même que le soleil fût couché, la neige devenait grise. La terre autour d'eux paraissait soudain si éteinte, si glacée, que les pressentiments de Mona gagnaient Grange: il sentait la journée basculer d'un coup au fond d'un puits noir, et une eau grise, froide, monter en lui dont il remuait le goût fade dans sa bouche. Dès que Julia avait servi le thé, ils se dévêtaient avec une hâte anxieuse; dans la grande pièce assombrie, toute pleine de la tristesse paysanne du soir, ils s'étreignaient sans parler. Quelquefois il se redressait à demi contre l'oreiller, entre les draps froids, et lâchant les doigts de Mona, laissait son regard glisser, les yeux grands ouverts, vers les masses d'ombre épaisse des meubles qui envahissaient la pièce. "Qu'est-ce que j'ai? se disait-il, le coeur lourd. Qui sait? c'est l'angoisse crépusculaire ", mais il s'étonnait de ne l'avoir encore jamais ressentie...Quand il rentrait à la nuit tombante, la solitude lui pesait; souvent il passait prendre Hervouët aux Mazures. Ils s'enfonçaient dans le chemin de neige molle qui épongeait les bruits. Dès qu'ils débouchaient dans la laie, les lueurs de chantiers de la Meuse, qui relayaient le crépuscule, laissaient trainer sur les plaques de neige une aube malade, une espèce de fausse aurore. Il semblait à Grange que la terre même jaunissait d'un mauvais teint, que le temps la travaillait d'une fièvre lente: on marchait sur elle comme sur un cadavre qui commence à sentir".

(Gracq, "Un balcon en forêt")

On peut se demander si la scène décrite en (222) est véritablement racontée avec l'itératif, ou si l'on ne se trouve pas plutôt en face d'un pseudo-itératif, c'est à dire d'une scène qui ne s'est effectivement produite qu'une seule fois, et qui est malgré tout représentée avec cette visée itérative. Ici, rien de comparable à ce qui se produit chez Proust, et que Genette a analysé dans "Figures III": nous sommes en présence d'un véritable itératif.

Cette scène se produit quotidiennement, durant ces longues journées d'hiver où les hommes se trouvent dans une vacance à la fois délicieuse et lourde. Ainsi, chaque jour, Grange part pour d'enthousiasmantes promenades en luge avec Mona, et à chaque fin de

journée, avant de retourner à la "maison des hommes", Grange cherche à apaiser ses angoisses, et celles de Mona, dans ces étreintes silencieuses...

Cette "angoisse crépusculaire" vient progressivement à Grange, d'abord sous l'influence de Mona, qui est sensible "aux avertissements de l'heure et de la saison", mais aussi, et surtout, parce que l'amour croissant de Grange pour Mona lui fait craindre pour l'avenir.

Le point essentiel de notre argumentation repose sur le fait que cette crainte grandit progressivement en Grange, qu'elle ne lui est pas révélée d'emblée. C'est pourquoi le texte précise que Grange "s'étonnait de ne l' [l'angoisse crépusculaire] avoir encore jamais ressentie..." Les points de suspension et la négation sont l'indice de cette vérité progressive, au fil des jours, et au fur et à mesure que son attachement grandit. En bref, cette scène condense maintes scènes semblables, et surtout présente ici une connaissance que Grange a de ses sentiments excédant chacune de ces scènes prise isolément: en quoi la profondeur de perspective est étendue, puisque le savoir de Grange dépasse le cadre de S° et T°.

Exemple de vision interne limitée:

- (223) " Naturellement, ce n'est pas la ligne Maginot, songeait Grange, levant les yeux malgré lui vers les nids d'aigle broussailleux qui s'enlevaient très haut au-dessus de la rivière - mais en somme cette fortification paresseuse rassurait plutôt: visiblement on ne s'attendait ici à rien de sérieux. Derrière ces forêts... Et puis l'hiver venait: dans quelques semaines ce serait la neige. Il y aurait des jours où la camionnette ne monterait plus: avec un frisson de plaisir, il se voyait reclus aux Falizes, enfermé dans son alpe auprès du poêle rouge, bloqué de longs jours dans la forêt de conte de Noël".

(Gracq, "Un balcon en forêt")

Les pensées représentées dans ce monologue où le DIL domine, sont de nature sui-référentielle: il s'agit des pensées, parfois fort fugitives ("Derrière ces forêts..." ²⁶⁸) par lesquelles Grange essaie de rassurer à tout prix, en pensant aux ouvrages de fortification censés nous protéger, et aussi au fait que les Allemands ne peuvent pas attaquer ici, et en ce moment (S° et T°).

Exemple de vision interne étendue:

- (224) " C'était, à en juger par la mine, un chemineau ou un braconnier ; on pouvait penser aussi à un de ces journaliers flamands qu'on voit porter leur manger dans une besace, le long des champs de betteraves de la Picardie; la musette, la vareuse rapiécée, les vieux brodequins à clous donnaient à croire en tout cas que les grands chemins ne le dépaysaient guère. Grange comprit que la débâcle chassait aussi de ses tanières tout un monde falot qui se retrouvait au plein vent sans excès de drame - plutôt à la manière dont la pluie fait sortir les escargots. L'uniforme français ne rassurait le Belge qu'à moitié: visiblement la peur de l'ennemi se coulait chez lui dans la crainte plus ancienne du gendarme. Ce rescapé un peu inquietant des brouillards n'était pas pour déplaire à Grange: en ce moment, il n'avait pas le goût d'entendre pleurnicher".

(Gracq, "Un balcon en forêt")

²⁶⁸ Qu'il faille voir dans l'incomplétude de cet énoncé une sorte de distance ironique du N à l'égard de ce qu'il sait être des illusions, et, pire, des erreurs gravissimes de jugement, c'est bien possible.

En (224), nous sommes en présence d'une vision interne parce que nous accédons aux pensées de Grange. Mais celles-ci ne sont pas seulement sui-référentielles: en effet, lorsque Grange reconstruit les pensées du fuyard belge, et envisage sur le mode affirmatif ("visiblement"), que le silence de ce dernier renvoie non seulement à un motif présent en S° (l'uniforme de l'ennemi), mais plus encore à des raisons bien antérieures à S° et T° ("la crainte plus ancienne du gendarme"), alors nous sommes en présence d'une vision interne étendue.

section II

chapitre 5

bilan sur le système des visions et de la profondeur de perspective

propositions pour une échelle de profondeur

Nous voudrions en conclusion présenter dans un premier temps (1) un bilan de nos investigations, afin de dégager les lignes de force du système complexe des diverses visions, du volume du savoir de ces dernières (a), puis des profondeurs de perspective, ainsi que de quelques uns de leurs rapports au volume du savoir (b).

Dans un deuxième temps, nous tenterons d'esquisser des propositions pour une échelle de profondeur des visions valable pour les visions du N et du P (2).

1 les diverses visions et profondeurs de perspective et leurs rapports

L'examen du volume du savoir narratif des différentes visions (attribuées au N ou au P) permet de conclure que celui-ci est, théoriquement, comme pratiquement, variable: cela signifie qu'il serait à notre sens erroné de considérer que les visions du N seraient toujours d'un volume de savoir maximal, et d'une profondeur de perspective illimitée, tandis qu'à l'autre bout de la chaîne, celles du P se réduiraient nécessairement à un savoir minimal, et à une profondeur de perspective limitée. La première de nos conclusions repose donc sur ce constat que l'empan du volume de savoir et de la profondeur de perspective autorise au N et au P la plupart des variations possibles, en volume et en profondeur.

Cependant, il reste également vrai que l'éventail des possibles est un peu plus ouvert au N qu'au P, et, en ce sens, passer d'une vision du N à celle du P a souvent pour résultat une véritable restriction de champ. Mais même dans ce cadre-là, les visions internes ou

externes du P focalisateur ne sont pas nécessairement ni toujours limitées, quand bien même elles sont d'un empan moindre que celles du N.

1.1 le volume de savoir des visions

Durant cette présente section, nous avons repéré un certain nombre de visions internes et externes: proposons-en un rapide récapitulatif.

Les visions internes permettent au lecteur d'accéder à des informations concernant l'histoire ou le récit, au-delà de ce qui est perceptible en S° et T°:

- 1 la plus fréquente concerne l'histoire, spécifiquement l'accès aux pensées des P. A la différence de la conception traditionnelle, qui limite cette vision aux pensées du personnage focalisateur, nous considérons qu'il faut englober les pensées de personnages focalisés par le P focalisateur.

- 2 la seconde est moins fréquente, parce que réservée au N premier, et éventuellement aux narrateurs - personnages, ou aux personnages - narrateurs, pour les récits enchâssés dont ils sont les auteurs : elle concerne tout ce qui a trait à la maîtrise temporelle et spatiale du récit, à la signification de l'histoire, en tout ou en partie.

Les visions externes visent la caractérisation des composantes de l'histoire, d'après ce qui est perceptible au N ou au P:

- 1 vision externe d'un P,
- 2 vision externe d'un lieu,
- 3 vision externe d'une scène (récits de paroles ou d'événements).

Tels sont les focalisés sémiotiques sur lesquels portent ces visions internes et externes.

En définitive, il semble que le volume du savoir soit potentiellement plus ou moins important, pour le N comme pour le P, même si une tendance se dessine, indiquant que le volume du savoir du N est supérieur à celui du P. Encore une fois, cette supériorité cognitive résulte moins du volume des connaissances encyclopédiques du N que de l'accès possible ou impossible à certains focalisés: ainsi du débat sur le fait de savoir si un P pouvait connaître les pensées d'autres P, et ainsi également de la question de l'accès à la vision interne récit.

En dehors de ces cas, il faut reconnaître que le volume du savoir du N et du P ne tient pas essentiellement à leur nature, mais aux choix scripturaires de l'écrivain, en fonction de son cahier des charges, et de ses intentions communicationnelles.

1.2 la profondeur de perspective

Le lecteur ne considérera pas que les vision internes indiquent dans tous les cas une profondeur de perspective illimitée, et les visions externes une profondeur de perspective limitée. Comme nous l'avons vu, les visions externes peuvent être limitées ou illimitées, selon qu'elles restent à l'intérieur du cadre spatio-temporel, ou qu'elles le débordent.

En revanche, il semble bien que les visions internes indiquent, relativement aux visions externes, un savoir toujours important: mais, dans ces visions aussi, il existe des degrés, selon qu'elles soient sui-référentielles ou non (histoire), ou encore selon qu'elles se limitent ou non à S° et T° (récit).

La profondeur de perspective est donc étroitement associée au volume des visions, sans pour autant se superposer à ce dernier. Même si le volume est quantitativement important, et à l'origine d'informations décisives pour l'interprétation du texte, ce volume est de nature essentiellement quantitative (distance), distincte de la dimension qualitative de la profondeur de perspective.

Au surplus, un fort volume de savoir n'implique pas une profondeur de perspective illimitée, au sens où nous l'avons définie: il n'indique qu'un fort volume de connaissances encyclopédiques. Qu'il y ait de possibles (et fréquentes) corrélations entre volume et profondeur, certes; qu'il ne faille pas les confondre, c'est tout aussi certain. Il faut donc insister sur ce découplage théorique entre volume du savoir, et profondeur de perspective.

C'est l'un des enseignements des nombreux exemples de "L'Homme qui rit" ou d' "Un balcon en forêt" que de montrer combien les visions internes ou externes, fussent-elles l'indice d'un fort volume de savoir, n'impliquent pas pour autant une profondeur de perspective illimitée.

On peut en proposer de nouvelles illustrations. Ainsi, (225) et (226) indiquent un volume de savoir important du P, à l'origine d'une vision respectivement externe, puis interne, sans que pour autant la profondeur de perspective soit illimitée, puisque la description se limite à S° et T°. Quant à (157), puis (157 b), ils confirment ce découplage entre volume du savoir et profondeur de perspective avec un PDV N.

- (225) *"Comme il venait de dépasser l'angle intérieur de l'édifice, il remarqua qu'il arrivait à des fenêtres cintrées, et il y aperçut quelque clarté. Il se haussa sur la pointe du pied et regarda par l'une de ces fenêtres. Elles donnaient toutes dans une salle assez vaste, pavée de larges dalles, coupée d'arcades et de piliers, où l'on ne distinguait rien qu'une petite lueur et de grandes ombres. La lueur venait d'une veilleuse allumée dans un coin. Cette salle était déserte et rien n'y bougeait: cependant, à force de regarder, il crut voir à terre, sur le pavé, quelque chose qui paraissait couvert d'un linceul et qui ressemblait à une forme humaine. Cela était étendu à plat ventre, la face contre la pierre, les bras en croix, dans l'immobilité de la mort. On eût dit, à cette sorte de serpent qui se tenait sur le pavé, que cette forme sinistre avait la corde au cou."*

(Hugo, "Les Misérables", IIe partie, Livre V, chap. VII : "suite de l'énigme")

En (225), J. Valjean, le P focalisateur, se trouve dans le couvent de la rue Picpus. Les verbes de perception ainsi que les verbes de procès mental ("il crut voir", "on ne distinguait", "on eût dit") indiquent les efforts de J. Valjean, pour décrire puis interpréter cette vision inédite. Cependant, J. Valjean a une vision toute externe de la chose, avec laquelle il n'est pas familiarisé, comme en témoignent les expressions (ces "référents évolutifs") qui constituent la chaîne anaphorique ("quelque chose", "forme humaine", cela...", "forme sinistre"), dans cette description en énigme et à thème éclaté, alors que l'hyperthème n'est pas mentionné. Par conséquent le volume du savoir (mesuré par la distance - raconter plus ou moins - et par la densité informationnelle) n'implique pas

nécessairement une grande profondeur de perspective. C'est également le cas en (226), où Martha, le P focalisateur, ne comprend pas ce qui lui arrive:

- (226) " Il choisit une zone vierge de toute piqûre, sur l'avant-bras droit, enfonça l'aiguille puis pressa le piston. Martha sentit une nouvelle vague de bien-être profond l'envahir. Une voix lointaine, très lointaine, s'adressait à elle, sans qu'elle puisse discerner à qui elle appartenait. Elle crût être redevenue enfant, bébé; quelqu'un la berçait, la berçait et lui parlait très doucement. Elle répondit d'une voix pâteuse à toutes les questions que la voix lui posait. Puis elle se mit à rire. Ce n'était plus une chatouille, à présent, mais une brûlure, une sensation de chaleur très agréable, comme celle qui vous prend devant un feu très vif, après un long séjour dans le froid. Ensuite il y eut du rouge, tout autour d'elle devant ses yeux, une ligne rouge qui ondoyait, se courbait sur elle-même et dessinait un soleil aveuglant, un grand soleil qu'elle voulut contempler, contempler encore. Elle ne le put. Sa tête bascula sur le côté et elle s'endormit"

(T. Jonquet "Les Orpailleurs" 171)

On peut vérifier un même découplage du volume du savoir et de la profondeur avec le PDV N:

- (157) "La cafetière est sur la table. C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre, un blanc jaunâtre, qui, peut-être était autrefois de l'ivoire - ou du blanc. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessin en est entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée dessus.

La cafetière est en faïence brune. Elle est formée d'une boule que surmonte un filtre cylindrique muni d'un couvercle à champignon. Le bec est un S aux courbes atténuées, légèrement ventrues à la base. L'anse a, si l'on veut, la forme d'une oreille, ou plutôt de l'ourlet extérieur d'une oreille; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d'une "anse de pot". Le bec, l'anse et le champignon du couvercle sont de couleur crème. Tout le reste est d'un brun clair uni et brillant.

Il n'y a rien d'autre, sur la table, que la toile cirée, le dessous de plat et la cafetière"

(A. Robbe-Grillet, "Instantanés", cité par B. Combettes, in "classes de première. Cours et exercices. Méthodes et pratiques 1" Français. Editions Modernes Media)

(157) témoigne d'une vision externe limitée, en dépit du volume important de savoir qui découle de cette description si minutieuse. Mais il suffit de modifier quelque peu (157) en lui adjoignant des indications qui débordent S° et surtout T° pour que cette vision témoigne d'une profondeur de perspective illimitée (157 b):

- (157 b) "La cafetière, DEPUIS PLUSIEURS LUSTRES, est sur la table. C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre, un blanc jaunâtre, qui, peut-être était autrefois de l'ivoire - ou du blanc: CETTE DERNIERE HYPOTHESE SE TROUVE CONFIRMEE PAR LES TRACES DE LA COULEUR D'ORIGINE, DU COTE OPPOSE A LA LUMIERE, ET SUR LA FACE INTERIEURE DES PIEDS. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessin en est entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée dessus: MAIS IL S'AGIT D'UN DE CES

MOTIFS NAIFS, FREQUENTS DANS LES ANNEES 90, LORSQUE LA MODE ETAIT A CE TYPE DE DESIGN "ARTISTIQUE" .

La cafetière est en faïence brune. Elle est formée d'une boule que surmonte un filtre cylindrique muni d'un couvercle à champignon. Le bec est un S aux courbes atténuées, légèrement ventrues à la base. L'anse a, si l'on veut, la forme d'une oreille, ou plutôt de l'ourlet extérieur d'une oreille; mais ce serait une oreille mal faite, trop arrondie et sans lobe, qui aurait ainsi la forme d'une "anse de pot" (COMME CELLE DE LA THEIERE DANS LE BUFFET DE LA SALLE A MANGER). Le bec, l'anse et le champignon du couvercle sont de couleur crème. Tout le reste est d'un brun clair uni et brillant.

Il n'y a rien d'autre, sur la table, que la toile cirée, le dessous de plat et la cafetière, DEPUIS QUE ZENOBIE A QUITTE LE DOMICILE CONJUGAL."

L'on pourrait d'ailleurs apporter d'autres preuves de la déconnection du volume et de la profondeur en supprimant dans (111) les marques de profondeur illimitée concernant T°. De même, la comparaison de (111) avec (227) montre que ces deux visions du même N n'expriment pas une identique profondeur de perspective, celle de (111) étant explicitement plus illimitée que (227)²⁶⁹.

- (111) " Naturellement destiné à l'exploitation de la pension bourgeoise le rez-de-chaussée se compose d'une première pièce éclairée par les deux croisées de la rue, et où l'on entre par une porte-fenêtre. Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d'un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés. Rien n'est plus triste à voir que ce salon meublé de fauteuils et de chaises en étoffe de crin à raies alternativement mates et luisantes. Au milieu se trouve une table ronde à dessus de marbre Sainte-Anne, décorée de ce cabaret en porcelaine blanche ornée de filets d'or effacés à demi, que l'on rencontre partout aujourd'hui. Cette pièce, assez mal planchée, est lambrissée à hauteur d'appui. Le surplus des parois est tendu d'un papier verni représentant les principales scènes de Télémaque, et dont les classiques personnages sont coloriés. Le panneau d'entre les croisées offre aux pensionnaires le tableau du festin donné au fils d'Ulysse par Calypso. Depuis quarante ans, cette peinture excite les plaisanteries des jeunes pensionnaires, qui se croient supérieurs à leur position en se moquant du dîner auquel la misère les condamne. La cheminée en pierre, dont le foyer toujours propre atteste qu'il ne s'y fait du feu que dans les grandes occasions, est ornée de deux vases pleins de fleurs artificielles, vieilles et encagées, qui accompagnent une pendule bleuâtre du plus mauvais goût."

(Balzac, " Le Père Goriot")

- (227) " Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échanrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle

²⁶⁹ Cette situation est de nature à modifier la perception que le lecteur a de (227), puisque les deux visions se suivent dans le roman. Dès lors, par une sorte de contamination (on pourrait également mettre en avant d'horizon d'attente créé par (111)), le lecteur est tenté d'attribuer une égale profondeur de perspective à (227). Le raisonnement est plausible. Mais il convient cependant de garder présent à l'esprit que les marques de profondeur ne sont pas égales dans ces deux extraits. Il nous semble déterminant de distinguer ce qui relève de l'expression de ce qui a trait à l'interprétation.

est placé une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois noir à filets dorés; un cartel en écaille incrustée de cuivre; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme d'un style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défectueuses, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens ne pardonneraient pas"

(Balzac, "Le Père Goriot")

Mais s'il est important de mettre en lumière la possibilité théorique d'une disjonction du volume du savoir d'avec la profondeur de perspective, il est tout aussi crucial de souligner les convergences pratiques entre ces deux paramètres. C'est ce que soulignent les schémas suivants

Si donc l'on tient compte des visions, dans leur diversité, alors le volume du savoir et la profondeur de perspective du narrateur peuvent être illimités ou limités, même si par convention ²⁷⁰ le volume et la profondeur illimités l'emportent; tout aussi bien, le volume du savoir et la profondeur de perspective du personnage peuvent être étendus ou limités, même si par une égale convention c'est le volume et la profondeur limités qui sont les plus fréquents; les parenthèses, dans la formalisation suivante, indiquent le caractère dominé ²⁷¹des volumes de savoir et profondeurs de perspective:

profondeur de perspective potentielle du N:

profondeur de perspective illimitée <-----> (profondeur de perspective limitée)

volume de savoir potentiel du N:

savoir maximal <-----> (savoir minimal)

profondeur de perspective potentielle du P:

(profondeur de perspective étendue) <-----> profondeur de perspective limitée

volume de savoir potentiel du P:

(savoir maximal) <-----> savoir minimal

Les flèches rappellent que tout l'empan du volume et de la profondeur de perspective peuvent varier, de manière graduée, comme nous allons essayer de le montrer.

²⁷⁰ Cette convention renvoie au principe de pertinence, cf supra, C 3 (c), et note . Rappelons que cette convention régit l'ensemble des échanges linguistiques, et ne se limite pas aux récits, et donc, a fortiori ni aux récits de fiction, ni aux récits hétérodiégétiques.

Il faut toutefois ajouter que ce principe de pertinence est particulièrement actif dans les récits de fiction qui fonctionnent en régime réaliste. Sans doute est-ce parce que le pacte de croyance qui s'y construit repose sur le respect de ce principe de pertinence, dans le cadre d'assertions feintes qui reproduisent les règles des échanges verbaux.

²⁷¹ Encore une fois, il s'agit ici d'un constat, et non d'un quelconque jugement de valeur ou d'une prescription.

Par ailleurs, la présentation séparée, bien que conjointe, du volume de savoir et de la profondeur de perspective rappelle que ces paramètres, s'ils vont pratiquement souvent de pair, peuvent malgré tout varier, comme le montrent maintes oeuvres appartenant à la production restreinte du champ littéraire.

2 propositions pour une échelle de profondeur

Pour être plus précis, il faudrait sans doute tenir compte de la nature des composantes (perceptive, cognitive, axiologique) qui sont sollicitées dans les visions, et examiner si la profondeur de perspective dépend uniquement de l'une ou l'autre de ces composantes. Evidemment, la première réponse qui vient à l'esprit est que plus la composante cognitive est forte, plus la profondeur de perspective des visions augmente. Mais ce type de réponse est à considérer avec précaution:

- d'abord parce que ces composantes ne sont pas imperméables, de sorte qu'il est parfois malaisé de tracer une frontière nette entre le percevoir et le savoir.

- ensuite parce qu'il n'est pas certain que ces composantes aient toujours le même impact, alors que tant d'autres paramètres peuvent modifier la donne initiale: le style d'un écrivain, l'appartenance à un mouvement littéraire, le genre, la place du fragment dans l'ensemble de l'oeuvre, ou encore la fonction du personnage, etc

- enfin parce que le savoir n'est pas par lui-même le garant d'une profondeur de vision illimitée ou étendue: nous ne voulons pas seulement souligner ici combien on ne peut pas bâtir de calculs fiables d'après le savoir encyclopédique, nous voulons aussi insister sur le fait que le critère décisif de la profondeur, savoir la limitation des informations au cadre spatio-temporel concerne tout aussi bien les trois composantes constitutives du PDV.

Il reste que, malgré ces difficultés, il serait utile de proposer des repères pour distinguer les différences de degré de profondeur. Cette démarche serait précieuse pour aider à l'interprétation des textes, ainsi que pour mieux armer les apprenants dans diverses activités de production de textes.

Une telle démarche repose dans un premier temps fois sur l'observation d'un corpus varié, l'élaboration de critères de profondeur variable, et sur des manipulations de textes, à partir de ces différents critères, de manière à produire de nouveaux textes de profondeur croissante ou décroissante en fonction des critères et manipulations mis en oeuvre. Dans un second temps, ces observations peuvent être éventuellement mises en oeuvre dans le cadre d'activités de production de récits courts ou longs, avec, en point d'appui, une didactique appropriée du PDV.

L'ensemble de ces tâches fera l'objet de travaux ultérieurs.

Pour l'instant, tenons-nous en au listage des critères susceptibles d'entrer en ligne de compte.

Pragmatiquement, il nous semble utile de baliser le terrain en déterminant les pôles extrêmes de la profondeur de perspective.

A l'un des pôles, la profondeur de perspective illimitée maximale nous semble résider dans le critère de l'accès aux arcanes du récit. C'est lorsqu'une vision interne de ce type est manifeste que se marque cette "omniscience" illimitée. Le choix de ce critère repose sur le fait que c'est le seul qui soit le privilège d'une instance supérieure au

P, le N. Même lorsque le N - P, ou le P - N peuvent accéder à cette vision interne au récit, ils ne le peuvent que pour la durée de leur récit enchâssé, et en vertu de leur fonction de N second. C'est donc le seul critère de notre série qui soit inaccessible au P en tant que tel.

Au pôle opposé, on trouve les visions externes limitées, qu'il s'agisse des descriptions de lieu, des portraits, des scènes (récits de paroles ou d'événements). Ce "degré zéro de la profondeur" est atteint lorsque ces visions externes excluent dans leur environnement immédiat, voire dans l'oeuvre, des visions internes d'aucune sorte, tout comme des visions externes illimitées qui trahiraient le savoir du N par le fait que les informations excèdent ce qu'un observateur anonyme ou le P peut savoir dans les limites de S° et T°.

Cet effacement maximal du N va de pair avec le choix exclusif du DD, et l'effort maximal pour privilégier une expression la plus objectivante possible: en d'autres termes, la vision offrant la profondeur de perspective minimale repose sur l'effacement maximal du N, et cela se résume en deux mots: extériorité et objectivité. Il faut encore préciser que cet effacement maximal doit aller de pair avec un P fournissant le "service minimum", c'est à dire se limitant à des dialogues au DD.

Cela signifie que le P ne peut pas être un P focalisateur ²⁷², moyennant quoi il serait doté d'une épaisseur qui serait en contradiction avec cette tension vers le degré zéro de la profondeur de perspective. En définitive, on notera que ce degré zéro de profondeur n'est pas si facile que cela à atteindre. Il se compose de la présence de plusieurs paramètres, et l'interdiction de plusieurs autres. Qui plus est, il nécessite d'être développé sur une durée certaine.

A partir de ces deux pôles, on peut esquisser une échelle de profondeur variable.

Ainsi, à partir du pôle de profondeur maximale, en ordre décroissant, on trouve le critère interne au sens où interne est synonyme d'accès aux pensées des P: ce critère lui-même est de profondeur de perspective variable, selon que le N accède aux pensées de plusieurs P à la fois dans le même contexte, selon que cet accès aux pensées dénote une supériorité cognitive du N sur le P, ou non, selon que le P focalisateur accède aussi aux pensées d'autres P focalisés, ou que la vision interne se limite aux pensées du P focalisateur.

A l'autre bout de la chaîne, se rapprochant par degrés de la position médiane occupée par les visions internes sui-référentielles du P focalisateur, se trouvent les visions externes illimitées de diverses sortes.

Peut-on être plus précis? Il ne nous semble pas, compte-tenu des difficultés dont nous avons déjà fait état en préambule. Au reste, il ne faut pas se tromper sur le sens de cette échelle de profondeur. L'objectif n'est pas de se lancer dans d'insanes querelles sur la

²⁷² Peut-être convient-il de bémoliser cette affirmation: la chose est à la limite possible, à la condition que le P focalisateur soit un personnage plutôt passif, subissant les événements plutôt que ne les provoquant, et doté d'une vie psychologique éventuellement intense, mais sans clairvoyance, à l'origine de visions dénotant une activité de perception ou des procès mentaux "en réaction" à son entourage. C'est, au fond, ce que soulignait C.E. Magny, lorsqu'elle indiquait que le roman behaviouriste s'accommodait fort bien de personnage simples, voire d'idiots, tels les personnages faulkneriens. C'est, d'une certaine manière, ce que nous voulions dire, lorsque nous parlions de personnages fournissant "un service minimum"...

place de tel critère par rapport à tel autre, il est plutôt de faire prendre la mesure de l'ensemble des paramètres sur lesquels s'appuient les activités d'écriture et de lecture, qui ne peuvent qu'être enrichies par la maîtrise de ces derniers.

SECTION III

L'EXPRESSION DU PDV ET DES VISIONS

INTRODUCTION

Nous touchons là à un vaste ensemble qui concerne l'organisation et l'expression des PDV et visions, comprenant des phénomènes variés tels que:

- la présence d'un observateur mobile ou non;
- les diverses stratégies d'expression des perceptions, des pensées;
- le rôle des perspectives verticale, latérale, en approche ou en recul, la temporalisation factice des visions ²⁷³;
- les liens éventuels entre telle progression thématique et tel PDV ou telle vision;
- la répartition des premiers et seconds plans dans le marquage des PDV ²⁷⁴;
- l'originalité ou la stéréotypie des visions ²⁷⁵;
- l'expression de la subjectivité (ou de l'objectivité) des différentes visions;
- l'expression de la consonance ou de la dissonance;
- le bornage initial et final des PDV et visions, etc.

Nous n'avons ni la prétention, ni l'objectif de faire le tour d'un domaine aussi vaste. Notre objectif est beaucoup plus limité: il s'agit de vérifier nos analyses des deux sections précédentes, et, dans ce but, d'aborder en premier lieu un certain nombre de faits "transversaux", c'est à dire de phénomènes d'expression que l'on retrouve dans l'analyse des deux PDV comme dans celle des visions.

²⁷³ Cf. J.M. Adam et A. Petitjean, 1989, 51; "Pratiques" n° 55.

²⁷⁴ Cf. B. Combettes, 1992, 112 à 121, notamment.

²⁷⁵ Cet aspect, qui n'a guère été abordé, et qui mériterait tout un chapitre, renvoie à une double problématique: d'une part, le rapport de la vision aux scripts qui structurent nos connaissances et rythment bien de nos échanges. D'autre part le rapport de la vision avec d'autres visions, dans le cadre plus général de l'intertextualité.

C'est dans ce cadre que nous aborderons successivement le problème de l'expression objectivante ou subjectivante des différentes visions (A), puis des rapports entre ces formes d'expression objectivante et subjectivante avec l'opposition consonance / dissonance (selon les notions analysées par D. Cohn) (B). Dans un troisième temps, nous réfléchirons sur les mécanismes de bornage initial du PDV P (et nous esquisserons une analyse du bornage final du PDV P, ainsi que nous envisagerons si ces marques peuvent jouer pour PDV N)(C).

Nous n'avons certes pas l'illusion de croire que le marquage de PDV P serait toujours d'une netteté et d'une régularité extrêmes, et que l'on pourrait sans contestations isoler un PDV P d'un autre PDV P, ou de PDV N, ou des premiers plans non focalisés.

Il reste que cette démarche est incontournable, si l'on veut tenter d'esquisser quelques règles d'enchaînement d'une vision à une autre, ou d'un PDV P à un autre PDV, ou, plus modestement, quelques régularités dans la succession des visions et PDV.

En l'état actuel de nos connaissances sur le PDV, ces analyses sont donc à considérer absolument comme des axes de recherches futures, dont il faut espérer qu'ils susciteront l'attention de la communauté scientifique.

section III

chapitre 1 : l'expression objectivante ou subjectivante des visions

Le premier des phénomènes transversaux d'expression que nous entendons examiner concerne l'expression objectivante ou subjectivante des visions. Cette priorité s'explique par les nombreuses erreurs qu'entraîne une mauvaise appréhension de ces phénomènes, qui consiste à les faire jouer pour le repérage des focalisateurs (ou du foyer, ou des sujets) du PDV, quand ils ne concernent que l'expression des visions du focalisé, par PDV N ou par PDV P.

Bien des difficultés de repérage et d'interprétation du PDV s'expliquent en effet par une mauvaise évaluation du rôle de la subjectivité, comme si la plus ou moins grande subjectivité de l'expression des PDV était un élément discriminant de premier plan pour le repérage des focalisations.

Dans cette approche (qui repose sur une constante confusion entre mode et voix), la FZ serait quasi inévitablement marquée par de fréquents commentaires d'ordre général du narrateur, ou par de nombreuses évaluations, révélatrices de la supériorité cognitive de celui-ci. La FI, quant à elle, serait référable à la subjectivité de la vision du personnage, et la FE interdirait tout commentaire subjectif du narrateur. Autrement dit, la FE s'interdirait toute expression subjectivante, et la FI se repèrerait d'après l'existence de subjectivèmes. Quant à la FZ, elle se caractériserait plutôt par la présence de marques curieusement interprétées en termes d'"omniscience" du N, plutôt qu'en terme de subjectivité.

Cette sous-estimation du caractère subjectivant des évaluations ou des commentaires de tous ordres du N semble devoir s'expliquer par deux points aveugles d'autant plus efficaces qu'ils ne sont jamais questionnés:

- il n'y aurait de subjectivité que du P, dans le cadre des restrictions de champ.
- le PDV N n'existant pas, il n'y aurait qu'un récit non focalisé dans lequel l'énonciation dominante est l'énonciation historique de Benveniste, laquelle excluerait des marques de subjectivité, à commencer par la triade énonciative JE-ICI-MAINTENANT.

Que cette conception de l'énonciation historique soit plus complexe que cela chez Benvéniste même, qu'elle ait été au demeurant contestée, rectifiée, précisée par d'innombrables travaux, c'est une chose. Mais la prégnance de ces représentations tronquées, dans maints canaux par où le savoir irrigue l'Institution, en est une autre.

C'est sans doute une des raisons qui explique qu'on continue à rendre compte des évaluations ou commentaires du N comme des "interventions d'auteur" (version passéiste) ou des "traces de discours dans l'énonciation historique" (version moderniste), sans qu'on analyse plus au fond les problèmes de la subjectivité des visions du N, fût-il le N anonyme des récits hétérodiégétiques.

Or cette manière de voir est tout bonnement fautive: certes, il existe maints textes qui correspondent aux représentations précédentes, mais il en existe maints autres qui en diffèrent notablement, de sorte que l'expression subjectivante ou objectivante d'un PDV ou d'une vision n'est pas d'une aide décisive pour distinguer un PDV de l'autre, en l'occurrence pour reconnaître un PDV P.

Il faut d'abord rappeler cette évidence que la subjectivité se situe à des niveaux très différents.

Le premier de ces niveaux renvoie au foyer du PDV, et, en ce sens, tous les sujets du PDV sont "subjectifs", au sens où ils sont ancrés dans la subjectivité... d'un sujet des perceptions ou des pensées. Le foyer est alors ancré soit dans un personnage (le plus souvent un être humain, ou un être doté d'un certain nombre de traits humanoïdes), soit dans un narrateur, homodiégétique ou hétérodiégétique.

Même dans ce dernier cas de figure, le narrateur anonyme, s'il est sans identité, puisqu'il n'est pas figuré par des fonctions et des qualifications, n'est pas pour autant sans une certaine subjectivité, car il est toujours loisible au lecteur d'inférer une certaine image du narrateur à partir de ses éventuels commentaires, évaluations, jugements ou de la sélection des faits qu'il opère dans la narration etc.

Bref, s'il y a d'énormes différences dans les degrés de subjectivité ou d'objectivité des visions des divers sujets du PDV, il reste qu'il y a bien toujours expression linguistique d'un sujet, fût-ce à l'état de trace, comme l'ont montré maintes discussions du concept d'énonciation historique de Benvéniste ²⁷⁶. En d'autres termes, l'opposition subjectivité / objectivité n'est pas pertinente pour discriminer le PDV P par opposition au PDV N.

Le second niveau où joue l'opposition objectivité / subjectivité concerne les visions par le N ou le P focalisateurs. A ce niveau-là, la subjectivité concerne la vision même de la chose. La vision est objective lorsqu'elle renseigne sur l'objet, informant "*sur ce qui est perçu*", subjective lorsqu'elle informe "*aussi bien sur ce qui est perçu que sur celui qui perçoit*" (Todorov, 1973, 58).

Cette formulation de Todorov gagnerait à être précisée, car elle pourrait laisser penser que la subjectivité se situe seulement au niveau du contenu propositionnel des

²⁷⁶ Du Plaisir remarquait déjà, à juste titre, que le narrateur de "La Princesse de Clèves" n'est pas si absent qu'on le disait à l'époque: "il me semble aussi que dans l'usage de ces mots [dénotant la subjectivité du narrateur] l'historien paroît trop s'intéresser pour la matière qu'il traite, et qu'il ne peut dire "elle prenoit tant de soin de n'estre pas surprise à sa toilette, qu'on la soupçonnoit d'estre un peu obligée de sa beauté à la parure et aux secrets" Il me semble, dis-je, qu'il ne peut écrire "elle prenoit tant de soin" ou bien au contraire "elle estoit naturellement belle" sans faire voir ici une affectation à le persuader. Cet intérêt est opposé à son caractère [ie au fait que Madame de La Fayette se réclame de l'impassibilité de la narration], de raconter les choses nuement, de ne prétendre point estre cru sur parole, de nous faire connoître le mérite ou le démérite par leurs effets, ou par leur peinture, et de nous laisser juger nous-mesme combien l'un et l'autre sont grands" (cité in Rousset, 1962, 37 et 38).

énoncés. Or l'expression subjectivante des visions est certes marquée dans le contenu, mais, plus encore dans l'expression de ce contenu propositionnel. En d'autres termes, le dire semble plus important que le dit pour la détermination de l'expression subjectivante: il s'agit, à ce niveau, des différentes marques linguistiques de la personne au sens restreint (personne grammaticale, déixis spatio-temporelle), et des subjectivèmes affectifs ou évaluatifs, des modalisations coréférant à cette personne ²⁷⁷ .

Somme toute, l'opposition subjectivité / objectivité qui est de nature à nous intéresser n'est donc pas celle qui renvoie au choix du focalisateur, mais celle qui tend à caractériser l'expression des visions, qu'il s'agisse de celles du P comme du N. Quant à leurs visions internes ou externes, elles peuvent être objectivantes ou subjectivantes, selon la quantité, la diversité des subjectivèmes qui y affleurent.

1 les visions internes ou externes objectivantes ou subjectivantes de PDV P

Si l'on s'en tient au cadre d'analyse élaboré précédemment, les visions du P ne sont pas nécessairement subjectivantes: c'est vrai non seulement des visions externes, mais également des visions internes. Examinons chacun de ces cas.

Les exemples suivants, cités par F. Jost, montrent en effet que ces variations à partir de visions internes de Fabrice ne sont pas toutes subjectivantes (exemples (228) à (232)) :

- (228) *le bruit du canon s'approchait*
- (229) *il remarqua que le bruit du canon s'approchait*
- (230) *le bruit du canon semblait s'approcher*
- (231) *il semblait à Fabrice que le bruit du canon s'approchait*
- (232) *il avait l'impression que le bruit du canon s'approchait,*
(Jost, 1987, 121 et 122)

On reconnaît dans ces variations libres autour de "La Chartreuse de Parme" des PDV du personnage ²⁷⁸. Dans tous les cas, le récit adopte le PDV de Fabrice: mais (229) paraît moins subjectif que (230), lequel semble moins subjectif que (232)... En effet, (229) se limite plutôt à une perception (même si le sémantisme de "remarquer" ne

²⁷⁷ Cf Kerbrat-Orecchioni, 1980 .

²⁷⁸ y compris pour (228) et (230) qui, hors contexte, peuvent paraître discutables, car il n'y a pas, linguistiquement parlant, de sujet permettant de repérer un ancrage perceptif ou cognitif; ici, il faut par inférence considérer que ce bruit est perçu par le personnage, comme c'est massivement le cas dans ce récit mémorable de la bataille de Waterloo. Le bruit "s'approche", ou "se rapproche" d'une source perceptive qui est censée être le P assistant à la scène (228). La présence d'un observateur est encore davantage sous entendue en (230), en raison de la modalisation. On peut évidemment considérer que la modalisation est à mettre au compte du N: mais même dans ce cas de figure, il reste néanmoins pertinent d'imaginer que le bruit est situé par rapport à un point où se trouve le P. Il est au demeurant plus "logique" d'attribuer la modalisation au P, dans le cadre réaliste auquel ces exemples appartiennent: en ce sens, les composantes perceptive et cognitive coréfèrent à Fabrice, car c'est lui qui entend le canon, et c'est toujours lui qui pense que le bruit de ce dernier se rapproche de lui.

se limite pas à un enregistrement passif, et indique une certaine activité analytique, et donc un procès mental actif ²⁷⁹). En revanche, (230) et (232) sont modalisés, ce qui explique que ces deux derniers exemples soient plus subjectivants que le premier. Mais il faut cependant ne pas perdre de vue que seule la modalisation de (232) est explicitement attribuée à Fabrice, alors que celle de l'exemple (230) ne l'est que par inférence (cf note précédente).

En d'autres termes, si la FI est toujours subjective au sens où elle renvoie à un PDV ancré dans un sujet, elle ne l'est pas toujours au sens où - et c'est cela seul qui nous intéresse - la perception de l'objet (interne ou externe) peut être objectivante ou subjectivante.

Il existe donc des visions du P plus subjectivantes que d'autres. Et il en existe aussi qui sont objectivantes: c'est le cas, parmi les exemples précédents, de (228), et, dans une moindre mesure, de (229): en effet, (228) se limite à un enregistrement brut d'un bruit, sans que ce dernier soit qualifié. Quant à (229), comme nous venons de le voir, il est déjà moins objectivant dans la mesure où cette perception ne paraît plus brute, puisqu'elle se trouve associée à un verbe qui dénote une certaine activité intellectuelle se superposant à la perception ("remarquer").

Mais il ne suffit pas de repérer la présence de subjectivèmes: il faut encore les attribuer à une origine déterminée. Le point décisif concerne donc l'attribution des qualifications et des modalisations au P ou au N, comme on a commencé de le voir avec la discussion de (230).

Cette analyse n'est pas aisée, tout particulièrement dans les récits hétérodiégétiques. De fait, s'il est facile de distinguer entre énoncés primaires du N et énoncés rapportés des P, il est en revanche plus délicat de repérer les traces du PDV P, à partir d'expressions subjectives coréférant à P, dans les énoncés primaires du N (cf. Danon - Boileau, 1982, 45 à 48 notamment).

Danon - Boileau précise qu'en FI le narrateur primaire *"laisse entendre immédiatement les propos intimes d'un personnage, ses jugements et ses appréciations, en adoptant, dans sa propre formulation du récit, des appréciations et des modalités qui pourraient être celles d'un personnage: dans la focalisation interne, ce n'est pas par des énoncés rapportés [comme c'est le cas en FZ] mais par l'énoncé primaire lui-même (et la simulation qu'il opère) que l'on a accès aux formules, aux jugements d'un personnage pourtant silencieux"* (ibid. 45 et 46). Ainsi de cet exemple:

- (233) *"Paul regardait la mer. Il aperçut soudain une infortunée jeune fille qui luttait en vain contre la furie des flots. Son sang ne fit qu'un tour. Il courut à son secours."*

Selon Danon-Boileau, les fragments soulignés indiquent la présence dans l'énoncé primaire d'un jugement sur le pathétique de la scène: c'est celui du narrateur primaire, et, *"intuitivement, il semble qu'il s'agisse de la façon de voir du personnage. On peut donc dire que le narrateur primaire mime les pensées du personnage, ou encore que ce narrateur adopte une "focalisation interne" mettant en jeu directement les pensées,*

²⁷⁹ On peut dire que "remarquer" partage avec "regarder" (par opposition à "voir") "la possibilité de signaler une anticipation, un décalage entre le perçu et le représenté, de construire des formes de téléonomie". (Franckel et Lebaud, 1988, in "Protée", vol. n° 16, 1-2, p. 31).

l'inquiétude du personnage" (*ibid.* 45). Cette analyse peut être éclairée par la conception de la polyphonie de Ducrot.

En effet, selon la terminologie de Ducrot, il y a ici un seul locuteur, le narrateur, dans la voix duquel affleure la voix d'un énonciateur, voix à laquelle on ne peut attribuer aucune parole au sens strict (Ducrot, 1989, 180 ; Maingueneau, 1986, 77).

Comme nous avons tenté de le démontrer lors de la présentation critique des concepts de Danon-Boileau, il n'est pas toujours aisé de repérer un PDV P par ce seul critère du mimétisme des perceptions et des pensées du P dans l'énoncé primaire, dans la mesure où l'attribution de ces fragments d'énoncés ne repose pas sur des marques linguistiques spécifiques. C'est d'ailleurs pourquoi, dans la première section, nous nous sommes efforcé de dégager des marques linguistiques plus incontestables, notamment la présence du NP (ou d'un équivalent) associé à un verbe de perception ou de procès mental. Il reste néanmoins que le PDV déborde ces cas-là, et qu'il est également repérable à partir de nombreuses inférences, par nature plus aléatoires que le marquage direct du NP et des procès de perception ou de pensée. C'est dans de tels cas, notamment, que les analyses de Danon-Boileau jouent un rôle auxiliaire précieux.

Si donc l'on fait fonctionner les analyses de Danon-Boileau à partir des exemples précédents, modifiés par l'adjonction de qualifications, le caractère subjectivant des expressions s'en trouve accru, et il l'est de façon d'autant plus incontestable lorsque ces qualifications peuvent directement être attribuées au P, dont la présence dans les énoncés est instanciée par un NP (ou un de ses substituts) et un verbe de perception ou de procès mental :

- (228 b) *l'effroyable bruit du canon s'approchait*
- (229 b) *il remarqua que le bruit assourdissant du canon s'approchait*
- (230 b) *le bruit plus net du canon semblait s'approcher*
- (231 b) *il semblait à Fabrice que le bruit terrifiant du canon s'approchait*
- (232 b) *il avait l'impression que le bruit du canon s'approchait, avec son cortège funèbre*

Les diverses qualifications du bruit du canon sont elles-mêmes plus ou moins subjectivantes (ou objectivantes) selon le sémantisme des qualifications. Il importe de remarquer que la présence de qualifications ne suffit pas, à elle seule, à déterminer que celles-ci sont assumées par le P: c'est particulièrement vrai pour (228 b) et pour (230 b), puisque l'adjonction de qualificatifs ne change fondamentalement rien aux analyses précédentes sur les inférences à mettre en oeuvre pour attribuer les perceptions qualifiées et modalisées au P (cf note n° 278). En d'autres termes, ces manipulations confirment nos premières analyses (II partie, première section, chapitre 2, C, 3) sur le rôle de marqueur de deuxième rang des subjectivèmes, tout particulièrement de ceux qui concernent la qualification ou la modalisation.

On en donnera une preuve supplémentaire par la suppression du NP (ou de ses substituts) et du verbe de perception ou de procès mental dans les exemples suivants:

- (229 c) *le bruit assourdissant du canon s'approchait*

- (231 c) *le bruit terrifiant du canon s'approchait*

- (232 c) *le bruit du canon s'approchait, avec son cortège funèbre*

En (229 c), (231 c), (232 c), la permanence des qualifications n'est pas assez forte en elle-même pour décider de l'attribution de ces qualifications au P, en l'absence du NP et d'un verbe de perception ou de procès mental. Si néanmoins l'on attribue ces qualifications au P, c'est sur la base d'inférences à partir de la présence d'un P saillant dans le contexte immédiat.

En définitive, les visions du P peuvent être, comme on vient de le constater, plus ou moins subjectivantes ou objectivantes, ces dernières étant moins fréquentes que les premières, tant le gommage des subjectivèmes demande un effort qu'il est difficile de fournir sur une longue durée. Il en va de même pour les visions du N.

2 les visions internes ou externes objectivantes ou subjectivantes du N

Comme nous l'avons vu à maintes reprises dans les chapitres précédents, le PDV N (qui englobe la FZ, ainsi que la FE, pour autant que les visions externes soient celles du N), n'implique pas par lui-même que les visions soient automatiquement objectivantes, ou subjectivantes. De même que ce PDV N peut choisir de présenter tel focalisé sous l'angle interne ou externe, et selon une profondeur de perspective limitée ou illimitée, il peut à son gré adopter une expression objectivante ou subjectivante.

Les qualifications et modalisations des énoncés primaires sont à attribuer au N:

- en l'absence d'un P saillant à qui attribuer les modalisations et qualifications de l'énoncé primaire,

- ou dans les cas où se manifeste la supériorité cognitive du N sur P, par exemple dans les cas de négation, du type

X ne voyait pas que P, ou

X ne croyait guère que P.

