DE L'INFLUENCE DE LA FRÉQUENCE ITÉRATIVE SUR L'ACCROISSEMENT DE LA PROFONDEUR DE LA PERSPECTIVE

UN RETOUR CRITIQUE SUR L'OMNISCIENCE NARRATORIALE ET SUR LA RESTRICTION DE CHAMP DU PERSONNAGE

ALAIN RABATEL

L'imparfait étant le temps prototypique du second plan, il joue un rôle fondamental dans la construction des descriptions, comme dans l'expression du point de vue[1]. De surcroît, l'imparfait est souvent mis à contribution pour la réalisation de la fréquence itérative. La présence, ici et là, d'un même tiroir temporel invite à une réflexion sur les éventuelles relations entre fréquence itérative et perspective narrative : or ces différents concepts sont rarement articulés[2], sans doute en raison de la prégnance de la distinction genettienne entre mode (narratif) et voix (narrative). Notre objectif est de montrer que la profondeur de perspective (qui, dans *Figures III*, relève du mode) est affectée par la fréquence (qui, dans la même œuvre, appartient à la voix) : en effet, selon que la perspective s'accompagne de la fréquence itérative, la profondeur de perspective augmente, et elle diminue lorsque la perspective va de pair avec la fréquence singulative. Ce phénomène concerne les scènes comme les pauses, que celles-ci soient focalisées par un personnage (I) ou par le narrateur (II). Cette donnée remet en cause l'approche traditionnelle des profondeurs de perspective du personnage et du narrateur, artificiellement cantonnées à la restriction de champ du personnage et à l'omniscience du narrateur (III).

Rappel de définitions et cadre théorique de notre approche

Précisons, en préambule, un certain nombre de définitions concernant la perspective narrative, le point de vue et la profondeur de perspective.

a) La *perspective narrative* concerne la détermination des deux[3] instances (le narrateur ou le personnage) par lesquelles les informations diégétiques parviennent au lecteur[4].

b) Le *point de vue*, centré sur l'analyse des perceptions représentées dans l'arrière-plan du texte, est un des concepts qui rend compte des mécanismes construisant ces perspectives. Nous en proposons une approche énonciative, largement étayée par les travaux de Ducrot, ainsi que par ceux de Banfield, à qui nous sommes redevable du concept de phrase sans parole ; qui plus est, son analyse du discours indirect libre nous a guidé pour l'étude du point de vue[5] – désormais PDV –, dans la mesure où le débrayage énonciatif qui y opère est analogue dans les deux cas. Dans le cadre de récits hétérodiégétiques, auquel nous cantonnerons notre analyse, le PDV exprime à l'intérieur de la voix narrative, les perceptions et les pensées associées d'un énonciateur (ou focalisateur) distinct du locuteur-narrateur. Tel est le paradoxe du PDV : il rend compte de la subjectivité de certaines perceptions et pensées, dans des énoncés comportant troisième personne, et temps du passé – alors qu'en principe la subjectivité est couplée avec le syncrétisme traditionnel du je-ici-maintenant. Avec le PDV, on se trouve face à des pensées à peine verbalisées, voire des perceptions qui, à première vue, paraissent purement objectives. En effet, alors que c'est toujours le narrateur qui raconte, certaines perceptions ou certaines pensées renvoient au personnage, quand bien même ce dernier, littéralement parlant, ne dit rien[6] :

> (1) *Il ralluma sa lampe et fit une rapide inspection du blockhaus.* Tout paraissait en ordre : le canon était pointé sur ses repères de nuit – auprès du fusil-mitrailleur s'empilaient sur une caissette une trentaine de chargeurs garnis ; dans un angle du béton, le tas brillant des cartouches ruisselait en vrac comme si on venait de le basculer d'une brouette. *L'idée lui vint de vérifier une dernière fois le boyau d'évacuation.*
> (J. Gracq, *Un Balcon en forêt*, Paris, J. Corti, 1958, p. 221)