Nous passerons rapidement sur cet aspect, qui a été passablement défriché par ailleurs. Nous nous limiterons dans un premier temps à l'analyse de quelques exemples attestés ²⁸⁰.

On se souvient que (158) présentait un PDV N adoptant une vision externe plutôt subjectivante, alors que (157) offrait un PDV N avec une vision externe objectivante. Les exemples (234) à (240) vont nous permettre d'illustrer les variantes possibles dont le N peut user, étant entendu que de multiples états intermédiaires sont également possibles, comme on le mesurera lors de l'analyse de la consonance et de la dissonance.

- (234) " *Sous ce chapeau, qui paraissait près de tomber, s'étendait une de ces figures falotes et drolatiques comme les Chinois seuls savent en inventer pour leurs*

²⁸⁰ Il va de soi que des manipulations seraient ici possibles, de manière à transformer des visions subjectivantes en visions objectivantes, et réciproquement. L'on pourrait procéder par retranchement, ajout, selon la nature des subjectivèmes. Ce type d'exercices fournirait au demeurant un point d'appui solide pour l'évaluation des degrés d'objectivité ou de subjectivité des visions.

Nous reviendrons sur ces manipulations dans des travaux ultérieurs, à la visée didactique plus affichée.

magots. Ce vaste visage percé comme une écumoire, où les trous produisaient des ombres, et refouillé comme un masque romain, démentait toutes les lois de l'anatomie. Le regard n'y sentait point de charpente. Là où le dessin voulait des os, la chair offrait des méplats gélatineux, et là où les figures présentent ordinairement des creux, celle-là se contournait en bosses flasques. Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantès avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie. Cette laideur, poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire. La mélancolie excessive qui débordait par les yeux pâles de ce pauvre homme atteignait le moqueur et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres. On pensait aussitôt que la nature avait interdit à ce bonhomme d'exprimer la tendresse, sous peine de faire rire une femme ou de l'affliger. Le Français se tait devant ce malheur, qui lui paraît le plus cruel de tous les malheurs: ne pouvoir plaire!"

(Balzac, "Le Cousin Pons")

- (235) " Tel était Gilliat.

Les filles le trouvaient laid.

Il n'était pas laid. Il était beau peut-être. Il avait dans le profil quelque chose d'un barbare antique. Au repos, il ressemblait à un dace de la colonne trajane. Son oreille était petite, délicate, sans lambeau, et d'une admirable forme acoustique. Il avait entre les deux yeux cette fière ride verticale de l'homme hardi et persévérant. Les deux coins de sa bouche tombaient, ce qui est amer; son front était d'une courbe noble et sereine, sa prunelle franche regardait bien, quoique troublée par ce clignement que donne aux pêcheurs la réverbération des vagues. Son rire était puéril et charmant. Pas de plus pur ivoire que ses dents. Mais le hâle l'avait fait presque nègre. On ne se mêle pas impunément à l'océan, à la tempête, et à la nuit; à trente ans, il en paraissait quarante-cinq. Il avait le sombre masque du vent et de la mer".

(Hugo, "Les Travailleurs de la mer")

(234), (235) illustrent des expressions subjectivantes du PDV N, tant les comparaisons, évaluations, modalisations, ou encore les évaluatifs axiologiques ou affectifs sont nombreux.

D'une manière générale, les portraits sont rarement strictement objectivants: mais ils sont loin d'être si saturés de subjectivèmes de toute nature, comme (234) ou (235). C'est plutôt dans les descriptions d'objets, ou de lieu, que l'on peut éventuellement trouver des expressions objectivantes, c'est à dire, étant donné la subjectivité intrinsèque du langage, les moins subjectivantes possible. Tel est le cas lorsque l'on se trouve, du fait de l'absence relative de qualificatifs, devant cet "effet de liste" dont P. Hamon donne l'exemple suivant:

- (236) " Sur le premier plan paraissaient des sassafras, des tulipiers, des catalpas et des chênes dont les rameaux étalaient des écheveaux de mousse blanche".

(Chateaubriand, "Mémoires d'Outre-Tombe", cité in Hamon, 1981, 47)

En revanche, dès que les qualificatifs abondent, l'expression est plus ou moins marquée par la présence de subjectivèmes, comme le montre (237), qui décrit la

Durande, le bateau à vapeur de Mess Lethierry: en effet, plus les qualificatifs sont nombreux, sur la fin de l'extrait, plus la vision exprime la vision subjectivante du N:

- (237) " Deux canots, espèces de yoyous, étaient suspendus aux pistolets. Le navire avait quatre ancres, la grosse ancre, la seconde ancre qui est l'ancre travailleuse, working-anchor, et deux ancres d'affourche. Ces quatre ancres, mouillées avec des chaînes, étaient manoeuvrées, selon les occasions, par le grand cabestan de poupe et le petit cabestan de proue. A cette époque, le guindoir à pompe n'avait pas encore remplacé l'effort intermittent de la barre d'aspect. N'ayant que deux ancres d'affourche, l'une à tribord, l'autre à babord, le navire ne pouvait affourcher en patte d'oie, ce qui le désarmait un peu devant certains vents. Pourtant il pouvait en ce cas s'aider de la seconde ancre. Les bouées étaient normales, et construites de manière à porter le poids de l'orin des ancres, tout en restant à flot. La chaloupe avait la dimension utile. C'était le véritable en-cas du bâtiment; elle était assez forte pour lever la maîtresse ancre. Une nouveauté de ce navire, c'est qu'il était en partie gréé avec des chaînes, ce qui du reste n'ôtait rien de leur mobilité aux manoeuvres courantes et de leur tension aux manoeuvres dormantes. La mâture, quoique secondaire, n'avait aucune incorrection; le capelage bien serré, bien dégagé, paraissait peu. Les membrures étaient solides, mais grossières, la vapeur n'exigeant point la même délicatesse de bois que la voile. Ce navire marchait avec une vitesse de deux lieues à l'heure. En panne, il faisait bien son abatée. Telle qu'elle était, "la Galiote à Lethierry" tenait bien la mer, mais elle manquait de pointe pour diviser le liquide, et l'on ne pouvait dire qu'elle eût de belles façons. On sentait que dans un danger, écueil ou trombe, elle serait peu maniable. Elle avait le craquement d'une chose informe. Elle faisait, en roulant sur la vague, un bruit de semelle neuve."

(Hugo, "Les Travailleurs de la mer")

(237) commence par une liste des composants du bateau, d'où les qualifications sont relativement absentes: la première partie de (237), consacrée aux ancres qui joueront un si grand rôle dans le sauvetage de la machinerie de la Durande, est donc plutôt objectivante. C'est seulement lorsque le N se livre à une description des qualités et des défauts du bateau que la vision adopte une expression nettement plus subjectivante. D'ailleurs, la pensée représentée finale ("On sentait que dans un danger...") est interprétée à juste titre par le lecteur comme une annonce proleptique de ce qui va se passer.

Ainsi, ces différentes visions externes du N peuvent connaître des degrés divers dans l'expression subjectivante et dans l'expression objectivante.

La conséquence didactique forte qu'il faut ici souligner, c'est que ce qui est traditionnellement considéré comme de la FE, et que nous préférons considérer comme des visions externes du N, ne s'oppose pas à la présence de subjectivèmes du N.

Si ces subjectivèmes sont rares, voire "interdits", cela résulte d'une intention communicationnelle de l'écrivain, qui fait le choix (relatif et instable) de l'impersonnalité et de l'objectivité. Mais, hors de ces cas, les visions externes s'accommodent de subjectivèmes, de sorte que l'absence de subjectivèmes n'est pas le critère pertinent de la "FE", si tant est qu'un critère pertinent existe à ce niveau .

Comme Danon - Boileau le remarquait, l'incipit de "La Peau de chagrin", représentatif de ce type de focalisation, comporte de nombreux subjectivèmes,

notamment des commentaires et évaluations du narrateur, une modalisation ("sans trop"), ainsi qu'une référence temporelle de type déictique relative à l'énonciation ("vers la fin du mois d'octobre dernier") :

- (238) *"Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais - Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège une passion essentiellement imposable. Sans trop hésiter, il monta l'escalier du tripot désigné sous le nom du numéro 36. [...] Quand vous entrez dans une maison de jeu la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle? [...]"*

Au moment où le jeune homme entra dans le salon [...]"
(Balzac, "La Peau de chagrin")

Finalement, Danon - Boileau a raison de dire que le critère décisif de la FE, c'est le fait que le narrateur n'accède pas aux pensées de ses personnages, et donc, n'use pas du discours indirect ou indirect libre: c'est en cela qu'il y a une supériorité cognitive du personnage sur le narrateur, puisque ce dernier ne "sait" pas (ou, à proprement dire, ne rapporte pas) ce que pensent les personnages. Mais le narrateur peut à loisir modaliser ses propos, tout comme en FZ , au point que la différence entre la FZ la FE concerne l'usage de toutes les virtualités du discours rapporté dans le premier cas, du seul discours direct dans le second.

Mais, comme nous l'avons dit, cette seule différence nous semble insuffisante pour faire considérer la FE comme une focalisation au même titre que PDV P ou PDV N. Quoi qu'il en soit du débat sur le statut de FE, il reste ce fait acquis que les visions externes n'excluent pas l'expression subjectivante.

De la même manière, et pour les mêmes raisons, les visions internes du N peuvent également être plus ou moins objectivantes ou subjectivantes. Ainsi, (239) présente une vision interne subjectivante, cependant que (126) ou (239) expriment une vision plutôt objectivante:

- (239) *" De 1836 à 1843, Pons se vit invité rarement. Loin de rechercher le parasite, chaque famille l'acceptait comme on accepte un impôt; on ne lui tenait plus compte de rien, pas même des services réels. Les familles où le bonhomme accomplissait ses évolutions, toutes sans respect pour les arts, en adoration devant les résultats, ne prisait que ce qu'elles avaient conquis depuis 1830: des fortunes ou des positions sociales éminentes. Or Pons n'ayant pas assez de hauteur dans l'esprit ni dans les manières pour imprimer la crainte que l'esprit ou le génie cause au bourgeois, avait naturellement fini par devenir moins que rien, sans être néanmoins tout à fait méprisé. Quoiqu'il éprouvât dans ce monde de vives souffrances, comme tous les gens timides, il les taisait. Puis, il s'était habitué par degrés à comprimer ses sentiments, à se faire de son coeur un sanctuaire où il se retirait. Ce phénomène, beaucoup de gens superficiels le traduisent par le mot égoïsme. La ressemblance est assez grande entre le solitaire et l'égoïste pour que les médisants paraissent avoir raison contre l'homme de coeur, surtout à Paris, où personne dans le monde n'observe, où tout est rapide comme le flot, où tout passe comme un ministère!"*

Le cousin Pons succomba donc sous un acte d'accusation d'égoïsme porté en arrière contre lui, car le monde finit toujours par condamner ceux qu'il accuse. Sait-on combien une défaveur imméritée accable les timides? Qui peindra jamais les malheurs de la Timidité! Cette situation, qui s'aggravait de jour en jour davantage, explique la

tristesse empreinte sur le visage de ce pauvre musicien, qui vivait de capitulations infâmes. Mais les lâchetés que toute passion exige sont autant de liens; plus la passion en demande, plus elle vous attache; elle fait de tous les sacrifices comme un idéal trésor négatif où l'homme voit d'immenses richesses. Après avoir reçu le regard insolemment protecteur d'un bourgeois roide de bêtise, Pons dégustait comme une vengeance le verre de vin de Porto, la caille au gratin qu'il avait commencé de savourer, se disant à lui-même: - Ce n'est pas trop payé!"

(Balzac, "Le Cousin Pons")

- (240) " *Maintenant, pour comprendre la révolution que le retour de Pons à cette heure allait produire chez lui, les explications promises sur madame Cibot sont ici nécessaires.*

La rue de Normandie est une de ces rues au milieu desquelles on peut se croire en province: l'herbe y fleurit, un passant y fait événement, et tout le monde s'y connaît. Les maisons datent de l'époque où, sous Henri IV, on entreprit un quartier dont chaque rue portât le nom d'une province, et au centre duquel devait se trouver une belle place dédiée à la France."

(Balzac, "Le Cousin Pons")

A l'exception du qualificatif concernant la place, (240) indique une vision interne plutôt objectivante, alors que les commentaires subjectivants de (239) sur le conflit des valeurs opposant l'artiste Pons au monde bourgeois sont ainsi faits qu'on sait de quel côté le N se range, lui qui évoque "le regard insolemment protecteur d'un bourgeois roide de bêtise".

En définitive, la première de nos conclusions touchant les visions du P se trouve ici amplement confirmée: la présence des subjectivèmes n'impliquait pas nécessairement un PDV P; leur absence n'implique pas davantage un PDV N (qu'il s'agisse d'une FZ ou d'une FE).

L'objectif didactique de cette séquence serait atteint, si l'on faisait comprendre que les subjectivèmes ne sont jamais pertinents pour le repérage du focalisateur dans les récits hétérodiégétiques, et qu'ils n'interviennent qu'au niveau des visions, lesquelles connaissent des degrés dans l'expression subjectivante et objectivante.

Jusqu'à présent, pour des raisons d'opportunité, nous avons fait comme si l'expression de la subjectivité du N ou du P étaient sans interférence; à vrai dire, la formule n'est pas tout à fait juste, dans la mesure où, à partir des analyses de Danon-Boileau, nous avons insisté sur le fait que l'expression subjectivante du P se produisait dans les énoncés primaires du N, lorsque ce dernier mimait les manières de voir ou de dire du P. C'était déjà laisser entendre que les phénomènes de polyscopie côtoient la polyphonie, dans la mesure où il n'est pas si aisé de dissocier à l'aide de critères linguistiques décisifs ce qui appartient à la subjectivité du N ou du P.

De sorte qu'une analyse sur l'expression objectivante ou subjectivante ne peut échapper à une réflexion sur les rapports entre la subjectivité du N et celle du P: c'est ici que les travaux de D. Cohn sur les relations de consonance ou de dissonance entre N et P s'avèrent particulièrement précieux.

section III

chapitre 2 : dissonance et consonance

Cette nouvelle donne, c'est à dire l'intrication des subjectivités du P et du N, nous contraint à modifier, et à complexifier ces analyses précédentes. Nous nous aiderons dans cette entreprise des travaux que Dorrit Cohn consacra aux "modes de représentation de la vie psychique dans le roman", comme l'indique le sous-titre de "La transparence intérieure". D. Cohn se fixe en effet comme objectif l'étude des procédés par lesquels le N fait accéder le lecteur à la vie intérieure des P.

Au terme de ses recherches sur le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé dans les récits hétérodiégétiques et homodiégétiques, D. Cohn conclut qu' "il y a une évidente affinité entre psycho-récit et point de vue du narrateur, entre monologue narrativisé et point de vue du personnage" (Cohn, 1981, 162).

1 variations autour du couple dissonance / consonance chez D. Cohn

Il reste toutefois que D. Cohn ne s'en tient pas à cette présentation théorique, susceptible, d'ailleurs, de maintes variations concrètes dans les textes littéraires.

En effet, les notions de dissonance et de consonance complexifient le système. On peut même dire qu'elles le complexifient d'autant plus que la signification que D. Cohn donne à cette opposition n'est pas stable.

Nous sommes ainsi amenés à distinguer une dissonance¹ et une consonance¹, et une dissonance² opposée à une consonance².

1.1 dissonance 1 VS consonance 1

Ces notions caractérisent la relation entre le narrateur et les personnages: dans la situation narrative où le personnage est dominé par le narrateur, il y a dissonance; dans la situation inverse où cette relation est dominée par le personnage, il y a consonance: "l'écart" ou "dissonance" désignera spécifiquement la relation entre narrateur et personnage dans une situation narrative dominée par le narrateur, la "consonance" étant caractéristique de la relation entre narrateur et personnage dans une situation narrative dominée par le personnage" (Cohn, 1981, 43).

Dans la même note de "La Transparence intérieure", D. Cohn va jusqu'à dire qu'on retrouve là à peu de choses près des couples d'oppositions proposées ailleurs: la "vision par derrière" et la "vision avec" de J. Pouillon, ou de Todorov, l'opposition entre *telling* et *showing* de Booth, la vision "non focalisée" et la vision "focalisée" de G. Genette" (Cohn, 1981, 43).

A première vue, ces propos semblent une simple reformulation des analyses de Pouillon ou Genette. A la réflexion, il semble que non: la pierre d'angle de cette analyse repose sur les déliaisons potentielles entre N et P, à l'intérieur des situations narratives dominées par N ou par P. Ce que cette opposition consonance / dissonance offre de nouveau, c'est donc la possibilité d'analyser, dans une situation narrative dominante, les écarts par rapport à la norme, dans le cadre de nombreux exemples non fabriqués pour les besoins de la cause ²⁸¹ .

Si donc l'on fait intervenir ces notions de dissonance et de consonance, alors le psycho-récit ²⁸² n'est pas toujours la marque de la focalisation zéro: ce n'est vrai que pour le psycho-récit à dissonance, alors que le psycho-récit à consonance tend vers la focalisation interne. Examinons d'abord les exemples de D. Cohn:

- (241) " Trop tard! pensa-t-il à ce moment. Trop tard! Etait-il trop tard en effet? cette démarche qu'il perdait l'occasion de faire aurait très aisément pu conduire à une solution facile et heureuse, à un salutaire dégrisement. Mais sans doute l'artiste vieillissant en était-il au point de ne plus pouvoir se dégriser, et de se complaire dans son ivresse. Qui pourrait déchiffrer l'essence et l'empreinte spéciale d'une âme d'artiste? Comment analyser le profond amalgame du double instinct de discipline et de licence dont sa vocation se compose? Etre incapable de vouloir le salutaire retour au sang-froid, c'est de la licence effrénée. Aschenbach n'était plus porté à s'étudier soi-même; le goût, la tournure d'esprit propre à son âge, l'estime de sa propre valeur, la maturité et la simplicité qui en est le fruit, ne l'inclinaient pas à en disséquer les mobiles et à déterminer si c'était par scrupule, ou par faiblesse poltronne qu'il n'avait pas exécuté son dessein."

(T. Mann, "La Mort à Venise", cité in Cohn, 1981, 44)

²⁸¹ Le cas est si rare qu'il mérite d'être relevé: D. Cohn, avec A. Banfield, est l'un des rares chercheurs à étayer ses théories sur l'analyse de nombreux exemples littéraires.

²⁸² Le psycho-récit, ou "discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage" (Cohn, 1981, 28 et 29) correspond au discours narrativisé de Genette. La formulation de D. Cohn n'a pas l'inconvénient de celle de Genette, puisque ce type de réalisation langagière n'est pas du discours.

Selon D. Cohn, la dissonance est marquée par la fréquence de déclarations générales déconnectées du récit, au présent gnomique, ainsi que par l'abondance du vocabulaire abstrait utilisé pour l'analyse des sentiments: "ce langage conceptuel révèle un narrateur maître du jeu, qui donne de la vie intérieure du personnage une description aussi éloignée de l'expérience psychique à l'état brut que les conclusions cliniques d'un psychiatre peuvent l'être des associations libres fournies par son patient" (ibid. 44) Nous avouons que ce dernier argument n'emporte guère la conviction: de même que certain personnages peuvent, par leurs qualifications, être très savants, il en est de possiblement très experts en auto-analyse psychologique, et Aschenbach est de ceux-là²⁸³. Il nous semble plus convaincant de fonder cette dissonance sur des marques moins contestables, telles cette dénomination distanciée de "l'artiste vieillissant", et surtout cette marque de la supériorité cognitive du N sur le P marquée par les négations.

Si l'on compare cet exemple avec (242) illustrant un psycho-récit consonant, alors la différence entre ces deux psycho-récits est manifeste.

- (242) " D'un mouvement de tête furieux, il secoua de ses oreilles le son de ce cri et poursuivit son chemin en hâte, butant dans les immondices décomposés, le coeur déjà étreint par le dégoût et l'amertume. Le sifflet de son père, les grommellements de sa mère, les cris d'une folle invisible lui semblaient autant de voix qui offensaient et menaçaient d'humilier l'orgueil de sa jeunesse. Avec une imprécation, il rejeta hors de son coeur jusqu'à leurs échos, puis, en descendant l'avenue, en regardant la grise lumière matinale tomber à travers les arbres mouillés, en aspirant l'étrange odeur sauvage des feuilles et des écorces humides, il sentit son âme se délivrer de ses misères. Comme toujours, les arbres de l'avenue, chargés de pluie, évoquèrent en lui le souvenir des jeunes filles et des femmes des pièces de Gerhardt Hauptmann; et le souvenir de leurs pâles chagrins, avec l'arôme qui tombait des branches humides, s'entremêlait en une seule impression de joie tranquille."

(Joyce, "Portrait de l'artiste en jeune homme", cité in Cohn, 1981, 47)

Selon Cohn, il y a consonance en l'absence des signes évidents de dissonance, savoir les commentaires au présent gnomique, les explications analytiques abstraites, ou les marques de distance dans la qualification du P. Le N est certes présent dans les premiers plans au PS, mais il s'efface, dans les seconds plans, derrière les sensations du P, étroitement associées à ses pensées et à ses sentiments. "En raison de l'absence de toute rhétorique propre au narrateur, celui-ci donne l'impression que la connaissance qu'il a de la vie intérieure de Stephen coïncide avec ce que Stephen lui-même en sait. Il n'y a rien qui suggère un privilège du côté du narrateur dans cet ordre d'idées, si ce n'est, peut-être, "l'orgueil de la jeunesse" qui introduit dans le texte la suggestion passagère d'une abstraction due au narrateur" (Cohn, 1981, 49).

C'est dans de tels cas que le concept de consonance est utile: il témoigne d'une proximité du N avec le P, dans le cadre d'une situation narrative dominée, en l'occurrence, par la supériorité de N sur P, exprimée ici par ces premiers plans nombreux qui sont à mettre au compte du N.

En d'autres termes, l'analyse du psycho-récit (comme celle du monologue rapporté ou du monologue narrativisé, ainsi qu'on va incessamment le voir) ne peut ignorer les

²⁸³ L'affirmation selon laquelle "à aucun moment le narrateur ne fait le moindre effort pour épouser la syntaxe ou pour adopter les images qui sont propres à l'expérience intérieure d'Aschenbach"(ibid. 45) est dans l'ensemble correcte, mais hélas mal illustrée par le "trop tard" initial, qui nous semble être véritablement, dans le contenu comme dans l'expression elliptique, à mettre au compte du P, dont le N, pour cette seule occurrence, mime la pensée...

signes contextuels par lesquels le N manifeste, à l'intérieur de la perspective dominante, sa sympathie, sa neutralité ou son antipathie à l'égard des pensées représentées des P.

Ces phénomènes de dissonance et de consonance jouent également pour les deux autres modes de représentation de la vie psychique dans la fiction, puisque, en définitive, ces techniques peuvent subir des inflexions, voire de profondes altérations selon la nature des rapports entre narrateur et personnage.

Ainsi le monologue narrativisé peut être écrit au présent. C'est notamment le cas dans "Berlin Alexanderplatz" où les discours narrativisés sont contaminés par le lexique ou la syntaxe de tel personnage (particulièrement F. Biberkopf) alors que par ailleurs les bornes des monologues intérieurs ne sont pas nettement marquées, en sorte que, souvent, les deux voix du narrateur et du personnage s'entremêlent au point que D. Cohn forge l'expression de "pensée avec" pour rendre compte de ce type particulier de réalisation langagière (ibid. 93, 135 et 136).

En fin de compte, le bilan que dresse D. Cohn peut se résumer ainsi: les cas de dissonance (domination du narrateur) se retrouvent, par ordre décroissant, dans le psycho-récit à dissonance marquée, mais encore dans le monologue rapporté ironiquement (243), et, dans une moindre mesure, dans le monologue narrativisé ironiquement (245):

- (243) " Avant mon voyage, je lui prenais la main, elle la retirait; aujourd'hui, je retire ma main, elle la saisit et la serre. Belle occasion de lui rendre tous les mépris qu'elle a eus pour moi. Dieu sait combien elle a eu d'amants! elle ne se décide peut-être en ma faveur qu'à cause de la facilité des entrevues".

(Stendhal, "Le Rouge et le noir", cité in Cohn, 1981, 84)

Ce qui permet de marquer la dissonance n'est pas le monologue en lui-même, mais son co(n)texte: "la voix du personnage se livrant au monologue n'est pas la seule à se faire entendre: elle est toujours plus ou moins subordonnée à celle du narrateur, et notre lecture de ce que le personnage prononce à sa propre intention reste soumise à la perspective dans laquelle le narrateur l'insère, qu'il soit neutre ou de parti-pris, qu'il soit favorable au personnage ou hostile, qu'il épouse son point de vue ou qu'il s'en sépare ironiquement. Une appellation comme "Mr Bloom" une épithète comme "la pauvre Emma" peuvent même affecter notre appréciation de ce qu'un personnage est supposé se dire mentalement. Ceci fait que le contexte du monologue est aussi important et aussi varié que peut l'être la citation. Et dans la mesure où la citation de paroles muettes n'implique pas de la part du narrateur plus de complicité en faveur du personnage que lorsqu'il cite ses paroles effectivement prononcées, la tendance au monologue n'est pas, comme on le pense parfois, l'indice d'une "focalisation interne", superposable au point de vue du personnage". (ibid.).

C'est en vertu de raisonnement que (244) exprime un écart ironique entre le P et le N, puisque le contexte immédiat permet au N de prendre ses distances avec ces pensées du P:

- (244) " Tel est, hélas, le malheur d'une excessive civilisation! A vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs."

(Stendhal, ibid.)

Enfin, D. Cohn propose cet exemple de distance ironique avec le monologue narrativisé:

- (245) " Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète; - et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Madame Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation! le but de son existence était clair maintenant et l'avenir infaillible."

(Flaubert, "L'Education sentimentale", in Cohn, 1981, 142)

Incontestablement, la dernière phrase, au DIL, est présentée dans une perspective ironique, comme le fait entendre le modalisateur "sérieusement". Le N indique combien ce type d'interrogation est grotesque: moins dans son contenu, d'ailleurs, que dans sa forme, dans la mesure où le sérieux de ce questionnement témoigne d'une profonde naïveté qui le dispute à l'imbécillité.

La notion de consonance se retrouve également dans chacun de ces trois modes, dans le monologue narrativisé à tonalité non ironique, ainsi que dans le psycho-récit à consonance marquée (lorsque le lexique exprime les sensations et sentiments du P) ou dans le monologue rapporté non signalé comme tel (Cohn, 1981, 162 et 163).

Au demeurant, les choses se complexifient davantage encore si l'on fait intervenir les jeux sur la durée. Ainsi, la condensation temporelle tire-t-elle le psycho-récit vers la focalisation zéro, alors que l'expansion temporelle (relativement rare dans le psycho-récit) tire ce dernier vers la focalisation interne: ainsi du psycho-récit de Musil, dans "L'Accomplissement de l'amour", où le récit, ressassant des pensées qui se cherchent, multiplie les comparaisons, les analogies et les commentaires dans une expansion temporelle qui tire ce psycho-récit vers la focalisation interne propre à mimer les obscurités de la conscience (ibid. 58 à 61).

Progressivement, il apparaît que cette opposition dissonance / consonance devient l'équivalent de l'opposition sympathie / antipathie. Ce glissement semble se nouer autour de l'analyse de distance ironique, et il est explicitement assumé dans le chapitre consacré au monologue rapporté. D. Cohn revient alors sur l'opposition consonance / dissonance en donnant à ces notions une signification relativement différente de la définition primitive: il ne s'agit plus de repérer la dissonance ou la consonance par rapport au critère de la domination de la perspective du narrateur ou du personnage.

1.2 dissonance 2 VS consonance 2

Désormais, l'opposition se réduit au critère de sympathie du narrateur pour le personnage (consonance) ou au contraire d'antipathie (dissonance). Ce dernier critère concerne les relations entre narrateur et personnages non plus à partir des rapports entre énoncé primaire et énoncés rapportés, mais à partir des marques d'hostilité ou de sympathie du narrateur dans l'énoncé primaire du narrateur. Ainsi des dénominations des personnages, notamment au travers des chaînes anaphoriques, ou encore des présupposés ou sous-entendus positifs ou négatifs des verbes de communication. C'est également pourquoi le discours indirect libre n'indique pas toujours la focalisation interne, dans les cas où il est employé à des fins de dissonance (cf l'analyse de (245)).

Cette opposition consonance / dissonance, de par cette dernière acception, est donc au coeur des rapports entre polyphonie et polyscopie. Essayons, à partir de quelques exemples, de préciser les relations entre l'une et l'autre de ces sphères.

2 la dissonance 2 N / P dans le cadre d'un PDV P dominant

- (246) *"C'était l'hiver sur Belleville et il y avait cinq personnages. Six, en comptant la plaque de verglas. Sept, même, avec le chien qui avait accompagné le Petit à la boulangerie. Un chien épileptique, sa langue pendait sur le côté.*

La plaque de verglas ressemblait à une carte d'Afrique et recouvrait toute la surface du carrefour que la vieille dame avait entrepris de traverser. Oui, sur la plaque de verglas, il y avait une femme, très vieille, debout, chancelante. Elle glissait une charentaise devant l'autre avec une millimétrique prudence. Elle portait un cabas d'où dépassait un poireau de récupération, un vieux châle sur ses épaules et un appareil acoustique dans la saignée de son oreille. A force de progression reptante, ses charentaises l'avaient menée, disons, jusqu'au milieu du Sahara, sur la plaque à forme d'Afrique. Il lui fallait encore se farcir tout le sud, les pays de l'apartheid et tout ça. A moins qu'elle ne coupât par l'Erythrée ou la Somalie, mais la mer Rouge était affreusement gelée dans le caniveau. Ces supputations gambadaient sous la brosse du blondinet à loden vert qui observait la vieille depuis son trottoir. Et il se trouvait une assez jolie imagination, en l'occurrence, le blondinet. Soudain le châle de la vieille se déploya comme une voilure de chauve-souris et tout s'immobilisa. Elle avait perdu l'équilibre; elle venait de le retrouver. Déçu, le blondinet jura entre ses dents. Il avait toujours trouvé amusant de voir quelqu'un se casser la figure. Cela faisait partie du désordre de sa tête blonde. Pourtant, vue du dehors, impeccable, la petite tête. Pas un poil plus haut que l'autre, à la surface drue de la brosse. Mais il n'aimait pas trop les vieux. Il les trouvait vaguement sales. Il les imaginait par en dessous, si on peut dire. Il était donc là, à se demander si la vieille allait se rétamer ou non sur cette banquise africaine, quand il aperçut deux autres personnages sur le trottoir d'en face, qui n'étaient d'ailleurs pas sans rapport avec l'Afrique: des Arabes. Deux. Des Africains du Nord, quoi, ou des Maghrébins, c'est selon. Le blondinet se demandait toujours comment les dénommer pour ne pas faire raciste. C'était très important avec les opinions qui étaient les siennes de ne pas faire raciste. Il était Frontalement National et ne s'en cachait pas. Mais justement, il ne voulait pas s'entendre dire qu'il l'était parce que raciste. Non, non, comme on le lui avait appris jadis en grammaire, il ne s'agissait pas là d'un rapport de cause, mais de conséquence. Il était Frontalement National, le blondinet, en sorte qu'il avait eu à réfléchir objectivement sur les dangers de l'immigration sauvage; et il avait conclu en tout bon sens qu'il fallait les virer vite fait, tous ces crouilles, rapport à la pureté du cheptel français d'abord, au chômage ensuite, et à la sécurité enfin. (Quand on a autant de bonnes raisons d'avoir une opinion saine, on ne doit pas la laisser salir par des accusations de racisme.)

Bref, la vieille, la plaque en forme d'Afrique, les deux Arabes sur le trottoir d'en face, le Petit avec son chien épileptique, et le blondinet qui gamberge... Il s'appelait Vanini, il était inspecteur de police et c'était surtout les problèmes de Sécurité qui le travaillaient, lui.

(D. Pennac, "La fée carabine")

Cet incipit de "La fée carabine" adopte très largement le PDV de l'inspecteur Vanini: si l'on a des doutes sur l'attribution du premier paragraphe au P, en revanche tout le deuxième présente massivement le PDV du "blondinet": nous apprenons que ces "supputations" sur la traversée de l'Afrique verglacée par la vieille (désignateur rigide qui témoigne du mépris de Vanini pour les vieux "vaguement sales") sont celles de l'inspecteur, qui "se trouvait une assez jolie imagination". Cette description de la plaque de verglas renvoie à l'imaginaire du P; le vocabulaire méprisant évoquant la vieille ou les "crouilles" est celui du P; la syntaxe même imite la saisie sur le vif des perceptions et des pensées, sur le mode du reportage: "elle avait perdu l'équilibre; elle venait de le retrouver." De même, lorsqu'il aperçoit les Arabes, prend-il soin d'indiquer immédiatement et instinctivement leur nombre (comme si deux, c'était beaucoup...trop) et son second mouvement est de se contrôler en n'adoptant pas un vocabulaire raciste ("comment les dénommer pour ne pas faire raciste"): c'est seulement dans son acharnement (et par cette obstination même) à ne pas "faire" raciste qu'il témoigne comme malgré lui que ces gens-là sont des "crouilles" à "virer vite fait".

Par conséquent les perceptions et les pensées fugitives appartiennent au P, tout comme les raisonnements plus élaborés, portant soit sur les raisons "objectives" du rejet des Arabes par l'inspecteur, soit sur les mécanismes du raisonnement (leur rejet serait la "conséquence" d'une analyse scientifique, et non le résultat d'un préjugé raciste).

La conclusion à retenir de tout cela, c'est que nous sommes en présence d'une scène vue à travers les perceptions et la sensibilité d'un inspecteur raciste, et que, au demeurant, ce dernier témoigne d'une "assez jolie imagination" qui le rend plutôt sympathique au lecteur.

C'est d'ailleurs ce que JérémY reproche à Van Thian, un des inspecteurs ami du N, lorsque ce dernier, à la fin du roman, raconte pour endormir les enfants un conte de fée qui reprend mot pour mot l'incipit (et l'histoire dont il a été un des protagonistes...):

- (247) " - Y a quèque chose qui cloche.
- Qu'est-ce qui cloche, demande Thian.
- Ce blondinet, là, ce Vanini, c'est un sale con de raciste, hein?
- Oui.
- Il casse la tête aux Arabes avec son poing américain?
- oui.
- Alors pourquoi t'en fais un marrant?
- Un marrant?
- Quand il pense que la plaque de verglas a une forme d'Afrique, quand il pense que la vieille est arrivée jusqu'au milieu du Sahara, qu'elle pourrait couper par l'Erythrée ou la Somalie mais que la mer Rouge est affreusement gelée dans le caniveau, c'est plutôt des idées poilantes, non?
- Plutôt, oui.
- Alors c'est ça qui cloche, parce qu'un fumier pareil peut pas avoir des des pensées aussi rigolotes.
- Ah non, pourquoi?
- (ouh-là, je sens qu'on est embarqué dans un débat de fond...)
- Parce que!
- Devant la puissance de l'argument, Thian réfléchit.
- C'est une chose de savoir raconter, c'en est une autre de modifier les convictions de JérémY.
- Silence.

Qu'est-ce qu'il va sortir? Un discours subtil sur l'ambivalence humaine, comme quoi on peut être le dernier des salopards et ne pas manquer d'humour pour autant?

Silence.

Ou bien un plaidoyer sur la liberté du créateur, liberté qui consiste, entre autres, à flanquer les pensées que l'on veut dans les caboches de son choix...

Mais non... Comme tous les grands stratèges, le vieux Thian opte pour une troisième voie: l'inattendue. Il jette sur Jérémy un regard sans émotion, qui prend toute la mesure du même, puis, sa voix à la Gabin prononce paisiblement:

- Ecoute voir, p'tite tête, si tu continues à me les briser, je donne la parole à Verdun."

(D. Pennac, "La fée carabine")

Cet excipit ouvre en effet un débat de fond...

Ce que le narrateur ne dit pas, c'est que, quand on raconte (quand on sait raconter) il est toujours possible au N, tout en présentant les perceptions et pensées d'un P (fût-il le plus ignoble ou le plus angélique des individus) de prendre ses distances, ou non, avec lesdites perceptions et pensées: c'est exactement ce qui se passe en (246), et que Jérémy ne comprend pas.

Les marques de distance, c'est à dire de dissonance 2, sont en effet nombreuses, et disséminées en divers endroits du texte, réitérées (même si elles sont relativement discrètes) de manière à faire comprendre au lecteur attentif (et aussi, prospectivement, afin d'éviter les erreurs de lecture de Jérémy ou de n'importe quel lecteur) tout le mal que le N pense de cet inspecteur au nom... italien si soucieux de la pureté du "cheptel" (sic) français:

- d'une part, les marques de dissonance 2 comportent des propos qui sont directement assumés par le N: "Cela faisait partie du désordre de sa tête blonde. Pourtant, vue du dehors, impeccable, la petite tête". Le contraste entre un jugement positif ("impeccable") et une qualification péjorative ("la petite tête") invite à prendre cette assertion comme un acte de langage dérivé ironique, dont la traduction approximative serait: "mais vue de l'intérieur, quelle horreur", comme d'ailleurs le confirment les pensées de Vanini.

En ce sens, "impeccable" relève de l'antiphrase ironique, telle que Berrendonner en propose l'analyse: "Ce n'est pas une énonciation antérieure de *p* qui serait mise sous la responsabilité d'autrui, mais sa propre énonciation de *p*, celle qu'il est lui-même en train d'accomplir en énonçant "c'est un vrai linguiste".[...] D'où, d'ailleurs, l'effet d'antiphrase, qui, je le rappelle, consiste à faire entendre le contraire de ce que l'on dit dans le moment même et *par l'acte même* où on le dit. Faire de l'ironie, ce n'est pas s'inscrire en faux contre l'acte de parole antérieur ou virtuel, en tout cas, extérieur, d'un autre. C'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant. (Berrendonner, 1981, 215 et 216).

En outre, les qualifications de Vanini confortent cette mise à distance ironique et critique: ainsi, le diminutif à valeur péjorative "le blondinet" indique le mépris du N pour la confusion mentale des pensées de Vanini: ce partisan de l'ordre à la chevelure emblématique ("pas un poil plus haut que l'autre") est en réalité dans un profond état de désordre mental, et ses raisonnements sont puérils: c'est une "petite tête", incapable de saisir la complexité des problèmes sociaux, et ramenant tout au racisme, quoi qu'il en dise. Ces propos traduisent donc une distance ironique du N à l'égard des pensées de Vanini.

- d'autre part, la distance (= dissonance 2) est marquée par les pensées de Vanini que le N rapporte sans les reprendre à son compte: c'est ici que nous sommes en présence de ces énoncés ironiques si bien interprétés par Sperber et Wilson ou Ducrot:

L'ironie est la mention des propos d'un sujet qui dit des choses absurdes ou ridicules. Il ne s'agit pas d'une citation, au sens strict, mais d'une sorte de mise en scène (cf Maingueneau, 1986, 78 et ss) par laquelle le locuteur de l'énonciation ironique joue un personnage qui soutient des propos stupides, qu'il rapporte tout en s'en distançant, par le ton, la mimique, à l'oral, ou les italiques à l'écrit:

"Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation [...] D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E". (Ducrot, 1984, 211).

C'est exactement ce qui se produit tout particulièrement lorsque, à la fin du deuxième paragraphe, Vanini essaie de se justifier: les italiques sur "parce que" et "en sorte que" indiquent les efforts (désespérés) de l'inspecteur pour masquer ses affects derrière un discours raisonné: c'est lui, en tant qu'énonciateur, qui croit penser "objectivement", qui affirme avoir "de bonnes raisons", "une opinion saine"; quant au N, il rapporte ces pensées sans les partager, comme l'annonçaient les premières marques de distance, et comme le confirme également la dernière phrase de (246) assumée par le N: si ce sont "surtout les problèmes de Sécurité qui le travaillaient, lui", c'est à dire Vanini, il nous faut entendre qu'ils ne le travaillent pas exagérément, lui, le N: en effet, cet énoncé signifie implicitement que "ces problèmes de Sécurité (avec un grand S) ne me concernent pas, moi, le N".

En définitive, ces analyses sur les relations de dissonance 2 ou de consonance 2 entre N et P sont d'une extrême importance pour l'interprétation du texte, surtout lorsque ce dernier met en scène des valeurs idéologiques²⁸⁴, par définition sujettes à débat.

Avant de tenter un bilan sur ces relations, poursuivons nos réflexions par l'analyse d'un second exemple de dissonance 2 (248), puis par un exemple de consonance 2 avec le P (249), enfin par un exemple où la neutralité du N (250) invite à s'interroger plus en détail sur le fait de savoir si la consonance 2 existe de facto en l'absence de marques de dissonance 2. La réponse que nous proposerons nous conduira à préciser la différence entre neutralité et consonance 2.

- (248) "Pour sûr, ce bâtard de Pelissier, avec ses trente-cinq ans, était déjà à la tête d'une fortune plus grande que celle que lui, Baldini, avait fini par amasser au bout de trois générations et par un labeur obstiné. Et la fortune de Pelissier s'accroissait de jour en jour, tandis que Baldini voyait de jour en jour la sienne qui se rétrécissait. Une chose pareille eût été impensable autrefois! Qu'un respectable artisan, un commerçant bien établi ait à se battre pour assurer sa simple existence, on ne voyait que ça depuis quelques dizaines d'années! Depuis que partout et dans tous les

²⁸⁴ Cf Jouve, 1992, ainsi que la présentation critique des relations entre le PDV et les problèmes d'identification et d'interprétation dans le dernier chapitre de notre première partie. Cf également Reuter, 1991, chapitre VII.

domaines s'était répandue cette manie fébrile d'innover, cet activisme sans retenue, cette rage d'expérimenter, cette folie des grandeurs, dans le négoce, dans les échanges, dans les sciences!

Ou encore cette folie de la vitesse! Qu'avait-on à faire de toutes ces routes nouvelles qu'on piochait de toutes parts, et de ces nouveaux ponts? Pour quoi faire? A quoi cela vous avançait, de pouvoir gagner Lyon en une semaine? Qui est-ce qui y tenait? Qui y trouvait son compte? Ou bien de traverser l'Atlantique, de filer en un mois jusqu'à l'Amérique - comme si, pendant des millénaires, on ne s'était pas fort bien passé de ce continent! Qu'est-ce que perdait l'homme civilisé, à ne pas aller dans la forêt vierge des Indiens, ou chez les nègres? Voilà maintenant qu'ils allaient jusqu'en Laponie, c'est dans le nord, dans les glaces éternelles, où vivent des sauvages qui dévorent des poissons crus. Et ils veulent découvrir encore un autre continent, qui se trouverait dans les mers du sud, allez savoir où c'est! Et cette folie, en quel honneur? Parce que les autres en faisaient autant, les Espagnols, les maudits Anglais, ces insolents de Hollandais, avec lesquels il fallait ensuite se prendre au collet, sans d'ailleurs en avoir les moyens. [...]

Tout le malheur de l'homme vient de ne pouvoir rester seul dans sa chambre, là où est sa place. Dixit Pascal. Et Pascal était un grand homme, un Frangipani de l'esprit, un artisan dans le meilleur sens du terme, mais les gens de cette trempe ne font plus recette aujourd'hui. A présent, les gens lisent des livres subversifs, écrits par des huguenots ou des Anglais. Ou bien ils écrivent des libelles, ou de prétendues sommes scientifiques, où ils mettent en question tout et le reste. Rien de ce qu'on pensait n'est plus vrai, à les entendre; on a changé tout ça. Voilà que dans un verre d'eau nageraient de toutes petites bestioles qu'on ne voyait pas autrefois; et il paraît que la syphilis est une maladie tout ce qu'il y a de plus normale et non pas un châtiment de Dieu; lequel n'aurait pas créé le monde en sept jours, mais en des millions d'années, si du moins c'était bien lui; les sauvages sont des hommes comme nous; nos enfants, nous les éduquons de travers; et la terre n'est plus ronde comme naguère, elle est aplatie en haut et en bas comme un melon - comme si ça avait de l'importance! Dans tous les domaines, on pose des questions, on farfouille, on cherche, on renifle et on fait des expériences à tort et à travers. Il ne suffit plus de dire ce qui est et comment c'est: il faut maintenant que tout soit prouvé, de préférence par des témoins et des chiffres et je ne sais quelles expériences ridicules. Ces Diderot, d'Alembert, Voltaire, Rousseau, et autres plumitifs dont le nom m'échappe (il y a même parmi eux des gens d'Eglise, et des messieurs de la noblesse !), ils ont réussi ce tour de force de répandre dans toute la société leur inquiétude sournoise, leur joie maligne à n'être satisfaits de rien et à être mécontents de toute chose en ce monde, bref, l'indescriptible chaos qui règne dans leurs têtes!"

(Süskind, "Le Parfum")

(248) représente les ruminations d'un "artisan" qui perd de sa fortune et de sa notoriété dans un monde bouleversé par le progrès, auquel il ne sait s'adapter. Il englobe dans les mêmes vitupérations "ce bâtard de Pelissier", son concurrent heureux en affaires, et " ces Diderot, d'Alembert" et consorts, ennemis des artisans honnêtes comme Frangipani, ou lui, Baldini, ou encore le pieux Pascal une sorte d'artisan de l'esprit.

Ce monologue narrativisé (même si quelques "maintenant" émaillent le flot de paroles, l'essentiel des transpositions indique que le DIL est dominant) est-il dissonant 2, ou consonant 2 ? En réalité, on est plutôt tenté de répondre qu'il y a là dissonance 2, dans la mesure où le lecteur actuel, si peu cultivé soit-il, sait de facto que les jugements de

Baldini ont été invalidés par la marche du progrès, et ce seul fait suffit à établir une distance ironique. Mais il s'agit là d'un effet de lecture, alors que nous cherchons des marques textuelles.

Si l'on veut rendre compte de la dimension ironique de ce monologue, il est possible d'expliquer que le N, en tant que locuteur, rapporte les propos de Baldini, l'énonciateur, sans les reprendre à son compte.

Mais il nous semble qu'on peut donner une interprétation plus satisfaisante de cette distance ironique à partir de la distance provenant du décalage entre le contenu propositionnel des énoncés et l'énonciation. A la différence de l'explication de l'antiphrase fournie par Berrendonner, dans laquelle l'ironie est un phénomène volontaire du locuteur, qui dit *r* et veut faire entendre *non-r*, l'ironie résulte ici du décalage involontaire entre le dit et le dire. En ce sens, le contenu propositionnel nous conduit à penser que Pelissier, en tant qu'il participe de ce monde moderne haïssable, est honni, alors que l'énonciation fait entendre le contraire: Baldini ne hait ces gens et ce monde que parce qu'il n'y trouve pas sa place, et, au fond, il les envie. En quelque sorte, ce flot ininterrompu d'imprécations cache mal l'envie: "tu ne parlerais pas tant si tu n'étais pas jaloux de ton concurrent"; voilà ce que comprend le lecteur, d'après le contraste entre le dire et le dit.

En sorte qu'on est effectivement fondé à considérer (248) comme un PDV P dans lequel le N fait émerger indirectement (à la différence de (246)) des valeurs dissonantes 2. Par conséquent, la comparaison de (246) avec (248) montre qu'il y a des degrés dans l'expression de la dissonance 2:

- selon que le N exprime directement des jugements (plus ou moins élaborés et plus ou moins développés) sur le P, ou
- selon qu'il s'abstienne de ces prises de positions directes, pour marquer sa distance avec le P en minant ses propos de l'intérieur (par exemple en lui faisant tenir des propos stupides, comme l'esclavagiste de Montesquieu, ou par la contradiction entre le dire et le dit, comme c'est le cas en (248)).

3 la consonance 2 N / P dans le cadre d'un PDV P dominant

Ces variations dans l'expression de la dissonance 2 invitent à s'interroger sur la nature exacte des marques exprimant la consonance 2. Y a-t-il consonance 2 dès que les marques de dissonance 2 n'existent pas, ou existe-t-il des marques positives de la consonance 2? La question est capitale, car si l'on considère qu'il y a consonance 2 par le fait même qu'il n'y a pas dissonance 2, alors on court le risque de ne plus distinguer la consonance 2 (au sens où le N rapporte avec sympathie les perceptions, et surtout les pensées du P) de la neutralité.

Or ce n'est pas la même chose!

La question est particulièrement importante lorsque le P véhicule des valeurs sujettes à caution, comme l'idéologie raciste par exemple; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle (250) posera le problème à partir d'un extrait de M. Aymé concernant ce même thème.

- (249) " Mlle Verdun Malaussène: portrait d'un nourrisson. 3 jours déjà!

C'est gros comme un rôti de famille nombreuse, rouge viande tout comme, soigneusement saucissonné dans l'épaisse couenne de ses langes, c'est luisant, c'est

replet de partout, c'est un bébé, c'est l'innocence. Mais gaffe: quand ça se réveille: c'est Verdun! Toutes les batteries soudain en action, le hurlement des shrapnels, l'air n'est plus qu'un son, le monde tremble sur ses fondations, l'homme vacille dans l'homme, prêt à tous les héroïsmes comme à toutes les lâchetés pour que ça cesse, pour que ça retrouve son sommeil, même un quart d'heure, pour que ça redevienne cette énorme paupiette, menaçante comme une grenade, certes, mais silencieuse au moins. Ce n'est pas qu'on dorme soi-même si elle se rendort, on est bien trop occupé à la surveiller, à prévoir ses réveils, mais au moins les nerfs se détendent un peu. L'accalmie, le cessez-le-feu...la respiration de la guerre. On ne dort que d'un oeil et sur une oreille. Dans notre tranchée intime, le guetteur veille. Et, dès le premier sifflement de la première fusée éclairante, à l'assaut, bordel! tous à vos biberons! repoussez-nous cette offensive! des couches, les infirmières, des couches, nom de Dieu! Ce qui est englouti d'un côté déborde presque aussitôt de l'autre, et les hurlements de la propreté bafouée sont encore plus terrifiants que ceux de la famine. Des biberons! Des couches!

Ca y est, Verdun s'est rendormie. Elle nous laisse debout, hébétés, chancelants, l'oeil vide fixé sur l'ample sourire de sa digestion. C'est le sablier de son visage, ce sourire. Il va se rétrécir peu à peu, imperceptiblement, les commissures vont se rapprocher, et, quand la bouche toute rose ne sera plus qu'un poing noué, le clairon sonnera le réveil des troupes fraîches.

[...]

Trois jours déjà.

Ce que Jérémy, les yeux au milieu de la figure, résume par cette question exténuée en se penchant sur le berceau de Verdun:

-Mais ça ne grandit donc jamais?"

(D. Pennac, "La fée carabine")

(249) représente la vision de Verdun par Malaussène, un des personnages du roman dont il est par ailleurs le N. En réalité, il est difficile d'attribuer avec certitude cette vision à un P en particulier, en l'absence de NP sujet d'un verbe de perception ou de procès mental. En effet, les sujets s'avèrent aussi variés qu'abondants. Ce sont:

- soit des indéfinis ("on sent", "ce n'est pas qu'on dorme soi-même", "on est bien trop occupé à la surveiller", "on ne dort que d'un oeil"),

- soit un adjectif possessif de "la première personne du pluriel" (dans notre tranchée"), renvoyant à un locuteur et éventuellement à un autre interlocuteur, en l'occurrence Jérémy, ainsi qu'à d'autres tiers.

- soit une forme tonique de la première personne ("repoussez-moi cette offensive"),

-soit un "nous" renvoyant à une pluralité d'observateurs ("elle nous laisse debout, hébétés, chancelants").

En définitive, l'hypothèse la plus satisfaisante est que ces indéfinis, ou ces formes du pluriel, renvoient à une pluralité d'observateurs, soit la famille de Verdun, et, à l'intérieur de cette vaste famille, spécifiquement à Jérémy, présent co(n)textuellement, ainsi qu'au N - P, pour la même raison.

Mais il y a plus: les formes du "pluriel" comprennent ici non seulement le N - P associé aux autres observateurs présents dans le co(n)texte, mais aussi, possiblement, le N

²⁸⁵ , ainsi que toutes les personnes susceptibles de se reconnaître dans une telle expérience, passée ou à venir, à commencer par le lecteur.

En ce sens, le caractère indéfini des sujets des verbes de perception et de procès mental serait la marque textuelle par laquelle se construirait et s'exprimerait la consonance 2: dans cette vision attendrie d'un nourrisson, que nous tous, "frères humains" sommes capables de partager, puisque, somme toute, cette vision, ce serait (aussi) la nôtre.

N'étaient ces marques d'une pluralité de sujets, ou de sujets indéfinis , il serait difficile de considérer que (249) exprime une vision consonante 2, sauf à penser qu'il y a consonance 2 du fait même qu'il n'y a pas de marques de dissonance 2. Mais, comme on l'a déjà dit, ce type de raisonnement aurait l'inconvénient de ne pas distinguer entre vision consonante 2 et vision du P représentée avec la plus grande neutralité possible du N, comme c'est le cas en (250).

4 au-delà de l'opposition dissonance 2 VS consonance 2, les cas de neutralité du N à l'égard des P dans le cadre d'un PDV N dominant

Lorsque le récit adopte la perspective du N, il est certes toujours possible à ce dernier de porter appréciation sur les P: il le fait d'ailleurs très souvent par le biais des qualifications des P dans les énoncés primaires. Nous reviendrons ultérieurement sur le fait de savoir si cela suffit, ou non, pour exprimer une dissonance 2 ou une consonance 2 de même nature que dans les situations où la perspective dominante est celle du P.

Pour l'instant, analysons une situation racontée d'après la perspective du N, sans que ce dernier ne marque de signe de sympathie ou d'antipathie à l'égard d'un personnage qui possède par ailleurs toutes les caractéristiques de l'immonde ²⁸⁶.

- (250) " *Le matin, au bruit des premières eaux sales giclant sur le pavé de l'impasse, il [Abdel] se levait, ôtait sa capote et la remettait. Sa toilette ainsi achevée, il s'en allait traîner la savate dans la rue des Roses. Les ménagères les plus matinales, qui couraient faire leur marché avant de partir pour l'usine, le regardaient avec dégoût et ne se gênaient guère de faire des réflexions cruelles. Ayant glané quelques déchets alimentaires à la surface des poubelles, il s'arrêtait longuement devant le Café du Destin et se distrait à regarder les hommes déjeuner sur le zinc d'un café ou d'un bordaux blanc. Les clients le montraient du menton et disaient entre eux: "Tiens, voilà le Crouïa", s'étonnant avec un peu d'humeur de ce qu'il fût encore en vie, alors que tant d'honnêtes gens, utiles à leur famille et à la République, rendaient journellement le dernier soupir. Parfois, M. Alceste, le patron du Destin, cognait à la vitre avec une pièce de monnaie, lui signifiant d'avoir à franchir le seuil. "Je vais vous faire marrer", annonçait-il aux consommateurs. Après avoir empli un bol de vinaigre, il montrait à Abdel une pièce de vingt sous et lui proposait le marché d'un clin d'oeil. Abdel n'hésitait*

²⁸⁵ Sur la présence explicite du narrateur exprimée par un "nous", un "on" ou un "je", cf Charaudeau, 1992, 766 et 767. Charaudeau remarque fort justement que ces formes ont également l'avantage, pour le narrateur, "d'appeler discrètement le lecteur-destinataire à partager ses pensées, ses jugements et opinions".

²⁸⁶ Même si le patron parle beaucoup, la présence massive de ces paroles au DD n'implique pas que la scène soit racontée de son point de vue, comme le confirme la dénomination de la victime. Si le récit adoptait la perspective du raciste, Abdel ne serait pas dénommé Abdel, mais l'Arbi, ou le Crouïa, comme c'est le cas dans les DD.

jamais et lampait le vinaigre d'un trait. "Un honnête homme en crèverait", faisait observer le patron quand chacun s'était exclamé, et il ajoutait presque toujours: "Pour la science, c'est curieux quand même". Mme Alceste, la patronne, qui n'avait point de goût pour les curiosités scientifiques, ne voulait voir là qu'un gaspillage d'argent et de marchandise et se renfrognait derrière le zinc en haussant les épaules. C'était une personne jeune encore, courte et grasse, à la forte poitrine pointant très bas sous un corsage de soie vive. Une ombre de moustache noire donnait à sa figure bouffie un attrait de mystère ardent.

Quand il n'était pas invité à boire le vinaigre, Abdel avait encore une chance d'être admis au Destin. A l'heure creuse où les ouvriers venaient de quitter son zinc, le patron, qui balayait le plancher de l'établissement, avait parfois le sentiment oppressant de la vanité des choses humaines et, regardant au-dehors, voyait le monde comme un trottoir aride sur lequel Abdel faisait une tache intéressante. Il ouvrait la porte et disait: "L'Arbi, amène tes poux". Mme Alceste, assise au fond de la salle, haussait une fois de plus les épaules, sans pourtant lever le nez de sur son magazine de cinéma et rêvant qu'elle était Maë West ou, certains jours d'optimisme, Greta Garbo. Appuyé sur le manche de son balai, le patron regardait l'Arabe avaler un café tiède et se laissait aller à méditer tout haut:

- Pour celui qui veut bien réfléchir, disait-il, on est peu de chose. Je vois par exemple toi. Qu'est-ce que tu es? de la pourriture. D'où tu viens [sic]? on n'en sait rien. A quoi tu sers? J'en causais une fois au coiffeur et c'est bien ce qu'on disait ensemble, que jamais le gouvernement ne devrait tolérer une pareille vermine sur le territoire, à plus forte raison dans une ville comme Paris qui est le coeur de la France. Je ne suis pas contre l'étranger, au contraire, mais j'estime néanmoins qu'il y a des limites. Et d'abord, tu viendrais à disparaître, fusillé ou n'importe quoi, qui est-ce qui le saurait? personne. Je dirais peut-être à Mme Alceste: "Tiens, on ne voit plus le Crouïa qui buvait du vinaigre." Et puis c'est tout. Et dans quinze jours, je t'aurais sûrement oublié. C'est bien la preuve que tu es moins que rien."

(M. Aymé, "Rue de l'Évangile")

Mis à part la mention "des réflexions cruelles", rien dans cette scène n'exprime une quelconque dissonance 2 ironique, comme en (246), ou une connivence consonante 2 comme en (249): les réflexions racistes du patron sont rapportées sans commentaire distancié du N, et aucun des personnages de la scène, à commencer par la patronne, ne manifeste de désaccord: il y a là comme une évidence, et ce racisme ambiant est rapporté dans la plus grande neutralité.

Faut-il en conclure que cette neutralité cacherait une consonance 2 qui n'ose pas s'afficher? A l'appui de cette thèse, on pourrait mettre en avant le caractère réactionnaire de M. Aymé: mais outre que les idées politiques de M. Aymé sont plus complexes que cela, et que son conservatisme droitier et anarchisant n'implique pas pour autant nécessairement qu'il ait des idées racistes, il reste qu'il y a loin entre ce que pense l'homme, et ce que l'écrivain fait entendre. Ici, rien ne permet de confirmer cette thèse, ni même de la fonder.

A l'appui de la thèse adverse, on peut faire remarquer que le titre de la nouvelle, "Rue de l'Évangile", fonctionne comme une immense antiphrase (les propos et le comportement du patron n'étant pas pénétrés de la vertu de charité). De ce fait, le titre ironique manifesterait une distance envers ce racisme bête et méchant, qui vaudrait pour l'ensemble du récit.

Quoi qu'il en soit, ces arguments sont éloignés du co(n)texte, et l'on sent bien que de tels extraits peuvent nourrir des interprétations contradictoires, sur la base de raisonnements aléatoires, ou faux, au pire, ou d'hypothèses ténues, au mieux.

Notre objectif n'est pas ici de trancher, il est plutôt d'éclairer les termes du débat, et de souligner qu'il y a bien matière à problème; c'est d'ailleurs vrai pour le lecteur comme pour l'écrivain, comme l'indiquent les arguments avancés en (247).

5 relations entre expression objectivante / expression subjectivante et le couple dissonance / consonance

Le temps est désormais venu de nous interroger sur les relations entre le couple dissonance / consonance et le couple expression objectivante / expression subjectivante. Peut-on considérer que ces couples entretiennent des rapports qui se laissent formaliser sous la structure

dissonance : consonance :: expression objectivante : expression subjectivante?

Avant de répondre à cette question, il faut au préalable faire le point sur notre conception de la dissonance et de la consonance. Cette opposition est selon nous pertinente pour indiquer une distance, souvent ironique, toujours critique, du N à l'égard du P: c'est cela que nous appelons dissonance (c'est à dire, dissonance 2). Précisons que cette distance dissonante 2 apparaît dans les situations où domine la perspective du P.

Nous ne voulons pas dire qu'une telle distance ne soit pas possible avec un PDV N: mais alors il s'agit de distance pure et simple et non de dissonance 2. On peut considérer qu'il n'y a là qu'une querelle byzantine et une complication inutile: mais, en réalité, la différence entre les deux situations est plus importante qu'il y paraît au premier abord:

- avec l'expression d'une distance du N à l'égard du P dans le cadre d'un PDV P, le N fait entendre une dissonance: les faits de langue qui la caractérisent sont aux confins de la polyphonie et de la polyscopie.

- avec l'expression d'une distance du N à l'égard du P dans le cadre de PDV N, le N porte un jugement distancié sur le P, qui est déjà vu à travers sa propre perspective auctorielle: les faits de langue sont ici au coeur de la polyphonie, et de la polyphonie seulement, dans la mesure où l'on se trouve, du fait de l'absence de perspective du P, en situation de monoscopie.

Evidemment, il est toujours possible d'imaginer des situations où, à l'intérieur de PDV N, le P vu à travers la perspective du N est critiqué, moqué: nous en avons analysé plusieurs exemples, notamment (154). Il est de fait que lorsque le N présente Homais, il le fait avec distance: mais dans ce cas on ne parle que d'ironie, parce que la distance se limite à des phénomènes de polyphonie.

Cette situation vaut également pour la consonance, c'est à dire consonance 2: cette notion ne concerne par conséquent que les cas où le N fait entendre une complicité, une sympathie à l'égard du P, dans le cadre d'un PDV P. Cela signifie que notre conception de la consonance est une conception positive: il n'y a consonance 2 que lorsque celle-ci est manifestée par des marques, traces textuelles.;

nous ne croyons donc pas qu'il suffise d'une absence de dissonance 2 pour justifier l'existence d'une consonance 2 entre N et P.

Dans les cas inverses où la perspective dominante est celle du N, la consonance 2 à l'égard du P prend la forme de qualifications, modalisations mélioratives de P, à l'intérieur des énoncés primaires du N: nous sommes donc dans une situation de monoscopie, et éventuellement de polyphonie si le N emploie des expressions qui appartiennent au vocabulaire ou à la syntaxe du P, comme on le voit dans "Berlin Alexanderplatz", par exemple.

Cela posé, peut-on considérer que, à l'intérieur d'un PDV P, des expressions subjectivantes et objectivantes soient également susceptibles de marquer l'opposition consonance 2 / dissonance 2?

Il semble qu'une expression subjectivante s'accommode sans problèmes particuliers du marquage de la dissonance 2 ou de la consonance 2 du N envers le P: c'est le cas en (246), et en (248) où le N manifeste plus ou moins fortement et explicitement sa dissonance 2, ainsi qu'en (249), où le N témoigne de sa consonance 2.

En revanche, il semble plus difficile de considérer qu'une expression objectivante se prête à la manifestation de la dissonance 2 ou de la consonance 2. Pourquoi? Sans doute faut-il tenir compte du fait que ce type d'expression, caractérisé par la présence minimale de subjectivèmes coréférant à P crée une sorte d'horizon d'attente qui rend difficile la manifestation de la subjectivité du N²⁸⁷. Ce mécanisme semble jouer d'autant plus fortement dans le cadre des visions externes, surtout lorsque celles-ci s'accompagnent d'une recherche optimale de l'impersonnalité et de la neutralité de la narration.

Par conséquent il nous semble que l'expression objectivante s'accompagne plutôt de la neutralité supposée du N. Tel est du moins le degré zéro, à partir duquel certaines marques peuvent être interprétées en termes de dissonance 2 ou de consonance 2. C'est ce qui explique le caractère infondé des reproches, quant il ne s'agit pas de procès, dont sont victimes des N (et au-delà des écrivains) dont la responsabilité n'est pas engagée par ce qu'ils rapportent.

Mais comme par ailleurs la limite n'est pas toujours aisée à établir entre ce que le locuteur rapporte sans le prendre à son compte, et ce qu'il met dans la bouche d'autrui parce qu'il n'ose s'exprimer pour son propre compte, il est légitime que ce type de situations fasse débat, et que "l'on s'explique": mais il n'y a pas besoin de procès pour cela...

²⁸⁷ Difficile, mais non pas impossible. Ce que nous disons relève du constat, et non de la prescription. Remarquons que ce constat repose sur le caractère dominant des fictions de nature réaliste, quels que soient par ailleurs les contours de ce réalisme. Mais il ne va pas de soi que cet horizon d'attente dont nous évoquions l'existence fonctionne aussi bien dans le cadre de récits qui jouent sur la transgression de ces conventions réalistes, comme c'est le cas dans les nouvelles de M. Aymé.

section III

chapitre 3 : le bornage initial (et final) du PDV P (et du PDV N)

Comme nous l'avons vu, le PDV, en tant qu'il correspond à l'expression de perceptions et de pensées représentées, ne va pas sans l'expression de marques linguistiques (et / ou sémiotiques) qui fonctionnent dans l'immense majorité des cas en faisceau. Alors que, dans la section consacrée à l'examen des marques du PDV P, puis du PDV N, nous avons adopté une démarche analytique, paradigmatique, nous voudrions à présent adopter une démarche plus synthétique, de nature syntagmatique, dans l'étude des collocations de marques dont la fonction est de signaler au lecteur: "attention, ouverture de PDV!" et / ou "attention, fermeture de PDV!" .

L'une des conclusions précédentes auxquelles nous étions parvenu, tant pour le marquage du PDV P que pour celui du PDV N, consistait dans la mise en évidence d'un marquage explicite ou implicite de certaines composantes du PDV: il s'agira de déterminer les répercussions de cette stratégie d'explicitation ou d'implication sur le bornage du PDV: à l'évidence, il semble que le choix de l'implication ou de l'explicitation ne soit pas sans conséquence sur le bornage initial, tout particulièrement.

Nous nous interrogerons également sur le fait de savoir si les marques initiales et finales sont identiques, ou au contraire spécifiques.

En outre, l'insertion du PDV dans une trame narrative invitera à une interrogation sur le fait de savoir si le marquage du PDV est de nature strictement intrinsèque, opérant à l'intérieur de la sphère du PDV, immédiatement à son début et à sa fin, ou s'il est aussi extrinsèque, posant, à l'extérieur du PDV lui-même, à sa périphérie, des marques jouant le rôle de signaux indiquant l'ouverture imminente d'un PDV, ou indiquant (ou rappelant) la clôture d'un PDV précédent.

L'analyse sera ici être menée à deux niveaux différents: tout d'abord, nous nous demanderons si les marques extrinsèques varient selon la nature du segment textuel qui entoure le PDV en amont ou en aval, e. g. un premier plan narratif, ou un dialogue, ou encore un autre PDV. Ensuite, nous essayerons plus particulièrement de préciser si ces marques extrinsèques jouent seulement un rôle de marques d'appui, ou si elles sont des marques "pleines" du bornage, en l'absence de marques intrinsèques. Cette dernière question invite à une réflexion sur la hiérarchisation éventuelle des marques du bornage du PDV.

En effet, ces marques, qui fonctionnent souvent de pair, ne sont cependant pas toutes sur le même plan, dans la mesure où elles ne signalent pas avec une force égale le début et / ou la fin d'un PDV: ce sera donc un des objectifs de cette étude que de tenter de fournir des éléments de hiérarchisation de ces marques, et d'esquisser une analyse du principe à la base de cette hiérarchisation.

Enfin, comme notre étude aura privilégié l'analyse du bornage du PDV P, nous nous demanderons si ces marques peuvent être utilisées pour celui du PDV N, ou s'il existe des marques spécifiques de bornage pour ce dernier.

A le bornage initial du PDV P

Comme nous l'avons vu, le PDV correspond à une structure abstraite du type

X (verbe de perception et / ou de procès mental) P

dans laquelle le verbe de perception et / ou de procès mental peut être implicite. Dans ce cas,

- soit le P est explicitement sujet d'un verbe d'état ou de mouvement à partir duquel le lecteur infère que le P est dans une situation propice pour percevoir, penser..., et que les propositions P sont des perceptions et / ou des pensées représentées attribuables au P, qui se trouve avant celles-ci, le plus souvent, ou en incise, ou postposé à ces dernières (plus rarement);

- soit le P, sans être le sujet explicite d'un quelconque verbe permettant de telles inférences (verbe de perception et / ou de procès mental, ou verbe d'état ou de mouvement), est malgré tout considéré comme le P saillant, en raison du rôle qui est le sien dans le co(n)texte.

Ces variations ne sont évidemment pas sans effet sur le bornage initial intrinsèque ou extrinsèque du PDV P, savoir sur:

- la manière, l'endroit où apparaît le NP auquel se rapporte le PDV,
- la présence du verbe de perception ou de procès mental, et surtout le choix de la visée (les différences "temporelles" répondant essentiellement, sur ce point, à des différences de visée),
- le lexique, notamment les relations entre hyperonyme et hyponymes,
- des faits de syntaxe, tels le recours aux présentatifs, aux constructions clivées,

- des marques typographiques, ainsi que diverses procédures de marquage sémiotico-linguistique du PDV, de nature à favoriser le repérage d'un PDV par rapport à un autre, ou par rapport au premier plan ²⁸⁸.

Tous ces signaux du bornage initial du PDV P ont pour fonction d'indiquer une rupture dans la continuité textuelle, et mettent en valeur ce fait d'hétérogénéité textuelle qu'est le PDV (par opposition aux premiers plans narratifs, e. g.).

Evidemment, cette rupture peut être nette ou brouillée, exhibée ou estompée: il s'agit alors de stratégies d'écriture, qui ne sont repérables que par référence au modèle abstrait du PDV, et aux stratégies courantes de bornage initial du PDV. On comprend aisément que nous nous attachions ici à la mise au jour de ces dernières.

La démarche que nous adopterons consistera à reprendre les points précités, en tentant d'articuler les diverses stratégies de bornage selon que l'on se trouve face à un marquage plutôt intrinsèque ou plutôt extrinsèque. En effet, comme pour l'analyse du "discours" ou du "récit", de la "subjectivité" ou de l' "objectivité" du langage, on ne se trouve jamais (sinon sur des portions textuelles très restreintes) face à des types purs: le bornage du PDV n'est donc jamais purement intrinsèque ou purement extrinsèque. Ce fait n'empêche pas, néanmoins, qu'on cherche des tendances, des régularités, qui obéissent au principe de clarté, de cohésion et d'économie, et, en définitive, au principe de pertinence, conçu comme la recherche de la compréhension optimale au moindre coût cognitif.

1 le NP et le bornage initial du PDV P

Le point décisif est que le lecteur puisse attribuer des perceptions et pensées représentées à un P, faute de quoi elles seraient à mettre au compte du N.

La nécessaire mention du P, dans le cadre du PDV P, se laisse particulièrement bien appréhender dans les incipits "in medias res", lorsque ces derniers, à la différence du célèbre incipit de "La Condition humaine", ne mentionnent pas d'emblée le nom du personnage focalisateur. Ainsi de cet incipit des "Caves du Majestic":

- (251) *"Un claquement de portière. C'était toujours le premier bruit de la journée. Le moteur qui continuait à tourner, dehors. Sans doute Charlotte serrait-elle la main du chauffeur? Puis le taxi s'éloignait. Des pas. La clef dans la serrure et le déclic d'un commutateur électrique.*

Une allumette craquait dans la cuisine et le réchaud à gaz, en s'allumant, laissait fuser un "pffffitt".

Charlotte gravissait lentement, comme quelqu'un qui a passé la nuit debout, l'escalier trop neuf. Elle entrait sans bruit dans la chambre. Nouveau commutateur. Une ampoule s'allumait, avec un mouchoir rose en guise d'abat-jour et des glands de bois aux quatre coins du mouchoir.

Prosper Donge n'ouvrait pas les yeux. Charlotte se déshabillait en se regardant dans l'armoire à glace. Quand elle en arrivait à sa ceinture et à son soutien-gorge, elle soupirait. Elle était grasse et rose comme un Rubens, mais elle avait la manie de se serrer. Alors, une fois nue, elle frottait ses chairs où il y avait des marques.

²⁸⁸ Il va de soi que cette liste n'a pas de prétention à l'exhaustivité; ainsi, une problème aussi important que le mode de donation du référent, dans P, pourrait être légitimement analysé dans ce développement.

Elle avait une façon désagréable d'entrer dans le lit, en se mettant d'abord à genou dessus, ce qui faisait pencher le sommier d'un côté.

- A toi, Prosper!

Il se levait. Vite, elle se blotissait dans le creux chaud qu'il laissait derrière lui et, les couvertures relevées jusqu'aux yeux, elle ne bougeait plus.

*- Il pleut? **questionna-t-il** en faisant couler l'eau dans la toilette."*

(Simenon, "Les caves du Majestic")

Cet incipit est empathisé à partir de Prosper Donge, niché au creux de son lit, et toutes les perceptions et les pensées qu'elles suscitent sont celles du héros. Le statut de héros attribué à Prosper est annoncé, en amont de l'incipit, par le sous-titre de la section, "le pneu de Prosper Donge": ce sous-titre est important, car il indique que Donge est au centre de l'action qui va suivre, laquelle ne sera pas indifférente à l'enchaînement des faits, et à la résolution du problème: rien, en effet, n'est indifférent, dans un roman policier tout particulièrement.

Au demeurant, même si l'on faisait abstraction de ce sous-titre, on remarque que le texte lui-même présente explicitement Donge comme celui autour duquel l'action va tourner. En effet, il faut attendre les dernières lignes de notre extrait pour voir apparaître un PS, dont le sujet est Prosper ("questionna-t-il").

Jusqu'à ce moment où il interroge sa compagne, Prosper était dans un demi-sommeil, et c'est pourquoi les IMP précédents servent soit:

- a) à l'expression des perceptions et pensées du héros (cf notamment les deux premiers, ainsi que le cinquième paragraphes),

- b) à la description du héros dans ce demi-sommeil ("Prosper Donge n'ouvrait pas les yeux", "Il se levait"), assumée par le N, également responsable de la qualification de Charlotte dans les troisième et quatrième paragraphes .

Cet exemple nous permet de comprendre qu'en l'absence de la mention du NP du personnage focalisateur à partir duquel le récit présente les "premiers " bruits et les premières pensées de la journée, le lecteur concluerait que le récit est à mettre au compte d'un focalisateur qui serait un N omniscient.

Mais, en l'occurrence, cette conclusion serait fautive, tant cet incipit "in medias res" pose la réalité des perceptions de façon telle qu'elle présuppose l'existence d'un personnage qui est à l'origine de ces dernières. Ce type de marquage étique fonctionne on ne peut mieux dans les incipits avec un personnage focal, où il joue une fonction essentielle dans la constitution du pacte de lecture: les perceptions "vraies" garantissent la "vérité" du personnage, et réciproquement ²⁸⁹ .

Cela étant, il faut que le lecteur soit très attentif pour attribuer ces P au personnage focal, et non à un N omniscient. En effet, la mention du NP, après les perceptions et pensées représentées du P, ne facilite guère leur attribution, ni même leur repérage: il faut donc être un lecteur "expert", sensible à l'expression pour inférer que "c'était toujours le premier bruit de la journée", par exemple, renvoie à une perception et à une "pensée" à peine formulée de Donge:

- "la" journée, c'est "sa" journée: le déterminant défini s'explique par son caractère à la fois déictique (il s'agit de "cette journée-ci", c'est à dire "aujourd'hui", "maintenant") et anaphorique, dans la mesure où l'anaphore fonctionnerait par référence à la situation; en définitive, dans les deux interprétations, le mécanisme est le même: il y a attribution d'un repérage par rapport à Donge par coréférence situationnelle.

²⁸⁹ Sur l'opposition émique VS étique, cf Genette (1983), Harweg, Stanzel (1979, 1991, 217 à 223).

- "C'était toujours": le présentatif ainsi que l'adverbe semblent indiquer que le PDV ne se limite pas à une perception brute, mais donne naissance à une pensée fugitive, qui émerge progressivement et difficilement, à mesure que les bruits de Charlotte contraignent Donge à affronter le réel. Cette "pensée" se manifeste ici par cette mise à distance interprétative marquée par l'adverbe tout comme le présentatif, qui indiquent que le présent énoncé fonctionne comme un commentaire explicatif de la phrase précédente.

- "le premier bruit" pose la perception du bruit ("un claquement de portière") et présuppose qu'avant de percevoir "ce" bruit, le héros était en situation de ne rien entendre, et donc que, sans doute, il dormait.

Le déroulement de ces analyses besogneuses est toujours pénible et ridicule, surtout si on le compare à l'économie et à l'élégance du texte de Simenon. Mais ces détours explicatifs sont pourtant indispensables pour mettre en avant la minutie des calculs interprétatifs auxquels le lecteur, et tout particulièrement le lecteur "convers", doit se livrer.

On comprend que, par conséquent, la mention du NP avant les perceptions et pensées représentées soit doublement facilitante:

- elle aide au repérage desdites perceptions et pensées représentées;

- elle facilite l'attribution desdites perceptions et pensées au P en question.

C'est pourquoi ce type de bornage est, de loin, le plus fréquent, comme on le constate en (252):

- (252) *"Sur le bateau de Trouville, les passagers montaient déjà. Pierre s'assit, tout à l'arrière, sur un banc de bois.*

Il se demandait:

"A-t-elle été inquiétée par ma question sur le portrait, ou seulement surprise? L'a-t-elle égaré ou caché? Sait-elle où il est, ou bien ne sait-elle pas? Si elle l'a caché, pourquoi?"

Et son esprit, suivant toujours la même marche, de déduction en déduction, conclut ceci:

Le portrait, portrait d'ami, portrait d'amant, était resté dans le salon bien en vue, jusqu'au jour où la femme, ou la mère s'était aperçue, la première, avant tout le monde, que ce portrait ressemblait à son fils. Sans doute, depuis longtemps, elle épiait cette ressemblance; puis, l'ayant découverte, l'ayant vu naître et comprenant que chacun pourrait, un jour ou l'autre, l'apercevoir aussi, elle avait enlevé, un soir, la petite peinture redoutable et l'avait cachée, n'osant pas la détruire.

Et Pierre se rappelait fort bien maintenant que cette miniature avait disparu longtemps avant leur départ de Paris! Elle avait disparu, croyait-il, quand la barbe de Jean, se mettant à pousser, l'avait rendu tout à coup pareil au jeune homme blond qui souriait dans le cadre".

(Maupassant, "Pierre et Jean")

En (252) , Maupassant annonce le PDV de Pierre par un embryon de monologue intérieur de Pierre, au DD, introduit par "il se demandait:". Ce type de "préfocalisation" par une "vocalisation" du même P focalisateur est relativement courant, comme on le verra plus loin, qu'il passe par une simple réplique au DD, par un monologue intérieur, par le DI ou le DIL.

Le point essentiel est que le NP est mentionné dans le premier plan, comme le sujet saillant des perceptions et pensées: il est "à l'arrière du bateau", isolé, sans rien devant les yeux qui perturbe le cours de ses pensées.

La tête nominale est reprise par l'anaphorique "il", sujet du verbe de procès mental "se demandait", puis dans le paragraphe suivant, par "son esprit". Cette anaphore associative de type méronomique attribue on ne peut plus nettement le PDV suivant à Pierre, comme le précise le texte par le biais du groupe verbal "en conclut ceci": en effet, tant le sémantisme du verbe, que la valeur du pronom, ou la mise en valeur par l'alinéa indiquent que les P suivantes sont le résultat des déductions de Pierre, ou plutôt l'évocation de ses diverses déductions.

Enfin, le dernier paragraphe réinstancie la tête nominale, non pas pour indiquer un changement de PDV (ce qui est fréquent), mais pour indiquer un changement situationnel: ce changement, marqué par l'adverbe "maintenant", associé à l'IMP "se rappelait", indique en effet que Pierre est passé de déductions plus ou moins conjecturales à une certitude ²⁹⁰.

Ce dernier exemple a l'avantage de présenter diverses modalités d'ancrage du NP pour l'expression du bornage du PDV:

- 1) d'une part, le NP (ou un de ses substituts), sujet d'un verbe au PS, est à l'extérieur des propositions P qui expriment les pensées et / ou perceptions représentées: "Pierre s'assit"; "son esprit [...] conclut ceci". Dans ce cas, on peut parler de bornage extrinsèque, immédiatement à la périphérie des propositions P.

- 2) d'autre part, le NP (ou un de ses substituts), sujet d'un verbe à l'IMP, est à l'intérieur des propositions P, et l'on peut alors parler de bornage intrinsèque. C'est le cas de "il se demandait", ou Pierre se rappelait".

Précisons que ces marques de bornage intrinsèque sont dites intrinsèques pour deux ensembles de raisons différentes et complémentaires.

Le bornage intrinsèque l'est à un double titre:

- a) dans les deux cas, ces énoncés ont absolument besoin des propositions P suivantes pour être grammaticalement corrects, et ils ne peuvent être employés en construction absolue. C'est donc d'abord d'un point de vue syntaxique, fonctionnel, qu'ils peuvent être dits intrinsèques,

- b) on peut également considérer que la valeur des IMP indique que l'expérienceur est un sujet de conscience, ce que confirment les propositions suivantes, et ce d'autant plus nettement qu'elles sont corrélées avec un "maintenant". C'est donc également d'un point de vue sémantique qu'on peut parler de processus intrinsèque: intrinsèque signifie alors interne au procès mental qui est à l'origine des perceptions et / ou des pensées représentées.

Quant au bornage extrinsèque, il l'est également à un double titre, pour les mêmes motifs:

- a) il est fonctionnellement extrinsèque, car il est susceptible d'apparaître dans des énoncés grammaticalement corrects en l'absence des P,

²⁹⁰ Quant à savoir si le N prend cette certitude de Pierre à son compte, ou s'il traduit une certaine distance, marquée par l'incise "croyait-il", la chose est plus compliquée qu'il y paraît à première vue. Certes, la distance semble évidente. Mais celle-ci dépend de l'interprétation que l'on accorde à "croire": est-ce simplement un verbe descriptif, qui rapporte l'existence d'une croyance de Pierre, confinant à la certitude, au-delà de toute raison raisonnée. Est-ce au contraire un verbe d'attitude propositionnelle? C'est seulement dans ce dernier cas qu'on peut effectivement parler de mise à distance. La discussion ne peut guère aller plus loin, dans les limites de cet extrait; mais elle est importante, pour l'interprétation de l'ensemble du roman...

- b) il est sémantiquement extrinsèque aux P, du fait de la valeur temporelle et aspectuelle du PS (ou de toute autre forme verbale de visée globale): il est en effet externe à l'expression des pensées et / ou des perceptions représentées, du fait même qu'il marque le premier plan.

Peut-on indiquer si le bornage le plus fréquent est le bornage intrinsèque ou le bornage extrinsèque, et tenter d'expliquer pourquoi? Il semble que ce soit le bornage extrinsèque qui soit le plus fréquent, en raison de ses avantages cognitifs.

La présence du NP facilite la compréhension des énoncés, et surtout l'attribution du PDV au P. Plus tôt le marquage du NP intervient, dans un premier plan, plus l'attribution du PDV au P s'en trouve facilitée. Ce caractère facilitant du NP ne tient pas seulement au fait qu'il apparaisse avant les perceptions et / ou les pensées représentées, il tient aussi au fait que sa présence dans le premier plan indique qu'il est le pivot potentiel du procès de perception et / ou du procès mental dont le résultat se trouve exprimé dans le second plan. C'est ce double motif qui explique que le bornage extrinsèque soit le plus fréquent, et qu'il s'accompagne, outre la première mention du NP, de une ou de plusieurs reprises anaphoriques. (La redénomination ou la recatégorisation du NP est souvent la trace du PDV du N, ou à tout le moins d'un jugement du N sur le P. Quant à la réinstanciation du P à l'aide du NP, elle obéit à des variables complexes (Cf Schnedecker, 1992) qu'il n'est pas dans notre objet d'analyser ici .)

Comme on l'a vu avec la comparaison des deux exemples précédents, le repérage et l'attribution du PDV au P se font d'autant plus facilement que le bornage grâce au NP intervient dans un premier plan, et que le premier plan précède le second plan. C'est donc le bornage extrinsèque qui paraît le plus décisif.

Mais, en l'absence de ce bornage extrinsèque, le repérage et l'attribution du PDV au P est toujours possible, mais avec un plus grand coût cognitif.

Ce principe du moindre coût cognitif correspond, mutatis mutandis, au principe de pertinence. Ce principe de pertinence explique que:

- la postposition du NP soit moins fréquente que l'antéposition, parce que moins facilitante,

- la reprise anaphorique soit incomparablement plus fréquente que l'annonce par cataphore.

- lorsque il y a bornage extrinsèque, il soit fréquent de réitérer le bornage, sous une forme intrinsèque, soit par un pronom de reprise, soit, plus rarement, par la répétition du NP, sujets d'un verbe à l'IMP, lorsque le PDV se développe sur une longue portion textuelle. C'est le cas dans l'exemple de Maupassant emprunté à "Pierre et Jean": en effet, le NP, Pierre, n'est réinstancié que parce qu'il se trouve éloigné de la première mention du NP, et que le pronom "il" pourrait être sujet à confusion, et renvoyer au "fils", à l'autre fils, l'ennemi, dont il est question dans le paragraphe qui précède la réinstanciation du NP.

- lorsque il n'y a que le bornage intrinsèque, ou plus précisément lorsque ce dernier se trouve éloigné du premier plan, il soit difficile d'interpréter les P comme un PDV P.

En définitive, la présence d'un NP est déterminante pour le bornage du PDV P. Nous pouvons en donner une nouvelle preuve par le fait que le changement de NP vient interrompre la continuité du PDV, et est senti à tout le moins comme la marque d'une fin du PDV précédent, et comme l'indice d'un nouveau PDV, pour peu qu'il soit corrélé à d'autres marques.

(253) en donne une bonne illustration. On sait que "Pierre et Jean" repose sur le PDV quasi exclusif de Pierre, le frère malheureux, fils légitime d'un père falô, et envieux de la réussite et de la fortune (à tous les sens du terme) de son frère Jean. Nous citons ici un des rares épisodes où le PDV change, ce changement de PDV étant annoncé par un changement de NP. Le NP semble donc jouer un double rôle, de signal de clôture du PDV P actuel, et de signal d'ouverture potentielle d'un autre PDV P:

- (253) *"Roland et le docteur [= Pierre] demeurèrent face à face.*

"Est-ce que tu y comprends quelque chose? dit l'un.

-Oui, répondit l'autre, cela vient d'un simple petit malaise nerveux qui se déclare souvent à l'âge de maman. Il est probable qu'elle aura encore beaucoup de crises comme celle-là."

Elle en eut d'autres en effet, presque chaque jour, et que Pierre semblait provoquer d'une parole, comme s'il avait eu le secret de son mal étrange et inconnu. Il guettait sur sa figure les intermittences de repos, et, avec des ruses de tortionnaire, réveillait par un seul mot la douleur un instant calmée.

Et il souffrait autant qu'elle, lui! Il souffrait affreusement de ne plus l'aimer, de ne plus la respecter et de la torturer. Quand il avait bien avisé la plaie saignante, ouverte dans ce coeur de femme et de mère, quand il sentait combien elle était misérable et désespérée, il s'en allait seul, par la ville, si tenaillé par les remords, si meurtri par la pitié, si désolé de l'avoir ainsi broyée sous son mépris de fils, qu'il avait envie de se jeter à la mer, de se noyer pour en finir.

Oh! comme il aurait voulu pardonner, maintenant! mais il ne le pouvait point, étant incapable d'oublier. Si seulement il avait pu ne pas la faire souffrir; mais il ne le pouvait pas non plus, souffrant toujours lui-même. Il rentrait aux heures des repas, plein de résolutions attendries, puis dès qu'il l'apercevait, dès qu'il voyait son oeil, autrefois si droit et si franc, et fuyant à présent, craintif, éperdu, il frappait malgré lui, ne pouvant garder la phrase perfide qui lui montait aux lèvres.

L'infâme secret, connu d'eux-seuls, l'aiguillonnait contre elle. C'était un venin qu'il portait à présent dans les veines et qui lui donnait des envies de mordre à la façon d'un chien enragé.

Rien ne le gênait plus pour la déchirer sans cesse, car Jean habitait maintenant presque tout à fait son nouvel appartement, et il revenait seulement pour dîner et pour coucher, chaque soir, dans sa famille.

Il s'apercevait souvent des amertumes et des souffrances de son frère, qu'il attribuait à la jalousie. Il se promettait bien de le remettre à sa place, et de lui donner une leçon un jour ou l'autre, car la vie de famille devenait fort pénible à la suite de ces scènes continuelles. Mais comme il vivait à part maintenant, il souffrait moins de ces brutalités; et son amour de la tranquillité le poussait à la patience. La fortune, d'ailleurs, l'avait grisé, et sa pensée ne s'arrêtait plus guère qu'aux choses ayant pour lui un intérêt direct. Il arrivait, l'esprit plein de petits soucis nouveaux, préoccupé de la coupe d'une jaquette, de la forme d'un chapeau de feutre, de la grandeur convenable pour des cartes de visite [...]."

(Maupassant, "Pierre et Jean")

Le PDV de Pierre annoncé par un bornage extrinsèque, commence par la phrase exclamative "Et il souffrait autant qu'elle, lui", et se déroule sur les trois ou quatre paragraphes suivants, selon qu'on considère que le paragraphe qui comporte la mention du NP Jean est encore l'expression du PDV de Pierre, ou au contraire un second plan

explicatif du N formant transition avec le dernier paragraphe, qui exprime cette fois-ci le PDV de Jean.

Notre propos n'est pas, ici, de discuter sur le statut de ce paragraphe dit "de transition". L'important, pour notre démonstration, c'est de souligner que la mention de Jean est l'indice d'un changement de PDV. Un indice, seulement, et non une marque, dans la mesure où, au fil de la lecture, la mention d'un NP ne suffit pas à enclencher seule un PDV.

Mais, dès lors que, suite à cette mention, le texte cumule les marques de rupture:

- rupture typographique, avec le changement de paragraphe,
- rupture thématique, quant au sujet des pensées, les énoncés suivants opposant l'"euphorie" de Jean à la "disphorie" de Pierre,
- rupture thématique, quant aux objets considérés, Pierre étant obsédé par la faute de sa mère, par le remords, et la souffrance qui l'oppose, "lui", à Jean, tandis que ce dernier fait passer au second plan les éléments du drame familial, pour se préoccuper de sa nouvelle installation et de sa mise en ménage, alors, rétrospectivement, et en dépit de l'ambiguïté du pronom "il", ou du possessif "son frère", le lecteur comprend que la mention du NP de Jean était bien un indice de la fin du PDV de Pierre, et valait comme marque de bornage extrinsèque du PDV de Jean.

La présence de ce NP est si importante que, si on le supprimait, et qu'on le remplaçait par "son frère", le texte poserait des problèmes de cohérence, précisément parce que le lecteur serait tenté de continuer d'attribuer à Pierre des pensées dont le contenu thématique est en rupture avec les paragraphes précédents.

Cette dernière réflexion sur le statut d'indice ou de marque invite à rechercher d'autres segments linguistiques susceptibles de jouer un rôle dans le bornage du PDV P.

2 du rôle du verbe dans le bornage de PDV P

Le verbe, selon la formule de J. Guillemin-Flescher, fonctionne comme un "relateur" entre le terme repère et le repéré.

En réalité, ce n'est pas tant le verbe qui nous intéresse que la fonction qu'il remplit. Cette fonction est double: d'une part elle consiste à exprimer un procès (de perception ou un procès mental), et d'autre part elle a pour but de relier ce procès, et spécifiquement le résultat de ce procès, à une origine, en quoi le verbe est effectivement un "relateur".

C'est bien sûr cette double fonction qui nous intéresse, et elle peut être remplie de diverses manières:

- (a) soit par un verbe de perception et / ou de procès mental;
- (b) soit par un verbe d'état ou de mouvement nécessitant des inférences sur l'activité de perception et de pensée du P;
- (c) soit ce verbe est absent: mais le procès est exprimé par un nom qui exprime par son sémantisme un procès de perception ou un procès mental;
- (d) soit le procès n'est pas indiqué du tout, et il est sous entendu par une scène prétexte, un personnage prétexte, bref, par une situation interprétée par le lecteur comme propice à des perceptions et pensées représentées du P en vertu de sa connaissance du monde (il est convenu que quand on s'approche d'une fenêtre, quand on entre dans une

pièce, quand on est sur un lieu élevé, on regarde), ou en vertu de sa connaissance des types de textes, des genres, des écoles, du style de tel écrivain.

De (a) à (d) , on passe progressivement d'un marquage explicite à un marquage implicite qui rend plus "coûteux", d'un point de vue cognitif, le repérage et l'attribution du PDV au P. (Quant à la question de savoir si le marquage explicite implique un bornage intrinsèque, et le marquage explicite un bornage extrinsèque, ou inversement, c'est une question que nous aborderons dans un second temps).

Ainsi, (77) correspond à (a) :

- (77) " Il **entendit** un cri sec auprès de lui: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets"

(Stendhal, "La Chartreuse de Parme")

(254), (255), et (256) correspondent à (b) :

- (254) "Tout son corps vibrat, parcouru de tressaillements saccadés; il se releva et, s'approchant de la fenêtre, ouvrit les rideaux.

Le jour venait, un jour d'été. Le ciel rose faisait rose la ville, les toits et les murs. Une grande tombée de lumière tendre, pareille à une caresse du soleil levant, enveloppait le monde réveillé; et, avec cette lueur, un espoir gai, rapide, brutal, envahit le coeur du vicomte! Etait-il fou de s'être laissé ainsi terrasser par la crainte, avant même que rien fût décidé, avant que ses témoins eussent vu ceux de ce Georges Lamil, avant qu'il sût encore s'il allait seulement se battre?"

(Maupassant, "Un Lâche")

- (255) "Charles **descendit** dans la salle, au rez-de-chaussée. Deux couverts, avec des timbales d'argent, y étaient mis sur une petite table, au pied d'un grand lit à baldaquin revêtu d'une indienne à personnages représentant des Turcs. On sentait une odeur d'iris et de draps humides, qui s'échappait de la haute armoire en bois de chêne, faisant face à la fenêtre. [...]"

(Flaubert, "Madame Bovary")

- (256) "Emma **monta** dans les chambres. La première n'était point meublée; mais la seconde, qui était la chambre conjugale, avait un lit d'acajou dans une alcôve à draperie rouge. Une boîte en coquillages décorait la commode; et, sur le secrétaire, près de la fenêtre, il y avait, dans une carafe, un bouquet de l'autre!"

(Flaubert, "Madame Bovary")

(257) et (258) illustrent le cas (c), dans lequel le procès est exprimé par un nom, qu'il s'agisse d'un procès de perception, ou d'un procès mental:

- (257) "Claude battait des mains à ce spectacle. Il trouvait "ces gredins de légumes" extravagants, fous, sublimes. Et il soutenait qu'ils n'étaient pas morts, qu'arrachés de la veille, ils attendaient le soleil du lendemain pour lui dire adieu sur le pavé des Halles."

(Zola, "Le ventre de Paris")

- (258) " *Cependant, de vagues raisonnements recommençaient à bourdonner en lui, dans son application au travail. Qui pouvait-elle être? A coup sûr, pas une gueuse, comme il l'avait pensé, car elle était trop fraîche. Mais pourquoi lui avait-elle conté une histoire si peu croyable?*"

(Zola, "L'Oeuvre")

Enfin, (259) et (96) illustrent les marquages les plus implicites, et les bornages les plus extrinsèques ((d)):

- (259) "*Entrée en fredonnant l'air de Mozart, elle s'approcha de la psyché, baisa sur la glace l'image de ses lèvres, s'y contempla. Après un soupir, elle alla s'étendre sur le lit, ouvrit le livre de Bergson, le feuilleta tout en dégustant des fondants au chocolat. Après quoi elle se leva et se dirigea vers la salle de bains attenante à la chambre.*

Grondements des eaux, divers petits rires, gazouillis incompréhensibles, puis un silence, suivi du choc d'un corps brusquement immergé, puis la voix aux inflexions adorées. Les rideaux écartés, il s'approcha de la porte entrebaillée de la salle de bains, écouta."

(A. Cohen, "Belle du seigneur")

Dans ce dernier exemple, le deuxième paragraphe correspond au PDV du personnage masculin qui écoute amoureuxment la femme aimée dans une délicieuse intimité. On pourrait à bon droit se demander à quoi tient cette interprétation, dans la mesure où, tout d'abord, le PDV P pourrait être celui d'Ariane au bain: interprétation rendue impossible par le contenu thématique du deuxième paragraphe, qui présuppose l'existence d'un autre personnage, qui écoute, et qui le fait avec amour, celle qui est dans son bain.