Les procès en caractères romains correspondent non pas à une description assumée par le narrateur, mais à des perceptions et pensées *représentées* coréférant à un énonciateur-focalisateur distinct du locuteur-narrateur : ainsi, les per-

ceptions à l'imparfait renvoient à l'examen du lieutenant Grange. Chacun de ces énoncés descriptifs, dans le deuxième plan[7], peut être assimilé aux perceptions et aux pensées non verbalisées du focalisateur-sujet du premier plan, à une sorte de commentaire, comme si Grange se parlait à lui-même pour se rassurer : « Bon, tout est en ordre, le canon est bien positionné, etc. ». Quand bien même le texte mentionne explicitement l'existence de ces inférences (*cf.* les deux points, la comparaison finale, ainsi que la dernière phrase confirmant l'existence d'un processus réflexif de Grange, amorcé précédemment dans le deuxième plan), elles ne sont pas explicitement attribuées au focalisateur : c'est en ce sens que Banfield considère de tels énoncés comme des « phrases sans parole ».

c) La *profondeur de perspective* concerne la quantité et la nature des informations véhiculées par un PDV déterminé[8] : c'est ainsi qu'en (1b) notre réécriture de (1) exemplifie une profondeur de perspective supérieure à celle du texte original :

(1b) *Il ralluma sa lampe et fit une rapide inspection du blockhaus.* Tout paraissait en ordre : le canon de 75 était pointé sur ses repères de nuit, exactement comme Olivon l'avait positionné, d'après les instructions du capitaine Varin – auprès du fusil-mitrailleur de Gourcuff s'empilaient sur une caissette une trentaine de chargeurs garnis ; dans un angle du béton, le tas brillant des cartouches ruisselait en vrac comme si on venait de le basculer d'une brouette. *L'idée lui vint de vérifier une dernière fois le boyau d'évacuation.*

En (1b), le focalisateur est le même qu'en (1), mais la masse informationnelle transmise au lecteur y est plus importante, et, en ce sens, la perspective de Grange est plus « large » (quantitativement), plus « profonde » (qualitativement : elle témoigne d'un savoir qui déborde ce qu'un observateur *lambda* verrait s'il était à la place du lieutenant Grange) : ces métaphores de la largeur de l'empan perceptif et de la profondeur du volume du savoir indiquent que le focalisateur a accès à des données dépassant le cadre de ce qu'il perçoit dans l'espace et le temps où il rend compte de ses perceptions (parce qu'il a appris telle donnée auparavant, par observation ou par « emprunt à autrui », selon la formule habituelle en matière d'analyse des sources évidentielles[9]). Ce sont ces informations quantitatives et qualitatives qui déterminent ici l'accroissement de la profondeur de perspective. Ces concepts étant rapidement illustrés, analysons plus précisément des exemples de PDV, sous l'angle de la fréquence.

1. Fréquence itérative et point de vue du personnage

Là où Genette établit un tracé relativement étanche entre « récit "proprement dit" »[10] (sous forme de scènes ou de sommaires) d'un côté et description de l'autre, nous proposons de dynamiser ce système. La problématique du PDV traverse *à la fois* des phénomènes relevant du mode et de la voix : en l'occurrence, les faits de fréquence concernent *à la fois* scènes et pauses, plutôt qu'ils ne servent à les discriminer, et ils jouent un rôle notable dans la profondeur de perspective.

Rappelons que selon Genette, la fréquence se caractérise par trois modalités d'écriture distinctes : le récit peut raconter une fois ce qui s'est produit une fois (récit singulatif) ; il peut raconter une fois ce qui s'est produit *n* fois (récit itératif) ; il peut enfin raconter *n* fois ce qui ne s'est produit qu'une fois (récit répétitif) (Genette, 1972 : 145*sqq*). Cette fréquence itérative n'a que peu à voir avec l'aspect itératif, même si l'on est tenté de souligner l'homologie entre fréquences itérative et singulative d'une part, et aspects itératif et *semelfactif* d'autre part. L'opposition aspectuelle entre procès unique et procès répété[11] est d'un autre ordre que la fréquence, qui concerne le rapport entre les évènements de la diégèse et leur narration. Certes, lorsque Zola évoque des combats, dans *La Débâcle*, il combine fréquence itérative et aspect itératif ; mais il n'y a rien d'automatique, l'aspect itératif n'impliquant pas le choix d'une fréquence itérative, comme le montre l'exemple (1) : l'aspect itératif des verbes à l'imparfait s'accommode fort bien d'une fréquence singulative, dans la mesure où cette scène racontée une fois est censée ne s'être produite qu'une fois[12].