Au demeurant, cette attribution au P masculin, en l'occurrence Solal, est nécessaire, et ce, sans qu'il soit besoin de recourir à la dernière phrase:

- (259 b) "*Entrée en fredonnant l'air de Mozart, elle s'approcha de la psyché, baisa sur la glace l'image de ses lèvres, s'y contempla. Après un soupir, elle alla s'étendre sur le lit, ouvrit le livre de Bergson, le feuilleta tout en dégustant des fondants au chocolat. Après quoi elle se leva et se dirigea vers la salle de bains attenante à la chambre.*

Grondements des eaux, divers petits rires, gazouillis incompréhensibles, puis un silence, suivi du choc d'un corps brusquement immergé, puis la voix aux inflexions adorées. [...] "

En (259 b), le deuxième paragraphe correspond aussi aux perceptions et aux pensées représentées du P, malgré l'absence de la dernière phrase. Certes, celle-ci, par sa présence, confirme notre interprétation, mais elle n'est pas nécessaire, et s'avère surtout utile pour l'interprétation du long monologue qui suit, dans lequel Ariane se laisse aller à imaginer tout un théâtre intérieur complexe, que l'amant écoute de l'extérieur, comme le texte le rappelle quelques pages plus loin (*De nouveau dissimulé derrière les rideaux...*). Cette attribution des perceptions et des pensées représentées du deuxième paragraphe à Solal s'explique donc par la rupture de visée entre les deux paragraphes, et par leur discontinuité thématique.

(96) présente un autre exemple de marquage implicite et de bornage extrinsèque:

- (96) *"Je vous prie de sortir... Vous entendez? cria-t-il en se retournant vers les trois voisines. Si cela vous amuse, je le regrette pour vous..."*

Un drôle de cadavre: une petite vieille boulotte, fardée, aux cheveux filasse, trop blondis, mais dont on voyait la racine blanche; une robe de chambre rouge et un bas, un seul, à la jambe qui pendait du lit.

Aucun doute possible: elle avait été étranglée"

(Simenon, "Cécile est morte")

Comme nous l'avons déjà dit à propos de cet exemple, les deux paragraphes qui suivent les propos de Maigret expriment les perceptions puis les pensées de ce dernier, et ce malgré l'absence de marques renvoyant explicitement ces énoncés à Maigret (les subjectivèmes n'étant pas, seuls, des indices suffisants de PDV P). Ce sont seulement des calculs inférentiels qui permettent d'attribuer ces authentiques perceptions et pensées représentées au P saillant dans le co(n)texte.

Peut-on préciser dans quelles mesures ces diverses modalités dans l'expression des procès de perception ou des procès mentaux interfèrent dans le bornage intrinsèque ou extrinsèque du PDV? Ici, il semble qu'il faille mettre en avant le concept de visée, à la base de la distinction des premiers et des seconds plans.

Le bornage extrinsèque a lieu lorsque les verbes en question sont exprimés dans des premiers plans, ou lorsqu'il n'y a pas de verbe, comme dans les cas c) et d) et que l'on infère un procès de perception ou un procès mental que l'on attribue au P saillant. En revanche, il y a bornage intrinsèque lorsque les verbes sont exprimés dans des seconds plans, le plus souvent par des IMP.

Encore une fois, c'est la différence de visée qui est fondamentale, et non la valeur temporelle des temps. C'est pourquoi on peut trouver dans les premiers plans, non seulement des PS, mais encore des présents de visée globale, et, dans les seconds plans, non seulement des IMP, mais encore des présents de visée sécante, comme on l'a vu à propos du marquage du PDV P avec le présent.

On remarque que, en raison des inférences fréquentes, ou en raison de la présence tout aussi fréquente de nombreux verbes de perception ou de procès mental dans les premiers plans, il semble que le bornage extrinsèque soit plus habituel que le bornage intrinsèque (ou, ce qui revient au même, que le bornage intrinsèque soit d'abord annoncé par un bornage extrinsèque). Cette situation (qui correspond à une intuition, plus qu'elle ne repose sur des statistiques fiables, tant notre corpus, si développé qu'il soit, est mince), nous semble devoir être expliquée par le fait que les procès exprimés dans des seconds plans ne peuvent être considérés comme la marque de perceptions et / ou de pensées représentées que si, au préalable (ou dans le co(n)texte postécédent immédiat) il y a un premier plan. Sans cela, il n'y a pas de perceptions et / ou de pensées représentées, il n'y a que des fragments descriptifs au compte du N.

Par voie de conséquence, ce phénomène favorise, dès le premier plan, et à l'intérieur de ce dernier, l'expression des procès de perception et / ou des procès mentaux.

A contrario, en (98), le fait que l'extrait soit totalement à l'itératif bloque toute possibilité de PDV P par décrochage énonciatif, et les verbes de perception et / ou de

procès mental sont considérés comme des verbes à valeur descriptive parmi d'autres, sans qu'ils puissent être un point d'appui pour l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées:

- (98) *"Il entra dans les fermes par la barrière de bois plantée dans les talus qu'ombrageaient deux rangées de hêtres, et saluant par son nom le paysan: "Bonjour, maît' Chicot", il lui tendait son journal Le Petit Normand. Le fermier essuyait sa main à son fond de culotte, recevait la feuille de papier et la glissait dans sa poche pour la lire à son aise après le repas de midi. Le chien, logé dans un baril, au pied d'un pommier, jappait avec fureur en tirant sur sa chaîne; et le piéton, sans se retourner, repartait de son allure militaire, en allongeant ses grandes jambes, le bras gauche sur sa sacoche, et le droit manoeuvrant sur sa canne qui marchait comme lui d'une façon continue et pressée."*

(Maupassant, "Le crime au père Boniface")

Du fait de l'itératif, cette scène est interprétée comme la description par le narrateur d'une scène qui se reproduit fréquemment, sinon quotidiennement. En revanche, il suffirait de modifier la visée (et le temps) de quelques formes verbales pour que la scène soit interprétée comme la perception du facteur, suite à un événement unique situé à un moment donné de la narration ultérieure:

- (98 b) *"Il entra dans les [la ?] ferme[s ?] par la barrière de bois plantée dans les talus qu'ombrageaient deux rangées de hêtres, et saluant par son nom le paysan: "Bonjour, maît' Chicot", il lui tendit son journal Le Petit Normand. Le fermier essuyait sa main à son fond de culotte, recevait la feuille de papier et la glissait dans sa poche pour la lire à son aise après le repas de midi. Le chien, logé dans un baril, au pied d'un pommier, jappait avec fureur en tirant sur sa chaîne; et le piéton, sans se retourner, repartit de son allure militaire, en allongeant ses grandes jambes, le bras gauche sur sa sacoche, et le droit manoeuvrant sur sa canne qui marchait comme lui d'une façon continue et pressée."*

Il suffit de ces quelques modifications pour que, par contraste, les fragments soulignés soient ressentis comme représentant les perceptions et les pensées du père Boniface, suite à l'action exprimée dans le premier plan. Relativement à notre problématique, on constate que la nécessité du premier plan contrastant avec l'expression des perceptions et / ou des pensées représentées dans le second plan favorise dès le premier plan l'expression du procès de perception et / ou du procès mental.

Par conséquent l'absolue nécessité du contraste avec le premier plan rend sinon indispensable, du moins très probable, et très favorable, le bornage extrinsèque du procès de perception et / ou du procès mental, et amène à considérer le bornage intrinsèque des mêmes procès comme un bornage "ancillaire", s'appuyant le plus souvent sur le premier, et le confirmant.

Encore convient-il de préciser que cette réflexion ne vaut que pour l'expression explicite du procès de perception et / ou du procès mental. Mais, s'il fallait se poser la question de savoir lequel est le plus important, autrement dit lequel pourrait être supprimé, c'est ici sans conteste le bornage intrinsèque du procès qui disparaîtrait au profit du bornage extrinsèque du marquage explicite du procès de perception et / ou du procès mental.

Cela ne signifie pas que ce bornage intrinsèque serait moins important que l'autre; cela veut dire que ce bornage intrinsèque du procès étant marqué par d'autres composantes linguistiques, et spécifiquement celles qui concernent l'expression des P, la réitération du bornage intrinsèque du procès par un marquage explicite des verbes de perception et / ou de procès mental serait inutilement redondante, en vertu du principe de pertinence.

Pour autant que d'autres composantes linguistiques remplissent le rôle décisif de bornage intrinsèque des perceptions et / ou des pensées représentées (rôle décisif, faute de quoi il n'y a plus ... de perceptions et / ou de pensées représentées) alors, par économie, telle ou telle composante peut se trouver dans le premier plan, et éventuellement réitérée dans le second plan.

Ce caractère secondaire du bornage intrinsèque à l'aide de verbes de perception et / ou de procès mental à l'IMP s'explique également par une autre raison, tout aussi fondamentale. Le bornage intrinsèque du procès à l'aide de marques explicites existe, dans les P contenant des perceptions et / ou des pensées représentées, et ce même si le texte ne mentionne pas explicitement de verbe de perception et / ou de procès mental à l'IMP: en effet, les procès de perception et / ou les procès mentaux sont constamment exprimés par le biais des formes verbales de visée sécante, et tout particulièrement par les IMP dont la valeur expérientielle mémorielle rappelle, tout en la construisant, l'existence d'un sujet de conscience percevant et pensant.

3 les marques lexicales du bornage initial du PDV P

Sans prétention aucune à l'exhaustivité, nous entendons mettre en valeur un phénomène particulier de bornage initial du PDV P à l'aide du lexique. Nous voulons parler des relations entre hyperonymes et hyponymes. Ces relations sont décisives à un double titre, en ce qui nous concerne: d'abord, elles offrent des outils commodes pour l'observation et la manipulation des textes; ensuite elles sont importantes pour l'analyse de la progression thématique, tout particulièrement de la progression thématique à thème éclaté, très fréquente dans l'expression du PDV.

Il n'est au demeurant pas étonnant que nous nous intéressions à ces relations, dont le rôle a également été souligné par Hamon, Adam et Petitjean pour la structuration de surface des textes descriptifs. En effet, un très grand nombre de PDV appartiennent à ce type de texte.

A l'instar des séquences descriptives construites par ancrage initial, ou par affectation finale du thème-titre (Adam et Petitjean, 1989, 112 et ss), le PDV peut être marqué par un bornage initial explicite, sous la forme d'un hyperonyme ²⁹¹, repris ensuite dans les propositions P par différents hyponymes qui se rattachent à lui par des relations de type partie / tout, le plus souvent.

²⁹¹ L'hyperonyme peut également apparaître en fin de PDV, dans le choix d'une affectation; comme il a été souligné, cette stratégie communicative, dont on trouve la marque dans les devinettes, nécessite une grande attention, et un surcroît de dépense cognitive.

Ici encore, on peut noter l'existence d'un bornage extrinsèque ou d'un bornage intrinsèque de l'hyperonyme, selon que ce dernier figure dans le premier plan (bornage extrinsèque), ou au contraire en tête des propositions P du second plan (bornage intrinsèque).

Au demeurant, ce bornage est souvent doublement marqué, puisque la présence de l'hyperonyme dans le premier ou le second plan va souvent de pair avec une mention en fin de paragraphe, ou en début de paragraphe suivant.

Ainsi, (260), (261) illustrent le bornage extrinsèque à l'aide de l'hyperonyme, redoublé par le changement d'alinéa:

- (260) *"En moins d'une heure on parvint au port de Trouville, et comme c'était le moment du bain, Pierre se rendit sur la plage.*

De loin, elle avait l'air d'un long jardin plein de fleurs éclatantes. Sur la grande dune de sable jaune, depuis la jetée jusqu'aux Roches Noires, les ombrelles de toutes les couleurs, les chapeaux de toutes les formes, les toilettes de toutes les nuances, par groupes devant les cabines, par lignes le long du flot ou dispersés çà et là, ressemblaient vraiment à des bouquets énormes dans une prairie démesurée."

(Maupassant, "Pierre et Jean")

Cet exemple de "Pierre et Jean" montre bien que les hyponymes tels que "dune", "jetée", "cabines", etc, permettent le développement de la perception représentée de la plage, à laquelle Pierre se livre. Cette perception est d'autant plus sensible et homogène qu'elle se développe en filant la comparaison de la plage avec un jardin fleuri.

(261), emprunté à Huysmans, repose également sur la mention de l'hyperonyme dans le premier plan; le second plan, qui suit la première proposition, énumère successivement (et dans un ordre aléatoire) diverses gemmes. Le présent, qui pourrait être remplacé par des IMP, y possède une valeur interprétative (cf Smith, 1993, "Langages" n° 112, 35)²⁹² qui s'accommode particulièrement bien de la visée sécante.

- (261) *"Le choix des pierres l'arrêta: le diamant est devenu singulièrement commun depuis que tous les commerçants en portent au petit doigt; les émeraudes et les rubis de l'Orient sont moins avilis, lancent de rutilantes flammes, mais ils rappellent par trop ces yeux verts et rouges de certains omnibus qui arborent des fanaux de ces deux couleurs, le long des tempes; quant aux topazes, brûlées ou crûes, ce sont des pierres à bon marché, chères à la petite bourgeoisie qui veut serrer des écrins dans une armoire à glace; d'un autre côté, bien que l'Eglise ait conservé à l'améthyste un caractère sacerdotal, tout à la fois onctueux et grave, cette pierre s'est, elle aussi, galvaudée aux oreilles sanguines et aux mains tubuleuses des bouchères qui veulent, pour un prix modique, se parer de vrais et pesants bijoux; [...]".*

(Huysmans, "A Rebours")

²⁹² Dans sa valeur interprétative, "l'emploi du présent indique ici que l'événement décrit est si important qu'il mérite d'être étendu à un intervalle de temps plus large que celui de son occurrence présente". Smith considère par ailleurs que cette valeur interprétative se retrouve dans l'usage du présent historique: "le but est de forcer le lecteur à visualiser la situation décrite comme s'il était lui-même présent. En d'autres termes, le présent historique, en évoquant la représentation d'une image de la scène décrite, satisfait le critère de l'usage interprétatif" (ibid. 35 et 36)

Par rapport à l'exemple précédent, faut-il parler de bornage intrinsèque, en raison de la présence de l'hyperonyme dans le même paragraphe que les hyponymes mentionnés dans le second plan, ou de bornage extrinsèque, en vertu de la présence de l'hyperonyme dans le premier plan?

Au fond, la querelle n'est pas d'un intérêt vital... L'important, toutefois, c'est de justifier ses choix et leur logique. Nous penchons en l'occurrence pour privilégier l'interprétation qui repose sur la distinction des plans: celle-ci est en effet fondamentale, alors que le recours à l'alinéa est facultatif, ne faisant que mettre en valeur une distinction de nature linguistique. On pourrait d'ailleurs sans peine avoir recours à l'alinéa, en (261 b), comme le fait Maupassant en (237), (ou Joyce, dans "Ulysse") :

- (261 b) "*Le choix des pierres l'arrêta:*

le diamant est devenu singulièrement commun depuis que tous les commerçants en portent au petit doigt; les émeraudes et les rubis de l'Orient sont moins avilis, lancent de rutilantes flammes, mais ils rappellent par trop ces yeux verts et rouges de certains omnibus qui arborent des fanaux de ces deux couleurs, le long des tempes; quant aux topazes, brûlées ou crues, ce sont des pierres à bon marché, chères à la petite bourgeoisie qui veut serrer des écrins dans une armoire à glace; d'un autre côté, bien que l'Eglise ait conservé à l'améthyste un caractère sacerdotal, tout à la fois onctueux et grave, cette pierre s'est, elle aussi, galvaudée aux oreilles sanguines et aux mains tubuleuses des bouchères qui veulent, pour un prix modique, se parer de vrais et pesants bijoux; [...]".

(Huysmans, "A Rebours")

On retrouve le même cas de figure dans cet extrait du "Ventre de Paris":

- (262) "*Ce fut à la triperie qu'ils [Cadine et Marjolin] firent connaissance de Claude Lantier. Ils y allaient chaque jour avec le goût du sang, avec la cruauté de galopins s'amusant à voir des têtes coupées. Autour du pavillon, les ruisseaux coulent rouge; ils y trempaient le bout du pied, y poussaient des tas de feuilles qui les barraient, étalant des mares sanglantes. L'arrivage des abats dans des carrioles qui puent et qu'on lave à grande eau les intéressait. Ils regardaient déballer les paquets de pieds de moutons qu'on empile à terre comme des pavés sales, les grandes langues roidies montrant les déchirements saignants de la gorge, les coeurs de boeuf solides et décrochés comme des cloches muettes."*

(Zola, "Le ventre de Paris")

Nous considérons donc que (261) et (262) expriment un bornage extrinsèque, puisque l'hyperonyme est mentionné dans le premier plan. Mais ces derniers exemples de bornage n'expriment certes pas un bornage aussi sensible que lorsqu'il est redoublé par l'alinéa, ou, comme dans l'exemple d'Echenoz, lorsqu'il est souligné par la réitération de l'hyperonyme (ou d'un de ses synonymes) au début du second plan.

- (263) "*Puis sans bouger il ouvre un oeil, mécaniquement il fait le point sur le **surgénérateur**.*

*Derrière la Mercedes brûlée, au-delà d'une ligne de tilleuls, la **centrale nucléaire** est un bâtiment plat flanqué de constructions cylindriques courtes sur pattes, coiffées de coupoles, un long bâtiment plat que dominant trois cheminées géantes, profilées cathédrale, évasées château d'eau. Des câbles électriques perlés de boules rouges et blanches relie de hauts pylônes à croisillons, cependant que des cheminées s'échappe*

immoblement une masse céleste, himalayenne, immaculée. Toujours enfoui dans le souple support de fourrure, la conductrice de la Mercedes dessous, Meyer ne détache plus ses yeux de la centrale."

(J. Echenoz, "Nous trois")

(263) témoigne de la présence de l'hyperonyme dans le premier plan (les présents du premier énoncé indiquant une visée globale). Ce bornage extrinsèque n'est pas incompatible avec la réitération de l'hyperonyme, comme c'est ici le cas in fine, ou avec la mention d'un synonyme au début du second plan. Ces occurrences témoignent on ne peut mieux du rôle des hyperonymes dans le bornage initial (et final) du PDV P.

Dans un tel cas de figure, on peut à bon droit se demander laquelle des mentions de l'hyperonyme est la plus importante: il semble que, dans ce cas comme dans la double expression du procès de perception et / ou du procès mental, la mention de l'hyperonyme dans le premier plan soit plus importante, dans la mesure où la suppression de l'hyperonyme rendrait l'énoncé de premier plan agrammatical. En revanche, la suppression de l'hyperonyme au début du second plan est tout à fait possible, sans que celle-ci nuise à la grammaticalité de l'énoncé en question.

Quant au bornage intrinsèque, opérant en tête des propositions de second plan, il est doublement remarquable, lorsque l'hyperonyme est également souligné par l'alinéa, comme on l'a vu avec le bornage extrinsèque : ainsi de (264):

- (264) *"En apercevant Madame Roland qui entrait la première, au lieu de lui tendre les mains comme toujours, elle ouvrit les bras et l'embrassa, car elle devinait l'intention de sa démarche.*

Le mobilier du salon, en velours frappé, était toujours recouvert de housses. Les murs, tapissés de papiers à fleurs, portaient quatre gravures achetées par le premier mari, le capitaine. Elles représentaient des scènes maritimes et sentimentales. On voyait sur la première la femme d'un pêcheur agitant un mouchoir sur la côte, tandis que disparaît à l'horizon la voile qui emporte son homme. Sur la seconde, la même femme, à genoux sur la même côte, se tord les bras en regardant au loin, sous un ciel plein d'éclairs, sur une mer de vagues invraisemblables, la barque de l'époux qui va sombrer."

(Maupassant, "Pierre et Jean")

En revanche, le bornage intrinsèque de (265) n'est pas souligné par l'alinéa; il s'agit cependant bien d'un bornage intrinsèque, dans la mesure où l'hyperonyme est exprimé dans le second plan:

- (265) *"Pour la nourriture, ça devenait exagéré. Cela créa même des rapports humains entre les répétiteurs et Pierre. Ils avaient enfin quelque chose en commun, un sujet de conversation. Est-ce que les Meyer se rendaient compte? Enfin, ils en mangeaient aussi de cette saloperie. Il est vrai que sous prétexte qu'elle était enceinte, on faisait des petits plats à Sarah, elle avait des oeufs en plus, des laitages..."*

(Aragon, "Les voyageurs de l'impériale")

(265) présente donc un autre cas de marquage intrinsèque, l'hyperonyme étant en début du second plan (cependant que le premier plan, c'est à dire la deuxième phrase, est enchâssé à l'intérieur du second plan).

La conclusion que l'on peut tirer de l'étude du rôle de l'hyperonyme dans le bornage du PDV P, c'est que c'est le bornage extrinsèque qui paraît le plus efficace, parce que le plus économique et le plus sûr pour indiquer le début imminent d'un PDV, et faire comprendre que ce PDV est à attribuer au NP sujet du procès de perception et / ou du procès mental.

Ce sont sans doute ces avantages cognitifs qui expliquent que ce type de bornage extrinsèque paraisse plus fréquent que le bornage intrinsèque.

4 le rôle des présentatifs dans le marquage syntaxique du bornage initial intrinsèque du PDV P

La "Grammaire Larousse" précise que les présentatifs servent à la présentation des noms, ou de leurs équivalents (1964, 84), et classe "c'est", "il y a", "voilà" et "voici" selon leur valeur démonstrative, du plus faible au plus fort.

"La grammaire d'aujourd'hui" les définit comme des mots ou expressions qui permettent de désigner quelqu'un ou quelque chose en rapport avec une situation" (1986, 565).

Charaudeau considère que "la présentation est l'opération linguistique qui correspond à l'intention de déterminer le mode d'existence d'un être (ou d'un processus). Cette existence est toujours liée de manière plus ou moins étroite à une localisation dans l'espace et dans le temps." (Charaudeau, 1992, 302). Et il distingue plusieurs modes de présentation, portant soit sur l'existence relative, l'identité d'un être, la présence d'un être (ou encore l'impersonnalisation d'un processus ou la focalisation d'un des modes précédents) (ibid. 303).

Notre objectif n'est pas de nous lancer dans une étude détaillée et globale du présentatif; il est de souligner une fonction originale du présentatif, indépendamment du fait qu'il porte sur l'existence, la présence ou l'identité d'un être ou encore d'un processus: ce rôle particulier consiste à signaler l'existence d'un observateur, d'un sujet de conscience à l'origine de la (re)présentation.

Cette hypothèse repose sur les observations suivantes:

- 1: Le présentatif ne fait pas que présenter, il représente: les présentatifs ne jouent pas seulement un rôle de mise en valeur de l'objet thématifié, mais encore un rôle de représentation. Le présentatif fait alors référence à un élément antérieur, suggéré ou explicite (cf "Grammaire du Français contemporain", 1964, 84).

- 2: Cette valeur représentative s'entend à deux niveaux différents:

- comme représentant, le présentatif joue un rôle anaphorique par rapport à l'élément antérieur du co(n)texte, et il indique qu'il existe un rapport "logique" entre la situation antérieure et le fait mis en focus ²⁹³ ;

- la (re)présentation peut en outre, sous certaines conditions, prendre la forme d'une représentation mentale. Cela se produit lorsque les présentatifs introduisent à des présentations qui comportent des perceptions et / ou des pensées représentées, lesquelles

²⁹³ Comme dans la suite d'énoncés suivants: "E 1 : Il fait froid. E 2 C'est le vent (ou C'est qu'il vente)". Dans ce cas, le présentatif indique un rapport de causalité entre E 2 et E 1, que l'on peut paraphraser ainsi: s'il fait froid, c'est parce qu'il vente.

ont été implicitement ou explicitement sollicitées par la situation dans l'espace et dans le temps ²⁹⁴.

En d'autres termes, cela signifie que la présentation de l'identité ou de l'existence ou de la présence d'un être (ou d'un processus) opère de telle manière que le sujet de conscience ne se contente pas de mettre l'accent sur le fait présenté. En effet, le sujet de conscience établit une relation entre ce fait nouveau, mis en relief, et un fait antécédent. En sorte que le sujet de conscience met en rapport la présentation du fait et l'interprétation de ce fait avec des éléments du co(n)texte antérieur.

Dans ces cas-là, on est fondé à dire que les présentatifs signalent l'existence d'un PDV.

Telle est donc notre hypothèse: les présentatifs jouent fréquemment un rôle notable dans le bornage initial intrinsèque du PDV P.

Plus grande est la valeur représentative du présentatif, plus nécessaire est le bornage intrinsèque de ces marqueurs. Du fait que le présentatif le plus fréquemment sollicité, "c'est", se trouve être celui qui la plus grande valeur représentative, on est donc fondé à dire que les présentatifs, en général, indiquent un bornage intrinsèque du PDV P.

Il est légitime de s'interroger sur le fait que l'analyse se limite présentement au bornage intrinsèque, alors que, dans les développements précédents, elle tentait de dégager des procédés de bornage intrinsèque et / ou extrinsèque. En réalité, cette restriction n'est qu'apparente. En effet, qu'est-ce donc, en réalité, que le bornage du PDV P par le biais du NP, associé à un verbe de procès mental - ou à un verbe de perception, ou à un verbe d'état ou de mouvement - , sinon un bornage syntaxique, (le plus souvent extrinsèque, et, moins souvent, intrinsèque, comme on vient de le constater) ? On le voit, la nécessité d'étudier le bornage syntaxique extrinsèque ne nous échappe pas, et, d'une certaine manière, nous avons déjà proposé des éléments d'analyse de ce dernier.

Pour quelles raisons s'intéresser aux présentatifs dans l'étude du bornage du PDV?

- a) D'abord parce que ces structures sont facilement repérables, et qu'elles s'offrent par conséquent bien au repérage du PDV.

- b) Ensuite parce que, comme on le verra, ces présentatifs fonctionnent rarement seuls: ils sont comme une sorte de point d'ancrage autour duquel gravitent d'autres structures, telles:

- des constructions clivées,
- des constructions segmentées,
- la structure "on" + (verbe de perception),
- des adverbes de temps, des adverbes ordinaux, des adverbess spatiaux, des

connecteurs, etc, fonctionnant comme des indicateurs de série, bornant initialement les procès de perception et / ou les procès mentaux, les ordonnant, avant d'indiquer le bornage final du PDV P.

L'ensemble de ces structures contribue puissamment au bornage initial du PDV P. En outre, lorsque le PDV se développe sur de longues portions textuelles, ces mêmes structures participent à la structuration de surface du PDV, en intervenant souvent à l'initiale des paragraphes.

²⁹⁴ Ainsi de cette suite d'énoncés: "E 1 Pierre se réveilla en sursaut. E 2 C'était le volet qui frappait contre le mur". E 2 comporte une perception et une pensée représentées. Pierre établit une relation entre le bruit qui a motivé son brutal réveil en E 1, et l'origine de son réveil (et de sa peur). Le présentatif renvoie à la situation qui a motivé E 1; il indique qu'il y a un rapport entre ces deux énoncés: E 2 se présente comme une tentative d'explication de Pierre, qui cherche à apaiser sa crainte.

- c) En définitive, nous nous intéressons à ces structures parce qu'elles sont un facteur non négligeable de cohérence et de cohésion textuelle.

L'hypothèse que l'on peut faire, c'est que la plupart de ces marques ne peuvent servir d'indicateur de PDV P que si elles ont été précédées par d'autres marques, spécifiquement celles qui concernent le "repère" et le "relateur" (Guillemain-Flescher). Mais il faut encore une autre condition indispensable pour que ces présentatifs marquent l'ouverture (ou la poursuite) d'un PDV P: leur verbe doit nécessairement être à l'IMP. Certes, le présent est possible, à la condition qu'il exprime une visée sécante, et que les autres formes verbales sous la domination sémantique du présentatif soient également à l'IMP. Cette dernière règle vaut tout particulièrement pour "voici" et "voilà", dont les formes verbales originelles sont figées.

4.1 "c'est"

Le présentatif le plus fréquemment utilisé est "c'est". Sa valeur de présentation est directement tributaire du "morphème de focalisation ce" (Weinrich, 1989, 236, 237), qui se combine avec le verbe de prédication "être".

Si la mise en relief de l'information nouvelle est en rapport avec "ce", en revanche, le PDV, lui, est tributaire du morphème de focalisation, ainsi que du temps, et de la visée exprimés par la forme verbale.

1. Utilisé comme marque du bornage intrinsèque, le présentatif doit exprimer une visée sécante, et se trouve donc le plus souvent à l'IMP. Cette condition est décisive: en effet, la forme verbale, et sa visée, sont susceptibles de bloquer la fonction de bornage initial du PDV P: c'est particulièrement le cas avec le PS:

- (266) *"Mais le comble de cette soirée inoubliable fut la rencontre...*

Ce fut à la sortie, tard, comme Martine, seule à la grille devant le château embrasé, attendait le pharmacien qui devait les ramener au village et cherchait sa voiture, pendant que sa femme et Mme Donzert, plus fatiguées de regarder danser les filles que si elles avaient dansé elles-mêmes, s'étaient assises quelque part, sur un banc, et que Cécile était ailleurs avec son amoureux..."

(E. Triolet, "Roses à crédit")

En effet, le présentatif au PS introduit un commentaire du narrateur qui développe le contenu propositionnel de l'énoncé du paragraphe précédent, et, dans tous les cas, il ne s'agit pas d'un PDV P. Il en va de même dans (267) et (268):

- (267) *" Ce fut le jour le plus terrible de sa vie. Jusqu'ici, elle était parfois désespérée de ne pas avoir ce qu'elle désirait; ce jour-là, elle avait perdu ce qu'elle avait eu: le bonheur."*

(E. Triolet, "Roses à crédit")

- (268) *" Ce fut vraiment une année difficile à passer pour des jeunes gens qui mettaient tous leurs espoirs dans l'aggravation du désordre, et pour qui le seul avenir désirable consistait à n'en point avoir;"*

(Nizan, "La conspiration")

En (267) et en (268), le PS est, parmi d'autres indices, la marque du savoir du N sur les événements et sur les personnages: les commentaires, jugements du N, assortis de la forme verbale du présentatif au PS, bloquent l'interprétation du fragment comme pensée représentée. La preuve en est qu'il suffit de transformer le PS en IMP pour rendre possible le rôle de marquage initial d'un PDV P:

- (267 b) " *C'était le jour le plus terrible de sa vie. Jusqu'ici, elle était parfois désespérée de ne pas avoir ce qu'elle désirait; ce jour-là, elle avait perdu ce qu'elle avait eu: le bonheur.*"

(E. Triolet, "Roses à crédit")

- (268 b) " *C'était vraiment une année difficile à passer pour des jeunes gens qui mettaient tous leurs espoirs dans l'aggravation du désordre, et pour qui le seul avenir désirable consistait à n'en point avoir;*"

Le PDV P est incontestable, en (267 b), et il semble qu'il s'agisse des pensées de Martine, et de son propre jugement sur le fait que c'est bien, selon elle, ce jour-là qui est "le plus terrible de sa vie". Le PDV P semble possible, dans l'exemple suivant, encore que la qualification des "jeunes gens", en (268 b), soit nettement au compte du N; mais cela n'empêche pas d'imaginer que "c'était vraiment une année difficile à passer" soit l'expression du PDV des jeunes gens.

2 . Par ailleurs, il semble que le présentatif s'accommode tout aussi mal du bornage du PDV P lorsque la forme verbale du présentatif est au présent:

- (269) " *C'est [= c'était] ainsi que se déroulaient quelques-uns de leurs amours: on comprendra peut-être pourquoi ces jeunes gens parlaient généralement des femmes avec une grossièreté pleine de ressentiment. Ce département de leur vie n'était pas en ordre. "*

(Nizan, "La conspiration")

- (270) " *En contraste avec la brise fraîche de la nuit, une odeur d'huile chaude monte de la machine. C'est [= c'était] l'odeur de Bionnas. Il faut quitter au plus vite cette ville puante. Busard ne pénétrera jamais plus dans une usine.*"

(R. Vailland, "325 000 francs")

- (271) " *C'est [= ce fut] à cette époque, dans l'été 39, que Lewka reçut de sa tante, la soeur de sa mère, une lettre lui disant que ses parents étaient morts et enterrés.*"

(E. Triolet, "Le Monument")

- (272) " *Ce n'est que [= ce ne fut que] vers le soir, n'y tenant plus, n'en pouvant plus de ce tête-à-tête avec ses idées noires, qu'il grimpa chez Cora, dans son atelier, comme il passait par là, rue de la Paix.*"

(E. Triolet, "Le Monument")

Les exemples précédents, empruntés à E. Triolet, présentent des formes verbales de visée globale, qui pourraient sans peine être remplacées par des PS: ce sont donc des premiers plans, et, de ce fait, il n'y a pas de PDV possible, a fortiori pas de PDV P.

En (269), le présentatif introduit à un jugement du N de "La conspiration", et, s'il s'agit d'un PDV, ce ne peut être qu'un PDV N, et en aucun cas un PDV P.

L'exemple de Vailland, en (270), est plus tangent, dans la mesure où le présent a une valeur sécante; mais il participe d'un second plan dont le N est responsable, comme l'indique entre autre le futur de certitude "ne pénétrera plus jamais dans une usine". On pourrait certes objecter qu'il s'agit des illusions de Busard, tout comme d'ailleurs le jugement sur cette "ville puante" lui appartient. L'objection n'est pas sans fondement, mais elle repose sur des traits de polyphonie qui ne sont pas suffisants pour fonder un PDV P; nous préférons considérer cet extrait comme un PDV N, (certes "consonant", au sens où les jugements du héros affleurent, mais malgré tout distancié, pour de nombreuses raisons qui tiennent au pacte de lecture de l'ouvrage, et qui dépassent le cadre de la présente argumentation).

Par conséquent, il semble que "c'est", dans le cadre du récit, renvoie plutôt à des commentaires du N, ou à des premiers plans. De ce fait, le bornage de PDV P par le présentatif est bloqué.

3 . On rencontre néanmoins quelques présentatifs au présent ouvrant un PDV P: mais ils sont d'une part de visée sécante, et d'autre part immédiatement suivis d'IMP:

- (273) " *C'est [= c'était] ici que Lewka et Leïla s'embrassaient dans l'ombre teintée de toutes les couleurs des vitraux, le rouge, le bleu, le vert, le jaune, avec l'intensité à jamais perdue au fond de la vie.*

Était-ce à cause de ce peuple de statues, les unes blanches, maigres, droites, les vêtements collés au corps, d'autres peintes, le corps désarticulé, les vêtements flottants... était-ce à cause de toutes ces statues parmi lesquelles il avait grandi, que Lewka avait voulu devenir sculpteur?"

(E. Triolet, "Le Monument")

A la différence des exemples précédents, (273) montre que "c'est" , nettement de valeur sécante, peut être remplacé par un IMP, en concordance avec le deuxième IMP de l'énoncé. D'ailleurs, il n'est pas indifférent que le paragraphe suivant commence par le même présentatif, à l'IMP, et sous la forme interrogative, comme si d'une forme du présentatif à l'autre, il y avait une progression dans le PDV de Lewka, passant successivement de perceptions réexpérenciées diffuses à des pensées plus distinctes sur les motifs de sa trajectoire artistique. Mutatis mutandis, l'exemple suivant, emprunté à W. Pozner, appelle le même commentaire:

- (274) " *Ce n'est pas [= ce n'était pas] de repos que Carvin avait besoin, mais de certitude. Le cercle de lumière sur la table à manger, le cercle de famille lui-même s'étaient disjoints sous la pression du chaos qui s'y précipitait sur les ondes électriques, par la bouche des enfants. Il lui fallait l'obscurité du lit conjugal où les vieux époux, toute honte bue et toutes confidences faites, se consolent ou s'assassinent par monosyllabes et restituent trente ans de vie commune autour d'un bouton à recoudre au caleçon, pas le bleu pâle, mais le mauve, le dernier de ceux qui ont été achetés à La Belle Jardinière, en 1929, l'année qui, etc."*

(W. Pozner, "Deuil en 24 heures")

(274) indique que l'extrait est un PDV de Carvin, comme l'indiquent les IMP qui suivent immédiatement le présentatif. quant aux présents qui suivent les IMP, ils ont

également une valeur sécante, et donnent l'illusion de l'actualité de la scène imaginaire que Carvin revit avec une grande acuité.

4 . Il semble donc que le bornage du PDV P par le présentatif "c'est" exige une forme verbale de visée sécante, soit un présent de visée sécante, associé à d'autres formes verbales à l'IMP, soit, le plus souvent, des IMP, comme c'est le cas dans les exemples suivants.

- (275) *"Mais elle jeta un cri, un nouvel éclair l'avait aveuglée [= Christine]; et, cette fois, elle venait de revoir la ville tragique dans un éclaboussement de sang. C'était une trouée immense, les deux bouts de la rivière s'enfonçant à perte de vue, au milieu des braises rouges d'un incendie. "*

(Zola, "L'Oeuvre")

Cet exemple illustre on ne peut mieux le rôle de bornage initial intrinsèque du présentatif. En effet, il marque l'ouverture du PDV P. Certes, il existe, en amont du présentatif, des énoncés à l'IMP ou au PQP. Mais ces énoncés de second plan ("un nouvel éclair l'avait aveuglée; et, cette fois, elle venait de revoir la ville tragique dans un éclaboussement de sang") expriment un second plan descriptif et commentatif, dont le N est le responsable (tout comme il est responsable des qualifications "ville tragique" et "éclaboussement de sang" ²⁹⁵).

Par conséquent, dans ces premiers énoncés de second plan, le personnage est "vu". En revanche, après le présentatif, il est "voyant", et c'est parce qu'il est le focalisateur qu'il y a PDV P. Encore serait-il plus conforme à l'exemple de dire que c'est parce que le présentatif indique l'ouverture de perceptions et / ou de pensées représentées que l'on peut par rétroaction considérer que Christine devient un personnage focalisateur.

On saisit par conséquent, dans une situation où des IMP appartiennent à des seconds plans de nature très différente, combien le présentatif joue un rôle important de bornage initial du PDV P.

- (276) *"Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint - Eustache, à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés."*

(Zola, "Le ventre de Paris")

En (276), le présentatif est immédiatement au début du second plan. Il indique que le PDV suivant correspond à la représentation des perceptions et des pensées de Claude, centrées autour de l'"admiration" provoquée par l'aube éclairant les légumes. Il faut cependant reconnaître que la place de "c'était" n'est pas nécessairement au tout début du second plan; ainsi, l'exemple suivant montre que le présentatif est précédé par la série "D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux": ces adverbesspatio-temporels initient une série (de perceptions et / ou de pensées représentées), et fonctionnent eux-mêmes comme des marques de bornage intrinsèque. Quoi qu'il en soit, le présentatif apparaît très

²⁹⁵ Quand bien même ces qualifications expriment une consonance avec le PDV de Christine, comme semble le souligner le présentatif. Toutefois, cette continuité qu'indique le présentatif peut s'interpréter fort différemment. Soit elle vise une continuité de type situationnel, et donc elle indique la continuité des réactions et des visions de Christine, suite aux éclairs mentionnés par l'énoncé: il s'agit dans ce cas d'une continuité par rapport au dit, qui n'implique pas nécessairement une communauté de vision. Soit la continuité se fait par rapport à l'énonciation, par rapport au dire, et c'est dans ce cas, tout particulièrement, que l'on est fondé à parler de consonance.

vite, dans la première phrase du paragraphe (fort long, comme nous le verrons plus loin) exprimant le spectacle des quais, que Claude invite Christine à admirer :

- (277) " *Regarde! regarde!*"

D'abord, au premier plan, au dessous d'eux, c'était le port Saint - Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs, bordée d'une file de péniches encore pleines, où grouillait un peuple de débardeurs, que dominait le bras gigantesque d'une grue de fonte; [...]"

(Zola, "L'Oeuvre")

La série d'exemples précédents pourrait laisser penser que nous sommes ici face à un trait stylistique propre à Zola (c'est indéniable), qui ne trouve pas son équivalent dans d'autres textes; il n'en est rien: ainsi des débuts de (246) et (249), ou encore des exemples suivants:

- (278) " *Les voilà. Il boit, mais il était fait pour l'opium: on se trompe aussi de vice; beaucoup d'hommes ne rencontrent pas celui qui les sauverait. Dommage, car il est loin d'être sans valeur. Mais son domaine ne t'intéresse pas.*"

C'était vrai. Si Kyo, ce soir, ne pensait pas au combat, il ne pouvait penser qu'à lui-même. La chaleur le pénétrait peu à peu, comme au Black Cat tout à l'heure; et, de nouveau, l'obsession du disque l'envahit comme la légère chaleur du délassément envahissait ses jambes; [...]"

(Malraux, "La Condition humaine")

- (279) " *Tu viens de l'armée?*"

C'était un soldat de la 1ère Division, celle qui comprenait le plus grand nombre de communistes. Kyo l'interrogea. L'homme était amer: on se demandait à quoi servait l'Internationale. Tout était donné à la bourgeoisie du Kuomintang [...]"

(Malraux, "La Condition humaine")

- (280) " *A bientôt*" *répondit Magnin, touchant son revolver dont la crosse était en bois.*

C'était le froid de cinq heures, le froid qui précède l'aube. Magnin voulait du café. Devant le château de chaux bleue dans l'obscurité, son auto éclairait l'un des vergers où les ombres des Internationaux déjà prêts, sautant parmi les arbres, cueillaient des oranges couleur de gelée blanche, brillantes de rosée. Au bout du champ, les autos attendaient dans l'obscurité."

(Malraux, "L'Espoir")

- (281) " *C'était naturellement Yvonne qui trimbalait leur déjeuner, comme toujours.*"

(Aragon, "Les voyageurs de l'impériale")

Ces exemples de Malraux ou d'Aragon montrent que "c'était" se prête particulièrement bien au bornage de perceptions et / ou de pensées représentées qui sont motivées en amont par un événement donné (une réplique vaut pour un événement) explicité ou suggéré. Ce constat, associé au fait que, comme on le verra, les présentatifs fonctionnent en réseau avec nombres de marques de mises en relief,

d'emphase, contribue à étayer l'idée que le présentatif est un marqueur du PDV P, indépendamment de la visée sécante de la forme verbale, en construisant, par le dire, l'image d'un sujet de conscience percevant et pensant.

Cela peut être également observé dans les exemples suivants:

- (282) " *C'était au cinéma que Joseph l'avait rencontrée. Elle [= Carmen] fumait cigarette sur cigarette et comme elle n'avait pas de feu, Joseph lui en avait donné. Alors chaque fois elle avait offert une cigarette à Joseph. Lui non plus n'avait pas cessé de fumer.*"

(Duras, "Un barrage contre le Pacifique")

- (283) "Après le cinéma, ils allèrent danser dans un dancing-piscine qui se trouvait en dehors de la ville. Barner y alla sans hésiter et il était clair qu'il avait dû suivre cet emploi du temps à chacun de ses séjours à la colonie avec, à chaque fois, une nouvelle préposée de l'Hôtel Central.

C'était un bungalow peint en vert, au milieu d'un bois. A cause des lanternes vénitiennes qui se balançaient en haut des arbres on y voyait comme en plein jour. Le long du bungalow se trouvait la fameuse piscine qui faisait à elle seule la célébrité du dancing. C'était une grande vasque de rochers alimentée par un ruisseau dont on avait capté le cours en scellant l'ouverture de la vasque".

(Duras, "Un barrage contre le Pacifique")

Dans les deux cas, le présentatif ouvre un PDV de Carmen.

- (284) " - *Le quartier n'est pas désagréable. Il est en pleine rénovation, expliqua Maryse. Montagnac a eu le nez fin.*

C'était en effet grâce à lui que Nadia avait eu vent de l'annonce de Szalzman; il l'avait repérée à la vitrine d'une agence du boulevard Magenta."

(T. Jonquet, "Les orpailleurs")

- (285) " - *Des racontars, répondit Flavières.*

Liège, c'était très loin, tout en haut de la carte. Cela ne le concernait point. Cette guerre-là n'était plus qu'un épisode de la guerre qui le déchirait."

(Boileau - Narcejac, "D'entre les morts")

- (286) " *Cet inspecteur Van Thian, c'était une autre paire de manches. D'abord, il aurait dû mourir dès son admission. Un organisme si frêle et si troué, cela n'aurait pas dû faire un pli. Mais une force étrange maintenait l'inspecteur Van Thian en vie. Cette force, l'infirmière Magloire le comprit enfin, était de la haine à l'état pur".*

(Pennac, "La fée carabine")

Ces deux derniers exemples montrent que le présentatif est souvent utilisé dans le cadre des constructions segmentées, qui mettent en relief le thème de l'énoncé. Ces constructions emphatiques contribuent, en quelque sorte, à l'expression d'un bornage initial du PDV "à la puissance deux", en contribuant à créer l'illusion de la présence du sujet de conscience. En effet, il semble que le lecteur assiste aux linéaments de ses pensées, aux instantanés de ses perceptions.

5 . Il reste à examiner un dernier cas, qui pourrait à première vue contredire notre analyse selon laquelle "c'est" se limite au bornage intrinsèque, en vertu de sa valeur représentative.

Cette situation paraît en effet frontalement contredite par l'existence d'incipits (de récits ou de chapitres) qui commencent par "c'était", et qui indiquent malgré tout un PDV P, et ce alors qu'ils ne renvoient à rien qui, auparavant, indique un procès de perception et / ou un procès mental du P focalisateur.

- (287) " *C'était la fin des études pour Martine, l'institutrice avait essayé de la persuader de continuer, avec le brevet supérieur, elle aurait plus de chances de réussite dans la vie... Non, Martine ne voulait pas en entendre parler et puisque M'man Donzert était d'accord, Martine resterait chez elle et y apprendrait le métier de coiffeuse.*"

(E. Triolet, "Roses à crédit")

- (288) " *C'était ridicule que d'être mariés et de vivre séparément. Un sujet de plaisanterie pour amis et amies. Mais somme toute, cette exaspération continuelle maintenait à chaud et au frais le désir que Daniel et Martine avaient l'un de l'autre, d'être ensemble, de ne plus se séparer.*"

(E. Triolet, "Roses à crédit")

Ces deux incipits, respectivement des chapitres 4 et 15, appellent des commentaires différents: s'il n'est pas niable que le premier indique un PDV P, en revanche, il semble plus correct de considérer que le deuxième marque un PDV N, en raison du fait que le N accède également aux pensées de Martine et de Daniel.

Somme toute, cette situation est-elle de nature à remettre en cause nos hypothèses de départ? Nous verrons plus loin que nombre de marques du bornage initial du PDV P peuvent également indiquer un PDV N: nous sommes face à un tel cas. Mais cette situation ne contredit pas le principe du bornage intrinsèque, dans les deux cas.

En réalité, ce type d'incipit n'est pas si rare que cela; on a déjà remarqué des incipits "in medias res" commençant par un article défini, dont la fonction est de présenter comme déjà connu un référent nouveau. Cette manière de faire, qui plonge le lecteur dans le vif du récit, lui permet de s'identifier immédiatement à l'observateur, dont la présence est présumée par la familiarité avec laquelle il est référé au monde. L'avantage de ces débuts est donc non seulement de présenter comme connu un objet vu pour la première fois, il est aussi, et surtout, de présumer l'existence préalable d'un sujet de conscience, sujet des perceptions et / ou des pensées.

C'est exactement le même mécanisme qui est mis en branle avec le présentatif: l'incipit est alors présenté comme le résultat des perceptions et / ou des pensées d'un individu donné, le N ou le P.

S'agissant des incipits de récits, le PDV N est la règle, si le récit n'adopte pas d'emblée la perspective du héros principal: c'est le cas de la perspective étendue du narrateur de "Roses à crédit":

- (289) " *C'était cette mauvaise heure crépusculaire, où, avant la nuit aveugle, on voit mal, on voit faux. Le camion arrêté dans une petite route, au fond d'un silence froid, cotonneux et humide, penchait du côté d'un fantôme de cabane. Le crépuscule salissait le ciel, le chemin défoncé et ses flaques d'eau, les vagues d'une palissade, et une haie de broussailles finement emmêlées comme des cheveux gris enroulés sur les dents d'un peigne.*"

(E. Triolet, "Roses à crédit")

L'incipit, qui poursuit longuement la description de l'heure, du lieu, puis des personnages, correspond au PDV N, en l'absence de P saillant.

Ces apparents contre-exemples nous permettent en définitive de confirmer on ne peut plus clairement le rôle du présentatif dans le bornage initial du PDV P (ou N), dans la mesure où "c'était" introduit à des pensées et / ou des perceptions représentées annoncées explicitement ou suggérées par la situation, ou, dans le cas des incipits, présuppose l'existence d'un sujet de conscience percevant, pensant, auquel rapporter le PDV.

4.2 "il y a"

Si "c'est" est le présentatif le plus fréquemment rencontré, il n'est cependant pas le seul, et l'on peut lire maintes ouvertures de PDV P bornées par "il y a".

1. Il semble que, comme "c'est", du fait de la présence de la forme verbale, "il y a" ne puisse marquer le PDV P qu'à la condition que la forme verbale ait une visée sécante; et, de fait, c'est couramment la norme:

- (290) *"Est-ce que Maigret fit un léger signe d'assentiment? Il ne s'en rendit pas compte. Il était trop fasciné par l'atmosphère de cette maison et plus encore par cette femme, derrière la douceur de qui il devinait une prodigieuse énergie.*

Il n'y avait pas une fausse note en elle, ni dans ses vêtements, ni dans son maintien, ni dans sa voix. On se serait plutôt attendu à la rencontrer dans quelque château ou, mieux, dans une de ces vastes maisons de province qui sont comme les musées d'une époque révolue".

(Simenon, "Maigret et la Grande Perche")

- (291) *" Il y avait sa femme: rien autre ne lui avait été donné par la vie. Elle avait été vendue douze dollars. Abandonnée par l'acheteur à qui elle ne plaisait plus, elle était venue chez lui [= Hemmelrich] avec terreur, pour manger, pour dormir; mais au début elle ne dormait pas, attendant de lui la méchanceté des européens dont on lui avait toujours parlé".*

(Malraux, "La Condition humaine")

- (292) *"Il y avait même pire ailleurs, paraît-il, ou les traditions d'usinage et les cérémoniaux étaient encore plus affinés, et que ce n'étaient pas forcément des prolos qui s'y laissaient prendre. Bien sûr il y en avait toujours des qui résistaient quand même, faisaient leur tête, parfois rejetant tout en bloc, jusqu'au plaisir. Mais pas si facile."*

(F. Bon, "Sortie d'usine")

Toutefois, il ne semble pas que le présent bloque le bornage initial du PDV P: en effet, si ces trois exemples précédents transformaient l'IMP en présent (et transposaient les autres formes verbales afin de respecter la concordance), on se trouverait toujours face à des pensées représentées au DIL, donc face à un PDV P.

- (290 b) *"Est-ce que Maigret fit un léger signe d'assentiment? Il ne s'en rendit pas compte. Il était trop fasciné par l'atmosphère de cette maison et plus encore par cette femme, derrière la douceur de qui il devinait une prodigieuse énergie.*

Il n'y a pas une fausse note en elle, ni dans ses vêtements, ni dans son maintien, ni dans sa voix. On s'attendrait plutôt à la rencontrer dans quelque château ou, mieux, dans une de ces vastes maisons de province qui sont comme les musées d'une époque révolue".

(Simenon, "Maigret et la Grande Perche")

- (291 b) *" Il y a sa femme: rien autre ne lui avait été (a) été donné par la vie. Elle avait été (a été) vendue douze dollars. Abandonnée par l'acheteur à qui elle ne plaisait plus, elle était (est) venue chez lui avec terreur, pour manger, pour dormir; mais au début elle ne dormait pas, attendant de lui la méchanceté des européens dont on lui avait toujours parlé".*

(Malraux, "La Condition humaine")

- (292 b) *"Il y a même pire ailleurs, paraît-il, ou les traditions d'usinage et les cérémoniaux étaient (sont) encore plus affinés, et que ce n'étaient (ce ne sont) pas forcément des prolos qui s'y laissaient (laissent) prendre. Bien sûr il y en avait (a) toujours des qui résistaient (résistent) quand même, faisaient (font) leur tête, parfois rejetant tout en bloc, jusqu'au plaisir. Mais pas si facile."*

(F. Bon, "Sortie d'usine")

On remarque que, dans les deux derniers exemples, il n'est même pas besoin de transposer la totalité des formes verbales; la seule modification du temps de "il y a" n'empêche pas de continuer à considérer ces fragments comme des PDV P.

On peut par conséquent émettre l'hypothèse que ce présentatif est un marqueur du PDV P permettant un emploi du présent plus souple que "c'est"; en revanche, le PS bloque le bornage d'un PDV P, du fait de sa visée globale.

2 . Ce présentatif affirme l'existence de l'"objet" qui se trouve thématiqué. Il nous semble que ce même présentatif contribue à créer (en le présupposant) l'image d'un sujet de conscience, dans la mesure où la plupart de ses occurrences peuvent être paraphrasées ou précédées par la structure NP (verbe de perception) P, ou NP (verbe de procès mental) P ²⁹⁶ :

- (292 c) *"Il y avait [= il pensait que..., il paraît que... , il racontait que... "il y avait"] même pire ailleurs, paraît-il, ou les traditions d'usinage et les cérémoniaux étaient encore plus affinés, et que ce n'étaient pas forcément des prolos qui s'y laissaient prendre. Bien sûr il y en avait toujours des qui résistaient quand même, faisaient leur tête, parfois rejetant tout en bloc, jusqu'au plaisir. Mais pas si facile."*

(F. Bon, "Sortie d'usine")

- (290 c) *"Est-ce que Maigret fit un léger signe d'assentiment? Il ne s'en rendit pas compte. Il était trop fasciné par l'atmosphère de cette maison et plus encore par cette femme, derrière la douceur de qui il devinait une prodigieuse énergie.*

Il n'y avait pas [= il remarquait qu'il n'y avait pas, il se faisait la remarque que qu'il n'y avait pas,] une fausse note en elle, ni dans ses vêtements, ni dans son

²⁹⁶ Ce qui confirme par ailleurs le fait que le présentatif serve au bornage initial intrinsèque du PDV P.

maintien, ni dans sa voix. On se serait plutôt attendu à la rencontrer dans quelque château ou, mieux, dans une de ces vastes maisons de province qui sont comme les musées d'une époque révolue".

(Simenon, "Maigret et la Grande Perche")

- (293) *"Janvier avait ouvert deux étuis à fusil en cuir, et un des hommes de l'Identité Judiciaire avait examiné les armes.*

-Elles vous appartiennent?

-Elles appartenait à mon beau-père. Je n'ai jamais chassé.

Une heure plus tôt, dans la chambre de Guillaume, on avait trouvé un revolver qui avait été examiné, et que Maigret avait placé dans le tas d'objets à emporter pour vérifications ultérieures.

Il y avait [il observait qu'il y avait, il se disait qu'il y avait] de tout, dans ce tas-là, y compris les fiches professionnelles du dentiste et, provenant d'un bonheur-du-jour, dans la chambre de la vieille dame, le certificat de décès de son mari et celui de sa première bru.

On voyait aussi un complet auquel Janvier avait remarqué un léger accroc à la manche, et que Guillaume Serre prétendait ne pas avoir porté depuis une dizaine de jours.

On errait parmi les vieilles malles, les caisses, les meubles boiteux qui avaient été montés au grenier parce qu'ils ne servaient plus."

(Simenon, "Maigret et la Grande Perche")

Ces paraphrases accréditent l'idée que le présentatif présuppose l'existence d'un sujet de conscience percevant et / ou pensant: ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ces présentatifs soient suivis par des pronoms indéfinis sujet de verbe de perception ou de procès mental coréférant au sujet du PDV:

- (293 b) *"Janvier avait ouvert deux étuis à fusil en cuir, et un des hommes de l'Identité Judiciaire avait examiné les armes.*

-Elles vous appartiennent?

-Elles appartenait à mon beau-père. Je n'ai jamais chassé.

Une heure plus tôt, dans la chambre de Guillaume, on avait trouvé un revolver qui avait été examiné, et que Maigret avait placé dans le tas d'objets à emporter pour vérifications ultérieures.

Il y avait de tout, dans ce tas-là, y compris les fiches professionnelles du dentiste et, provenant d'un bonheur-du-jour, dans la chambre de la vieille dame, le certificat de décès de son mari et celui de sa première bru.

On voyait aussi un complet auquel Janvier avait remarqué un léger accroc à la manche, et que Guillaume Serre prétendait ne pas avoir porté depuis une dizaine de jours.

On errait parmi les vieilles malles, les caisses, les meubles boiteux qui avaient été montés au grenier parce qu'ils ne servaient plus."

(Simenon, "Maigret et la Grande Perche")

Les "on" soulignés coréfèrent à Janvier, ce qui n'est pas le cas du "on" précédant le présentatif, "on avait trouvé un revolver" se rapportant à un quelconque policier. En (290 d), l'indéfini coréfère également à Maigret.

- (290 d) *"Est-ce que Maigret fit un léger signe d'assentiment? Il ne s'en rendit pas compte. Il était trop fasciné par l'atmosphère de cette maison et plus encore par cette femme, derrière la douceur de qui il devinait une prodigieuse énergie.*

Il n'y avait pas une fausse note en elle, ni dans ses vêtements, ni dans son maintien, ni dans sa voix. On se serait plutôt attendu à la rencontrer dans quelque château ou, mieux, dans une de ces vastes maisons de province qui sont comme les musées d'une époque révolue".

(Simenon, "Maigret et la Grande Perche")

3 . Ce dernier exemple, ainsi que le suivant, comportent des négations: ces négations sont intéressantes pour notre démonstration: ce qui est éventuellement nié concerne le propos, mais non l'existence du sujet de conscience à l'origine des perceptions et / ou pensées représentées.

- (294) *"- Tout ça, c'est de la rig'lade, répondit Katow à voix presque basse. Ils n'ont qu'à attendre. Le jour est pour eux.*

Il n'y avait que cinq blessés couchés dans la pièce; ils ne gémissaient pas: deux fumaient, en regardant le jour apparaître entre le mur et les matelas."

(Malraux, "La Condition humaine")

En définitive, "il y a" semble bien indiquer un PDV P, tant par la présupposition de l'existence d'un sujet de conscience, que par la fréquence des formes de visée sécante.

4.3 "voici, voilà"

Les présentatifs "voici", ou "voilà" ont un caractère démonstratif nettement affirmé.

1 . "Voilà" est plus fréquent que "voici", dans la mesure où l'opposition entre proximité et éloignement n'est plus guère pratiquée, au détriment de "voici":

Néanmoins, "voici" se rencontre parfois:

- (295) *"Martine, dans un demi-sommeil sous le grand chêne, sentait les bras de Daniel autour d'elle. Une encre mauve coulait autour de ses yeux. Quand elle se réveilla tout à fait, elle se remit à marcher.*

Voici la cabane. La bicyclette était toujours là, appuyée aux vieilles planches. Les enfants avaient disparu... Martine hésita, mais n'osa pas frapper à la porte. Tant pis! Elle continuait à marcher, arriva à la hauteur de la route nationale et se mit à la longer..."

(E. Triolet, "Roses à crédit")

Cet exemple de "Roses à crédit" est un des rares que nous ayons rencontrés associant "voici" à un PDV P dans un texte hétérodiégétique. En effet, du fait de la valeur de proximité de "voici", il semble que cette forme appelle la première personne. C'est pourquoi on rencontre "voici" en bornage initial de PDV P dans les récits homodiégétiques, comme c'est le cas dans l'exemple des "Conquérants".

- (296) " *Voici l'imprimerie. Notre imprimerie. Un long hangar... A l'intérieur, la lumière est si intense que nous sommes d'abord obligés de fermer les yeux*".
(Malraux, "Les conquérants")

2 . Le plus souvent, dans les récits hétérodiégétiques, "voici" est remplacé par "voilà".

- (297) " *Max sursauta. Voilà que ça recommençait!* "
(Anonyme, "Sans titre")

- (298) " *Voilà vingt ans que Scali entendait parler de "notion de l'homme". Et se cassait la tête dessus. C'était du joli, la notion de l'homme, en face de l'homme engagé sur la vie et la mort! Scali ne savait décidément plus où il en était. Il y avait le courage, la générosité - et il y avait la physiologie. Il y avait les révolutionnaires - et il y avait les masses. Il y avait la politique - et il y avait la morale.*"
(Malraux, "L'Espoir")

"Voilà" se prête particulièrement bien à l'expression des pensées représentées, qui sont présentées comme le résultat d'un événement antérieur, explicite ou suggéré. Tout comme les autres présentatifs, il presuppose donc l'existence d'un sujet de conscience.

On remarque que cette dernière caractéristique permet de conclure que les présentatifs servent au bornage du PDV P non seulement en raison des formes verbales de visée sécante, mais encore en raison du fait qu'ils contribuent à l'expression directe ou implicite d'un sujet de conscience.

Nous voudrions en conclusion donner une nouvelle preuve de ce point, tout en montrant combien les présentatifs jouent un rôle décisif dans la cohérence et la cohésion en intervenant aux moments clés du PDV P.

- (299) " *Regarde! regarde!*

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le Port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs, bordée d'une file de péniches encore pleines, où grouillait un peuple de débardeurs, que dominait le bras gigantesque d'une grue de fonte; tandis que, de l'autre côté de l'eau, un bain froid, égayé par les éclats des derniers baigneurs de la saison, laissait flotter au vent les drapeaux de toile grise qui lui servaient de toiture. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre avec des petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire, animé du perpétuel va-et-vient des piétons, une chevauchée de fourmis, sur la mince ligne de son tablier. En dessous, la Seine continuait, au loin; on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf, bruni de la rouille des pierres; une trouée s'ouvrait à gauche, jusqu'à l'île Saint-Louis, une fuite de miroir d'un raccourci aveuglant; et l'autre bras tournait court, l'écluse de la Monnaie semblait boucher la vue de sa barre d'écume. Le long du Pont-Neuf, de grands omnibus jaunes, des tapisseries bariolées, défilaient avec une régularité mécanique de jouets d'enfant. Tout le fond s'encadrait là, dans les perspectives des deux rives: sur la rive droite, les maisons des quais, à demi-cachées par un bouquet de grands arbres, d'où émergeaient, à l'horizon, une encoignure de l'Hôtel de Ville et le clocher carré de Saint Gervais, perdus dans une confusion de

faubourg; sur la rive gauche, une aile de l'Institut, la façade plate de la Monnaie, des arbres encore, en enfilade. Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant. En bas, les peupliers du terre-plein verdissaient en une masse puissante, cachant la statue. Plus haut, le soleil opposait les deux faces, éteignant dans l'ombre les maisons grises du quai de l'Horloge, éclairant d'une flambée les maisons vermeilles du quai des Orfèvres, des files de maisons irrégulières, si nettes, que l'oeil en distinguait les moindres détails, les boutiques, les enseignes, jusqu'aux rideaux des fenêtres. Plus haut, parmi la dentelure des cheminées, derrière l'échiquier oblique des petits toits, les poivrières du Palais et les combles de la Préfecture étendaient des nappes d'ardoises, coupées d'une colossale affiche bleue, peinte sur un mur, dont les lettres géantes, vues de tout Paris, étaient comme l'efflorescence de la fièvre moderne au front de la ville. Plus haut, plus haut encore, par-dessus les tours jumelles de Notre-Dame, d'un ton de vieil or, deux flèches s'élançaient, en arrière de la flèche de la cathédrale, sur la gauche de la flèche de la Sainte-Chapelle, d'une élégance si fine, qu'elle semblaient frémir à la brise, hautaine mûre du vaisseau séculaire, plongeant dans la clarté, en plein ciel.

"Viens-tu, mon ami" répéta Christine doucement.

(Zola, "L'Oeuvre")

Nous avons mis en évidence, dans ce long morceau de bravoure, un certain nombre de marqueurs très hétérogènes qui aident à la structuration de surface de cette description, par la très forte organisation spatio-temporelle de l'ensemble (nous avons laissé de côté l'essentiel des indices lexicaux qui s'ajoutent aux marqueurs mis en évidence).

L'hypothèse que nous voulons éprouver est que ces marqueurs, associés aux présentatifs, jouent, par l'organisation même du dire, un rôle décisif dans la construction du sujet de conscience à l'origine du PDV P. Disons d'emblée que nous ne sommes pas dupe de ce que cette description focalisée est une technique d'écrivain, une manière de naturaliser une description que l'écrivain veut à tout prix faire passer, en essayant d'instaurer une sorte de temporalité fictive à l'intérieur de sa description, pour atténuer le plus possible la rupture que le texte descriptif opère envers la continuité et le dynamisme du texte narratif.

Ce que nous voudrions montrer, c'est que les mécanismes mis à contribution vont au-delà de cette stratégie bien réelle d'écriture, en construisant un sujet de conscience dont les traces sont aussi sûres que discrètes, et ne se limitent pas à la présence et au procès de perception évoqués dans les deux répliques qui bornent le PDV P à son amont et à son aval.

Nous avons affirmé, en préambule de ce développement sur les présentatifs, que ceux-ci étaient au centre d'un réseau de marques de mise en relief. Constatons que c'est ici le cas: en effet, cette description, à suivre les indications fournies par les marqueurs d'espace, fonctionne selon les axes horizontaux, puis verticaux. Il n'est pas indifférent que chacun de ces axes (et chacune de ces parties) se trouve annoncé par l'une des deux occurrences du présentatif "c'était":

- "D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas" : la dimension dominante est la dimension horizontale, et les quelques marqueurs de verticalité y jouent un rôle secondaire .

- "Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité": la dimension verticale devient dominante, et les marqueurs d'horizontalité lui sont subordonnés.

Par ailleurs, outre les marqueurs d'espace, les marqueurs temporels jouent ici un rôle fondamental: non pas seulement parce qu'ils temporalisent fictivement cette description statique, mais parce qu'il temporalisent le procès même de perception dont le résultat est ce "tableau" de Paris. Ici encore, il n'est pas sans signification que l'indice le plus net de cette temporalisation du procès de perception intervienne au moment charnière où le texte passe de l'axe horizontal à l'axe vertical. Nous voulons parler du "mais" qui est à l'initiale de la seconde phrase comportant le présentatif.

Ce "mais" n'est pas un *mais* réfutatif, ni même, à proprement parler, un *mais* argumentatif tel que Ducrot le définit, en ce sens que la deuxième partie ne dessine pas un mouvement argumentatif opposé à celui de la première partie. Au demeurant, ce connecteur participe du marquage temporel, en indiquant un avant et un après, tout en marquant que l'après est descriptivement supérieur à l'avant, et c'est pourquoi nous considérons que, s'il n'est pas un marqueur temporel, il participe néanmoins au marquage temporel (et "argumentatif", au sens large) de cette description.

Comme le dit D. Maingueneau ²⁹⁷, à propos d'un cas analogue, ce "mais" fait appel moins à des arguments qu'à des attitudes: le mouvement "argumentatif" pourrait se paraphraser ainsi: la description détaillée de Paris selon l'axe de l'horizontalité pourrait se développer longtemps encore; le "mais" interrompt cette description en signalant au lecteur qu'il ne doit pas s'installer dans cette attente pourtant construite par le texte lui-même, et que le texte avance malgré tout en passant à autre chose.

Toutefois, ce procédé va plus loin que l'astuce d'écrivain qui se livre à une description encyclopédique tout en l'intégrant à l'histoire. En effet, ce mouvement concerne également le personnage focalisateur. En disant "mais", c'est le personnage lui-même qui est présenté comme l'origine de cette volonté de passer à autre chose, en l'occurrence de décrire ce qui est à ses yeux l'essence même de ce tableau, révélée par ce crescendo. Ce "mais" peut donc se paraphraser ainsi: "mais ce n'est pas tout", "mais ce qu'il y a de plus beau, c'est".

En définitive, ce "mais" rappelle, à un moment charnière, l'existence d'un P focalisateur, par le seul fait de le montrer responsable des choix descriptifs, témoignant ainsi qu'il est un authentique sujet de conscience percevant et pensant, en raison des choix et de la hiérarchie qu'il établit.

Il nous semble que cette analyse pourrait être généralisée: les présentatifs, souvent associés à des marques de mise en relief, à des marques de cohérence et de cohésion, construisent l'image discursive d'un sujet de conscience à l'origine du PDV.

C'est bien pourquoi les présentatifs jouent un rôle important dans le bornage du PDV P, en raison de ce cette valeur sémantique, et en raison de la visée sécante des formes verbales qui les constituent.

5 indices sémiotico-linguistiques du bornage du PDV P

Ces marques, ou, à mieux dire, ces indices annoncent, en amont du PDV P, ou en aval, le début (ou confirment la fin) du PDV P.

²⁹⁷ Cf Maingueneau, 1986, 135 à 144.

Ce n'est pas en raison d'une valeur sémantique ou d'un fonctionnement syntaxique spécifiques que ces signaux extrinsèques indiquent l'ouverture imminente (ou la fin) d'un PDV P. Ces indices ne jouent ce rôle de marquage qu'en raison de:

- a) la discontinuité entre deux séquences,
- b) des effets d'attente suscités par une séquence donnée.

C'est la conjonction de ces deux phénomènes qui indique l'ouverture proche et probable d'un PDV P.

a) La discontinuité entre séquences est de nature très diverse. Il peut s'agir soit:

- d'une discontinuité de marques linguistiques, entre par exemple des premiers plans et des seconds plans, ou entre des fragments de DD et des perceptions représentées;
- d'une discontinuité sémio-linguistique, entre une séquence narrative et une séquence descriptive (cette discontinuité, quant au PDV, ne recouvre pas totalement l'opposition des premiers et seconds plans);
- d'une discontinuité sémiotique, entre deux actions, deux acteurs, deux thèmes, etc.

b) Quant aux effets d'attente, ils sont également de nature très hétérogène:

- qu'il s'agisse d'une hétérogénéité sémiotique: ainsi de la présence de personnages, scènes, lieux "prétextes" ²⁹⁸ (à discours, actions ou PDV), selon le style, l'Ecole littéraire, l'esthétique, le genre, etc.
- qu'il s'agisse d'effets d'attente suscités par des réalisations linguistiques données: ainsi des diverses modalités du discours rapporté ou transposé créant un climat favorable à l'expression de perceptions et / ou de pensées représentées, les mécanismes de vocalisation créant un effet d'attente de focalisation par la construction d'une "zone du personnage", selon la formule Bakhtine.

A proprement parler, ces phénomènes n'indiquent pas nécessairement un début de PDV P. Tout simplement, la discontinuité entre telle portion de texte et telle autre, ou l'effet d'attente suscité par le texte (et augmenté par les compétences et les connaissances du lecteur) sont interprétés par le lecteur comme le signe que le texte va possiblement passer à "autre chose"; mais rien n'implique que cet "autre chose" soit nécessairement un PDV P.

Par conséquent, nous nous trouvons face à des indices, des signaux (plutôt que face à des marques), dont la signification est terriblement dépendante du co(n)texte aval, qui confirme ou infirme les attentes suscitées par ces signaux ²⁹⁹.

On comprend qu'il soit quasiment impossible de mener une analyse scientifique, formalisable, permettant de prévoir des types d'enchaînement nécessaires à partir de la présence de telle donnée. Répétons-le, ces indices ne font qu'annoncer l'ouverture probable et proche d'un PDV P.

Cette difficulté, voire cette impossibilité de formalisation, est bien réelle. Malgré cela, nous ne pouvons éviter d'aborder ces mécanismes, tant ils interfèrent dans le repérage et l'interprétation du PDV. Ne pas le faire, parce qu'ils ne sont pas formalisables, serait une erreur, d'un point de vue pédagogique. Toutefois, la conscience de la difficulté et de nos limites nous incite à souligner le caractère conjectural et malaisément (ou dangereusement) généralisable des remarques suivantes.

²⁹⁸ Cf Hamon 1981, et Adam et Petitjean, 1989.

²⁹⁹ Comme on le verra dans la conclusion, nombre de marques du bornage initial du PDV P servent également au bornage final. Dans ce cas, la nature conjecturale de ces signaux est très atténuée, sans totalement disparaître.

Dans un récit, les types de discontinuité les plus fréquents concernent le passage de séquences narratives à des séquences descriptives, ou à des séquences dialoguées. Du fait que les dialogues jouent souvent le rôle fonctionnel de premier plan, on peut être tenté de conclure que:

- 1 les dialogues sont un sous-ensemble des séquences narratives;
- 2 la discontinuité repose essentiellement sur l'opposition des séquences narratives (y compris les séquences dialoguées) aux séquences descriptives, seules capables d'accueillir des PDV.

Cette conclusion hâtive est fréquemment exposée, sinon ouvertement, du moins indirectement, grâce à des exemples "judicieusement" choisis, c'est à dire grâce à un choix de PDV appartenant exclusivement à des séquences descriptives. Or le raisonnement est faussé, car il repose sur des notions qui ne sont pas claires. La difficulté tient en particulier au fait que ces notions triviales semblent évidentes; or rien n'est plus nécessaire que de savoir de quoi il est question, quand on parle de séquence narrative, dialoguée ou descriptive.

Ainsi, il n'est pas toujours vrai de dire que les séquences narratives ne pourraient pas exprimer de PDV: cela dépend de la définition que l'on donne, et, en cette matière, mieux vaut ne pas faire comme si ces débats étaient sans enjeux du strict point de vue de la problématique de la focalisation. En effet, on peut, à gros trait, considérer que deux conceptions de la séquence narrative s'opposent ³⁰⁰ :

- une conception étroite, selon laquelle est dit narratif le texte dont les faits se déroulent dans le temps, et dont l'organisation du texte, par l'ordre des propositions, reflète cette succession;

- une conception élargie, selon laquelle toutes les séquences rapportant des suites d'actions, d'événements situés dans la temporalité sont dites narratives.

Cette distinction permet de dire que les séquences narratives qui sont en effet exclues de la problématique du PDV, sont celles qui correspondent à la conception étroite de la narrativité: elle vise les premiers plans dont l'enchaînement suit le déroulement chrono-logique (supposé) des faits: cette définition n'est pas contredite par le fait que l'immense majorité des récits est inventée, et que par conséquent la fidélité aux faits extralinguistiques n'a pas lieu d'être; au contraire, c'est là que cette conception prouve sa plus grande fécondité, en rappelant que la nécessité de ce déroulement chrono-logique n'a pas d'intérêt par rapport au référent, mais par rapport à la source énonciative, qui se trouve dans le texte narratif déconnectée autant que faire se peut du récit de l'enchaînement des faits, comme s'ils se racontaient eux-mêmes. En bref, c'est uniquement d'après cette définition restreinte de la séquence narrative, que celle-ci ne peut pas admettre l'expression de PDV.

En revanche, si l'on pense aux propositions narratives qui ne s'insèrent pas dans cette séquentialité, et dont la place est libre, alors la séquence narrative, au sens élargi, est concernée par le PDV: c'est effectivement le cas, avec les anachronies, par exemple, qui sont à considérer comme des seconds plans chronologiques, et qui, du fait qu'ils appartiennent à des seconds plans, peuvent être touchés par la problématique du PDV ³⁰¹.

Par conséquent, il vaut mieux préciser en fonction de quelle conception de la narrativité on considère que cette dernière est concernée (ou non) par la problématique du PDV: on le voit, la réponse dépend, en définitive, de l'opposition des plans.

³⁰⁰ Le terme de séquence narrative est à considérer dans sa plus grande étendue, et non pas dans son acception "technique", telle qu'elle a été analysée par J.M. Adam dans "Le texte narratif". Ici, un équivalent serait "la narrativité" (cf Labov, Combettes).

³⁰¹ C'est d'autant plus vrai que ces seconds plans chronologiques ont souvent une fonction explicative: ainsi les analepses de Balzac; cf notamment Genette, "Figures III".

On peut en dire de même, *mutatis mutandis*, pour les séquences dialoguées: en effet, nombre de séquences dialoguées ne peuvent être assimilées au texte narratif, au sens restreint, que si le "discours" est l'équivalent d'un premier plan. Cela est possible lorsque le discours, si étendu soit-il, est paraphrasable par un verbe de visée globale (au PS, le plus souvent), ou lorsque le verbe introducteur du DD ou du DI est un PS. Dans ce cas, le discours est équivalent à un premier plan, qui s'inscrit dans la séquentialité des actions dont l'ordre ne peut permuter. C'est dans ce cas que les séquences dialoguées sont exclues de l'expression du PDV.

Toutefois le discours peut avoir aussi non pas une fonction d'action, mais une fonction de qualification: il sert à présenter le caractère, les idées d'un personnage, etc; dans ces cas-là, il est paraphrasable par un IMP, bref, il appartient au second plan, et dès lors, de ce fait, il peut être concerné par la problématique du PDV.

On peut d'ailleurs donner d'autres arguments pour montrer que ces séquences dialoguées peuvent sous certaines conditions exprimer le PDV. Cela est possible à chaque fois que le "discours" rapporté ou transposé exprime des pensées, et non pas des paroles effectivement prononcées (ou, ce qui revient au même, dans un récit de fiction, de "discours" censé rapporter des paroles considérées comme telles). Cette conception se heurte à la conception naïve selon laquelle les "discours" rapportés ou transposés servent à l'expression des paroles littéralement rapportées ou fidèlement transposées.

Or cette représentation du "discours" est critiquable à plusieurs titres: d'abord parce que cette fidélité est plus que sujette à caution, ensuite parce que ce "discours" n'en est pas toujours un, dans la mesure où il ne sert pas seulement à rapporter des paroles censément prononcées, mais encore à exprimer des pensées qui n'ont pas été verbalisées: c'est en particulier le cas du DIL³⁰². Ainsi, dès lors que le "discours" sert à l'expression de pensées non verbalisées, il est également concerné par le PDV

Le résultat de ce long détour est que l'idée selon laquelle la discontinuité opposerait d'une part les séquences narratives (et le sous-ensemble des séquences dialoguées) et d'autre part les séquences descriptives, seules concernées par le PDV, cette idée n'est vraie que pour autant que les séquences narratives et dialoguées sont l'équivalent de premiers plans, et fautive dans les cas où ils sont l'équivalent de seconds plans.

Si ce raisonnement est juste, alors c'est le critère de l'opposition des plans qui s'avère décisif pour le bornage des PDV, et donc pour le passage d'un PDV à un autre, ou à la narration. Cela signifie entre autre que dans tous les cas d'enchaînements ou d'enchâssements évoqués ci-après, le passage d'un PDV à l'autre nécessite un

³⁰² Cela peut également être le cas du DD: ainsi en est-il lorsque ce dernier sert à exprimer des pensées, comme c'était assez fréquemment le cas au siècle dernier. Vigny en offre un exemple éclairant, dans "Cinq-Mars":

(300) "Et, se parlant tout haut à elle-même, la Reine poursuivit, les yeux et la tête baissés, dans l'attitude de la réflexion:

"Les reproches sont inutiles et cruels si le mal est fait: le passé n'est plus à nous, pensons au reste du temps. Cinq-Mars est bien par lui-même, brave, spirituel, profond même dans ses idées; je l'ai observé, il a fait en deux ans bien du chemin, et je vois que c'était pour Marie... Il se conduit bien; il est digne, oui, il est digne d'elle à mes yeux; mais à ceux de l'Europe, non. Il faut qu'il s'élève davantage encore: la princesse de Mantoue ne peut pas avoir épousé moins qu'un prince. Il faudrait qu'il le fût. Pour moi, je n'y peux rien; je ne suis point la Reine, je suis la femme négligée du Roi. Il n'y a que le Cardinal, l'éternel Cardinal... et il est son ennemi, et peut-être cette émeute..."

- Hélas! c'est le commencement de la guerre entre eux, je l'ai trop vu tout à l'heure."

(Vigny, "Cinq-Mars")

retour à une séquence de premier plan. Il n'est pas nécessaire que cette séquence soit étendue, mais il est nécessaire qu'elle paraisse.

Si l'on accepte ces propositions, alors la discontinuité textuelle peut annoncer un PDV P imminent par les enchaînements suivants:

- a) passage d'un premier plan à un PDV P,
- b) passage d'une modalité de "discours" à un PDV P,
- c) passage d'un PDV N à un PDV P (ou inversement),
- d) passage d'un PDV P 1 à un PDV P 2 (ou inversement).

A côté de ces enchaînements, on peut encore imaginer divers enchâssements:

- e) d'un PDV P à l'intérieur d'un premier plan,
- f) d'un PDV P à l'intérieur d'une modalité de "discours",
- g) d'un PDV P à l'intérieur d'un PDV N (ou inversement).
- h) d'un PDV P 2 à l'intérieur d'un PDV P 1 (ou inversement),

Dans tous les cas listés plus haut, il est quasiment indispensable que le premier plan se manifeste, de manière à permettre le passage d'une séquence à une autre. Précisons cependant que cette formulation est bien peu satisfaisante, d'abord parce qu'elle est subjective et contradictoire (quasiment VS indispensable), ensuite parce qu'elle est normative, prescriptive, alors que nous voudrions souligner une tendance. Il est vrai que le passage d'une séquence à une autre peut s'opérer sans recours au premier plan; mais il est tout aussi vrai que ce type de structure est plus rare, et ne facilite pas le repérage des diverses séquences...

L'immense majorité de nos exemples précédents a ainsi mis en valeur le fait que les P exprimant le PDV P étaient annoncées par un premier plan comportant au minimum un GN (NP ou un de ses substituts) et un verbe de perception et / ou de procès mental (ou, éventuellement, un verbe de mouvement au PS, ou un verbe d'état à l'IMP, précédé en amont par un verbe de mouvement au PS) au PS ou à toute forme verbale de visée globale.

Il n'est pas possible d'exemplifier tous les cas d'enchaînements ou d'enchâssements, sauf à donner à ce travail une dimension excessive. Nous nous bornerons à quelques exemples, notamment dans le but de montrer que cette règle vaut également lorsque le PDV P est précédé par une séquence dialoguée (b), lorsque le PDV P suit un PDV N (c), ou encore lorsque l'on passe d'un PDV P 1 à un PDV P 2 (d). Ces quelques exemples sont analysés dans le but de montrer combien le passage d'une séquence à une autre, et, en l'occurrence, à un PDV, est signalé par ces indices que sont la discontinuité des plans, et les effets d'attente suscités par le sémantisme du "discours" ou des verbes de perception et / ou de procès mental.

Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises des PDV introduits, suivis ou enchâssés par des fragments de DD: ainsi de (76), (92), (96), (219), (299), ou de (301).

- (301) *"Roland s'était levé pour interroger l'horizon à la façon d'un capitaine:
"Plus de vent, dit-il, on va ramer, les gars!"
Et soudain, le bras allongé vers le nord, il ajouta:
"Tiens, tiens, le bateau de Southampton."*

Sur la mer plate, tendue comme une étoffe bleue, immense, luisante, aux reflets d'or et de feu, s'élevait là-bas, dans la direction indiquée, un nuage noirâtre sur le ciel rose. Et on apercevait, au-dessous, le navire qui semblait tout petit de si loin.

Vers le sud, on voyait encore d'autres fumées, nombreuses, venant toutes vers la jetée du Havre dont on distinguait à peine la ligne blanche et le phare, droit comme une corne sur le bout.

Roland demanda:

"N'est-ce pas aujourd'hui que doit entrer la Normandie?"

Jean répondit:

"Oui, papa.

- Donne-moi la longue-vue, je crois que c'est elle, là-bas."

(Maupassant, "Pierre et Jean")

Chacune des répliques au DD, étant précédée par un verbe déclaratif au PS ("dit", "ajouta" ou "répondit" ou "demanda") peut être considérée comme un premier plan, par rapport auquel se développent les visions constitutives du PDV P.

Contrairement à l'hypothèse selon laquelle les deux paragraphes soulignés seraient une description assumée par le N, en raison des trois occurrences de l'indéfini "on" indiquant que la vision est attribuée à des personnages indéterminés, et, en définitive, au N, il nous semble que le texte fournit des indices permettant d'attribuer ce PDV plutôt à un personnage en particulier, alors que la scène met en présence le père Roland, ses deux fils, leur mère, ainsi qu'une voisine.

De fait, l'expression de ces perceptions construit l'image d'un (ou de plusieurs observateurs) qui cherchent à voir, et à interpréter. Nous sommes donc face à des perceptions représentées qui sont attribuées à d'authentiques sujets de conscience. En effet, les observateurs regardent "dans la direction indiquée", par conséquent il s'agit d'observateurs qui réagissent à la remarque étonnée de Roland, et qui cherchent à apercevoir le bateau, d'abord en repérant ce qui est le plus visible, la fumée "noirâtre", ensuite en regardant, "au-dessous", le bateau "qui semblait tout petit de si loin". Cette dernière proposition indique un jugement sur les perceptions précédentes, et confirme qu'il s'agit incontestablement d'un PDV associant perceptions intentionnelles et pensées.

Ces observateurs, qui sont-ils, plus précisément? Rien d'explicite ne permet de répondre, sinon l'articulation du PDV avec la réplique précédente au DD. Celle-ci, à la différence de la première, qui ne s'adressait qu'à Pierre et Jean, est lancée à la cantonade, sans que Roland s'adresse à un interlocuteur particulier: c'est pourquoi il est possible de considérer que le PDV est un PDV P, celui de tous ceux qui sont sur le bateau, qui ont entendu la remarque de Roland, et qui lui portent attention. Peut-on être plus précis? Oui, si l'on prend en compte les rapports entre le paragraphe suivant et la réplique qui lui succède.

C'est le même type de raisonnement, s'appuyant sur les indices fournis par le DD suivant le PDV P, qui permet d'attribuer la perception exprimée dans le deuxième paragraphe à Roland. Cette hypothèse paraît à première vue fort arbitraire, car rien n'indique que les deux indéfinis, "on voyait encore", et "on distinguait à peine" aient un sujet différent que l'indéfini du paragraphe précédent. Les seuls faits notables, c'est que "encore" et "à peine" indiquent respectivement que l'activité de regarder se poursuit, et porte sur d'autres "fumées, nombreuses", donc que l'observateur cherche, comme dans le paragraphe précédent, à identifier les bateaux, et que le regard distingue difficilement les objets. Qui donc continue à observer attentivement? Sans faire intervenir des données psychologiques (les frères sont intéressés par la jeune voisine, laquelle est plus sensible aux jeunes gens qu'aux bateaux, et la mère est ravie d'être en promenade sur l'eau), il suffit de faire jouer les quelques indices textuels pour indiquer que le seul qui s'intéresse,

qui "interroge l'horizon à la façon d'un capitaine" , et qui demande sa longue vue, pour faire comme un capitaine, c'est Roland.

Par conséquent, les indications fournies par le DD, en amont ou en aval du PDV P, sont des signes qui annoncent (ou confirment) que les perceptions et pensées sont à attribuer au locuteur (ou éventuellement, à ses interlocuteurs ³⁰³). Ces signes ne suffisent pas, à eux-seuls, il faut encore que l'expression des visions confirme ces hypothèses; il n'empêche que ces signaux fournis par le "discours" jouent un rôle heuristique non négligeable dans le repérage et l'attribution du PDV P.

L'exemple suivant, emprunté à Victor Hugo, souligne le rôle de la discontinuité entre premiers et seconds plans dans le marquage des PDV, et dans le passage du premier plan narratif à un PDV N ou à un PDV P. En outre, il nous permet de vérifier l'importance du rôle des présentatifs, qui indiquent une ouverture de PDV, ou signalent des étapes significatives du PDV P. Pour faciliter l'analyse, les paragraphes sont numérotés, et les fragments soulignés expriment le PDV de l'enfant:

- (302) " (1) *Il avança encore, épiant.*

(2) *La plainte continuait. D'inarticulée et confuse qu'elle était, elle était devenue claire et presque vibrante. L'enfant était tout près de la voix. Mais où était-elle?*

(3) *Il était près d'une plainte. Le tremblement d'une plainte dans l'espace passait à côté de lui. Un gémissement humain flottant dans l'invisible, voilà ce qu'il venait de rencontrer. Telle était du moins son impression, trouble comme le profond brouillard où il était perdu.*

(4) *Comme il hésitait entre un instinct qui le poussait à fuir et un instinct qui lui disait de rester, il aperçut dans la neige, à ses pieds, à quelques pas devant lui, une sorte d'ondulation de la dimension d'un corps humain, une petite éminence basse, longue et étroite, pareille au renflement d'une fosse, une ressemblance de sépulture dans un cimetière qui serait blanc.*

(5) *En même temps, la voix cria.*

(6) *C'est de là-dessous qu'elle sortait.*

(7) *L'enfant se baissa, s'accroupit devant l'ondulation, et de ses deux mains en commença le déblaiement.*

(8) *Il vit se modeler, sous la neige qu'il écartait, une forme, et tout à coup, sous ses mains, dans le creux qu'il avait fait, apparut une face pâle.*

(9) *Ce n'était point cette face pâle qui criait. Elle avait les yeux fermés et la bouche ouverte, mais pleine de neige*

(10) *Elle était immobile. Elle ne bougea pas sous la main de l'enfant. L'enfant, qui avait l'onglée aux doigts, tressaillit en touchant le froid de ce visage. C'était la tête d'une femme. Les cheveux épars étaient mêlés à la neige. Cette femme était morte.*

(11) *L'enfant se mit à écarter la neige. Le cou de la morte se dégagea, puis, le haut du torse, dont on voyait la chair sous les haillons.*

(12) *Soudainement, il sentit sous son tâtonnement un mouvement faible. C'était quelque chose de petit qui était enseveli, et qui remuait. L'enfant ôta vivement la neige, et découvrit un misérable corps d'avorton, chétif, blême et froid, encore vivant, nu sur le sein nu de la morte.*

(13) *C'était une petite fille.*

³⁰³ En définitive, on peut penser, rétrospectivement, que l'observateur essentiel, sinon unique, du premier paragraphe souligné est le capitaine, en vertu du fait que le texte le présente comme le seul susceptible de regarder et de s'intéresser à ce "spectacle" bien banal.

(Hugo, "L'Homme qui rit ")

Cet extrait montre d'abord personnage vu par le N, avant qu'il ne devienne le personnage focalisateur.

On pourrait objecter que les paragraphes 2, 3 et le début du paragraphe 4 expriment aussi le PDV de l'enfant, malgré la dénomination du héros, "l'enfant", car, durant tout le début du roman, "l'enfant" fonctionne comme un désignateur rigide. Ainsi, "la plainte continuait" serait une perception représentée de Gwynplaine, la dernière phrase, au DIL exprimerait ses pensées, le présentatif "voilà", et la reformulation qui lui est associée indiqueraient l'intrication de ses perceptions et de ses pensées représentées, etc.

Cette interprétation ne nous convainc guère: à observer l'expression même des perceptions et des pensées de l'enfant, on constate qu'elles sont profondément marquées par la présence du narrateur hugolien. C'est ainsi que ce qui pourrait passer pour du DIL nous semble plutôt un commentaire du N, dont le but est la dramatisation du récit. En fait, il nous semble plus conforme de considérer les huit premiers paragraphes comme des commentaires du N (des mots du N pour dire les sensations du P, et dégager la signification de l'épisode), ou des premiers plans narratifs. Il n'est pas sans signification que cet extrait comporte donc d'abord un PDV N, annoncé par un premier plan narratif, puis un PDV P lui-même précédé par d'autres premiers plans narratifs, et signalé par un présentatif (le premier d'une série de cinq, à chaque étape successive des perceptions).

L'important, c'est de souligner que le PDV P est scandé par les cinq présentatifs, précédés par des verbes de visée globale. Les procès exprimés par ces premiers plans correspondent soit à des procès perceptifs ("il aperçut", "il vit se modeler", "apparut", "il sentit", "il découvrit", "l'enfant [...] tressaillit en touchant"), soit, le plus souvent, des procès de mouvement ("cria", "commença le déblaiement", "se mit à écarter la neige", "ôta vivement la neige"), qui sous-entendent que les procès suivants, à l'IMP, correspondent aux perceptions résultant de ces mouvements. Le présentatif "c'était" (ou "c'est", avec la même valeur sécante) intervient à chaque moment décisif de ces perceptions, de manière à :

- marquer les étapes dans la perception, et dans la compréhension des faits: § 6: repérage de l'origine du bruit; § 9 : rectification; § 10: identification de la fausse source du bruit: c'est une femme morte; § 12: repérage d'une nouvelle source du bruit.; § 13 : identification de la nouvelle (et véritable) source des plaintes: il s'agit d'une petite fille.

- contribuer à la dramatisation, toute hugolienne, du récit.

Examinons à présent un exemple de passage de PDV P 1 à PDV P 2: l'exemple, célèbre entre tous, où Madame de Rênal et Julien se voient pour la première fois, a été analysé par M. Patillon (Patillon, 1974, 62 et 63), comme une focalisation zéro avec des relais de focalisations internes de Madame de Rênal et de Julien. Nous tenterons de donner une description plus exacte de ces enchaînements (et enchâssements) de PDV:

- (303) *"Avec la vivacité et la grâce qui lui étaient naturelles quand elle était loin du regard des hommes, Mme de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. Il était en chemise bien blanche et avait sous le bras une veste fort propre en ratine violette.*

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. Elle eut pitié de cette pauvre créature, arrêtée à la porte d'entrée, et qui évidemment n'osait pas lever la main jusqu'à la sonnette. Mme de Rênal s'approcha, distraite un instant de l'amer chagrin

que lui donnait l'arrivée du précepteur. Julien, tourné vers la porte, ne la voyait pas s'avancer. Il tressaillit quand une voix douce dit tout près de son oreille:

- Que voulez-vous ici, mon enfant.

Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire. Mme de Rênal avait répété sa question.

Je viens pour être précepteur, madame, lui dit-il enfin, tout honteux des larmes qu'il essuyait de son mieux.

Mme de Rênal resta interdite, ils étaient fort près l'un de l'autre à se regarder. Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu, et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux. Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même, et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants!"

(Stendhal, "Le Rouge et le Noir")

Ce fragment fait alterner à deux reprises les PDV P (soulignés) de Mme de Rênal et de Julien, excepté les séquences narratives de premier plan, ou les seconds plans descriptifs assumés par le N.

Cet extrait nous permet de vérifier la validité de nos hypothèses sur le rôle de la discontinuité des séquences, et des effets d'attente, dans le bornage des PDV P, et donc, d'une certaine façon, dans le passage de PDV P 1 à PDV P 2.

PDV P 1 (Mme de Rênal) apparaît après des énoncés de premier plan narratif ("elle aperçut") et de seconds plans descriptifs assumés par le N. PDV P 1 est annoncé par la mention du NP du personnage focalisateur, et par le verbe de perception "aperçut". Les propositions P suivantes sont consacrées à l'expression des perceptions et / ou des pensées de Mme de Rênal.

Insistons sur le fait que ce n'est pas parce qu'il y a des regards échangés, ou des pensées évoquées qu'il y a automatiquement PDV P: sur ce point, Genette, répondant à M. Bal à propos de son analyse de "La Chatte", avait raison. Le critère décisif, c'est que ces perceptions et / ou ces pensées soient représentées, et c'est effectivement le cas, comme le soulignent:

- les IMP, qui traduisent les perceptions et les pensées de Mme de Rênal. Ce ne sont pas des IMP descriptifs assumés par le N, mais des IMP qui traduisent l'existence de perceptions représentées: la meilleure preuve en est la superposition des perceptions "brutes" et des calculs interprétatifs auxquels Mme de Rênal se livre. Les pensées elles-mêmes sont représentées, comme l'indique notamment la relative "qui évidemment n'osait pas lever la main sur la sonnette", dans laquelle Mme de Rênal imagine les sentiments de "cette pauvre créature".

- le mode de donation du référent : les qualifications de Julien sont à mettre au compte de la subjectivité de Mme de Rênal: l'attention aux vêtements et à leur propreté, au teint, aux larmes ne se comprend rétrospectivement que parce que nous apprenons, immédiatement après PDV P1, que Mme de Rênal était au moment même où Julien entrait, en proie "à l'amer chagrin que lui donnait l'arrivée du précepteur", et que nous savons, à la fin de cet extrait, que Mme de Rênal se représentait ce dernier sous les traits d'"un prêtre sale, et mal vêtu". Par conséquent la perception de Julien par Mme de Rênal est directement en rapport avec ses pensées, avec lesquelles elle forme un vif contraste.

Au demeurant, le mode de donation du référent éclaire on ne peut plus clairement le fait que Julien soit focalisé par Mme de Rênal: les référents évolutifs ³⁰⁴ caractérisant Julien ("un jeune paysan", "une jeune fille déguisée" "cette pauvre créature") témoignent de cette perception faussée.

PDV P 1 se clôt sur un retour à un premier plan narratif ("Mme de Rênal s'approcha"), et par la mention du NP de Julien, suivi d'un verbe de perception au PS ("il tressaillit"). Par conséquent, la discontinuité séquentielle, redoublée par l'effet d'attente créé par le dernier procès de perception, indique l'ouverture imminente d'un second PDV P.

Les perceptions et / ou les pensées représentées de PDV P 2 sont également exprimées par le biais du mode de donation des référents de l'objet focalisé, et les IMP: c'est ainsi que l'appréhension de Mme de Rênal par Julien passe des perceptions (d'abord "une voix douce", puis "un regard si rempli de grâce") aux "pensées", si l'on peut dire, puisque Julien en oublie le motif de sa visite...