1.1 *Scènes itératives ou singulatives*

La profondeur de perspective de scènes apparemment semblables varie selon la fréquence. Ainsi, les visions « compactées » du personnage-focalisateur avec l'itératif paraissent favorables à l'expression d'une plus grande profondeur de perspective que lorsque les focalisés sont exprimés dans des seconds plans sous la domination fonctionnelle d'un premier plan singulatif. Autrement dit, les visions du personnage expriment une profondeur de perspective qui n'est plus nécessairement limitée par le cadre spatial et temporel (désormais S° et T°[13]), mais au contraire quasi illimitée, comme le montre l'analyse comparative de (2) et (3) :

(2) – *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 finît 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.

(*Un Balcon en forêt*, p. 172)

Toute cette description focalisée par l'équipage du fortin (Gourcuff au premier chef, mais aussi ses autres camarades – sans compter, à la limite, les focalisateurs additionnels[14] que forment «les petits groupes de civils») 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 évènements du premier plan. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la valeur des procès rapportés à l'imparfait : ainsi, il est certes évident que «le soleil flambait dur», avant même que l'équipage ne soit «sur l'appui des fenêtres, les jambes pendantes», mais le récit est ainsi raconté que ce procès nous est rapporté au moment où il passe par le filtre perceptif des focalisateurs. Aussi, tout ce qui est perçu et pensé est alimenté exclusivement par les évènements narrés dans le premier plan et est étroitement sous la dépendance du cadre spatio-temporel du premier plan. La perspective de ce PDV, sous la domination fonctionnelle d'un premier plan singulatif, réside dans le fait que les informations arrivent au lecteur par la médiation du personnage-focalisateur, et surtout dans le fait que ces informations se limitent à ce qu'il perçoit en S° et en T°, compte tenu également des inférences qu'il peut effectuer (sur la base de ses perceptions ou du savoir accumulé dans la diégèse). En ce sens, cette scène se caractérise par une profondeur de vision limitée *à* S° et T°, et, de ce fait, limitée *par* S° et T°.

Comparons (3) avec (2) : en dépit de profondes similitudes (le PDV y repose dans les deux cas sur la même opposition fonctionnelle des plans, sur la même valeur subjective de l'imparfait renvoyant à la saisie perceptuelle d'un focalisateur particulier[15]), ces deux PDV n'expriment pas une identique profondeur de perspective. En effet, (3) offre l'exemple d'une vision quasi illimitée d'une scène, dans la mesure où les informations qui nous proviennent du personnage-focalisateur débordent le cadre des perceptions ou des inférences contenues dans les limites de S° et de T°. Et c'est précisément grâce à l'itératif que cette extension de la profondeur de perspective est obtenue :

(3) *Lorsqu'ils revenaient à la cabane, et mangeaient assis côte à côte sur la luge ce qui restait des provisions, l'après-midi s'avançait 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. À 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 sibylle 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 cœur lourd. Qui sait ? C'est l'*angoisse crépusculaire*», mais il s'étonnait de ne l'avoir encore jamais ressentie...*

(*Un Balcon en forêt*, p. 120*sq*)

On peut se demander si la scène décrite en (3) n'est pas racontée avec un pseudo-itératif, c'est-à-dire s'il ne s'agirait pas 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» gagne progressivement Grange, sous l'influence de Mona (sensible «aux avertissements de l'heure et de la saison»). Cette crainte grandit peu à peu en Grange, 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 croît son attachement pour Mona.

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 quasi illimitée, puisque le savoir de Grange dépasse le cadre de cette scène ici racontée. Les procès rapportés par les imparfaits relèvent bien de la fréquence itérative, puisque les perceptions et, surtout, les pensées de plus en plus morbides qu'elles suggèrent renvoient à une accumulation de saisies quotidiennes, la prescience de Grange dépassant en définitive la conscience qu'il a de chaque expérience quotidienne prise en elle-même.

Quels enseignements tirer, sur la base de la confrontation de (2) et (3), relativement au rôle de l'itératif, et à son incidence sur la profondeur de la perspective du PDV? De fait, l'itératif est le moyen par lequel des évènements qui se sont répétés plusieurs fois sont exprimés sous la forme d'un condensé de multiples expériences, lequel synthétise alors beaucoup plus d'informations que ce ne serait le cas lors de chaque procès de perception, dans un cadre spatial et temporel déterminé. Si le focalisateur est identique, et si S° reste approximativement le même, en revanche, ces informations différentes qui résultent de visions différentes du même «objet», à des moments différents, se superposent, et 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 du point de vue.* Cette situation se produit lors de visions[16] dans lesquelles, notamment, l'imparfait ne joue plus seulement un rôle de mise en relief, mais indique une vision itérative des perceptions ou des pensées focalisées. La charge cognitive de ces fragments s'en trouve sensiblement accrue. Cette nouvelle donne est-elle propre à l'expression de scènes focalisées, ou peut-elle être étendue à des pauses descriptives (portraits, ou descriptions de lieux eux-mêmes focalisés)?

1.2 *Portraits itératifs ou singulatifs*

Nous n'ignorons pas que le concept d'itérativité, en tant qu'il renvoie à l'analyse de la fréquence narrative, perd de sa pertinence dès qu'on sort de l'analyse des scènes. Par définition, la description, renvoyant le plus souvent à un état, paraît n'être concernée que par la fréquence itérative. La description est souvent saturée de traits itératifs, et il semble que cette itérativité soit un trait normal, voire indispensable, de toute description, au point qu'il soit impensable d'imaginer l'existence de descriptions avec une fréquence singulative:

> *Dans le récit classique et encore jusque chez Balzac, les segments itératifs sont presque toujours en état de subordination fonctionnelle par rapport aux scènes singulatives, auxquelles ils donnent une sorte de cadre ou d'arrière-plan informatif* [...] *La fonction classique du récit itératif est donc assez proche de celle de la description, avec laquelle il entretient d'ailleurs des rapports très étroits: le «portrait moral» par exemple, qui est l'une des variétés du genre descriptif, procède le plus souvent (voyez La Bruyère) par accumulation de traits itératifs. Comme la description, le récit itératif est, dans le roman traditionnel,* au service *du récit «proprement dit», qui est le récit singulatif.*
> (Genette, 1972: 148)

Certes, Genette, à la fin de son analyse de la fréquence, prend soin de reconnaître que «la description est presque toujours à la fois ponctuelle, durative et itérative, sans jamais s'interdire des amorces de mouvement diachronique» (Genette, 1972: 178), il n'en reste pas moins que, selon lui, la fréquence normée des descriptions est l'itérativité, et que la fréquence singulative est l'apanage quasi exclusif du «récit "proprement dit"» (*ibid.*: 148). Or la réalité est plus complexe que Genette le laisse entendre, comme le vérifie la comparaison de (4) avec (5):

> (4) *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 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 sautillement de jeune bohémienne et de dénicheuse de nids – et tout à coup elle paraissait extraordinairement seule, à son affaire, à la manière d'un chaton qui se détourne de vous pour un peloton de fil.

(*Un Balcon en forêt*, p. 54)

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, ou, à tout le moins, sont directement suscitées par ce que Grange observe en S° et T°. Il va de soi que des procès tels que « quelquefois elle s'arrêtait de côté sur le bord du chemin et partait d'un rire de bien-être » expriment la réitération, mais la saisie perceptuelle de ces derniers est comme sous la domination singulative du premier plan, les bornes temporelles de T° étant étendues à la durée de cette première vision de Mona par Grange. Il ne faut donc pas confondre aspect itératif et fréquence itérative : il n'y a aucun doute à ce sujet, cette description est bien celle de la première apparition de Mona, de sorte que l'on se trouve ici face à un pseudo-itératif. En (4), l'imparfait traduit le regard distancié que porte le focalisateur sur cet être mystérieux, propre à engendrer un regard attentif et erratique. Rappelons à ce sujet ce qu'écrivait Pouillon de l'imparfait :