Sur la fin de l'extrait, les PDV successifs de Mme de Rênal et de Julien sont annoncés par un premier plan indiquant que les deux personnages focalisateurs (et focalisés) se regardent sans rien pouvoir dire: Mme de Rênal est "interdite", et Julien pareillement: ils ne peuvent rien dire, mais ils se disent chacun leurs émotions:

- Julien "n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu": le PQP indique que ce verbe de perception exprime ici, par son aspect accompli, non seulement une perception pure et simple, mais encore un authentique mouvement de pensée du sujet de conscience qu'est ici Julien, et ce, en dépit de la concision de ce PDV P 2. En effet, le PQP fait entendre que le jugement de Julien sur la "beauté" superlative de Mme de Rênal nécessite au préalable une récapitulation de toutes les femmes que Julien a déjà rencontrées et une hiérarchisation de la beauté de ces dernières...

- Mme de Rênal est également présentée comme sujet de conscience, ainsi que l'indique notamment le fragment final au DIL.

On le voit, dans les deux dernières occurrences de PDV P 1 et de PDV P 2, ce sont les mêmes mécanismes de discontinuité séquentielle et d'effet d'attente (ici, "ils était fort près l'un de l'autre à se regarder") qui indiquent l'ouverture proche des deux PDV P, attribués aux NP sujets du procès de perception ³⁰⁵ .

³⁰⁴ Cf Charolles et Schnedecker, in "Langages" n° 112, 106 et ss, ainsi que Schnedecker, à paraître, "Référents évolutifs: identification et point de vue. Quelques observations". Ce travail s'inscrit dans le projet "L'anaphore et son traitement" Programme cognosciences PIR/ CNRS.

³⁰⁵ Quant à savoir si, in fine, ce texte est en FZ, comme le dit M. Patillon, c'est une question complexe. Nous avons auparavant précisé que le PDV N s'imposait lorsque le N accédait aux pensées de deux (ou plus de deux) personnages au même moment, ce qui correspondait à une forme d'omniscience, le N étant au même moment en deux "lieux" (ici, deux psychés) différents. Ce critère demande à être précisé.

Cet extrait fait alterner des perceptions et des pensées représentées de Mme de Rênal et de Julien. De ce fait, ce sont des PDV P, et l'on ne voit pas pour quelles raisons ces PDV P se transformeraient en "FZ". L'argument de "l'omniscience", tel qu'il est avancé habituellement, n'est pas convaincant, dans la mesure où ce critère n'est pas défini clairement. L'omniscience de l'écrivain, qui invente, est évidente; mais celle du N dépend de la manière dont les informations sont gérées. **L'accès aux pensées de plusieurs personnages à un même moment n'est pas par lui-même un critère suffisant: il faut encore observer si l'accès aux pensées des P se fait directement (= PDV N) ou indirectement (= PDV P successifs).**

- 1 Soit le N fait accéder **directement** le lecteur aux pensées de deux personnages au même moment, sans passer par la représentation de ces pensées: il n'y a pas, ici, de succession de PDV P différents, puisqu'il n'y a pas de PDV P, en l'absence de représentation des perceptions et des pensées: **dans ce cas, il y a PDV N.**

- 2 Soit le N fait accéder le lecteur **indirectement** aux pensées et aux perceptions des P, en passant par un relai de focalisation. **Le P est alors un sujet de conscience, auquel se rapportent perceptions et pensées représentées. Dans ce cas, il y a PDV P,** et, s'il y a plusieurs sujets de conscience auteurs de perceptions et de pensées différentes, il y a une succession de PDV P, par enchaînement ou enchâssement.

Ce dernier exemple est particulièrement délicat, en raison de l'intrication des plans, et de la succession des PDV P. Sans doute peut-on considérer que les fonctions de marquage, ou de signalisation, seraient plus nettes encore si la typographie y aidait.

Ainsi, maints de nos exemples marquent l'ouverture d'un PDV par le recours à l'alinéa. Et il ne fait pas de doute que (303) serait plus aisément interprétable si Stendhal avait usé de ce procédé, surtout sur la fin de l'extrait. En effet, grâce aux alinéas, les PDV, en (303 b) :

- se détachent autant qu'il est possible des premiers plans narratifs,
- se distinguent entre eux:

- (303 b) *"Avec la vivacité et la grâce qui lui étaient naturelles quand elle était loin du regard des hommes, Mme de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. Il était en chemise bien blanche et avait sous le bras une veste fort propre en ratine violette.*

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. Elle eut pitié de cette pauvre créature, arrêtée à la porte d'entrée, et qui évidemment n'osait pas lever la main jusqu'à la sonnette.

Mme de Rênal s'approcha, distraite un instant de l'amer chagrin que lui donnait l'arrivée du précepteur. Julien, tourné vers la porte, ne la voyait pas s'avancer.

Il tressaillit quand une voix douce dit tout près de son oreille:

- Que voulez-vous ici, mon enfant.

Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire. Mme de Rênal avait répété sa question.

Je viens pour être précepteur, madame, lui dit-il enfin, tout honteux des larmes qu'il essuyait de son mieux.

Mme de Rênal resta interdite, ils étaient fort près l'un de l'autre à se regarder.

Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu, et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux.

Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même, et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants!"

Outre le recours à l'alinéa, nous avons également rencontré cette curiosité quenellienne de la présentation en colonne, qui, dans "Les enfants du limon", sert à beaucoup de choses, et notamment au marquage des plans...

Mentionnons également le procédé du blanc typographique, qui permet de mettre nettement en évidence les changements de séquence.

En revanche, le procédé des italiques, du moins dans les exemples que nous avons rassemblés, sert exclusivement au marquage de faits relevant de la "voix", et n'indique jamais un changement de PDV.

Il va de soi que ces procédés typographiques jouent un rôle heuristique important, à plusieurs titres:

- ils signalent des changements de séquence,

- ils soulignent l'apparition d'une information nouvelle, ou importante, sur le plan situationnel-actionnel, sur le plan thématique,
- ils mettent en valeur l'existence de liens "logiques" entre les différentes séquences (relation de causalité, de conséquence, de consécution, d'opposition, d'explicitation, d'illustration, etc),
- ils servent à la mise en scène du récit (ainsi de la dramatisation du récit hugolien, ou des effets de suspense dans les récits policiers ou fantastiques, etc).

B du bornage initial du PDV P à son bornage final du bornage du PDV P au bornage du PDV N

En guise de conclusion, nous voudrions élargir la réflexion en abordant rapidement deux questions qui ont affleuré à plusieurs reprises:

- 1 Les marques ou indices de bornage initial du PDV P peuvent-ils indiquer autre chose que le début d'un PDV P, savoir des étapes significatives, ou la fin de ce dernier ?
- 2 Ces marques du PDV P peuvent-elles indiquer également le PDV N? Y en a-t-il de spécifiques pour l'expression de PDV N? Dans le cas où ces marques servent indifféremment au PDV P ou au PDV N, existe-t-il néanmoins des usages particuliers à l'un ou l'autre marquage?

1 du bornage initial du PDV P à son bornage final: quelques observations...

Plusieurs exemples ont montré que certaines marques pouvaient être réitérées au cours du PDV, en fonction des intentions communicationnelles de l'écrivain, tout particulièrement aux moments charnières de l'action, ou pour d'autres raisons (thématiques, "logiques", etc, cf supra).

Certaines de ces marques peuvent également confirmer l'attribution d'un PDV P, soit en incise, soit à la fin du PDV, lorsque l'écrivain choisit le mécanisme d'affectation plutôt que celui d'ancrage initial (cf Adam et Petitjean, 1989).

Il peut également se produire qu'une même marque soit exprimée au début et à la fin du PDV . Ce type de marquage démarcatif est directement tributaire du référent, et aussi de la longueur de la séquence. Ainsi, Hamon souligne-t-il ces séquences bornées par:

- début de la manoeuvre.....fin de la manoeuvre,
- déclenchement de la machinearrêt de la machine,
- arrivée sur le lieu de travail.... départ,
- début du programme...fin du programme,
- entrée...sortie,
- embauchage...débauchage,

Ces sortes de schémas varient en fonction du référent, et les "programmes" précédents, centrés autour du "faire", ne s'accommodent pas forcément de la description du "voir":

- de gauche ...à droite,
- de haut... en bas,
- du premier plan...à l'arrière plan, etc. ³⁰⁶ (Hamon, 1981).

Ces marques de séquences se répètent d'autant plus que les séquences sont longuement développées: c'est ainsi que les très longues descriptions des Halles, dans "Le ventre de Paris", sont souvent ouvertes et fermées par les mêmes termes, comme l'exemple suivant, qui rappelle le procès de perception et le lieu d'où les choses sont vues:

- (304) *"Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes.*

[...et, une centaine de lignes plus loin]

Claude n'était pas descendu de son banc. Il se grandissait, pour voir jusqu'au fond des rues. Brusquement, il aperçut, dans la foule qu'il dominait, une tête blonde aux larges cheveux, suivie d'une petite tête noire, toute crépue et ébouriffée"

(Zola, "Le ventre de Paris")

Existe-t-il néanmoins des marques réservées au bornage final du PDV P? Sans doute peut-on indiquer que par nature, un phénomène tel que celui de l'anaphore résomptive se trouve en fin de séquence. Mais cela n'empêche pas qu'on puisse trouver ces anaphores aussi à l'intérieur d'une séquence, à la conclusion des "sous-séquences" du PDV.

On pourrait en dire autant de "voilà", susceptible, comme on l'a vu, de marquer aussi bien un bornage initial qu'un mouvement conclusif se situant à la fin du PDV P, ou à la fin de l'un des moments de la séquence:

- (305) *"Voilà qu'il se trompait encore de chemin, qu'il devait revenir sur ses pas. Enfin, il entra à l'hôtel où, ce midi, les bruits de fourchettes n'étaient pas accompagnés du murmure ordinaire des conversations. Tout le monde le regardait. Il remarquait, lui, qu'Adèle n'était pas là et il allait s'asseoir à sa table."*

(Simenon, "Le coup de lune")

De même, des marqueurs tels que "cependant", "mais" apparaissent-ils souvent en fin de séquence, pour indiquer, comme en (256) , que la description, qui aurait pu se poursuivre, passe à autre chose, du fait de la volonté du focalisateur, ou parce qu'un événement nouveau survient, qui explique que le texte change de séquence. Ainsi de la fin de la longue séquence consacrée à la description des fleurs:

- (306) *"Claude et Florent revinrent sur leurs pas, flânant, s'attardant au milieu des fleurs. Ils s'arrêtèrent curieusement devant des femmes qui vendaient des bottes de fougères et des paquets de feuilles de vigne, bien réguliers, attachés par quarterons. [...] Cependant, en face d'eux, rue Berger, les boutiques nues des commissionnaires, grandes ouvertes, montraient, sous la clarté vive du gaz, des amas de paniers et de fruits, entre les trois murs sales couverts d'additions au crayon."*

(Zola, "Le ventre de Paris")

³⁰⁶ Il va de soi que ce marquage n'indique pas de facto que les descriptions de type "voir" ou "faire" sont focalisées par le P.

En définitive, ces marques de bornage initial peuvent se retrouver in fine, ou à la fin de chaque sous-séquence constitutive du PDV P. Pourquoi, dès lors, avoir focalisé l'attention sur le bornage initial du PDV P? La justification essentielle tient au fait que l'étude de ce bornage initial est décisive, dans une perspective didactique et pédagogique. Monsieur de La Palice ne dirait pas autrement: on repère tellement mieux la fin quand on sait qu'il y avait un début, et qu'on l'a repéré!

2 aperçus sur le bornage du PDV P et celui du PDV N

Les marques ou indices du bornage initial (et final) du PDV P peuvent-ils marquer également le PDV N?

La réponse est oui, tant pour les marqueurs temporels et aspectuels, que pour les marqueurs lexicaux (hyperonymes), ou syntaxiques (présentatifs).

Et c'est également le cas pour le NP: sur ce point, nous avons pris le contre-pied de la définition genettienne stricto-sensu du PDV P, selon laquelle il n'y aurait de FI que lorsque le texte ne décrit ni ne désigne de l'extérieur le personnage focalisateur (Genette, 1972, 209 et 210). Genette prend lui-même ses distances avec une telle définition, qui, à la lettre, confine la FI dans les limites du monologue intérieur.

On pourrait par contrecoup être tenté de penser que, dans tous les cas, la désignation du P focalisateur signale un PDV N: nous avons suffisamment montré dans les sections antérieures que cela ne peut être le cas que lorsque les propositions P:

- rapportent des perceptions et des pensées du P, sans les représenter, ou
- manifestent linguistiquement une supériorité cognitive sur le P (par rapport à S° ou à T°).

Par conséquent la mention du NP n'est pas, en elle-même, un critère décisif d'une focalisation particulière.

Tout au plus peut-on dire que le PDV N mentionne souvent comme origine des perceptions, un pronom indéfini, "on", le plus souvent, ou un présentatif ("il y avait"), ou encore recourt à des procédés de naturalisation de l'objet considéré (ainsi, dans un de nos exemples précédents, Hugo mentionne "le cou de la morte [qui] se dégage [e]").

en guise de conclusion provisoire...

Nous n'entendons pas nous répéter, mais insister sur le fait que les marques analysées ici, dans le but d'aider au repérage des PDV et visions, sont à considérer comme des "embrayeurs" (ou des signaux) de PDV: elles n'indiquent pas à coup sûr, l'exact commencement ou l'exacte fin d'un PDV; néanmoins, associées les unes aux autres, elles indiquent sans trop de marge d'erreur qu'il se produit là "quelque chose" qui relève de la problématique du PDV.

C'est dire combien ces analyses peuvent s'avérer utiles, tant pour l'étude et l'interprétation des textes, en réception... et que pour la production de textes. Ces dimensions, que nous n'aborderons pas ici, mériteraient d'autres travaux.

CONCLUSION GENERALE

Il est temps de conclure...

L'analyse historico-critique de la notion de PDV dans le domaine français a montré que les différentes approches de la focalisation, au-delà de leurs différences, pâtissaient à des degrés divers d'un réel déficit en matière d'étayage linguistique ³⁰⁷ ; déficit à la fois regrettable...et compréhensible, étant donné le caractère passablement métaphorique d'une notion qui n'a jamais totalement rompu avec ses origines littéraires, et qui n'a intéressé que très marginalement les spécialistes du langage.

Toutefois, notre analyse épistémologique a également révélé:

- d'une part que ces approches, par la diversité de leurs préoccupations et de leurs théories de référence, proposaient une image plus diversifiée que celle que l'on retient habituellement,

- d'autre part qu'elles n'étaient pas totalement dépassées en raison des questions qu'elles soulevaient, et qui restent, aujourd'hui encore, pertinentes.

Une telle affirmation va relativement de soi pour les approches sémiotico-narratologiques et pour les approches linguistiques du PDV; elle est moins évidente, sans doute, aux yeux des spécialistes des sciences du langage, pour les approches critiques ou herméneutiques, souvent déconsidérées par le caractère aléatoire de certaines de leurs affirmations.

Cependant, il serait terriblement réducteur de considérer que, dans "Temps et roman", Pouillon ne proposerait rien de fondamentalement différent des formalisations ultérieures de Todorov ou Genette. En effet, en raison de la nature problématique de la "vision du dehors", subordonnée soit à la "vision avec" soit à la "vision par derrière", la théorie des visions est davantage en congruence avec une représentation duelle de la perspective narrative (cf Stanzel), plutôt qu'avec le système ternaire dominant dans notre

³⁰⁷ A l'exception de Jost et Danon-Boileau.

tradition. En ce sens, Pouillon fournit matière à réflexion, et alimente les spéculations les plus actuelles sur le nombre des perspectives narratives, auxquelles rapporter les focalisations.

De même, les remarques de J. Rousset sur le fait que la subjectivité de l'expression n'implique pas nécessairement le choix de la FI se sont vues étayées par l'analyse linguistique ³⁰⁸, et généralisées à l'ensemble des PDV et visions.

Ainsi encore, nous avons souligné la pertinence des analyses de Blin ou de C.-E. Magny: le lecteur ne se contente pas de "vivre avec" le personnage focal, il "est avec" le narrateur, complice de ses choix et de ses jugements; les techniques du "récit objectif" n'impliquent pas l'impersonnalité ou l'inintentionnalité des choix scripturaux de l'écrivain. Ces remarques, marginales par rapport aux procédés de la restriction de champ ou du "récit objectif", représentent néanmoins une contribution utile à la réflexion sur "l'effet point de vue", sur la place et la fonction du PDV dans la construction dirigée des interprétations légitimes ³⁰⁹, le "voir", le "savoir" étant, fondamentalement, un "faire voir" et un "faire savoir".

En définitive, nous avons montré que les approches critiques et herméneutiques, comme celles qui s'intéressent aux mécanismes de l'interprétation et de l'acte de lecture, ne sont pas à invalider sous le prétexte qu'elles contreviendraient à l'opposition mode / voix, ou ignoreraient les postulats et méthodes des sciences du langage.

C'est un des mérites historiques de Genette que d'avoir proposé cette opposition fameuse, "mode VS voix". Toutefois, nous avons démontré que cette opposition devait être repensée, et la compréhension du mode, étendue. On a argumenté en ce sens, à partir, par exemple, de l'expression verbale de la fréquence, de l'ordre, de la durée, etc, qui concerne autant la voix narrative que le mode narratif. Cette extension de la notion de mode narratif n'implique pas une remise en question subreptice de cette opposition: elle reste théoriquement utile pour rendre compte de ce que, à l'intérieur de la voix du narrateur, se font entendre d'autres "voix" que la sienne, ou, à mieux dire, d'autres subjectivités, lorsqu'elles se manifestent non pas par le biais des modalités du discours rapporté, mais par celui des perceptions et / ou des pensées représentées ³¹⁰.

Quant au système genettien des focalisations, nous avons tenté de dépasser les tentatives de rectifications qui l'ont suivi:

- celles de M. Bal, P. Vitoux, distinguant à juste titre deux perspectives (ou deux "sujets" de la focalisation): focalisation non déléguée (par le N), ou focalisation

³⁰⁸ Dans ce domaine, rendons à César ce qui appartient à César, en l'occurrence à L. Danon-Boileau (1980 et 1981), et à F. Jost (1983).

³⁰⁹ La formule, "construction dirigée des interprétations légitimes", ne signifie pas que nous rejetons la théorie de l'interactivité de la communication, y compris dans le cadre de la communication différée et à distance, qui est celui du texte écrit, littéraire ou non.

Toutefois, ainsi qu'U. Eco l'a établi, cela ne revient pas à dire que toutes les interprétations soient également possibles et légitimes.

Le PDV, en tant qu'il contribue à la cohérence du texte, à plusieurs niveaux, est un des procédés par lesquels le locuteur entend diriger les interprétations.

³¹⁰ Par conséquent cette opposition mode / voix ne recoupe pas totalement la distinction entre locuteur et énonciateur, qui nous semble devoir être utilisée seulement pour rendre compte de phénomènes relevant du discours (rapporté); en revanche, l'opposition mode / voix est particulièrement rentable dans le cadre des "phrases sans paroles" du récit.

Mais nous reconnaissons bien volontiers que cela se discute, et que, quant au fond, les relations énonciateur / locuteur offrent un cadre théorique plus unifié pour rendre compte de ces phénomènes. Mais un tel point de vue suppose que les relations énonciateur / locuteur soient d'une grande clarté, ce qui n'est hélas pas toujours le cas...

déléguée (par le N, au P), ainsi que deux visions (interne et externe) des "objets" focalisés;

- celle de J. Lintvelt, considérant que la perspective auctorielle est une véritable focalisation, et non une "focalisation zéro".

Nous avons vérifié que la prégnance du système a été si forte qu'elle n'a pas été remise en cause par les linguistes, quand bien même leurs travaux aboutissaient à mettre en relief le peu de critères distinguant FZ de FE ³¹¹, par exemple. Le caractère partiel de ces analyses linguistiques était un indice parmi d'autres des impasses où se trouvait la notion de focalisation narrative.

Cela étant, les travaux de Danon-Boileau (nous) ont permis des avancées: avec Danon-Boileau, la conception métaphorique du PDV comme vision est abandonnée, au profit d'une approche linguistique qui met en avant les problématiques de l'énonciation et de la référenciation. Le PDV n'est plus alors affaire de "vue", mais question de niveau de discours, et de support des modalités, d'où l'accent mis sur les rapports entre énoncés primaires et énoncés rapportés.

Mais tout se passe comme si cette fondation linguistique du PDV se payait au prix fort: le refus d'une conception métaphorique du PDV explique sans doute que la question de l'expression linguistique des comptes-rendus de perception (et des pensées qui leur sont associées) ait été mise entre parenthèses. C'est ce chantier-là que nous avons ouvert, en analysant les perceptions et / ou pensées représentées.

Nous avons donc pris au sérieux la distance ironique avec laquelle Genette juge son système des focalisations ³¹² ; nous avons poussé à son terme la logique qui sous-tendait les discussions narratologiques du modèle genettien; nous avons tenté de tirer les conséquences des blocages du système, révélés par l'analyse linguistique d'extraits divers, et, dès lors, il nous a semblé légitime de rompre avec le paradigme genettien, et ses présupposés.

C'est ce à quoi nous sommes arrivé dans notre deuxième partie.

L'effort de problématisation linguistique de la notion nous a donc conduit dans un premier temps à proposer une définition plus restrictive du PDV, susceptible de permettre les investigations linguistiques appropriées. C'est ainsi que, inspiré par les fortes analyses de Banfield, nous avons considéré que le PDV correspond à l'expression d'une subjectivité coréférant à la troisième personne, dans le cadre des "phrases sans paroles" du

³¹¹ Ainsi de Danon-Boileau, pour qui la différence entre ces deux focalisations repose sur l'impossibilité d'user d'une autre modalité que le discours direct en FE.

³¹² "Comme la théorie des focalisations n'était qu'une généralisation de la notion classique de "point de vue", la théorie des niveaux narratifs n'est qu'une systématisation de la notion traditionnelle d'enchâssement" (Genette, 1983, 55). On pourrait interpréter ces propos comme une coquetterie d'auteur, mais il nous semble que ce n'est pas le cas. Au demeurant, Genette n'est pas d'abord un théoricien, c'est un formidable praticien, et à ce titre, il n'hésite pas à prendre une salutaire distance avec ses modèles. Répondant comme par avance au reproche que nous lui adressons de définir la FZ comme "une focalisation variable et parfois zéro", il écrivait que "ce laxisme choquera sans doute quelques-uns, mais je ne vois pas pourquoi la narratologie devrait devenir un catéchisme avec, pour chaque question, une réponse à cocher par oui ou par non, là où la bonne réponse serait bien souvent: cela dépend des jours, du contexte et de la vitesse du vent" (Genette, 1983, 49). Ces propos sont bien évidemment datés, et répondent aux dérives formalistes qui ont eu cours à une certaine époque. Il reste qu'ils pointent avec humour la nécessité de ne pas se fier exagérément aux systèmes préfabriqués: c'est la diversité du réel qui fait loi.

Cela dit, l'indépendance d'esprit n'est pas incompatible avec la rigueur, et cette dernière n'est pas synonyme de rigidité dogmatique...

texte narratif. Dès lors, le PDV s'efforce de rendre compte des perceptions représentées (et des pensées associées à ces dernières), en s'inscrivant dans la problématique plus générale de l'expression des "pensées réflexives" et / ou des pensées "non réflexives", précisément dans ce cadre des "phrases sans paroles".

Cette conception selon laquelle le PDV correspond à l'expression d'une subjectivité coréférant à la troisième personne trouve sa justification dans le fait que des perceptions et des pensées construisent un sujet de conscience, sujet du PDV. A vrai dire, ce ne sont pas les perceptions et les pensées en elles-mêmes qui indiquent l'existence d'un PDV: elles ne font qu'indiquer, présupposer, et / ou poser l'existence d'un sujet de conscience. Ce sujet de conscience est construit notamment par les marques qui expriment des activités de perception, de cognition, de jugement, constitutives de sa subjectivité.

Pour que ce sujet de conscience devienne un focalisateur, il faut que lesdites perceptions et pensées soient "thématisées", c'est à dire que ces perceptions et pensées soient "représentées". Ce processus est fondamental, car lui seul permet de distinguer les énoncés coréférant à une subjectivité et ceux qui se bornent à n'être que des énoncés objectifs mis au compte du narrateur responsable des premiers plans narratifs.

En ce sens, du fait de cette thématization du repéré, les moindres perceptions (et a fortiori les pensées) dépassent le cadre de la perception "brute", pour exprimer l'intrication des activités de perception et de cognition, par le biais notamment de la valeur expérientielle mémorielle des IMP. Si donc nous avons privilégié l'expression des perceptions représentées, nous avons souligné que ces perceptions étaient difficilement isolables, car il n'existe pas de frontière étanche entre perceptions et pensées. Et, de même, si nous nous sommes intéressé aux pensées représentées, ce n'est que dans la mesure où ces pensées étaient, d'une manière ou d'une autre, en rapport avec des perceptions.

Nous avons ainsi dégagé un certain nombre de marqueurs entrant en ligne de compte dans la thématization du repéré, parmi lesquelles:

- l'importance de l'anaphore associative, en congruence avec la valeur anaphorique méronomique de l'IMP;
- le rôle de l'opposition premier plan / second plan;
- celui de la visée sécante.

Nous avons montré que ces marques valaient aussi bien pour PDV P que pour PDV N. En réalité, la thématization du repéré dans les propositions P n'indique rien d'autre qu'un PDV, c'est à dire l'existence de perceptions et / ou de pensées représentées, sans que l'on puisse toujours attribuer celles-ci à un focalisateur déterminé.

C'est dans ce but que nous avons analysé les modalités par lesquelles la structure abstraite

X (verbe de perception et / ou de procès mental) P³¹³

permettait concrètement de dire en quoi les propositions P coréféraient à un P ou un N

³¹³ Rappelons que cette structure abstraite peut se réaliser soit en manifestant la présence de chacun de ses composants, ou par des inférences portant sur le sujet ou le procès de perception et / ou le procès mental. L'ordre des composants n'est pas nécessairement celui de la structure abstraite; en revanche, un ordre différent, en l'occurrence l'antéposition de propositions P n'est pas de nature à faciliter la compréhension du PDV:

- d'abord parce que les perceptions et / ou pensées n'apparaissent pas immédiatement comme représentées;
- ensuite parce que l'attribution de ces PDV à un focalisateur déterminé est elle même compliquée par la procédure d'"affectation" qui frappe le sujet focalisateur.

focalisateurs: dans ce but, nous avons dégagé l'importance de la présence du NP, ou d'un de ses substituts, ainsi que celle d'un verbe de perception et / ou de procès mental permettant de considérer les propositions P comme le résultat de ces activités de perception ou de cognition. En l'absence de tels verbes, le procès peut être indiqué par un GN, ou encore être inféré à partir d'un verbe d'état ou de mouvement présupposant un procès de perception ou un procès mental.

De telles inférences peuvent également porter sur la saillance du P. En d'autres termes, nous avons montré que le repérage et l'attribution d'un PDV à sa source étaient facilités par le marquage syntaxique du lien entre les propositions P et le sujet des perceptions et / ou des pensées, par l'intermédiaire d'un verbe exprimant un procès de perception et / ou un procès mental. En l'absence de marquage syntaxique, ce sont les inférences qui entrent en jeu, et établissent le lien sémantique entre un focalisateur saillant, et un focalisé.

Quant à la présence de subjectivèmes (évaluatifs, modalisateurs, etc), elle n'est pas par elle-même indispensable au repérage du sujet du PDV: non pas que ces indices ne jouent aucun rôle: mais leur efficacité vise davantage l'expression des visions.

Ce processus de thématization du repéré, ainsi que les indices ou marques sémiolinguistiques y afférant, nous ont permis de dégager l'existence linguistique de deux ³¹⁴ sujets du PDV: d'une part le personnage, d'autre part le narrateur. Par conséquent, nous avons été conduit à considérer que la FZ n'existait ni en tant que focalisation "variable", ni en tant que focalisation "zéro". C'est le narrateur anonyme, dont l'image est construite par les perceptions, pensées, jugements dont il est responsable dans les seconds plans qui est le sujet de cette perspective-là.

Ces sujets adoptent à l'égard des objets diégétiques des visions internes ou externes. C'est donc à niveau que l'on peut rendre compte sinon de "focalisation externe" (puisqu'il n'existe pas de sujet de ce type de vision autre que le N ou le P), du moins d'une perception externe des composants de l'histoire et du récit. Et nous avons tenté d'illustrer comment ces visions pouvaient concrètement rendre compte de certains possibles narratifs. Ces exemplifications n'avaient donc pas la prétention déraisonnable de couvrir la totalité de variantes autorisées par la combinatoire.

Nous avons par ailleurs tenté de démontrer que ces visions étaient de nature et de profondeur de perspective variables: nous avons donné à la notion d'omniscience un contenu qui dépasse le cadre traditionnel, psychologisant ou "cognitif" ("le caractère encyclopédique du savoir"), et qui puisse être articulé avec le savoir inférable par un observateur en un point déterminé de l'espace et du temps. Nous avons, de même, montré que rien, linguistiquement parlant, ne s'opposait à ce qu'un personnage puisse accéder, comme le narrateur, aux pensées d'un tiers. Partant de là, nous sommes arrivés à la conclusion que le volume du savoir, et la profondeur de perspective des visions du N n'étaient pas cantonnées dans l'omniscience, et pouvaient varier; et il nous a paru qu'il en allait pratiquement de même pour le P, tout particulièrement pour le narrateur - personnage, ou le personnage - narrateur.

³¹⁴ Deux seulement, et non pas trois: si l'on recherche les traces linguistiques du focalisateur à l'oeuvre dans les textes que la tradition considère comme des FE, l'on remarque que, le plus souvent, il s'agit d'un narrateur anonyme. Parfois, il s'agit d'un personnage, qui adopte une vision externe dominante à propos des focalisés. En définitive, cela revient à dire que la vision externe est celle d'un N focalisateur, ou d'un P focalisateur, et qu'il n'y a pas de place pour un focalisateur autre que le N ou le P.

Enfin, nous avons montré que ces différentes visions, de profondeur variable, pouvaient adopter une expression plus ou moins subjectivante ou objectivante, plus ou moins dissonante ou consonante³¹⁵.

Cela étant, nous avons bien conscience des limites de ce travail.

Les unes tiennent aux implications de notre définition du PDV comme thématization du repéré, c'est à dire comme l'expression de perceptions et / ou de pensées représentées. Ces caractéristiques sont-elles par elles-mêmes suffisamment fortes pour construire solidement l'existence linguistique de la subjectivité du N, par opposition à l'objectivité qui le caractérise dans son activité de narration stricto sensu, dans les premiers plans? Nous croyons avoir argumenté en faveur de l'existence d'un authentique PDV N, mais nous convenons que la discussion est ouverte.

D'autres difficultés tiennent à la complexité d'un système qui se laisse mal isoler. La conséquence la plus dommageable en est qu'il est parfois abusif de parler de marqueurs linguistiques spécifiques du PDV. Nous nous trouvons souvent devant des indices, plutôt que devant des informants, et, qui plus est, ces indices, ou ces configurations d'indices ne sont pas tous de nature strictement linguistique...

Nous mesurons donc qu'il est en l'état prématuré de dégager des règles constitutives d'une "grammaire du PDV". C'est ce que nous avons en tête lorsque nous avons intitulé notre deuxième partie "éléments de problématisation linguistique de la notion de PDV": ces éléments se veulent le plus précis possible, cohérents, mais nous avons bien conscience que leur caractère essentiellement descriptif interdit des extrapolations aléatoires.

C'est pourquoi la notion de situation narrative a pu sembler particulièrement opératoire pour rendre compte de phénomènes connexes, qui ajoutent à la complexité du PDV, et sont encore plus difficiles à formaliser en termes de prédictibilité.

A côté des marques précédentes qui entrent en ligne de compte pour le marquage du PDV (marquage de premier rang ou de second rang), d'autres phénomènes entrent en jeu, sans pour autant indiquer par eux-mêmes un PDV: c'est le cas de l'organisation thématique des différents plans, de la cohérence isotopique, de la disposition typographique, du lexique et de la syntaxe, bref des idiolectes du P ou du N, etc., qui jouent un rôle d'appui, pour ainsi dire, dans le repérage, le bornage et la cohérence de PDV N ou de PDV P par opposition à la narration entendue au sens restreint de premier plan.

Il faut encore tenir compte de ces marques, souvent corrélées au PDV, qui concernent l'expression des visions, dans ses rapports avec certains choix énonciatifs ou narratifs: ce sont des marques que Lintvelt a eu le mérite de rassembler, et qui construisent davantage une "situation narrative" globale qu'un PDV au sens strict. Ainsi, le PDV P s'accompagne souvent du choix de la narration simultanée, du fait que le PDV théoriquement limité du P rende difficile l'utilisation d'analepses, et impossible celle de prolepses certaines; du choix des scènes; des durées courtes. Enfin, un PDV P unique et systématique (mais cela est si rare!) peut aller de pair avec l'effacement maximal du narrateur (qui ne dit pas "je", ne s'adresse pas au narrataire, bannit toute deixis renvoyant au moment de l'énonciation, s'interdit toute exclamation, interrogation, intimation et modalisation, ainsi que tout commentaire évaluatif, explicatif, etc.): mais il n'y a rien d'obligatoire, comme le montre l'exemple célèbre des interventions d'auteurs de Stendhal (ou de Giono) au beau milieu de fragments où domine le PDV P .

³¹⁵ Cf les différents niveaux de l'opposition: dissonance 1 VS consonance 1, ou dissonance 2 VS consonance 2.

En revanche, Le PDV N s'accompagne souvent de prolepses, analepses certaines, du sommaire, des longues durées, de la narration ultérieure, et surtout du fait que le N rapporte les paroles et les pensées en usant de toutes les modalités des discours rapporté ou transposé, ainsi que du discours narrativisé. La vision externe privilégie les scènes, le DD, et lorsque la narration se veut la plus discrète possible, s'interdit le plus possible les marques de la présence et du savoir du narrateur. Mais, entre ces deux pôles, le narrateur alterne visions interne ou externe limitées à l'accès aux pensées des personnages, ou à leur portrait physique comme à la description des lieux.

Mais si ces phénomènes concernent en quelque façon le PDV, ils n'appartiennent pas à l'expression intrinsèque de ce dernier, tel que nous l'avons défini.

C'est pourquoi, autant la notion de perspective narrative est utile en ce qu'elle invite à articuler les marqueurs et indices du PDV avec les autres composants du récit, autant elle serait inefficace pour construire à partir d'elle un système formalisable du PDV. Nous avons donc contraint autant qu'il nous a semblé possible la notion de focalisation narrative.

Si donc les propositions formulées au cours de cette étude se trouvaient vérifiées par ailleurs, et pouvaient aider à la didactique du PDV, ce travail aurait atteint son objet.

Si, en outre, elles pouvaient servir d'hypothèses de travail

- pour l'étude du PDV dans les récits homodiégétiques;
- pour une extension de cette conception du PDV comme perceptions et / ou pensées représentées à d'autres types de texte que les types de texte narratif et descriptif;
- pour une articulation plus fine de l'expression linguistique des perceptions et des pensées, dans le cadre des travaux sur l'évidentialité, alors l'intérêt de la notion dans le domaine des sciences du langage serait plus fermement établi.

annexe

PRESENTATIONS ET REPRESENTATIONS DE LA NOTION DE POINT DE VUE DANS LES MANUELS DU SECONDAIRE ET DU SUPERIEUR :

Il y a bien un "paradoxe de la focalisation": tout enseignant la juge théoriquement séduisante, alors qu'il reconnaît que, pratiquement, son maniement est difficile.

D'une part, en effet, la focalisation est attrayante, car elle semble aider à une lecture moins naïve des textes que les enseignants de français aiment lire et faire lire, c'est à dire les textes littéraires, et parmi ces derniers, les romans qui appartiennent à l'école réaliste, ou qui se réclament de tel ou tel courant réaliste; cet intérêt pour la notion se trouve également partagé par les élèves ou étudiants, massivement attirés par le genre romanesque, et par la ludicité³¹⁶ de la démarche lectorale que la focalisation invite à adopter pour mieux interpréter les textes de fiction.

D'autre part, les définitions divergentes ou approximatives de la notion dans les manuels expliquent dans une large mesure les problèmes que les utilisateurs rencontrent dans la pratique, car on n'est pas en face de concepts solidement construits. Qui plus est, ces manuels présentent la focalisation en masquant le plus souvent les divergences théoriques ou les approches les plus récentes, en s'en tenant à une "Vulgate" sommaire et passablement incomplète, ou incohérente, réduite à quelques mentions de Genette, et, plus rarement, à des évocations implicites de Pouillon ou Todorov³¹⁷.

Or ce paradoxe de la focalisation se trouve on ne peut mieux configuré que dans les manuels eux-mêmes: il se trouve quasiment mis en abyme par la manière dont leurs

³¹⁶ Ludicité du lecteur jouant qui va de pair avec la lucidité du lecteur interprétant: sur ces diverses dimensions de la lecture, cf. M. Picard, 1986 et 1989, et, surtout, V. Jouve, 1992, 83 ss, 1993, 34 ss.

³¹⁷ Comme si rien de substantiel ne s'était produit depuis ces travaux, dont, au demeurant il n'est pas question de nier l'intérêt: l'irrévérence de notre formulation vise moins ces contributions fondatrices que l'utilisation approximative et paresseuse qui en est trop souvent faite.

auteurs rendent compte de cette notion ³¹⁸. Il n'est donc pas sans objet de s'attarder sur ce qui se joue à ce niveau de la transposition didactique.

Il est intéressant à plus d'un titre de prendre la mesure des (re) présentations de la notion de focalisation, telle que celles-ci sont construites à partir des manuels scolaires ou de quelques ouvrages destinés aux étudiants: un tel examen est utile pour tous ceux que préoccupent les questions de transposition didactique, mais aussi pour les théoriciens de la focalisation, dans la mesure où les représentations véhiculées (volontairement ou non) font sens dans la théorie elle-même.

En effet, une approche historico-critique du PDV ne peut s'en tenir aux seuls débats qui restent confinés dans le cercle des savoirs savants. Tout ce qui a trait à la diffusion du savoir savant, et aux distorsions qui en découlent, n'est pas sans conséquences sur la manière dont les notions se trouvent mises en oeuvre.

Au fond, on pourrait légitimement se demander si les difficultés rencontrées par les utilisateurs de la notion tiennent aux blocages théoriques en oeuvre dans les savoirs savants, ou si elles sont plutôt imputables aux réductions ou aux déformations de la notion dans les manuels.

L'examen d'un nombre assez important et représentatif de manuels ³¹⁹ permet de considérer que les présentations de la notion, en dépit des distorsions qu'elles font subir aux savoirs savants, ou malgré leurs silences et leurs approximations, ne trahissent pas fondamentalement les théories des spécialistes.

Certes, il y a bien des erreurs de détail, des omissions, des à-peu-près discutables, mais, quant au fond, ces défauts sont en réalité une précieuse mise au jour (au corps défendant des auteurs de manuels) des contradictions et des limites intrinsèques de la notion, et rendent plus sensibles les présupposés qui, dans les savoirs savants, restent masqués par le déploiement de considérations théoriques...

Par conséquent, il convient de souligner d'entrée de jeu que les problèmes qui résultent de la mise en oeuvre des focalisations ne sont pas essentiellement imputables aux auteurs des manuels, mais aux contradictions internes aux théories du PDV. Certes, les erreurs des manuels contribuent à complexifier les données du problème, mais l'essentiel des difficultés se trouve en amont.

Evidemment, les limites de cet article empêchent toute prétention à l'exhaustivité: notre objectif, c'est, à partir de quelques incursions représentatives, de montrer combien les définitions de la focalisation sont insatisfaisantes, et rendent mal compte des rares exemples qu'elles proposent ³²⁰, et, au-delà, de démasquer les présupposés théoriques sous-jacents à la théorie elle-même.

³¹⁸ Ainsi que nous tenterons de le montrer, la "manière" vaut tout autant par ce que les auteurs disent de la notion de focalisation, que par leurs silences, ou par les présupposés non explicités à la base des choix des exemples.

³¹⁹ La liste des ouvrages consultés se trouve à la fin de la présente étude.

³²⁰ A notre connaissance, il existe bien peu d'études sur la question. Citons ici celle de Marie-Anne Paveau, joliment intitulée " Le "point de vue" des manuels" (in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 36 à 39. Cette étude, aussi stimulante que brève, dresse un état des lieux que nous partageons totalement: la focalisation est présentée dans les manuels comme une technique littéraire; "le point de vue n'est donc pas lié au problème de l'énonciation, mais à celui d'une méthode de lecture". Comme le texte n'est pas envisagé dans une perspective interactive de la production du sens et de la communication, les manuels citent de rares et contestables signes des focalisations, et ne disent pratiquement rien sur les démonstratifs, termes de parenté ou embrayeurs spatio-temporels susceptibles d'indiquer un personnage focalisateur, etc.

Nous entendons, dans ce développement, poursuivre l'analyse, en focalisant sur des aspects laissés dans l'ombre par A.M. Paveau.

C'est dire qu'une tentative problématisation de la notion de point de vue est plus que nécessaire; elle est devenue urgente.

A la focalisation dans les manuels du secondaire

Comme souvent, nos connaissances sont de deuxième main: ce que nous ³²¹ savons de la focalisation est puisé dans les manuels ou dans des ouvrages de vulgarisation destinés au monde universitaire: la transposition didactique soulevant des problèmes redoutables, le pire y cotoie fréquemment le meilleur.

1 le cadre étroit et opaque des définitions générales de la focalisation

"On appelle focalisation le procédé qui consiste à présenter un objet en précisant d'où et comment cet objet est connu, c'est à dire quel est le foyer d'origine de la perception" ("Le Français au lycée"). D'autres manuels, tel "Littérature. Textes et documents", collection H. Mitterand (Nathan) distinguent PDV et focalisation: "Point de vue: point d'origine du regard présumé à partir duquel sont représentés les personnages ou les situations. Focalisation: choix du point d'origine d'une visée, d'un regard, d'une perspective sur un personnage ou une action" ³²². A l'instar de ces deux premières définitions du PDV, la quasi totalité des manuels passent sous silence la dimension énonciative du phénomène ³²³.

Ces définitions ne sont pas indiscutables... On peut en dire autant des définitions "outillantes" ³²⁴: définir la focalisation par les questions "qui voit?", par exemple, n'est pas d'une aveuglante clarté sui generis. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les définitions sont très vite suivies de la tripartition genettienne des focalisations, dont la présentation dans "La grammaire du sens et de l'expression" est, somme toute, exemplaire.

Ce rapport entre le savoir du narrateur ou du personnage, relativement à la perspective, se laisse traditionnellement appréhender par une typologie ternaire (sur

³²¹ Ce "nous" vise la plupart des enseignants, sans aucun jugement de valeur dépréciatif à l'égard d'un corps auquel nous appartenons, et dont les méconnaissances sont largement imputables aux limites de la formation initiale et continuée.

³²² Il n'entre pas dans notre propos de discuter point par point ces définitions. Bornons-nous à constater que la différence entre PDV et focalisation ne saute pas aux yeux, dans la mesure où le terme de "visée" ne semble pas avoir de contenu linguistique stricto sensu, comme le sous-entend le contexte ("regard", "perspective"). D'ailleurs, la présence dans les deux définitions du terme regard, entre autres points communs, souligne le caractère ténu et opacifiant de l'opposition. Sur le fond, tout serait à discuter: évoquer un "regard présumé" n'est pas faux, mais très partiel, dans la mesure où le regard est non seulement **présupposé**, mais le plus souvent **posé** par des marques linguistiques précises...

³²³ A l'exception de "La petite fabrique de l'image" de J.C. Fozza, A.M. Garat et F. Parfait (Magnard, 1990): après des considérations générales sur le PDV dans les sémiotiques de l'image, les auteurs insistent sur le fait que "le point de vue est une énonciation", et inscrivent dans cette perspective les distinctions entre auteur, narrateur, personnage, sans montrer concrètement comment "les pronoms, temps et modes verbaux, adverbess, démonstratifs, lexique et syntaxe" construisent les différentes focalisations.

³²⁴ La formule est empruntée à M.A. Paveau, art. cité.

laquelle il est habituel de considérer que Pouillon, Todorov et Genette sont largement d'accord, en dépit de différences souvent mentionnées, mais jamais pointées) :

- la "vision par derrière" de J. Pouillon, la symbolisation "narrateur > personnage" de T. Todorov, et la "focalisation zéro" de G. Genette correspondent au cas où le N en sait plus et surtout, en dit plus que ce que sait le P.

- la "vision avec" de J. Pouillon, la symbolisation "narrateur = personnage" de T. Todorov et la "focalisation interne" de G. Genette correspondent au cas où le N ne dit que ce que sait le P.

- la "vision du dehors" de J. Pouillon ³²⁵, la symbolisation "narrateur < personnage" de T. Todorov, la "focalisation externe" de G. Genette correspondent au cas où le N ne dit que ce qu'il voit de l'extérieur du P, sans jamais pénétrer dans sa vie intérieure.

Ce savoir porte sur toutes les composantes de l'univers diégétique, c'est à dire les personnages, les lieux, les événements, l'intrigue: rares sont pourtant les définitions qui évoquent une liste un tant soit peu complète de ces composantes.

Il y a plus grave: les différents savoirs du N et du P sont présentés comme des savoirs intangibles, "ontologiques", en ceci qu'il semble découler de la nature du N d'être toujours omniscient, et dans celle du P d'être toujours borné.

On peut considérer cette présentation tripartite ³²⁶ comme le substrat théorique, dans son essence, du PDV. Ce substrat théorique n'est, dans les manuels, jamais remis en question, quand bien même leurs auteurs se livrent à des variations plus ou moins fidèles à l'original...

Ces distorsions apparaissent on ne peut mieux lorsque l'on confronte non plus les définitions générales de la notion, mais les définitions propres à chacune des focalisations.

2 les définitions variables, contradictoires, incomplètes ou ...erronées des différents types de focalisation

Tout d'abord, d'un manuel à l'autre, les définitions divergent, et sont parfois en contradiction avec ce que les enseignants ont lu de Genette ou Todorov (Pouillon n'étant à nouveau disponible en librairie que depuis peu de temps).

2. .1 La focalisation externe (FE)

- (307) *"La réalité décrite est comme réduite à ses apparences extérieures et le lecteur maintenu dans l'ignorance de l'identité des êtres ou du sens des actions"* (Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

- (308) *" Le narrateur ne rapporte que les apparences extérieures de l'histoire. Il tient le lecteur en attente"* (Eluerd, 1992, 412)

³²⁵ Pour une présentation somme toute "prototypique" de la notion, cf. Charaudeau, 1992, 774.

³²⁶ Nous ne reprenons pas totalement à notre compte cette présentation traditionnelle de la focalisation: mais notre objectif est d'abord d'illustrer comment les manuels s'éloignent plus ou moins de ce substrat théorique, et ensuite, de montrer en quoi ce même cadre théorique soulève plus de questions qu'il n'en résout. Notre démarche rebutera sans doute le lecteur pressé, mais il nous a semblé que les questionnements et les cheminements sont plus productifs que les réponses (ou "théories") assénées ex abrupto.

- (309) " *Le narrateur observe et décrit le personnage de l'extérieur. Il peut donc livrer ses gestes, ses paroles, le décrire physiquement mais pas intérieurement*" (Peyroutet, 1992, 103)

- (310) " *La réalité représentée est vue par un témoin impartial extérieur à l'histoire. Il exprime une vision incomplète*" (Pouzalgues-Damon et alii, 1992, 8).

- (311) " *Les informations données au lecteur restent en deçà de ce que sait le personnage. N'est décrit et raconté que ce qui peut être vu de l'extérieur, à partir d'une position neutre. Les faits et gestes sont présentés d'un point de vue purement objectif, tels qu'ils pourraient être enregistrés par l'oeil d'une caméra, sans l'interprétation d'une conscience. On ne connaît donc pas les pensées des personnages décrits.*" (Labouret et Meunier, 1994, 146)

Ce qui est commun à (307), (308) et (309), c'est que la "réalité" est décrite de l'extérieur. Mais il ne s'agit pas la même réalité: (309) spécifie qu'il s'agit du "personnage", et du personnage seulement, alors que (307) et (311) évoquent conjointement les personnages et les "actions", tandis que (308) parle tout uniment d'"histoire", terme très ambigu qui peut évidemment englober le personnage; toutefois il semble que, en l'occurrence, le lecteur aurait de la peine à préciser que les apparences extérieures concernent notamment le fait de ne pas transcrire les pensées des personnages, ainsi "vus" de l'extérieur.