Par ce moyen on peut présenter l'action comme un spectacle. C'est là en effet le véritable sens romanesque de l'imparfait : ce n'est pas un sens temporel, mais, pour ainsi dire, spatial ; il nous décale de ce que nous regardons. Cela ne veut pas dire que l'action est passée, car on veut au contraire nous y faire assister, mais qu'elle est devant nous, à distance et que c'est justement pour cela que nous pouvons y assister. Si les temps des verbes, comme la langue l'exprime, ont pour rôle premier d'exprimer des rapports temporels, nous sommes en présence ici d'un cas où un rôle dérivé et plus subtil doit être rempli : exprimer un pur rapport de position entre ce qui est raconté et celui qui raconte ou plutôt celui à qui c'est raconté ; pour cela, on ne garde, du décalage temporel qu'exprime l'imparfait, que le sens général de décalage, sans le qualifier plus précisément.

(Pouillon [1946], 1993 : 144*sq*)

Les renseignements que Grange nous donne sur Mona se cantonnent à ce que ce dernier observe lors de cette apparition, à travers une description d'actions au demeurant très imagée. Le caractère limité de la profondeur de perspective de (4) apparaît nettement, relativement à l'exemple suivant. En (5), en revanche, le portrait du capitaine Varin est un condensé de maintes visions de ce dernier, lors de ces dimanches ennuyeux que Grange passe auprès de son chef, en des temporalités différentes (T1, T2, T3...TN). 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 « riait jamais », ne fréquentait pas Charleville, tout cela dénote un savoir du personnage-focalisateur excédant le savoir qu'il pourrait découvrir au « premier regard », de sorte qu'il est légitime de parler d'une profondeur de perspective quasi illimitée.

(5) *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 traîner 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 confidence*

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. (*Un Balcon en forêt*, p. 45)

Ainsi, les portraits focalisés peuvent s'accommoder d'une fréquence tantôt singulative, comme en (4), tantôt itérative, comme en (5). Il est habituel de s'appuyer sur ces perceptions réitérées pour conclure à un PDV du narrateur, au mépris de la référenciation. S. Vogeleer a tendance à considérer que de tels imparfaits, si habituels, excluent le «vrai» point de vue perceptuel (*correspondance privée*). Cette conception repose sur l'idée d'une saisie perceptuelle *hic et nunc* (ce qui n'est pas niable), saisie qui semble devoir être unique, non réitérable (ce qui est plus discutable).

Mais en vertu de quels principes une saisie perceptuelle du focalisateur condensant de multiples saisies par le même focalisateur se changerait-elle en un PDV du narrateur ? En effet, en (3) ou en (5), c'est certes toujours le même narrateur qui raconte (voix narrative), mais son récit appréhende les évènements d'après le PDV de Grange (mode narratif), et l'usage de la fréquence itérative n'enlève rien à ce fait, en sorte que la fréquence relève bien de la voix narrative, *et aussi* du mode, *puisque cette réitération des procès est vécue, mais aussi et surtout reconnue comme telle par le personnage-focalisateur lui-même*. C'est ce que Fontanille faisait justement observer à propos de l'exemple des tromperies successives de Manon, racontées par Des Grieux : Fontanille remarque qu'il s'agit là d'une itération narrative, mais pas d'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, en revanche, Des Grieux n'y voit pas la répétition à l'identique de ses malheurs[17]. Ce n'est pas le cas, en (5), et c'est pourquoi il y a ici une itération discursive, qui est indissociable du PDV de Grange, et qui est à l'origine de l'accroissement de la profondeur de perspective de ce dernier.

Ainsi, *la fréquence itérative n'est pas l'apanage du narrateur ; dès lors qu'elle concerne le PDV du personnage, elle a pour conséquence pratique de densifier la profondeur de perspective de son PDV*. Cette conclusion se trouve confirmée par l'examen d'une nouvelle série de pauses descriptives, consacrées, cette fois-ci, à des topographies.