De plus, (310) et (311) introduisent le critère de l'impartialité du témoin (narrateur hétérodiégétique). Cette affirmation est critiquable à un double titre: d'abord parce que la FE est possible avec un narrateur interne à l'histoire (soit un narrateur homodiégétique), comme Genette le montre dans son "Nouveau discours du récit". Ensuite parce que "l'impartialité" du narrateur n'est pas caractéristique des définitions de la FE, le narrateur étant toujours à même de commenter, juger, même s'il s'interdit de rapporter les pensées de ses personnages. Ce qui explique sans doute cette définition contestable, c'est la fréquence des illustrations de la FE renvoyant au roman américain de type behaviouriste (cf. les oeuvres de Steinbeck ou de Hemingway), ou encore la référence aux débuts de roman. C'est d'ailleurs le deuxième paragraphe de l'incipit de "Germinal" que citent Labouret et Meunier pour illustrer (bien mal) leur définition ³²⁷, confondant la description de l'aspect extérieur d'un référent avec l'expression objective de cette description :

- (165) " *L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner.*" (Zola, "Germinal")

2.. 2. La focalisation zéro (FZ)

- (312) " *Il est impossible de déterminer précisément le point de vue, tant il est vaste ou multiple. On parle à ce propos de narrateur omniscient, puisque celui qui*

³²⁷ L'analyse de (165) est développée en amont, p. 376 ss.

raconte (et qui se confond souvent avec l'auteur) a une vue d'ensemble de l'espace, du temps et +de l'action romanesque qui excède de beaucoup celles qu'en ont les divers personnages." (Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

- (313) " Quand le narrateur est extérieur à l'histoire, il n'est pas invraisemblable qu'il connaisse tout de cette histoire." (Eluerd, 1992, 412,)

- (314) " Les informations données par le narrateur dépassent le savoir et les possibilités de perception des personnages. Le narrateur ne se limite pas à un point de vue déterminé: il raconte à la manière d'un historien qui sait tout, change librement d'angle de vue, dévoile les pensées secrètes des personnages, peut se déplacer d'un lieu de l'action à l'autre et effectuer des retours en arrière" (Labouret et Meunier, 1994, 146)

- (315) " Le narrateur semble avoir tous les pouvoirs: il sait tout sur les personnages, leurs sentiments, leurs pensées, etc." (Peyrouet, 1992, 103)

- (316) " La réalité représentée est vue par un narrateur qui, comme Dieu, connaît tout des événements et des pensées des personnages, sans qu'il soit possible de le localiser avec précision. Il exprime une vision globale" (Pouzalgues -Damon et alii, 1992, 8).

L'hétérogénéité des définitions est patente: (312), (314) et (316) indiquent à juste titre que l'omniscience porte sur les personnages (plus précisément sur l'accès à leurs pensées) et sur l'histoire (sens des événements). Toutefois (314) ajoute que l'omniscience porte également sur la narration de cette histoire (analepses, par exemple), et que l'énonciation narrative renvoie au type "récit" (Benveniste), comme le laisse entendre la comparaison du narrateur avec l'historien. Face à ces définitions, celle de (313) brille par son caractère lapidaire... et incomplet, puisque seule l'histoire est mentionnée, et non pas l'accès aux pensées des personnages. On pourrait évidemment objecter que l'histoire englobe les personnages, mais on conviendra que la clarté et la précision ne sauraient nuire étant donné le public visé... En revanche, (315) a le défaut inverse, puisque l'accent est mis unilatéralement sur le personnage, au détriment de l'histoire...

Si l'on se réfère à (163), que Rincé et Lecherbonnier considèrent (à juste titre) comme une FZ, on constatera qu'il exemplifie pauvrement les définitions précédentes, et qu'il diffère bien peu de (165), qui était censé illustrer la FE!

- (163) " *Le Maître de Nemours, pour nous servir de l'abréviation usitée en beaucoup de pays, portait une veste de chasse en velours vert bouteille, un ample gilet jaune en poil de chèvre, dans la poche duquel on apercevait une tabatière monstrueuse dessinée par un cercle noir. A nez camard grosse tabatière, est une loi sans exception*" (Balzac, "Ursule Mirouet")

En effet, cette description s'attache essentiellement à la description externe du personnage, et ne nous fait pas accéder à ses pensées. Evidemment, le narrateur se livre à un commentaire au présent gnomique ("A nez camard grosse tabatière, est une loi sans exception"), mais comme ce savoir de nature encyclopédique ne concerne pas la diégèse (= l'histoire), il appartient à la voix narrative, et non au mode, qui est depuis Genette essentiel pour la détermination du PDV. Finalement, c'est la dénomination du personnage

qui est ici déterminante pour indiquer la FZ: "le Maître de Nemours" est d'emblée nommé par un narrateur qui affiche ainsi son savoir, alors qu'en (165), Lantier est évoqué par le SN "l'homme" (et dans le premier paragraphe, par le SN précédé du déterminant de première mention "un homme").

2..3. La focalisation interne (FI)

- (317) " *Le foyer de perception de l'univers du roman est situé dans le regard ou la conscience d'un des personnages. Le narrateur ne raconte que ce que voit ou ressent ce personnage-témoin subjectif [...] Il peut y avoir glissement, au fil du récit, de la focalisation d'un personnage à un autre.*" (Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

- (318) " *Le narrateur raconte ce que voit, sait et pense un personnage. Elle peut évidemment passer d'un personnage à un autre*" (Eluerd, 1992, 412)

- (319) " *Le narrateur raconte ce que fait, pense éprouve un personnage qui sert de témoin. Normalement, il ne décrit pas ce personnage*" (Peyrouet, 1992, 103)

- (320) " *La réalité représentée est vue par un des personnages de l'histoire. Il exprime une vision partielle.*" (Pouzalgues-Damon et alii, 1992, 8)

- (321) " *les informations données coïncident avec le savoir d'un personnage. Les faits racontés sont perçus et interprétés à travers le point de vue d'un personnage précis. La réalité décrite est limitée par les possibilités d'une perception subjective, que ce soit celle d'un narrateur-personnage ou d'un personnage qui n'est pas narrateur.*" (Labouret et Meunier, 1994, 146)

Si tous les exemples sont bien évidemment d'accord avec le fait que la vision est celle d'un personnage, seuls (317) et (318), et, implicitement, (321) mentionnent que ces focalisations sont variables. De même, seuls (317), (320) et (321) insistent sur la subjectivité de cette vision, sans préciser davantage. Or nous verrons que ces FI sont plus ou moins subjectives, et qu'en tout état de cause, la notion devrait être explicitée. Enfin, (318) rajoute une condition très normative dont Genette lui-même disait, dès "Figures III", que, prise à la lettre, elle rendait impossible toute FI.

Ces définitions sont non seulement imprécises ou contestables, mais encore correspondent-elles mal, ou partiellement, à l'exemple censé les illustrer, comme c'est le cas de (95):

- (95) " *Une jeune femme, en robe de Mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary [...]. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux: quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide.*" (Flaubert, "Madame Bovary") (in Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197)

De fait, le passage après les crochets indique une FI: les imparfaits de second plan indiquent que cette description des yeux d'Emma correspond à la vision de "M. Bovary": en l'absence de verbe de perception, un calcul interprétatif permet d'attribuer la vision au

P 328 .

³²⁸ Pour une analyse détaillée de (95), cf supra, p 261.

3 Un premier grand absent : le repérage sémio-linguistique des différentes focalisations.

Explicitement, la quasi totalité des manuels ne dit strictement rien des marques linguistiques, ou de faisceaux de marques permettant d'identifier tel type de focalisation, excepté le cas déjà mentionné du monologue intérieur pour la FI. Cela est d'autant plus regrettable que les illustrations de chaque type de focalisation sont très rarement analysées (sauf, parmi les manuels retenus, celui de Labouret et Meunier, qui propose un repérage textuel relativement précis). Tout se passe comme si le PDV était aisément compréhensible à partir du PDV cinématographique, auquel il est souvent fait allusion de manière métaphorique (on ne mentionne jamais les travaux des spécialistes de la question, notamment ceux de F. Jost).

Implicitement, les rares exemples construisent des représentations du PDV sujettes à caution. Ainsi, la plupart des exemples sont extraits de romans hétérodiégétiques, et l'on semble laisser penser que les FZ ou FE seraient relativement inadéquates pour les romans homodiégétiques, comme l'écrit Eluerd: les distinctions entre narrateur-témoin et narrateur-personnage, entre je narré et je narrant y sont en effet présentées sans que soient abordées leurs éventuelles relations avec les divers types de focalisation, sauf lorsque Eluerd évoque la narration simultanée, pour laquelle "*le seul point de vue vraisemblable est celui d'une focalisation interne*" (Eluerd, 1992, 414). Or, le je narrant peut faire preuve d'omniscience par les privilèges de la narration, anticiper sur la compréhension d'événements passés (ce qui est le cas non seulement avec la narration rétrospective, mais aussi avec cette "fiction" qu'est la narration simultanée), tout comme il peut procéder à maintes rétentions d'informations sur son propre compte ou sur celui des autres, comme le montre "L'Etranger".

Mais il y a plus grave: non seulement les définitions sont souvent incomplètes, incorrectes, ou en contradiction avec l'exemple qui est censé les illustrer, mais encore, dans le même manuel, les exemples des différentes focalisations sont de nature si proche qu'il induisent des représentations erronées! Si l'on se reporte aux définitions de la FZ et de la FE proposées par Rincé et Lecherbonnier, et qu'on lit ensuite les exemples proposés, empruntés tous deux à Balzac, on constatera combien ils illustrent mal les différences entre FZ et FE :

- (163) : FZ : "*Le Maître de Nemours, pour nous servir de l'abréviation usitée en beaucoup de pays, portait une veste de chasse en velours vert bouteille, un ample gilet jaune en poil de chèvre, dans la poche duquel on apercevait une tabatière monstrueuse dessinée par un cercle noir. A nez camard grosse tabatière, est une loi sans exception*"

(Balzac, "Ursule Mirouet")

- (164) : FE : "*Vers trois heures de l'après-midi, dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme âgé d'une soixantaine d'années, mais à qui tout le monde eût donné plus que cet âge, allait le long du boulevard des Italiens, le nez à la piste, les lèvres papelardes, comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir.*"

(Balzac, "Le Cousin Pons") (in Rincé et Lecherbonnier, 1986, 197).

Si l'on s'en tient au critère de la quantité d'information fournie par le narrateur, considéré par Genette comme capital pour la distinction de FZ et de FE, alors on ne peut que constater combien (164) recèle d'informations fournies par le narrateur lui-même, sur l'heure, le lieu, le physique du P ou l'âge du P: en effet, il manifeste son savoir en soulignant le décalage entre l'âge réel ("une soixantaine d'années") et l'apparence ("mais à qui tout le monde eût donné plus que cet âge"). Qui plus est, le N se livre dans un commentaire à des hypothèses significatives sur son comportement ("comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir"), utilise un qualificatif subjectif ("papelardes")...En bref, on pourrait croire qu'il s'agit d'une FZ, alors qu'il s'agit effectivement d'une FE pour la seule raison que le P est mentionné non pas directement par son nom propre, mais par le déterminant de première mention, "un homme" ³²⁹ .

En bref, il n'y a là guère qu'un seul indice linguistique propre à distinguer ces deux extraits, de nature à justifier que (163) est bien en FZ et (164) en FE! Ces exemples, mal choisis, sont donc susceptibles d'entraîner des représentations erronées de la FZ (qui se définirait par le commentaire) ou de la FE (qui se limiterait à "l'ignorance de l'identité des êtres ou du sens des actions").

4 Un deuxième grand absent: le lecteur

En outre, le lecteur est le tiers absent. Pouillon et Genette considèrent chacun avec des raisons différentes que le PDV concerne les relations privilégiées du narrateur avec son personnage ³³⁰, le lecteur n'ayant qu'à décoder le message transmis.

Cette sous-estimation du rôle du lecteur se sent tout particulièrement à partir de l'importante littérature autour de l'omniscience. Certes, Genette, après "Figures III", affirme que l'omniscience est un *"terme qui, en fiction pure, est, littéralement, absurde (l'auteur n'a rien à "savoir", puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par information complète - muni de quoi c'est le lecteur qui devient "omniscient"*" (Genette, 1983, 49). Cependant, il ne va pas jusqu'à repenser sa typologie des focalisations en y incluant le lecteur.

Et l'on peut en dire de même de la notion de focalisation lectorielle de F. Jost. Dans "L'oeil-caméra", ce dernier propose de remplacer la FZ par le concept de focalisation lectorielle (ou spectatorielle, pour le cinéma): faut-il voir là plus qu'une simple redénomination, une tentative de changement conceptuel, puisqu'enfin le problème du savoir narratif est analysé à partir du lecteur aussi? Il nous semble que non, et que ce changement s'explique surtout par la volonté d'éviter les inconvénients attachés à la conception de l'omniscience du narrateur, afin de recentrer (à juste titre, d'ailleurs) ces questions à partir des informations qui sont effectivement données au lecteur dans le

³²⁹ Cf p. 374 ss pour une comparaison détaillée de (163) et (164).

³³⁰ Au fond, il n'y a rien d'étonnant à cela: de même que Pouillon et Genette déconnectent leurs analyses du PDV d'une approche énonciative, de même ils minorent le rôle du lecteur, dans la construction des interprétations, et dans la construction du sens. Dans les deux cas, on est en-deçà d'une conception interactive de la communication, adaptée aux messages écrits. Cette situation, compréhensible chez Pouillon, en raison de l'état des recherches sur ces questions au moment de la parution de "Temps et roman" (1946), l'est moins, pour les mêmes raisons, chez Genette, surtout pour le "Nouveau discours du Récit" (1983).

texte. Mais F. Jost ne va guère au-delà, dans le sens de ce que nous proposons d'appeler dans peu "l'effet point de vue".

Dans ce cadre de "l'effet point de vue", le PDV n'est plus seulement une affaire de gestion des informations narratives qui se pose à l'écrivain (par quelle instance d'énonciation vais-je informer mon lecteur?), mais encore une affaire d'interprétation par le lecteur d'une réalité textuelle dont la signification déborde les situations d'énonciation narrative, sur la base de multiples instructions données par le texte même.

Cette minoration (voire cet oubli) du rôle du lecteur est largement tributaire de l'histoire même des champs intellectuels où cette notion de PDV a été travaillée:

- d'abord chez les écrivains eux-mêmes (H. James, Gide, Mauriac, Sartre, pour s'en tenir à quelques noms significatifs),

- ensuite par des universitaires spécialistes de littérature (C.E. Magny, G. Blin, J. Rousset, etc.),

- enfin par la vaste cohorte des sémioticiens qui se sont essayés à théoriser la notion à partir des années soixante, à la lumière du structuralisme et de la linguistique (Genette, etc.).

Dans ces trois champs, les questions de l'interprétation, de la signification, et de la part qu'y jouait le lecteur ont été négligées, au profit du sens et de la construction de l'oeuvre créés par le romancier, ou de la structure du Texte, dont au demeurant on affirmait l'autotélie radicale par une sorte de réaction à la fois compréhensible (et excessive) devant les dérives des interprétations psychologisantes ou sociologisantes.

Depuis une bonne décennie, toutefois, la propagation des travaux de l'herméneutique littéraire (Iser, Jauss ou Ricoeur) ou de ceux des théoriciens de la lecture et des lecteurs (M. Picard, V. Jouve, etc.), ou encore des recherches qui couvrent tout le vaste champ de la pragmatique, tout cela permet de reprendre le problème du PDV en considérant les effets de telle perspective sur le lecteur et sur les mécanismes interprétatifs qu'il met en branle.

On peut donc faire l'hypothèse qu'il existe, paraphrasant P. Hamon (cf. "l'effet-idéologie"), ou V. Jouve (cf. "l'effet-personnage"), un "effet-point de vue", c'est à dire une (des) construction(s) textuelle(s) du PDV, qui, par les diverses modalités de présentation du référent, influent plus ou moins sur l'interprétation du lecteur de telle séquence ou du texte dans sa globalité, selon la nature, le volume, la forme d'expression des informations prises en compte par le lecteur, ainsi que le crédit et l'autorité que ce dernier accorde à son informateur. Dans tous les cas, le lecteur réagit et interprète avec ses affects et/ou son intellect, tels qu'eux-mêmes sont plus ou moins sollicités par le texte

331.

Constatons que ces préoccupations sont absentes dans les manuels scolaires: Cette situation est en cohérence avec la survalorisation des questions du réalisme : FI et FE sont ainsi présentées, sur ce plan, comme supérieures à FZ , qui semble une technique narrative datant des premiers temps du roman, et révélant les maladresses des romanciers, limités par les techniques littéraires dont ils disposaient. Outre le caractère réducteur, et platement historiciste de cette approche, qui n'a de juste que le constat factuel sur les premiers romans (mais qui est largement contestable pour les époques postérieures), ce qui apparaît nettement, c'est que la focalisation n'est qu'une technique du romancier, alors que l'intérêt d'une telle notion nous semble résider dans le fait qu'il

³³¹ Cette hypothèse renvoie sinon à une nouvelle théorie de la focalisation, du moins à l'étude d'un domaine spécifique où s'articulent approches sémiotico-linguistique et pragmatique: comme il a été dit dans l'introduction, cet aspect de la question n'est pas présentement notre objet.

s'agit de procédures spécifiques de mises en discours et de construction des interprétations (susceptibles de dépasser, par là-même, le cadre des récits).

5 La focalisation: une notion à géométrie variable

Le flou sur le statut des focalisations est également un bon indice d'un système peu exploitable. Tantôt, en effet, ces typologies servent à rendre compte de fragments textuels de portée variable (une scène, une séquence, un chapitre, une partie): la focalisation apparaît alors comme un facteur de cohérence en regroupant des segments disparates (par exemple des séquences composées de récits, de descriptions et / ou de dialogues) en raison du choix dominant de tel type de focalisation. En ce sens, la focalisation est un puissant outil de mise en ordre des textes, aidant à l'interprétation par la contribution qu'elle apporte à cette "synthèse de l'hétérogène" dont parlait P. Ricoeur ³³². Par voie de conséquence, la focalisation ainsi comprise peut contribuer à rendre compte des variations de focalisations d'un fragment à un autre, de leurs enchaînements ou de leurs enclassements (voire de leurs entrelacements à l'intérieur d'un même extrait).

Tantôt (et il faut bien reconnaître que cette deuxième conception l'emporte, hélas, sur la première) la focalisation sert à établir des typologies romanesques approximatives. En effet, si les présentations des diverses focalisations sont très peu bavardes en ce qui regarde leur repérage sémio-linguistique, elles sont en revanche plus prolixes en ce qui concerne les évolutions des diverses focalisations, selon les époques, les écoles, les genres ou les auteurs, sans que le souci de la taxinomie soit poussé jusqu'à élaborer des paradigmes cohérents: c'est ainsi que Charaudeau évoque pour la FZ une époque ("les récits romanesques du XIXe siècle", sans distinguer entre Balzac, Hugo, grands pourvoyeurs d'exemples d'omniscience, et Flaubert ou Zola, qui privilégient plutôt la FI), pour la FI un auteur ("la technique de H. James"), et pour la FE un genre de récit ("un certain genre policier") (Charaudeau, 1992, 774)!

Cette hésitation entre un concept censé soit rendre compte de fragments textuels, soit classer les oeuvres en fonction de leur focalisation dominante se trouve dans Genette même, et elle est amplifiée par les manuels scolaires de l'enseignement secondaire, ou du supérieur.

Il faut insister sur ce flottement qui opère à différents niveaux. Sans aucun doute, le flottement le plus significatif consiste dans le non dit qui entoure les types de séquence dont le PDV entend rendre compte. En effet, le plus souvent, la focalisation est abordée dans les sections consacrées au texte narratif, ou au genre romanesque. Une des questions souvent éludées est celle qui consiste à déterminer si le PDV concerne le type de texte narratif et / ou le type de texte descriptif. Sur ce point décisif, l'usage est de parler de perspective narrative...et d'illustrer les diverses focalisations à l'aide d'exemples appartenant au type de texte descriptif ³³³.

Or ce problème est central: la focalisation ne concernerait-elle que les pauses descriptives, comme semble l'indiquer le choix quasi exclusif d'exemples appartenant à ce type de texte? Qu'en est-il de la focalisation dans les récits d'événements ou de paroles, dans les scènes, les sommaires? La focalisation s'exprime -t-elle dans les premiers plans

³³² Ricoeur, 1983, 11 ss: Ricoeur réserve l'expression au rôle de l'intrigue; mais il n'est pas interdit de considérer que l'intrigue n'épuise pas cette activité, comme Ricoeur le montre dans "Temps et récit" II (Ricoeur, 1984, 148, notamment).

³³³ On retrouve la même situation dans nombre d'ouvrages destinés au public de l'enseignement supérieur: ainsi dans Valette, 1985, 41 ss.

narratifs, et / ou les seconds plans ³³⁴. Quelles sont les répercussions des réponses à ces questions incontournables sur le bien fondé ou le contenu de l'opposition genettienne mode / voix?

B la focalisation dans les manuels de l'enseignement supérieur

On serait en droit de penser que le public étudiant, entreprenant des études spécialisées en lettres ou en sciences du langage, est fondé à connaître une notion si souvent sollicitée dans le cursus universitaire. Par connaître, nous voulons dire une connaissance de la notion, sinon dans tous ses détails, du moins relativement complète, et sans les simplifications dont les manuels du secondaire sont coutumiers.

Or, c'est une source perpétuelle d'étonnement que ce constat: la notion y est présentée quasiment aussi sommairement que dans les manuels du secondaire:

- sans que l'on présente les travaux des successeurs de Genette,
- sans que l'on fasse écho aux théories divergentes (on pense notamment aux théories concurrentes de Stanzel),
- sans que les notions soient présentées dans leur complexité,
- sans que l'histoire du concept soit ne serait-ce qu'esquissée, ni ses présupposés évoqués,
- sans même que l'on explique véritablement les difficultés que soulève la mise en oeuvre des focalisations dans l'analyse concrète d'un extrait ou d'un texte dans sa totalité.
- en limitant la notion au texte narratif, sans évoquer, fût-ce sous une forme interrogative, le fait que cette focalisation puisse se retrouver dans d'autres séquences narratives (épopées, théâtre), et, au-delà, dans tous les types de texte, en raison de la dimension polyphonique de la notion.

Cette manière de faire (ou plutôt de ne pas faire...), au demeurant fort banale, est hélas très révélatrice du déficit épistémologique des études littéraires dans l'enseignement supérieur français: comme si les notions, ces voyageurs sans bagage, venaient d'on ne sait où, et s'imposaient d'elles-mêmes par leur efficacité explicative (relative, en l'occurrence...) !

On constate que les ouvrages les plus "prolixes" sur la question sont les ouvrages de critique littéraire, ou des ouvrages spécialisés dans l'analyse historique du roman ou l'étude sémio-linguistique des composants du texte narratif.

En revanche, les grammaires, y compris lorsqu'elles abordent les phénomènes textuels, ou encore les récents dictionnaires encyclopédiques des sciences du langage s'étendent très peu sur cette question.

Le fait n'a rien d'étonnant ³³⁵ :

³³⁴ Sur l'opposition premier plan / second plan, cf. Combettes, "L'organisation du texte."

³³⁵ Que la situation s'explique, c'est évident; qu'elle soit acceptable, c'est autre chose. Qu'on tente d'y remédier, ce serait souhaitable...

- d'une part étant donné que cette notion, de par ses origines littéraires, et critiques, se trouve comme naturellement "en situation" dans des ouvrages consacrés au genre romanesque ou à la narratologie,

- d'autre part parce que les ouvrages plus directement linguistiques ne peuvent que présenter rapidement, voire passer sous silence, une notion si peu fondée sur des marqueurs linguistiques précis et incontestables; de sorte que par prudence, les auteurs se cantonnent dans une réserve...remarquable...

On ne peut, semble-t-il, que regretter que ces derniers ouvrages, par ailleurs si utiles, si consultés, ne fassent pas un effort supplémentaire, non pas pour produire ex nihilo une théorie correcte des focalisations, mais, au moins, pour indiquer des pistes linguistiques pour nourrir ces études, et dresser des mises en garde. Il nous semble que ce "service minimum" rendrait d'utiles services à ceux qui voient dans les focalisations le fin du fin scientifique de l'explication de texte (cela existe plus souvent qu'on ne croit).

Pour notre part, c'est évidemment parce que nous ressentons fortement l'existence de ces problèmes que nous nous sommes lancé dans une telle investigation.

1 la focalisation dans les ouvrages spécialisés dans l'analyse du roman, et des composants du texte narratif

On constate qu'il n'existe guère, à ce niveau, de présentation critique de la focalisation susceptible d'aider linguistiquement l'étudiant dans ses lectures:

- c'est vrai dans des ouvrages de spécialistes de littérature consacrés au roman ou à la nouvelle;

- c'est également vrai dans des ouvrages où les préoccupations linguistiques sont intégrées à l'analyse des textes littéraires (on pense notamment aux ouvrages pourtant si utiles de D. Maingueneau, puisque la focalisation est évoquée en moins d'une page, dans les "Eléments de linguistique pour le texte littéraire", (Maingueneau, 1986, 21)).

Ainsi, Michel Raimond, dans "Le Roman" consacre un chapitre au "point de vue" par cette introduction suivante : " les expressions de "réalisme subjectif", ou de "réalisme du point de vue", plus récemment de "focalisation", sont devenues courantes dans les études critiques consacrées aux problèmes du roman. Sommairement, elles désignent l'effort que fait le romancier pour s'astreindre à présenter les éléments de sa fiction selon l'optique d'un ou de plusieurs de ses personnages. Le décor, les événements sont ainsi mis en perspective." (M. Raimond, 1988, 125).

Pierre Chartier, dans son "Introduction aux grandes théories du roman", évoque la focalisation dans le cadre général du PDV (cf l'index des notions"), et, à l'instar de M. Raimond, cantonne essentiellement la réflexion aux problèmes du "réalisme subjectif". Dans les deux cas, ces analyses témoignent de l'instrumentalisation de la notion, le plus souvent évoquée lorsqu'il s'agit du roman "moderne" (depuis les tentatives de Stendhal, Flaubert, notamment, pour remplacer les dogmes du réalisme balzacien par un réalisme tout aussi dogmatique).

Dans une moindre mesure, on retrouve cet amalgame chez Bernard Valette dans son "Esthétique du roman moderne", (Valette, 1985, 35 et ss), puisque, après une présentation des "trois types de focalisation", suit une section intitulée "De l'impersonnalité à la subjectivité", et que les exercices qui suivent la présentation théorique portent entre autre sur le "réalisme subjectif", ou sur les limites de l'objectivité" (ibid. 41 et 42).

Quant à Dumortier et Plazenet, ils présentent la notion, dans "Pour lire le récit", en soulignant combien les textes, lorsqu'on les analyse dans leur continuité, bouleversent les types de focalisations, au point qu'on est fondé à se demander quelle est la valeur scientifique d'une théorie qui est constamment relativisée, pour ne pas dire démentie par les faits: au fond, c'est là le dilemme auquel se trouvent confrontés les auteurs qui exposent honnêtement la théorie (c'est le cas de Dumortier et Plazenet) et cherchent à illustrer les diverses focalisations: les contradictions sont inévitables...

*D'une manière générale, la focalisation est, explicitement ou non, enfermée dans les limites étroites du réalisme. En ce sens, on ne peut que constater combien la plupart des présentations du PDV nourrissent des représentations qui réduisent ce dernier à n'être qu'une reformulation de la notion de restriction de champ*³³⁶. Le PDV se limite ici aux moyens de rendre compte de la psychologie des personnages sans passer par le filtre du narrateur.

Cette conception est particulièrement prégnante, parce qu'elle est en congruence avec des conceptions fréquentes touchant à l'évolution du roman³³⁷; elle a pour conséquence discutable, sur le plan théorique, d'évacuer tout "naturellement" la discussion sur l'existence d'un éventuel PDV du narrateur et de sa fonction dans le cadre de "l'effet point de vue".

Finalement, dans la littérature universitaire consacrée à la focalisation, les seuls ouvrages qui tentent une approche plus raisonnée de la notion sont celui de J.M. Adam et A. Petitjean, consacré au "Texte descriptif", celui d'Y. Reuter consacré au roman, ainsi que l' "Analyse du discours narratif", de Gabrielle Gourdeau.

Encore convient-il de préciser que la focalisation est loin d'être la préoccupation des auteurs des deux premiers ouvrages, puisque l'objectif de J.M. Adam et A. Petitjean est l'analyse du type de texte descriptif, et que la focalisation est abordée, dans ce cadre théorique, par le biais des descriptions focalisées dans le roman réaliste. Quant à Y. Reuter, il s'efforce de donner une vue élargie des implications de la théorie des focalisations, en la recentrant constamment sur la perspective narrative.

Ces ouvrages tranchent sur la plupart des travaux précédents, par le souci de produire des critères linguistiques rendant compte du phénomène, et par la volonté de rendre compte du réalisme comme écriture contrainte (cf.H. Mitterand et P. Hamon),

³³⁶ Et il n'est pas impossible que cette tendance à l'habillage d'anciennes notions (e.g. la restriction de champ) à l'aide d'un vocabulaire plus actuel (e.g. la focalisation) ne soit pas pour rien dans la faveur dont l'actuelle focalisation jouit chez les enseignants de tous bords (les "anciens" comme les "modernes")...

³³⁷ La focalisation est ainsi convoquée pour illustrer une certaine évolution du roman, depuis ses origines en Europe se limitait au passage de l'omniprésence et de l'omniscience) du narrateur (= FZ) à son effacement successif au profit d'un personnage - réflecteur (= FI), voire à sa quasi disparition dans les romans "behaviouristes" du XXe siècle (= FE). Or cette évolution, qui correspond évidemment à une certaine réalité, et plus certainement à une lecture dominante de la réalité, ne couvre pas tout le champ des pratiques romanesques: ainsi des mondes romanesques de Proust, Kafka, Queneau, Perec, sans compter des pans entiers de littératures étrangères qui n'entrent pas docilement dans ce schéma "préétabli"... Cette lecture esthétique de la focalisation se trouve parfois redoublée par une lecture historique, et dès lors la "théorie du reflet" n'est pas loin: c'est ainsi que l'omniscience du narrateur ferait écho à l'omnipotence et au monopole idéologique des Etats Moloch, ou d'appareils idéologiques d'Etat, que la vision partielle des personnages redoublerait l'émergence des individus en quête d'affirmation personnelle et sociale, et que le silence "définitif" du narrateur renverrait à la crise des valeurs de nos "mortelles civilisations"... Or ces raccourcis, pour stimulants qu'ils soient dans un premier temps, outre qu'ils sont eux-mêmes simplificateurs (l'oeuvre de Balzac, grande pourvoyeuse en extraits en FZ n'est-elle pas aussi le lieu de l'affirmation de l'individu dans cette "comédie inhumaine" du capitalisme naissant, comme cela a été dit et redit, de Marx à Robbe-Grillet?), sont en l'état actuel plutôt des écrans qu'une aide pour penser le PDV. Ces discours révèlent le substrat idéologique latent ou patent qui entoure le PDV comme une gangue.

bref, dans une optique où les problèmes de gestion narrative l'emportent sur le réalisme psychologique stricto sensu (Adam et Petitjean, 1989, 48 et ss ; cf le n° 58 de "Pratiques" consacré au "Texte descriptif", et Reuter, 1991 "Introduction à l'analyse du roman").

Comment ne pas regretter, toutefois, que la focalisation ne soit analysée, pour le meilleur, que sur des textes descriptifs, alors que le problème du voir et du savoir déborde le cadre des descriptions, et concerne la gestion des informations narratives en général, dans les pauses descriptives comme dans les scènes ou le sommaire, voire les ellipses, et qu'elle n'est pas sans relation avec le discours rapporté! En définitive, il nous semble qu'il faut poursuivre la démarche amorcée par J.M. Adam et A. Petitjean, en étendant le champ des études sur le PDV à d'autres types de textes que les superséquences descriptives. C'est à cette condition que l'on pourra fournir une analyse du PDV qui ne le cantonne pas à n'être qu'un procédé "réaliste" de "vraisemblabilisation" du regard par un personnage "réflecteur." S'il n'est pas douteux que ces phénomènes existent - massivement -, on peut néanmoins faire le pari que cela n'est pas le tout du PDV.

Quant à l'ouvrage de G. Gourdeau, "Analyse du discours narratif" (Magnard, 1993) il présente, à notre connaissance, le très rare exemple d'une présentation complète et fidèle du système genettien des focalisations, assortie d'un certain nombre de mises à jour, notablement influencées par les travaux de M. Bal. C'est sans doute ce qui explique la perplexité que suscite la lecture des développements consacrés à la question. Tout en affirmant le bien fondé de la distinction entre focalisation par (un sujet) et focalisation sur (un objet), G. Gourdeau garde la tripartition des focalisations, pour finalement proposer un ensemble de focalisations qui englobe:

- la FI,
- la FE,
- la FZ, ainsi que:
- la focalisation variable ³³⁸,
- la focalisation multiple ³³⁹.

Il faut reconnaître que ce système, compliqué par ailleurs par les cas de transfocalisation, est passablement descriptif, et très hétérogène, en ce qu'il mêle des types primitifs et des combinaisons de types (par enchaînement ou enchâssement), sans reposer, comme c'est également le cas chez Genette, sur une analyse linguistique de nature à étayer la notion de focalisation. Il est d'ailleurs symptomatique que la notion de transfocalisation, héritée de Genette, soit présentée comme un phénomène relevant du mode, alors que les exemples allégués concernent la voix (*ibid.* 74). Cela dit, Gourdeau avance des propositions plus satisfaisantes en ce qui concerne la profondeur de perspective: il est ainsi manifeste que le narrateur ne se caractérise pas par une omniscience systématique, et, surtout, il est suggéré que le personnage (surtout dans les cas où il est personnage - narrateur, ou narrateur - personnage) peut accéder aux pensées d'autres personnages, sous une forme modalisée (*ibid.* 78).

En définitive, la focalisation est souvent citée dans ces manuels, et tout aussi souvent intégrée à l'analyse du réalisme, sans qu'on puisse dire que les étudiants disposent de critères solides susceptibles de les guider dans leurs analyses. Et dans les très rares cas

³³⁸ La focalisation variable consiste un des points de vue multiples successifs ou simultanés, et porte sur des objets variés. G.Gourdeau distingue trois types de focalisation variable: 1) Focalisation interne - externe. 2) Focalisation interne - interne, i.e. lorsque deux focalisateurs focalisent sur des objets différents. 3) Focalisation réciproque, lorsque les deux focalisateurs se perçoivent réciproquement. (Gourdeau, 1993, 70).

³³⁹ Dans ce cas, les foyers de perception, simultanément ou successivement, focalisent sur un objet unique. (*ibid.* 71)

où la focalisation est longuement présentée, comme dans l'ouvrage de G. Gourdeau, il est difficile que le lecteur ait une conscience claire des phénomènes en question: malgré une présentation de la focalisation relativement conforme à l'original genettien, nous doutons que ce travail offre, sur ce point, des éléments solides pour l'étude du PDV³⁴⁰.

Ce constat vaut également pour les grammaires ou dictionnaires des sciences du langage.

2 la focalisation dans les grammaires et les dictionnaires encyclopédiques des sciences du langage.

Il est frappant de constater que les récentes grammaires du français ne disent rien sur la notion de focalisation narrative ou de point de vue. La consultation de l'index des notions fournit la preuve que cette notion est quasiment inconnue au bataillon des concepts linguistiques.

Ainsi, il n'y a rien qui concerne la focalisation narrative dans "La Grammaire d'aujourd'hui" (Arrivé, Gadet, Galmiche, 1986): ce "guide alphabétique de linguistique française" mentionne seulement la focalisation pour renvoyer à l'ordre des mots et à l'emphase du discours, ou encore à la notion de focus.

"La grammaire méthodique du français" (Riegel, Pellat, Rioul, 1994) s'en tient à la même attitude, motivée sans aucun doute par le louable souci de se cantonner dans l'exposition de concepts strictement linguistiques, ou reposant sur un substrat linguistique plus solidement établi.

Qui plus est, y compris dans les chapitres susceptibles de renvoyer au PDV, une lecture attentive montre que rien n'évoque de près ou de loin la focalisation narrative: on pense notamment, dans "La grammaire méthodique du français", aux développements consacrés au discours indirect libre en particulier (*ibid.* 600), aux phénomènes de polyphonie en général, à la progression thématique (*ibid.* 608 et 609), ou à certains emplois spécifiques des temps et / ou de valeurs aspectuelles (ou de visée), tels l'imparfait descriptif, l'imparfait narratif, l'imparfait de perspective (ou de rupture) (*ibid.* 305 et 306).

J. Lerot, dans son "Précis de linguistique générale", se limite à la focalisation discursive, et aux relations qu'entretient la focalisation (mise en relief de l'information nouvelle, rhématique) avec la topicalisation (information ancienne, ou connue, qui n'est pas mise en relief, et qui, de ce fait, est considérée comme l'arrière-plan³⁴¹ du message) (Lerot, 1993, 115ss, 129ss).

³⁴⁰ Cette situation s'explique d'abord par le fait que le système genettien des focalisations est rendu quasiment "illisible", dans la mesure où s'accumulent, comme des strates successives, les analyses de Genette, puis celles de Bal, Vitoux, Lintvelt, etc, sans qu'une mise en ordre intervienne.

La deuxième cause de ce blocage réside dans l'absence de définition linguistique du PDV, et donc dans l'absence de critères sémio-linguistiques susceptibles de fonder les divers PDV.

³⁴¹ Ces notions d'arrière-plan (ou de topicalisation, ou de thématisation du thème, du propos) et de mise en relief (de la proposition focale, ou du rhème) ne doivent pas être confondues avec l'opposition premier plan / second plan (cf Combettes, 1992, ou Weinrich, 1973, 1989): le premier plan correspond à la succession des faits, comme si cette dernière était homologue à la succession de ceux-ci dans la réalité (ce qui veut dire que ces événements, réels ou fictifs sont rapportés indépendamment de la subjectivité du locuteur); le second plan, qui renvoie plutôt au "commentaire", est en revanche en rapport avec cette subjectivité. Chacun de ces plans peut

"La grammaire textuelle du français", de Weinrich, adopte quasiment les mêmes choix: la notion de PDV est absente, et celle de focalisation est très systématiquement évoquée à propos des multiples cas de mise en relief du rhème. Mais ces phénomènes débordent singulièrement le cadre du PDV. Et lorsque Weinrich aborde les temps d'arrière-plan ³⁴² (=, ici, les temps des seconds plans, de type "commentaire"), ou le DIL ³⁴³, il n'évoque pas la notion de PDV, qui était pourtant attendue.

Au demeurant, lorsque les théories de Genette (ou de Pouillon, Todorov) sont présentées, elles le sont comme si elles étaient les seules à rendre compte de ces questions de perspective narrative. Le seul ouvrage ³⁴⁴ qui évoque explicitement cette autre conception de la perspective (celle de Stanzel, entre autres, opposée à celle de Genette, pour le dire en raccourci) est "Le nouveau dictionnaire encyclopédique des science du langage" (Ducrot, Schaeffer, 1995, 595 à 598): les auteurs, après avoir évoqué les notions de FZ, FI, FE, paralipse et paralepse, esquissent une discussion critique, portant sur la pertinence de la tripartition genettienne ou la bipartition stanzelienne, et contestent le bien fondé de la notion de focalisateur comme instance autonome (Bal, 1977), avant de regretter que les études sur la question se soient jusqu'à présent limitées aux récits de fiction, et n'aient pratiquement pas abordé la question dans les récits factuels ³⁴⁵.

En outre, le "Dictionnaire encyclopédique de pragmatique" de Reboul et Moeschler ne traite pas de la notion de focalisation, et n'évoque le point de vue que dans la

comprendre un thème et un rhème. Il est vrai que dès que le rhème est expansé, il l'est souvent dans des seconds plans. Chez Combettes comme chez Weinrich, l'opposition premier plan / second plan correspond approximativement à l'opposition "récit" / "commentaire", ou "énonciation historique" : énonciation personnelle, ou encore "récit" / "discours" (Benvéniste). A côté de ces oppositions de nature énonciative, l'opposition topicalisation / focalisation concerne la cohérence du texte.

³⁴² "On trouve les temps d'arrière-plan avec leurs propriétés structurelles principalement dans les passages narratifs tels que: introductions, conclusions, descriptions, explications, interprétations, détails apportant une couleur locale, panorama, discours indirect intégré, discours indirect libre, monologue intérieur, circonstances annexes, détails pittoresques, interventions d'auteur, états d'âme, sentiments, caractérisations, portraits, indications de temps et de lieu, peinture de la nature, causes et effets..." (Weinrich, 1989, 132) Laissons de côté la nature hétérogène de cette liste, pour souligner que nombre de ces composantes peuvent se ranger sous la notion de PDV, telle que nous l'avons définie, c'est à dire comme "perception et / ou pensée représentées", renvoyant à un sujet de conscience, dans le cadre d'une subjectivité coréférant à la troisième personne.

³⁴³ Weinrich, à partir d'un exemple de "Madame Bovary" évoque les cas où le lecteur hésite, sur l'attribution du DIL au personnage, ou au narrateur (cas d'omniscience). On aurait pu imaginer que le DIL serve de point d'appui à une présentation du PDV. Cette attente est d'autant plus légitime que l'exemple cité par Weinrich mêle des pensées et des perceptions: "Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu un moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades de couvent. Que faisaient-elles maintenant? A la ville, avec le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le coeur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans tous les coins de son coeur." (Flaubert, "Madame Bovary"). Weinrich souligne que les marques d'oralité, de spontanéité ("mais elle, sa vie"), les subjectivèmes axiologiques (description du mari idéal) les modalisateurs ("sans doute"), ainsi que les clichés permettent de considérer ce fragment comme un DIL exprimant les pensées d'Emma. A aucun moment ce DIL est explicitement considéré dans son rapport avec l'expression du PDV, comme une "focalisation interne".

³⁴⁴ Le seul de notre corpus, s'entend. Mais cette restriction n'enlève rien au fait que ce dernier est cependant représentatif, à défaut d'être exhaustif.

³⁴⁵ La notion de récit factuel prête à maintes discussions: ce n'est pas le lieu de les évoquer ici. Disons, pour faire vite, que l'opposition évoquée ici renvoie aux récits qui, à la différence des récits de fiction, ne reposent pas sur l'invention des événements rapportés: ainsi des récits historiques, des autobiographies, etc. (Cf Genette, "Fiction et diction" (1991)).

perspective de l'analyse de la polyphonie (Moescler et Reboul, 1991, 90, 329), notamment au travers de l'analyse de l'ironie. Qui plus est, lorsqu'ils critiquent l'opposition récit / histoire, au fondement de la narratologie, ils n'évoquent le point de vue qu'en renvoyant à l'énonciateur de Ducrot, confirmant, par là-même, que la focalisation narrative, dans ce qu'elle a de linguistiquement fondé, renvoie en effet à des phénomènes de polyphonie ³⁴⁶ (ibid. 424 à 427).

La seule ³⁴⁷ grammaire récente qui fasse une courageuse exception à la règle est celle de Charaudeau: dans "La grammaire du sens et de l'expression", Charaudeau, dans le cadre de longs développements consacrés au "mode d'organisation narratif", aborde assez substantiellement la question des focalisations (Charaudeau, 1992, 773 à 777). La notion y est présentée, assortie de tentatives estimables de l'auteur pour tenter de la fonder par des critères plus solides.

C'est ainsi que Charaudeau en vient à préférer, à la tripartition des focalisations, une opposition entre point de vue externe objectivant, et point de vue interne subjectivant. Si les critères sont tout à fait discutables, du moins renvoient-ils (sans le dire explicitement) à une autre tradition, antinomique de celle de Genette, celle de Stanzel, pour qui ces questions de gestion de l'information narrative se limitent à deux perspectives, celle du narrateur (Aussenperspektive, ou perspective externe, ou objective ³⁴⁸) et celle du personnage focalisateur (Innenperspektive, perspective interne ³⁴⁹).

P. Charaudeau, dans sa "Grammaire du sens et de l'expression" définit le point de vue externe et le point de vue interne à partir de l'origine du savoir sur le personnage, en fonction des modalités de manifestation de ce savoir.

"Si son savoir lui vient d'une simple observation de l'apparence physique du personnage, on parlera de point de vue externe, objectivant.

Si pour décrire le personnage, le narrateur fait appel à une interprétation, à des suppositions sur ce que ressent ou pense celui-ci, on parlera alors de point de vue interne, donc subjectivant.[...]

Le point de vue externe, objectivant, est le point de vue du narrateur sur l'extériorité du personnage, sur son apparence physique, ses faits et gestes visibles, toutes choses qui seraient susceptibles d'être perçues (par le Voir) ou vérifiées (par le Savoir) par un autre sujet que le narrateur se trouvant en lieu et place de celui-ci. C'est en cela

³⁴⁶ Cette conception revient, en définitive, à fournir de précieuses armes à ceux, dont nous sommes, qui pensent qu'il faut refonder l'opposition mode / voix de Genette dans le cadre narratif.

³⁴⁷ Cette affirmation mériterait d'être bémolisée: de fait, la "Grammaire générative et syntaxe comparée" (sous la direction de J. Guéron et de J.Y. Pollock) mentionne la notion de PDV, au travers de l'article d'A. Zribi-Hertz consacré aux "pronoms réfléchis anglais liés à longue distance". Encore convient-il de dire que cet ouvrage n'est pas une grammaire au sens traditionnel du terme.

Quoi qu'il en soit, la notion de "domaine du point de vue" (DPV), qui est mise en avant, est définie comme "une portion de discours qui met en jeu d'un bout à l'autre un, et un seul, point de vue narratif" (Guéron et Pollock, 1991, 223). Ceci implique "qu'un DVP ne peut pas contenir de changement de point de vue narratif". Cette notion de DPV plus vaste que celle de PDV (comme perception et / ou pensée représentées). Mais ces deux approches, linguistiques, ne sont pas en opposition.

Il nous semble cependant que le DPV s'inscrit plutôt dans l'optique du marquage de l'empathie. Comme nous avons tenté de le montrer dans notre deuxième partie (section I, chapitre 1), les phénomènes d'empathie débordent le cadre du PDV stricto sensu. En revanche, le rôle du pronom réfléchi est utile pour indiquer l'existence d'un sujet de conscience responsable d'un DPV donné; dans ce cas, le DPV est quasiment l'équivalent du PDV, et, plus particulièrement, de PDV P (= DPV subjectif: la réalité est alors décrite telle qu'elle est perçue par un sujet de conscience) (ibid. 225).

³⁴⁸ Selon cette analyse, la focalisation zéro et la focalisation externe de Genette sont des variantes d'une même perspective, la perspective externe.

³⁴⁹ Cf la focalisation interne de Genette.

que l'on peut attribuer à ce point de vue le qualificatif *d'objectivant*: *il ne dépend pas de la vision que le personnage décrit pourrait ainsi avoir sur lui-même, et donc ne dépend pas non plus du narrateur*" (Charaudeau, 1992, 774 ss).

Ces propos sont symptomatiques des incessants glissements du focalisateur au focalisé, et inversement. Ce que Charaudeau pense, c'est que le PDV externe est celui du N, mais celui d'un N qui limiterait la quantité d'information à transmettre en se mettant à la place d'un témoin anonyme. Son approche concerne d'abord le focalisateur, et se limite au N, sans pour autant envisager un instant qu'un P pourrait tout aussi bien adopter un PDV externe à l'égard des autres personnages, des lieux, des événements (et il pourrait même adopter cette perspective externe à son propre égard, comme nous l'avons montré avec l'exemple de Grenouille se découvrant pour la première fois dans un miroir).

La définition que Charaudeau donne du PDV interne soulève encore plus de problèmes que le PDV externe.

Selon Charaudeau, le *point de vue interne subjectivant*, est "*le point de vue du narrateur sur l'intériorité du personnage, ses sentiments, ses pensées et ses pulsions intérieures (que celui-ci peut ignorer), lesquelles ne seraient pas nécessairement perçues comme telles, ni vérifiées par un autre sujet que le narrateur se trouvant en lieu et place de celui-ci. C'est en cela que l'on peut attribuer à ce point de vue le qualificatif de subjectivant: il dépend de la vision que le personnage décrit peut avoir sur lui-même et donc du narrateur, qui, seul, décide*". (Charaudeau, 1992, 774 à 776).

Cette définition est terriblement ambiguë, car elle peut s'accompagner de deux perspectives différentes. Affirmer que ce PDV interne correspond au PDV du narrateur sur l'intériorité du personnage, cela peut se traduire de deux manières très différentes: soit $N > P$, soit $N = P$. Dans un cas, on est en FZ, dans l'autre, en FI³⁵⁰.

En d'autres termes, le focalisé externe et le focalisé interne se superposent et se mêlent quasi inextricablement, rendant du même coup fort relatif le domaine définitoire spécifique à chacun.

En définitive, cette rare tentative se heurte à un échec: une des raisons tient au fait que les efforts de clarification restent prisonniers d'un schéma d'ensemble, selon lequel le point de vue externe ("*donc*" objectivant) est nécessairement et restrictivement celui du N, alors que l'hypothèse contraire mériterait d'être analysée. Et l'on pourrait en dire de même du point de vue interne.