1.3 *Descriptions de lieu itératives ou singulatives*

Les topographies focalisées suivantes confirment le rôle de la fréquence dans la profondeur de perspective du point de vue du personnage : en (6), la fréquence singulative va de pair avec la profondeur de perspective limitée de la vision du lieu, alors que la fréquence itérative, en (7), va de pair avec la profondeur de perspective quasi illimitée de la vision du lieu.

(6) – *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 pénétrantes 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 dartres 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. (*Un Balcon en forêt*, p. 20)

En (6), 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 que le lecteur en connaît suit le mouvement de la découverte du *blockhaus*, au fur et à mesure que Grange s'en approche et tourne autour. En effet, 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, en sorte que l'instance focalisatrice est singulière, ou plurielle. Dans les deux hypothèses, la vision (du ou des personnages) est limitée : c'est celle de militaires découvrant un ouvrage militaire, et portant un regard de militaires sur ce qu'ils découvrent ; c'est celle d'hommes qui ne se sont pas encore appropriés la maison forte. Aussi cette découverte progressive se borne à des informations seulement accessibles en S° et T°, c'est-à-dire au moment de la première découverte de l'endroit. Il n'en va pas de même en (7).

(7) *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. (*Un Balcon en forêt*, p. 38)

(7) présente une vision de profondeur quasi illimitée, 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 spatial et le cadre temporel de cette vision.

Ces quelques exemples de portraits, descriptions de lieux et de scènes témoignent des corrélations entre la profondeur de perspective et la valeur itérative des visions. Le point de vue du personnage corrélé à l'itératif s'accompagne d'une augmentation tendancielle du volume du savoir des visions (et, assez souvent, va de pair avec une augmentation tendancielle de leur longueur). En l'occurrence, le point de vue du personnage n'est pas nécessairement limité, comme on se plait à le dire trop souvent[18]. Certes, la restriction de champ est la perspective la plus fréquemment adoptée par le personnage, mais ce n'est pas nécessairement la seule. En cette matière, il convient de distinguer l'approche ontologique de l'approche linguistique: certes, *ontologiquement*, voire *phénoménologiquement*, la perspective des individus est limitée; mais *linguistiquement*, rien n'interdit à un sujet quelconque d'adopter une perspective qui ne soit pas bornée par une saisie *hic et nunc*, et donc de compacter des temporalités différentes[19].

Ainsi, entre autres facteurs susceptibles d'indiquer une vision étendue, la fréquence itérative joue un rôle notable (et notablement sous-estimé). On peut toutefois se demander si cette dimension ne concerne que le point de vue du personnage, ou si elle se concrétise également avec le point de vue du narrateur, et, si oui, quels en sont les effets.

2. Fréquence itérative et point de vue du narrateur

Un mot, au préalable, sur ce concept. Le lecteur attentif n'aura pas manqué de relever que nous avons parlé de point de vue du narrateur. Peut-être aura-t-il été tenté de conclure que c'était une autre manière de parler de la focalisation zéro de Genette. En réalité, ce changement de dénomination renvoie à un changement de conception: Genette définit la focalisation zéro tantôt comme une absence de focalisation, tantôt comme une focalisation variable. Pour nous, le point de vue du narrateur existe bel et bien, dès lors que les perceptions ou les pensées représentées ne coréfèrent pas à un personnage saillant. Les perceptions ou les pensées représentées dans les seconds plans transforment alors le narrateur en un énonciateur, y compris le narrateur anonyme, comme le montrent nos exemples suivants: en effet, ce narrateur anonyme, même dénué d'identité et de rôle actanciel ou actoriel, exprime des valeurs qui découlent de ses choix dans la référenciation (dans l'évaluation ou la modalisation). En ce sens, le narrateur-énonciateur responsable des perceptions et des pensées représentées dans les seconds plans est susceptible de jugements plus ou moins subjectivants, alors que le narrateur-locuteur des premiers plans est objectivant, puisque les faits sont rapportés comme indépendamment de lui[20].