Ce type de question ne peut prendre sens que si l'on distingue nettement le sujet focalisateur (le N ou le P) lequel est susceptible d'adopter des visions (de l'objet focalisé) externes ou internes. Autant de points à examiner dans le détail, et qui font l'objet de notre problématisation linguistico-sémiotique de la notion de PDV.

Ainsi, faute d'une remise en cause des fondements d'une théorie dont la présentation dans les manuels scolaires et universitaires souligne à l'envi la fragilité, les types de focalisation paraissent, et sont à l'usage, d'un maniement aléatoire. Les manuels tendent aux théoriciens du point de vue le miroir grossissant de leurs propres impasses. Il serait par conséquent malvenu de reprocher aux auteurs de ces manuels, qui ne sont pas des spécialistes de la question, de ne pas clarifier une théorie aux contours imprécis³⁵¹.

³⁵⁰ Pour une discussion détaillée des exemples de Charaudeau, cf supra, exemples (177) à (181) p. 393 à 396.

³⁵¹ On serait néanmoins tenté d'être plus sévère pour les opacifications inutiles...

Cette analyse succincte des présentations et représentations du PDV dans les manuels n'avait pas d'autre objet que de faire partager l'idée d'une refonte radicale de la notion de PDV, à partir d'une nécessaire problématisation linguistique au carrefour de l'énonciation, de la référenciation, dans le cadre d'une conception interactive de la communication. Espérons avoir avancé dans cette direction.

Liste des ouvrages consultés

1 Manuels scolaires du secondaire second cycle

"Petite Fabrique de l'image": collectif: Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, François Parfait. (Magnard, 1990).

"Littérature. 1re." Sous la direction de Jacques et Colette Parpais. (Hachette Lycées, 1992).

"Expression. Méthodes et techniques". Peyrouet. (Nathan, 1992).

"Français. Sens et communication. Cycle terminal des lycées professionnels et techniques" Collectif: Anne-Marie Pillon, Lucie Saule. (Hachette technique, 1992).

"Français. Méthodes et techniques. Cahier d'exercices. Tome 1, Les genres littéraires." Collectif: Daniel Costeroste, René Nallet, Evelyne Pouzalgues-Damon. (Nathan, 1992).

"Français. méthodes et techniques. Classes des lycées." Collectif: F. Crépin, Loridon, E. Pouzalgues-Damon. (Nathan, 1992).

"Langue et littérature. Grammaire, communication, techniques littéraires": Roland Eluerd. (Nathan, 1992).

"Vers la maîtrise du texte, 2e. Initiation aux exercices écrits du baccalauréat. Edition adaptée pour l'enseignement modulaire". Collectif: Denis Lemaître, Franck Neveu. (Hachette Education, 1993).

"Littérature 2de. Textes et méthode". Sous la direction d'Hélène Sabbah. (Hatier, 1993).

"Littérature 1re. Textes et méthode". Sous la direction d'Hélène Sabbah. (Hatier, 1994).

"Littérature du Moyen-Age au XXe siècle. Lycées." Coordination de Christine Campoli. (Hachette Education, 1994).

"Les méthodes du français au lycée": collectif: D. Labouret, A. Meunier. (Bordas, 1994).

"Le texte narratif. Fichier de français. 2e. Ouvrage collectif: Maryse Bardon, Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispaïl. (Magnard 1995).

"Le texte descriptif. Fichier de français. 2e. Ouvrage collectif: Maryse Bardon, Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispaïl. (Magnard, 1995).

"Les techniques littéraires au lycée. Nouveau bac 96." Collectif: Claude Eterstein, Adeline Lesot. (Hatier, 1995).

2 grammaires et encyclopédies des sciences du langage

"La grammaire d'aujourd'hui" (Flammarion, 1986): M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche.

- "Grammaire textuelle du français" (Didier, Hatier, 1989) : H. Weinrich.
 "Grammaire générative et syntaxe comparée" (éditions du CNRS, 1991) : sous la direction de J. Guéron et J.Y. Pollock.
 "Grammaire du sens et de l'expression" (Hachette, 1992) : P. Charaudeau.
 "Précis de linguistique générale" (Minuit, 1993) : J. Lerot.
 "Grammaire méthodique du français" (PUF, 1994) : M. Riegel, J.C. Pellat, et R. Rioul.
 "Dictionnaire encyclopédique de pragmatique" (Seuil, 1994) : J. Moeschler et A. Reboul.
 "Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage" (Seuil, 1995) : Ducrot et J.M. Schaeffer.

3 publications sur le récit, et ses composantes destinées à l'enseignement supérieur

- "La crise du roman (Corti, 1966) et "Le roman" (Colin, 1988) : M. Raimond.
 "Esthétique du roman moderne" (Nathan, 1985) : B. Valette.
 "Eléments de linguistique pour le texte littéraire" (Bordas, 1986) : D. Maingueneau.
 "Le texte descriptif" (Nathan, 1989) : J.M. Adam et A. Petitjean.
 "Introduction à l'analyse du roman" (Bordas, 1991) : Y. Reuter.
 "Pour lire le récit" (De Boeck, duculot, 1989) : J.L.Dumortier et F. Plazanet.
 "Introduction aux grandes théories du roman" (Bordas, 1990) : P. Chartier.
 "Analyse du discours narratif" (Magnard, 1993) : G. Gourdeau.

BIBLIOGRAPHIE

1 OUVRAGES, ARTICLES ET REVUES THEORIQUES

ACHARD-BAYLE (Guy)

1996 "Référence, identité, changement: la désignation des référents en contextes évolutifs. Etudes de cas: les récits de métamorphose" (Thèse de Doctorat, Nancy, janvier 1996).

ADAM (Jean-Michel)

1978 "Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle" . Paris, Nathan.

1989 "Le texte descriptif" , en collaboration avec A. Petitjean. Paris, Nathan.

ARRIVE (Michel)

1964 "Grammaire Larousse du Français contemporain", en collaboration avec J.C. Chevalier, C.B. Benvéniste, J. Peytard. Paris, Larousse.

1986 "La grammaire d'aujourd'hui", en collaboration avec F. Gadet et M. Galmiche, Paris, Flammarion.

AUERBACH (Erich)

1968 "Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale". Paris, Gallimard. (traduction française de 1946, chez Franke AG Verlag, Berne).

AUMONT (Jacques)

1983 "Le point de vue", in "Communications" n° 38, p. 3 à 30.

AUTHIER-REVUZ (Jacqueline)

- 1984 "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", in "Langages" n° 73, p. 98 à 111. Larousse, Paris.
- 1992 "Repères dans le champ du discours rapporté". "L'Information grammaticale", n° 55, 38 à 42.
- 1993 "Repères dans le champ du discours rapporté". "L'Information grammaticale", n° 56, 10 à 15.
- BAKHTINE (Mikhaïl)**
- 1978 "Esthétique et théorie du roman". Paris, Gallimard.
- 1984 "Esthétique de la création verbale". Paris, Gallimard.
- BAL (Mieke)**
- 1977a "Narration et Fiction. Pour une théorie des instances du récit", in "Poétique" n° 29, p.107 à 127.
- 1977b "Narratologie". Paris, Klincksiek.
- BALLY (Charles)**
- 1912 a "Le style indirect libre en français moderne, I". Germanische Romanische Monatschrift, fas. 4, 549 à 556.
- 1912 b "Le style indirect libre en français moderne, II". Germanische Romanische Monatschrift, fas. 4, 597 à 608.
- 1914 "Figures de pensée et formes linguistiques". Germanische Romanische Monatschrift, fas. 6, 405 à 422 et 456 à 470.
- BANFIELD (Ann)**
- 1973 "Le style narratif et la grammaire dans le discours direct et indirect". "Change", n° 16-17, p. 188 à 226.
- 1979 "Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentée", in "Langue française" n° 44, p. 9 à 26. Larousse, Paris.
- 1995 "Phrases sans paroles. Théorie du récit et style indirect libre". Le Seuil, Paris.
- BARTHES (Roland)**
- 1966 "Introduction à l'analyse structurale des récits", in "Communications" n° 8, p. 1 à 27.
- 1970 "S/Z"
- 1977 Réédition de 1966 in "Poétique du récit", en collaboration avec W. Kayser, WC. Booth, P. Hamon. Paris, Le Seuil, p. 7 à 57.
- BENVENISTE (CLAIRE-Blanche)**
- 1964 "Grammaire Larousse du Français contemporain", en collaboration avec J.C. Chevalier, M. Arrivé, J. Peytard. Paris, Larousse.
- BENVENISTE (Emile)**
- 1966 "Problèmes de Linguistique générale". Paris, Gallimard.
- BENZAKOUR (F.)**
- 1990 "Les compléments de comptes-rendus de perception: quelques cas en français." Thèse de doctorat, Strasbourg II.
- BERRENDONNER (Alain)**
- 1981 "Eléments de pragmatique linguistique". Paris, Minuit.
- BERTHONNEAU (Anne-Marie)**
- 1993 "Pour une nouvelle approche de l'imparfait: l'imparfait, un temps anaphorique méronomique" (en collaboration avec G. Kleiber), in "Langages" n° 112, 55 à 73.
- BLIN (Georges)**
- 1953 "Stendhal et les problèmes du roman". Paris, Corti.
- BOOTH (Wayne C.)**
- 1961 "The rhetoric of fiction". Chicago, The University of Chicago Press.

- 1967 "Distance and point of view. An essay in classification", in Ph. Stevick, ed. "The theory of the novel". New-York, The Free Press, p. 87 à 108.
- 1970 traduction française de 1967 "Distance et point de vue. Essai de classification", in "Poétique" n° 4, p. 511 à 524.
- 1977 Réédition de 1970 in "Poétique du récit", en collaboration avec R. Barthes, W. Kayser, Ph. Hamon. Paris, Le Seuil, p. 85 à 113.
- BORILLO (Andrée)**
- 1992 "Quelques marqueurs de la deixis spatiale", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M.A. Morel (eds) p. 245 à 256. Presses Universitaires de France, Paris.
- BOSCHETTI (Anna)**
- 1985 "Sartre et les "Temps Modernes"". Paris, Minuit.
- BOURASSA (Lucie)**
- 1988 "Focalisation et vocalisation: la conscience narrative", in "Protée" vol. 16, 93 à 103.
- BOURDIEU (Pierre)**
- 1992 "Les règles de l'art". Paris, Minuit.
- BOUSCAREN (Janine)**
- 1984 "Pour en finir avec Procuste", en collaboration avec L. Danon-Boileau, in "Langages" n° 73, p. 57 à 73. Larousse, Paris.
- CAMILLERI (Michel)**
- 1992 "Ecriture et apprentissage du point de vue en classe de troisième"; in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 73 à 80.
- CANTRALL (W)**
- 1974 "Viewpoint, Reflexives and the Nature of Non Phrases". Mouton, La Haye.
- CATACH (Nina)**
- 1980 "L'orthographe française", Nathan, Paris.
- CERQUIGLINI (Bernard)**
- 1984 "Le style indirect libre et la modernité", in "Langages" n° 73, p. 7 à 16. Larousse, Paris.
- CHALONGE (Florence de)**
- 1993 "Enonciation narrative et spatialité", in "Poétique" n° 95, p. 325 à 346.
- CHARAUDEAU (Patrick)**
- 1992 "Grammaire du sens et de l'expression". Paris, Hachette.
- CHAROLLES (Michel)**
- 1976 "Exercices sur les verbes de communication", in "Pratiques" n° 9, p. 83 à 107.
- 1988 "Les plans d'organisation textuelle. Périodes, chaînes, portées et séquences", in "Pratiques" n° 57, p. 3 à 13.
- 1990 "Le discours. Représentations et interprétations", en collaboration avec S. Fisher et J. Jayez (eds), Presses universitaires de Nancy.
- 1993 a "Coréférence et identité. Le problème des référents évolutifs, en collaboration avec C. Schnedecker, in "Langages", n° 112, p. 106 à 126. Larousse, Paris.
- 1993 b "Les référents évolutifs: points de vue ontologique et phénoménologique", en collaboration avec C. Schnedecker, in "Cahiers de linguistique française", n° 14, 197 à 227. Université de Genève.
- CHARTIER (Pierre)**
- 1990 "Introduction aux grandes théories du roman". Paris, Bordas.
- CHEVALIER (Jean-Claude)**
- 1964 "Grammaire Larousse du Français contemporain", en collaboration avec C.B. Benvéniste, M. Arrivé, J. Peytard. Paris, Larousse.
- COHN (Dorrit)**
- 1978 "Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in fiction". Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

- 1981 traduction de 1978: "La transparence intérieure. Modes de présentation de la vie intérieure dans le roman". Paris, Le Seuil.
- COMBETTES (Bernard)
- 1986 "Introduction et reprise des éléments d'un texte", in "Pratiques" n° 49, 69 à 84.
- 1988 "Le texte informatif", en collaboration avec R. Tomassonne, Bruxelles, De Boeck.
- 1989 " Discours rapporté et énonciation: trois approches différentes", in "Pratiques" n° 64, p. 111 à 122.
- 1990 "Enoncé, énonciation et discours rapporté", in "Pratiques" n° 65, p. 97 à 111.
- 1992 "L'Organisation du texte". Metz, Université de Metz, Centre d'analyse Syntaxique de l'Université de Metz.
- 1993 "Les classes "verbe". Le système verbal: formes et emplois", en collaboration avec P. Demarolle, M. Kelle. Nancy, CRDP de Lorraine.
- CONTE (Maria-Elisabeth)
- 1990 "Anaphore, prédication, empathie", in "Le discours. Représentations et interprétations", Charolles, Fisher et Jayez (eds), 215 à 226. Presses universitaires de Nancy.
- CORBLIN (F.)
- 1983 "Les désignateurs dans le roman", in "Poétique" n° 54, p. 199 à 211. Le Seuil, Paris.
- 1987 "Indéfini, défini et démonstratif. Constructions linguistiques de la référence." Droz, Genève.
- CORDESSE (Gérard)
- 1986 "Note sur l'énonciation narrative", in "Poétique" n° 65, p. 43 à 46.
- 1988 "Narration et focalisation", in "Poétique" n° 76, p. 487 à 498.
- COURTES (Joseph)
- 1976 "Introduction à la sémiotique narrative et discursive". Paris, Hachette.
- 1979 "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage", Tome I, en collaboration avec A.J. Greimas. Paris, Hachette.
- 1986 "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage", Tome II, en collaboration avec A.J. Greimas et alii. Paris, Hachette.
- 1991 "Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation". Paris, Hachette.
- DANON-BOILEAU (Laurent)
- 1980 "Enonciation et référenciation dans les textes littéraires français et anglais" Tomes I et II. Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris VII.
- 1982 "Produire le fictif". Paris, Klincksieck.
- 1984 "Pour en finir avec Procuste", en collaboration avec J. Bouscaren, in "Langages" n° 73, p. 57 à 73. Larousse, Paris.
- 1992 "La deixis", avec M.A. Morel (eds). Presses Universitaires de France, Paris.
- 1995 "Du texte littéraire à l'acte de fiction: lectures linguistiques et réflexions analytiques". Ophrys, Gap, Paris.
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde)
- 1988 "Métamorphoses du récit". Paris, Le Seuil.
- DEMAROLLE (Pierre)
- 1993 "Les classes "verbe". Le système verbal: formes et emplois", en collaboration avec B. Combettes, M. Kelle. Nancy, CRDP de Lorraine.
- DENDALE (Patrick)
- 1994 a " Devoir épistémique, marqueur modal ou évidentiel?", in "Langue française, n° 102, p. 24 à 40. Paris, Larousse.
- 1994 b "Pouvoir E: un marqueur d'évidentialité, en collaboration avec Liliane Tasmowski, in "Langue française" n° 102, p. 41 à 55. Paris, Larousse.
- DESBARATS (Carole)

- 1992 "Quelques éléments sur le point de vue au cinéma", in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 87 à 90.
- DUBOIS (Jean)
 1970 "Rhétorique Générale", en collaboration avec F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, H. Trinon. Paris, Larousse.
- DUCROT (Oswald)
 1972a "Dire et ne pas dire". Paris, Hermann.
 1972b "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", en collaboration avec T. Todorov. Paris, Le Seuil.
 1984 "Le Dire et le Dit". Paris, Minuit.
 1989 "Logique, structure, énonciation". Paris, Minuit.
 1995 "Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", en collaboration avec J.M. Schaeffer. Paris, Le Seuil.
- DUHAMEL (Brigitte)
 1987 "Tois machines romanesques", en collaboration avec C. Masseron, in "Pratiques" n° 55, p. 100 à 125.
- DUMORTIER (Jean-Louis)
 1989 "Pour lire le récit", en collaboration avec F. Plazanet. Bruxelles, Liège, De Boeck Duculot.
- ECO (Umberto)
 1965 "L'oeuvre ouverte". Paris, Le Seuil.
 1985 "Lector in fabula". Paris, Grasset et Fasquelle.
 1990 "Les limites de l'interprétation". Paris, Grasset et Fasquelle.
- EHRlich (Susan)
 1990 "Point of view. A Linguistic Analysis of Literary Style". London , New-York, Routledge.
- FAUCONNIER (Gilles)
 1984 "Espaces mentaux", Paris, Minuit.
- FLEISCHMAN (Suzanne)
 1990 "Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction". Austin, University of Texas Press / Routledge, London.
 1991 "Verb tense and point of view in narrative", in "Discourse Pragmatics and the Verb", S. Fleischman, R. Linda & Waugh (eds) . Routledge, London.
- FODOR (J.A.)
 1981 "Representations, Philosophical Essays on the Foundations of Cognitive Science". Cambridge, Massachusetts. The MIT press.
- FONTANILLE (Jacques)
 1988 "Point de vue: essai de définition discursive", in "Protée", vol. 16, 7 à 22.
 1989 "Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur. Paris, Hachette.
 1995 "Sémiotique du visible", Paris, Presses universitaires de France.
- FOREST (Robert)
 1992 "L'interprétation des énoncés négatifs", in Langue Française n° 92. Paris, Larousse.
- FRANCKEL (Jean-Jacques)
 1988 "Voir, regarder", en collaboration avec D. Lebaud, in "Protée", vol. 16, 23 à 32.
 1990 " Les figures du sujet. A propos des verbes de perception, sentiment, connaissance", en collaboration avec D. Lebaud, Ophrys.
- FRIEDMAN (Norman)
 1955 "Point of view in fiction: a development of a critical concept". publications of the Modern Language association of America, LXX, p. 1160 à 1184.
- GADET (Françoise)

- 1986 "La grammaire d'aujourd'hui", en collaboration avec M. Arrivé et M. Galmiche. Paris, Flammarion.
- GAIFFE (Bertrand)
- 1993 "*Ce matin, il pleuvait*, ou la référence à l'épreuve du temps", en collaboration avec L. Romary, in "Langages" n° 112, p. 74 à 91.
- GALMICHE (Michel)
- 1986 "La grammaire d'aujourd'hui", en collaboration avec M. Arrivé et F. Gadét. Paris, Flammarion.
- GARY-PRIEUR (Marie-Noëlle)
- 1994 "Grammaire du nom propre", Paris, PUF.
- GENETTE (Gérard)
- 1969 "Figures II". Paris, Le Seuil.
- 1972 "Figures III". Paris, Le Seuil.
- 1983 "Nouveau discours sur le récit". Paris, Le Seuil.
- 1991 "Fiction et diction". Paris, Le Seuil.
- GOSSELIN (Laurent)
- 1996 "Sémantique de la temporalité en français". Louvain La neuve, Duculot.
- GOURDEAU (Gabrielle)
- 1993 "Analyse du discours narratif". Québec, Gaëtan Morin éditeur.
- GREIMAS (Algirdas-Julien)
- 1976 "Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques". Paris, Le Seuil.
- 1979 "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage". Tome I, en collaboration avec J. Courtès. Paris, Hachette.
- 1986 "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage". Tome II, en collaboration avec J. Courtès. Paris, Hachette.
- GRIZE (Jean-Blaise)
- 1990 "Logique et langage". Ophrys.
- GUILLEMIN-FLESCHER (Jacqueline)
- 1984 "Enonciation, perception et traduction", in "Langages" n° 73, p. 74 à 97. Larousse, Paris.
- HADLEY (Charles)
- 1983 "La grammaire de la focalisation dans les nouvelles de W. Faulkner". thèse de Doctorat de troisième cycle, dactylographiée, Université de Lyon III.
- HALTE (Jean-François)
- 1993 "Inter-actions. L'interaction, actualités de la recherche et enjeux didactiques", J.F. Halté, ed. Didactique des textes, Université de Metz.
- HAMON (Philippe)
- 1973 "Un discours contraint", in "Poétique" n° 16.
- 1981 "Introduction à l'analyse du descriptif". Paris, Hachette.
- 1982 Reprise de 1973 : "Littérature et réalité", en collaboration avec R. Barthes, L. Bersani, M. Riffaterre, I. Watt. Paris, Le Seuil.
- 1984 "Texte et idéologie". Paris, P.U.F.
- HEBERT (P.)
- 1983 "Postérité de "Figures III". R.S.S.I (association canadienne de sémiotique), 3, p. 309 à 331.
- HUBAT (Anne-Marie)
- 1992 "Des présupposés jamais interrogés en pédagogie; Point de vue, polyphonie: construire des notions en stage", in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 7 à 19.
- ISER (Wolfgang)
- 1976 "Der Akt des Lesens". München, Fink.
- 1985 traduction de 1976 "L'Acte de Lecture". Bruxelles, Mardaga.

- JAKOBSON (Roman)
 1963 "Eléments de Linguistique Générale". Paris, Minuit, pour la traduction française.
- JAMES (Henry)
 1934 "The Art of the Novel". Critical prefaces by H. James. New-York, Charles Scribner's Sons.
- JAUSS (Hans Robert)
 1978 "Pour une esthétique de la réception". Paris, Gallimard, pour la traduction française.
 1988 "Pour une herméneutique littéraire". Paris, Gallimard, pour la traduction française.
- JOLY (André)
 1989 "L'analyse linguistique des textes anglais", en collaboration avec D. O'Kelly. Paris, Nathan.
- JONASSON (Kerstin)
 1994 "Le Nom propre; constructions et interprétations". Duculot.
- JOST (François)
 1987 "L'oeil-caméra. Entre film et roman". Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- JOUVE (Dominique)
 1992 "'Maintenant" et la deixis temporelle", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M.A. Morel (eds), p. 355 à 363. Presses Universitaires de France, Paris.
- JOUVE (Vincent)
 1992 "L'Effet-Personnage dans le roman". Paris, P.U.F.
 1993 "La Lecture". Paris, Hachette.
- KELLE (Michel)
 1993 "Les classes "verbe". Le système verbal: formes et emplois, en collaboration avec B. Combettes et P. Demarolle. Nancy, CRDP de Lorraine.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine)
 1980 "L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage". Paris, A. Colin.
 1986 "L'Implicite". Paris, A. Colin.
- KLEIBER (Georges)
 1992 "Anaphore-deixis: deux approches concurrentes", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M.A. Morel (eds), p. 613 à 623. Presses Universitaires de France, Paris.
 1993 "Pour une nouvelle approche de l'imparfait: l'imparfait, un temps anaphorique méronomique", en collaboration avec A.M. Berthonneau, in "Langages" n° 112, p. 55 à 73.
 1994 "Nominales. Essais de sémantique référentielle", Paris, Armand Colin.
 1994 "Anaphores et pronoms", Louvain La Neuve, Duculot.
- KUNO (Susumo)
 1976 "Subject, Theme, and the Speaker's Empathy. A Reexamination of Relativisation Phenomena", in C. Li (ed) "Subjet and topic", Academic press, 419 à 444.
 1977 " Empathy and Syntax", en collaboration avec E. Kaburaki, in "Linguistic Inquiry", 8, 4, 627 à 672.
 1987 "Functional Syntax. Anaphora, Discourse and Empathy", University of Chicago Press.
- LAMONTAGNE (André)
 1988 " Sur le concept de situation narrative", in "Protée", vol. 16, 81 à 92.
- LANSER (S.S.)
 1981 "The narrative Act. Point of View in Prose Fiction". Princeton, New-Jersey, Princeton University Press.
- LATHION (Jean)
 1993 "La distance narrative", in "Pratiques" n° 78, p. 79 à 109.
- LEBAUD (Daniel)
 1988 "Voir, regarder", en collaboration avec J.J. Franckel , in "Protée", vol. 16, 23 à 32.

- 1990 " Les figures du sujet. A propos des verbes de perception, sentiment, connaissance", en collaboration avec J.J. Franckel, Ophrys.
- LEROT (Jacques)
1993 "Précis de linguistique générale". Minuit, Paris.
- LINTVELT (Jaap)
1981 "Essai de Typologie narrative". Paris, J. Corti.
1988 " Le jeu narratif dans "le crime au Père Boniface" de Maupassant", in "Protée", vol. 16, 77 à 80.
- LIPS (Marguerite)
1926 "Le style indirect libre". Payot, Paris.
- LITTRE, article "Point"
- LUBBOCK (Percy)
1921 "The craft of fiction" . Jonathan Cape.
- LUKACS (Geogy)
1965 "Le roman historique". Paris, Payot. (traduction de l'ouvrage de 1956 paru à Berlin, Aufbau Verlag).
- LYONS (J.)
1977 "semantics" vol. 1. Cambridge University Press, New-York.
1980 "Sémantique linguistique", Larousse, Paris.
- MAGNY (Claude-Edmonde)
1948 "L'Age du roman américain". Paris, Le Seuil.
- MAINGUENEAU (Dominique)
1981 "Approche de l'énonciation en linguistique française". Paris, Hachette.
1986 "Éléments de linguistique pour le texte littéraire". Paris, Bordas.
1990 "Pragmatique pour le texte littéraire". Paris, Bordas.
- MAJOLA (Claire)
1987 "Les marques stylistiques du point de vue narratif dans "The collected papers" de D. Thomas". Thèse de doctorat, nouveau régime, dactylographiée. Lyon, Université de Lyon III.
- MARTIN (Robert)
1983 "Pour une logique du sens". Paris, PUF. (Réédition revue et augmentée en 1992).
- MARTIN (Marie-Claire et Serge)
1992 "Une approche du point de vue dans cinq albums pour les cycles 1 et 2 de l'école primaire", in "Le français aujourd'hui", n° 98, 53 à 60.
- MASSERON (Caroline)
1987 "Trois machines romanesques", en collaboration avec B. Duhamel, in "Pratiques" n° 55, p. 100 à 125.
1988 "Le mode de désignation des personnages", en collaboration avec Catherine Schnedecker, in "Pratiques" n° 60, p. 98 à 123.
- MESCHONNIC (Henri)
1992 "Autour de la notion de point de vue..." (entretien avec...), in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 20 à 27.
- MEUNIER (André)
1992 "Sujet de la deixis et support modal", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M. A. Morel (eds), p. 375 à 386. Presses Universitaires de France, Paris.
- MILNER (Jean-Claude)
1989 "Introduction à une science du langage". Paris, Le Seuil.
- MITTERAND (Henri)
1980 "Le discours du roman". Paris, PUF.
- MOESCHLER (Jacques)

- 1989 "Modélisation du dialogue. Représentation de l'inférence argumentative". Paris, Hermès.
- 1992 "Une, deux, trois négations?" in "Langue française n° 92
- 1993 "Aspects pragmatiques de la référence temporelle", in "Langages" n° 112, p. 39 à 54.
- 1994 "Dictionnaire encyclopédique de pragmatique", en collaboration avec A. Reboul. Paris, Le Seuil.
- MOREL (Mary-Annick)
- 1992 "Les présentatifs en français", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M.A. Morel (eds), p. 507 à 517. Presses Universitaires de France, Paris.
- NOLKE (Henning)
- 1992 "Ne...Pas: négation descriptive ou polémique?" in Langue Française, n° 94, p. 48 à 67. Paris, Larousse.
- 1993 "Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces du locuteur". Kimé, Paris.
- 1994 "La dilution linguistique des responsabilités. Essai de description polyphonique des marqueurs évidentiels *il semble que* et *il paraît que*", in "Langue française" n° 102, p. 84 à 94. Paris, Larousse.
- O'KELLY (Dairine)
- 1989 "L'analyse linguistique des textes anglais", en collaboration avec A. Joly. Paris, Nathan.
- OUELLET (Pierre)
- 1985 "La vision des choses: la focalisation dans le discours scientifique". in "Protée" vol 13, n° 1, p. 33 à 45.
- 1988 "Peinture aveugle: le problème de la perspective dans un texte narratif", in "Protée", vol. 16, 53 à 66.
- NEF (Frédéric)
- 1980 "Maintenant 1 et maintenant 2 : sémantique et pragmatique de "maintenant" temporel et non temporel", in J. David et R. Martin (eds), "La notion d'aspect". Recherches linguistiques V, Paris, Klincksieck, p. 145 à 166.
- PATILLON (Michel)
- 1974 "Précis d'analyse littéraire", Tome I. Paris, Nathan.
- PAVEAU (Marie-Anne)
- 1992 " "Le point de vue" des manuels", in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 36 à 39.
- PECHERAN (Isabelle)
- 1992 "Présentation"; " Points de vue extérieurs", in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 3 à 5 et 40 à 52.
- PELLAT (Jean-Christophe)
- 1994 "Grammaire méthodique du français", en collaboration avec M. Riegel, R. Rioul. Paris, Presses Universitaires de France.
- PETITJEAN (André)
- 1987 "Fonctions et fonctionnements de la description représentative: l'exemple des paysages", in "Pratiques" n° 55, p. 61 à 88.
- 1989 "Le Texte descriptif", en collaboration avec J.M. Adam. Paris, Nathan.
- PETTITOT (Jean)
- 1988 "Un mémorialiste du visible: la quête du réel chez Proust", in "Protée, vol. 16, 39 à 52.
- PEYTARD (Jean)
- 1964 "Grammaire Larousse du Français contemporain", en collaboration avec C.B. Benvéniste, M. Arrivé, J.C. Chevalier. Paris, Larousse.
- PLANTIN (Christian)
- 1993 "Lieux communs; topoï, stéréotypes, clichés", (sous la direction de). Kimé.

PLAZANET (Fr.)

1989 "Pour lire le récit", en collaboration avec J.L. Dumortier. Bruxelles, Louvain La Neuve, De Boeck, Duculot.

PICARD (Michel)

1986 "La lecture comme jeu". Paris, Minuit.

1989 "Lire le temps". Paris, Minuit.

RAIMOND (Michel)

1968 "La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20". Paris, J. Corti.

1988 "Le roman". Paris, A. Colin.

REBOUL (Anne)

1994 "Dictionnaire encyclopédique de pragmatique", en collaboration avec J. Moeschler. Paris, Le Seuil.

REICHLER-BEGUELIN (Marie-José)

1989 a "Anaphores, connecteurs et processus inférentiels", in Rubattel (ed) "Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande", p. 303 à 336, Berne Peter Lang.

1989 b "La connexion logique et argumentative en français: typologie des anomalies et sources des jugements normatifs", in "Sprachform und Sprachnormierung, Description, Praxis, Theorie", W. Settekorn et O. Winkelmann (eds), Prolingua n° 8.

1995 "Alternatives et décision lexicales dans l'emploi des expressions démonstratives", in "Pratiques" n° 85, p. 53 à 87.

REUTER (Yves)

1991 "Introduction à l'analyse du roman". Paris, Bordas.

1992 "Comprendre, interpréter, expliquer des textes en situation scolaire. A propos d' *Angèle*", in "Pratiques" n° 76, p. 7 à 25.

1994 "La notion de scène: construction théorique et intérêts didactiques", in "Pratiques" n° 81, p. 5 à 26.

RICARDOU (Jean)

1978 "Nouveaux problèmes du roman". Paris, Le Seuil.

RICOEUR (Paul)

1983 "Temps et récit". Tome I. Paris, Le Seuil.

1984 "Temps et récit". Tome II. Paris, Le Seuil.

1985 "Temps et récit". Tome III. Paris, Le Seuil.

RIEGEL (Martin)

1994 "Grammaire méthodique du français", en collaboration avec J.C. Pellat, R. Rioul. Paris, Presses Universitaires de France.

RIMMON-KENAN (Shlomith)

1983 "Narrative fiction: contemporary poetics", Methuen, London.

RIOUL (René)

1994 "Grammaire méthodique du français", en collaboration avec M. Riegel, J.C. Pellat. Paris, Presses Universitaires de France.

ROBERT (LE GRAND), article "Point de vue"

ROMARY (Laurent)

1993 "*Ce matin, il pleuvait*, ou la référence à l'épreuve du temps", en collaboration avec B. Gaiffe, in "Langages" n° 112, p. 74 à 91.

ROUGEMONT (Elisabeth)

1992 "Enonciation: une approche du point de vue.", in "Le français aujourd'hui", n° 98, p. 68 à 72.

ROUSSET (Jean)

1962 "Forme et signification". Paris, J. Corti.

1972 "Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman." Paris, J. Corti.

- 1981 " "Leurs yeux se rencontrèrent". La scène de première vue dans le roman". Paris, J. Corti.
- ROY (Fernand)
- 1988 "Fonction sémiotique et point de vue", in "Protée", vol. 16, 67 à 76.
- SARTRE (Jean-Paul)
- 1946 "Situations 1". Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER (Jean-Marie)
- 1995 "Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", en collaboration avec O. Ducrot. Paris, Le Seuil.
- SCHNEDECKER (Catherine)
- 1988 "Le mode de désignation des personnages", en collaboration avec Caroline Masseron, in "Pratiques" n° 60, p. 98 à 123.
- 1990 "Un genre descriptif: le portrait", in "Pratiques" n° 66, p. 59 à 106.
- 1992 "Référence et discours: chaînes de référence et redénomination". Thèse de doctorat, nouveau régime. Strasbourg.
- 1993 a "Coréférence et identité. Le problème des référents évolutifs, en collaboration avec M. Charolles, in "Langages", n° 112, p. 106 à 126. Larousse, Paris.
- 1993 b "Les référents évolutifs: points de vue ontologique et phénoménologique", en collaboration avec M. Charolles, in "Cahiers de linguistique française", n° 14, 197 à 227. Université de Genève.
- (à paraître) "Référents évolutifs: identification et point de vue. Quelques observations"...
- (à paraître) "A quelles conditions l'anaphore associative peut-elle être transitive? Quelques suggestions..."
- SEARLE (John R.)
- 1982 "Sens et expression". Paris, Minuit.
- SIMONIN (Jenny)
- 1984 "Les plans d'énonciation dans "Berlin Alexanderplatz" de Döblin, ou de la polyphonie textuelle, in "Langages" n° 73, p. 30 à 56. Larousse, Paris.
- SMITH (Neil V.)
- 1993 "Observations sur la pragmatique des temps", in "Langages" n° 112, p.26 à 38.
- SOUCHARD (Maryse)
- 1988 "La mise en discours de l'énonciateur: une question de point de vue", in "Protée", vol. 16, 105 à 109.
- SPERBER (Dan)
- 1989 "La pertinence: communication et cognition", en collaboration avec D. Wilson. Paris, Minuit.
- STANZEL (F.)
- 1955 "Die typischen Erzählsituationen". Gottingen, trad. anglaise "Narrative Situations in the Novel", Indiana University Press.
- 1979 "Theorie des Erzählens". Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SULEIMAN (Susan R.)
- 1983 "Le roman à thèse, ou l'autorité fictive". Paris, PUF.
- TASMOWSKI (Liliane)
- 1985 "L'imparfait avec et sans rupture". "Langue française" n° 67, p. 59 à 77. Larousse, Paris.
- 1994 "Pouvoir E: un marqueur d'évidentialité, en collaboration avec Patrick Dendale, in "Langue française" n° 102, p. 41 à 55.
- TODOROV (Tzvetan)
- 1966 "Les catégories du récit littéraire", in "Communications" n° 8 , p. 125 à 151.
- 1968 "Poétique". Texte remanié en 1973, publié in "Qu'est-ce que le structuralisme?", en collaboration avec O. Ducrot, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl. Paris, Le Seuil.

- 1972 "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", en collaboration avec O. Ducrot. Paris, Le Seuil.
- 1981 "Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique". Paris, Le Seuil.
- TOMASSONNE (Roberte)
- 1988 "Le texte informatif", en collaboration avec B. Combettes. Bruxelles, De Boeck.
- TOURATIER (Christian)
- 1996 "Le système verbal français". Paris, Armand Colin.
- USPENSKY (B. A.)
- 1972 "Poétique de la composition", "Poétique" n° 9, P. 124 à 134.
- 1973 "A poetics of composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of Compositionnal Form.". Berkeley, University of California press.
- VALETTE (Bernard)
- 1985 "Esthétique du roman moderne". Paris, Nathan.
- VAN DIJK (T. A.)
- 1975 "Action, description, and narrative" in "New Literay History", n°6, p. 273 à 294.
- VAN ROSSUM-GUYON (Françoise)
- 1970 "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques", in "Poétique" n° 4, p. 476 à 497.
- VETTERS (Carl)
- 1993 "Passé simple et imparfait: un couple mal assorti". "Langue française", n° 100, p. 14 à 30. Larousse, Paris.
- VINSON (Marie-Christine)
- 1987 "Description et point de vue: un travail de lecture / écriture au collège", in "Pratiques" n° 55, p. 89 à 99.
- VITOUX (Pierre)
- 1982 "Le jeu de la focalisation", in "Poétique" n° 51, p.359 à 368.
- 1988 " Focalisation, point de vue, perspective", in "Protée", vol. 16, 33 à 38.
- VOGELEER (S.)
- 1994 "L'accès perceptuel à l'information", in "Langue Française" n° 112, p. 69 à 83. Larousse, Paris.
- VUILLAUME (Marcel)
- 1990 "Grammaire temporelle des récits". Paris, Minuit.
- 1993 "Le repérage temporel dans les textes narratifs", in "Langages" n° 112, p. 92 à 105.
- WEINRICH (Harald)
- 1973 "Le Temps". Paris, Le Seuil, traduction française de l'édition allemande de 1964.
- 1989 "Grammaire textuelle du français". Paris, Didier, Hatier.
- WIEDERSPIEL (Brigitte)
- 1994 "Description démonstratives anaphoriques: interprétations et stratégies référentielles". thèse de doctorat, nouveau régime. Strasbourg.
- 1995 "Sur quelques aspects de la saisie démonstrative", in "Pratiques" n° 85, p. 113 à 125.
- WILSON (Deirdre)
- 1989 "La pertinence: communication et cognition", en collaboration avec D. Sperber. Paris, Minuit.
- ZRIBI-HERTZ (Anne)
- 1990 "Lui-même argument et le concept de "pronom A", in "Langages", n° 97, p. 100 à 124. Larousse, Paris.
- 1991 "Les pronoms réfléchis anglais liés à longue distance et la grammaire de l'opacité", in GERON J. et POLLOCK J.Y. (eds): "Grammaire générative et syntaxe comparée", p. 215 à 227. CNRS, 1991 Paris.

- 1992 a "Grammaire et empathie: à propos du pronom français celui-ci, in TASMOVSKI L. et ZRIBI-HERTZ (eds) "Hommage à N. Ruwet", 568 à 582.
 1992 b "De la deixis à l'anaphore: quelques jalons", in "La deixis", L. Danon-Boileau et M.A. Morel (eds), p. 603 à 612. Presses Universitaires de France, Paris.

2 MANUELS

BARDON (Maryse)

1995 a "Le texte narratif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispail. Paris, Magnard.

1995 b "Le texte descriptif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispail. Paris, Magnard.

BIETTE (Rémi)

1995 "Le texte narratif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Mylène Eyquem, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispail. Paris, Magnard.

1995 b "Le texte descriptif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispail. Paris, Magnard.

CAMPOLI (Christine)

1994 "Littérature du Moyen-Age au XXe siècle. Lycées." (Coordination de). Paris, Hachette Education.

COSTEROSTE (Daniel)

1992 "Français. Méthodes et techniques. Cahier d'exercices. Tome 1, Les genres littéraires." En collaboration avec René Nallet, Evelyne Pouzalgues-Damon. Paris, Nathan.

CREPIN (F.)

1992 "Français. méthodes et techniques. Classes des lycées." En collaboration avec M. Loridon, E. Pouzalgues-Damon. Paris, Nathan.

ELUERD (Roland)

1992 "Langue et littérature. Grammaire, communication, techniques littéraires". Paris, Nathan.

ETERSTEIN (Claude)

1995 "Les techniques littéraires au lycée. Nouveau bac 96." En collaboration avec Adeline Lesot. Paris, Hatier.

EYQUEM (Mylène)

1995 a "Le texte narratif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Rémi Biette, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispail. Paris, Magnard.

1995 b "Le texte descriptif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Rémi Biette, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispail. Paris, Magnard.

FOZZA (Jean-Claude)

- 1990 "Petite Fabrique de l'image". En collaboration avec Anne-Marie Garat, François Parfait. Paris, Magnard.
- GARAT (Anne-Marie)
- 1990 "Petite Fabrique de l'image". En collaboration avec Jean-Claude Fozza, François Parfait. Paris, Magnard.
- GRONDIN (Philippe)
- 1995 a "Le texte narratif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Rémi Biette, Mylène Eyquem, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispaïl. Paris, Magnard.
- 1995 b "Le texte descriptif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Rémi Biette, Philippe Grondin, Alain Sebbah. Coordination de Marielle Rispaïl. Paris, Magnard.
- LABOURET (D.)
- 1994 "Les méthodes du français au lycée". En collaboration avec A. Meunier. Paris, Bordas.
- LEMAITRE (Denis)
- 1993 "Vers la maîtrise du texte, 2e. Initiation aux exercices écrits du baccalauréat. Edition adaptée pour l'enseignement modulaire". En collaboration avec Franck Neveu. Paris, Hachette Education.
- LESOT (Adeline)
- 1995 "Les techniques littéraires au lycée. Nouveau bac 96." en collaboration avec Claude Eterstein. Paris, Hatier.
- LORIDON (M.)
- 1992 "Français. méthodes et techniques. Classes des lycées." En collaboration avec F. Crépin, E. Pouzalgues-Damon. Paris, Nathan.
- MEUNIER (A.)
- 1994 "Les méthodes du français au lycée". En collaboration avec D. Labouret. Paris, Bordas.
- NALLET (René)
- 1992 "Français. Méthodes et techniques. Cahier d'exercices. Tome 1, Les genres littéraires." En collaboration avec Daniel Costeroste, Evelyne Pouzalgues-Damon. Paris, Nathan.
- NEVEU (Franck)
- 1993 "Vers la maîtrise du texte, 2e. Initiation aux exercices écrits du baccalauréat. Edition adaptée pour l'enseignement modulaire". En collaboration avec Denis Lemaître. Paris, Hachette Education.
- PARFAIT (François)
- 1990 "Petite Fabrique de l'image". En collaboration avec Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat. Paris, Magnard.
- PARPAIS (Jacques et Colette)
- 1992 "Littérature. 1re." (Sous la direction de). Paris, Hachette Lycées.
- PEYROUTET
- 1992 "Expression. Méthodes et techniques". Paris, Nathan.
- PILLON (Anne-Marie)
- 1992 "Français. Sens et communication. Cycle terminal des lycées professionnels et techniques", en collaboration avec Lucie Saule. Paris, Hachette technique.
- POUZALGUES-DAMON (Evelyne)
- 1992 a "Français. méthodes et techniques. Classes des lycées." En collaboration avec F. Crépin, E. Pouzalgues-Damon. Paris, Nathan.
- 1992 b "Français. Méthodes et techniques. Cahier d'exercices. Tome 1, Les genres littéraires." En collaboration avec Daniel Costeroste, René Nallet. Paris, Nathan.

SABBAH (Hélène)

1993 "Littérature 2de. Textes et méthode". (Sous la direction de). Paris, Hatier.

1994 "Littérature 1re. Textes et méthode". (Sous la direction de). Paris, Hatier.

SAULE (Lucie)

1992 "Français. Sens et communication. Cycle terminal des lycées professionnels et techniques" , en collaboration avec Anne-Marie Pillon. Paris, Hachette technique.

SEBBAH (Alain)

1995 a "Le texte narratif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin. Coordination de Marielle Rispaïl. Paris, Magnard.

1995 b "Le texte descriptif. Fichier de français. 2e. En collaboration avec Maryse Bardon, Rémi Biette, Mylène Eyquem, Philippe Grondin. Coordination de Marielle Rispaïl. Paris, Magnard.

3 OEUVRES LITTERAIRES

ALLAIS "Pas de bile!"

ARAGON "Les voyageurs de l'impériale"

AYME "Rue de l'Évangile"

BALZAC "Le Père Goriot"

BALZAC "La Peau de chagrin"

BALZAC "Le Cousin Pons"

BALZAC "La Bourse"

BALZAC "Les Illusions perdues"

BALZAC "Ursule Mirouet"

BALZAC "La Cousine Bette"

BALZAC "Sarrasine"

BLAIS "Le sourd dans la ville"

BOILEAU-NARCEJAC "D'entre les morts"

BOILEAU-NARCEJAC "Les visages de l'ombre"

BON "Sortie d'usine"

BUTOR "La Modification"

CHATEAUBRIAND "Les Mémoires d'Outre-Tombe"

CHATEAUBRIAND "Les Martyrs"

CHEDID "Le sixième jour"

CHRISTIE "Meurtre en Mésopotamie"

CHRISTIE "Rendez-vous avec la mort"

COHEN "Belle du Seigneur"

"Comment le magicien Muladeva changeait les sexes", in "Contes du vampire"

DUMAS "Le comte de Monte-Cristo"

DUMAS "Les trois mousquetaires"

DUMAS "Les Mohicans de Paris"

DURAS "Moderato cantabile"

DURAS "Un barrage contre le Pacifique"

ECHENOZ "Nous trois"

ECO "Le Nom de la Rose"

FLAUBERT "Madame Bovary"
 FLAUBERT "L'Education sentimentale"
 FLAUBERT "Hérodiade"
 FLAUBERT "Bourvard et Pécuchet"
 FRISON-ROCHE "La piste oubliée"
 GIONO "Le Hussard sur le toit"
 GRACQ "Un balcon en forêt"
 GUERRESCHI "Montée en première ligne"
 HAMMETT "La clef de verre"
 HEMINGWAY "Paradis perdus"
 HUGO "Les Misérables"
 HUGO "Les Travailleurs de la mer"
 HUGO "L'Homme qui rit"
 HUYSMANS "A Rebours"
 JAPRISOT "Compartiment tueurs"
 JONQUET "Les Orpailleurs"
 JOYCE "Portrait de l'artiste en jeune homme"
 JOYCE "Ulysse"
 KEMAL "Ecoute l'ami"
 LE CARRE "La maison Russie"
 LEPRINCE DE BEAUMONT "La Belle et la Bête"
 MALRAUX "Les Conquistadors"
 MALRAUX "La Condition humaine"
 MALRAUX "L'Espoir"
 MANN "La Mort à Venise"
 MAUPASSANT "La Chevelure"
 MAUPASSANT "Le crime au père Boniface"
 MAUPASSANT "Pierre et Jean"
 MAUPASSANT "L'aveu"
 MAUPASSANT "Un lâche"
 MAUPASSANT "Farce normande"
 MAUPASSANT "Promenade"
 MAUPASSANT "Fort comme la mort"
 MODIANO "Villa triste"
 MODIANO "Voyage de noces"
 NIZAN "La conspiration"
 PENNAC "La fée carabine"
 PENNAC "Au bonheur des ogres"
 PEREC "Les Choses"
 PINGET "L'Apocryphe"
 POZNER "Deuil express en 24 heures"
 QUENEAU "Le Chiendent"
 QUENEAU "Les enfants du limon"
 ROBBE-GRILLET "La Jalousie"
 ROBBE-GRILLET "Instantanés"
 ROUBAUD "La belle Hortense"
 SARRAUTE "Le planétarium"
 SIMENON "Cécile est morte"
 SIMENON "Les clients d'Avrenos"
 SIMENON "Les caves du Majestic"
 SIMENON "Maigret et la Grande Perche"

STEINBECK "Des souris et des hommes"
STEINBECK "Les raisins de la colère"
STENDHAL "Le Rouge et le Noir"
STENDHAL "La Chartreuse de Parme"
SUSKIND "Le Parfum"
TOUSSAINT "La réticence"
TOLSTOÏ "Anna Karénine"
TOLSTOÏ " La Guerre et la Paix"
TRIOLET "Roses à crédit"
TRIOLET "Le Monument"
VAILLAND "325 000 francs"
VERNE "Robur le conquérant"
VIGNY "Cinq-Mars"
YOURCENAR "L'Oeuvre au Noir"
ZOLA "La Débâcle"
ZOLA "L'Oeuvre"
ZOLA "Le Ventre de Paris"
ZOLA "L'Argent"
ZOLA "Germinal"