L'examen du rôle de l'itératif dans la profondeur de perspective du narrateur confirme que, si omniscience il y a, elle ne tient pas à sa nature ontologique, comme Vitoux s'était justement attaché à le dire (1982). La preuve en est fournie, *a contrario*, par le fait que, dès lors que le point de vue du narrateur s'accompagne de la fréquence singulative, la perspective qui est construite est limitée par S° et T° et, de ce fait, cette limitation de la profondeur de perspective rend insane l'idée de l'omniscience systématique du narrateur. Ce résultat prend non seulement à contre front la théorie traditionnelle de l'omniscience... mais surtout, il confirme bien le rôle de l'itératif dans la construction d'une profondeur de

perspective quasi illimitée (pour le personnage) et illimitée (pour le narrateur)[21], *en manifestant que cette profondeur de perspective tient à des critères textuels*. L'omniscience, qu'il n'est pas question de rejeter, mais qu'il convient de mieux fonder, résulte moins de l'encyclopédisme du narrateur-focalisateur (il existe aussi des personnages-focalisateurs très savants, alors que certains narrateurs font preuve de beaucoup d'ignorance) que du fait de savoir si les perceptions (et le savoir qu'elles véhiculent) sont limitées, ou non, *à* S° et T° (et donc, selon une logique naturelle semblable au *post hoc, ergo propter hoc* à l'œuvre dans le récit), limitées, ou non, *par* S° et T°. Pour éviter d'inutiles redites, nous nous contenterons ici d'exemplifier rapidement le lien entre fréquence et profondeur de perspective narratoriale.

2.1 *Fréquence itérative et profondeur de perspective illimitée*

Ainsi, (8) et (9) illustrent-ils le lien entre la fréquence itérative et la perspective illimitée de pauses narratives, alors que la profondeur de perspective limitée de (10) est en rapport avec le caractère singulatif de la narration.

(8) *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 gloriettes, les girouettes. Ce n'étaient que mascarons, statues, rinceaux, volutes, rondes-bosses, figures et figurines, cartouches avec inscription.[...] *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 perdition 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. (V. Hugo, *L'Homme qui rit*, L'Intégrale III, Paris, Seuil, 1963, p. 227)

Cette vision du phare est en effet illimitée puisque, alors que l'action se passe en 1690 (= T°), le narrateur évoque les phares d'« aujourd'hui », c'est-à-dire au dix-neuvième 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 narrateur évoque la vue du phare depuis n'importe quel bateau d'aujourd'hui, sans compter la description du phare d'Eddystone, que nous n'avons pas rapportée. Ces faits suffisent à indiquer une vision illimitée. Certes, les connaissances encyclopédiques du narrateur se surajoutent, mais elles ne sont pas l'élément décisif du caractère illimité de cette vision, tout comme en (9) :

(9) *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.*

(*L'Homme qui rit*, p. 216)

Dans ce portrait moral, le narrateur hugolien joue ce rôle prédictif si particulier. Le narrateur, dans des phrases déclaratives affirmatives, révèle sans coup férir la nature profonde du personnage, sur la base de son seul physique, et de son comportement. Les informations fournies en S° et T° sont insuffisantes pour justifier, premièrement, ces interprétations, deuxièmement, leur caractère péremptoire : « tout lui était possible, même s'émouvoir », vaut autant pour le passé du personnage que pour son avenir ; le caractère certain de ce qui a à la fois une valeur analeptique et une valeur proleptique est, ainsi que Lintvelt l'a remarqué, une des marques les plus solides de la profondeur de perspective illimitée. De plus, il est vrai que ces commentaires, même s'ils 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, en congruence avec un abondant vocabulaire abstrait, s'accompagne bien de cette vision illimitée, combinée avec la dimension itérative.

2.2 *Fréquence singulative et profondeur de perspective limitée*

Les exemples (8) et (9) offrent un contraste saisissant avec (10), marqué par la dimension singulative de la scène :

(10) *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.*

(*L'Homme qui rit*, p. 203)

Le narrateur-focalisateur (c'est le même, dans tous nos exemples) adopte ici une vision limitée à ce que verrait un observateur anonyme en S° et en T° : il n'y a ni analepse ni prolepse, et le focalisateur évoque « ces » ténèbres, « ce » pont branlant qu'il voit de « tout près ». Les démonstratifs ont une valeur ostensive-situationnelle limitée par S° : c'est pourquoi le mode de donation des référents, à la fin de cet extrait, évoque « *des* formes noires », « *des* gens », sans plus de précision.

Cette profondeur de perspective « à géométrie variable » permet de rendre compte des variations de perspective jouant à l'intérieur d'un même extrait, sans qu'il soit besoin d'alléguer un changement de focalisation, comme c'est trop souvent le cas lorsque l'on invoque le passage d'une focalisation externe à une focalisation zéro[22] :

(11) *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. (*L'Homme qui rit*, p. 203*sq*)

(11) 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 ne permettant pas d'en dire davantage, en S° et T°, dans le code réaliste dominant auquel se plie le narrateur. Or, dans la phrase suivante, sans aucune transition, dans un nouvel alinéa, le même narrateur 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 expériencielle mémorielle, contribue à créer un effet de dramatisation, afin de faire ressortir par contraste l'enfant sur les autres personnages. Cette mise en relief, exhibée par la concision de la phrase, en clôture du premier chapitre du premier livre, fait entendre, par la matérialité de son dire, combien l'enfant sera au centre du récit à venir. 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, ou de focalisateur, mais par des choix scripturaires[23].

3. L'influence de l'itératif dans l'expression de la profondeur des perspectives narratives du personnage et du narrateur

1) Notre première remarque concerne le rôle notable de la fréquence itérative dans l'expression linguistique de la profondeur de perspective : en effet, les visions itératives du personnage-focalisateur ou du narrateur-focalisateur entraînent une profondeur de perspective quasi illimitée ou illimitée. *A contrario*, les visions singulatives témoignent d'une profondeur de perspective limitée, tant pour le personnage-focalisateur que pour le narrateur-focalisateur. Cette influence de la fréquence sur la profondeur de perspective a l'insigne mérite de mettre en lumière le fait que la restriction de champ et l'omniscience ne sont pas des données intangibles et obligées, mais, au contraire, des données variables, tributaires de choix narratologiques et, en dernière instance, de modalités linguistiques.

C'est d'ailleurs pour témoigner au mieux de ce que les changements de visions et de profondeur sont tributaires

des stratégies de l'écrivain, que nous avons cantonné nos exemples à une seule œuvre, *L'Homme qui rit* (comme nous l'avons fait précédemment, pour les mêmes raisons, avec *Un Balcon en forêt*). L'appartenance de nos exemples à une seule et même œuvre montre combien le *même* narrateur, voire le *même* focalisateur (dans le cas d'*Un Balcon en forêt*), dans la *même* œuvre, 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, ou d'invoquer un brusque passage en focalisation externe...

2) Notre deuxième remarque propose de préciser deux paramètres importants (et trop souvent confondus) rendant compte de la nature complexe de la profondeur de perspective. Celle-ci comporte une masse de données importantes, surdéterminées, relativement à S° et à T°. L'on peut en effet donner des informations (peu ou beaucoup) tout en se « limitant » à ce qu'il est matériellement possible à un observateur *lambda* de voir (et d'inférer) dans un espace et une temporalité donnés, ou l'on peut au contraire donner des informations (peu ou beaucoup) qui débordent de ce cadre spatio-temporel. Pour rendre compte de la première situation narratologique, on mettra en avant le critère de l'*étendue*, de plus ou moins grande amplitude selon la quantité d'informations fournie, *cette quantité variable* d'informations étant toujours *limitée par le cadre spatio-temporel*. Pour rendre compte de la seconde situation, on mettra en avant le critère de la *profondeur*. Ce critère *qualitatif* de la profondeur du savoir, illimitée ou quasi illimitée, apparaît dès lors que les informations excèdent la perception ou le savoir d'un observateur anonyme dans un cadre spatio-temporel donné. Ceci revient à dire que l'extension de la profondeur de perspective est notamment corrélée à la présence de l'itératif, puisque cette fréquence se caractérise par le fait que le récit condense des temporalités différentes, et donc compacte les savoirs accumulés au cours des diverses saisies perceptuelles, ou permet l'émergence de savoirs qualitativement nouveaux sur la base de la conscience de cette réitération discursive.

3) Notre troisième remarque a trait à une sorte de corrélation entre l'itératif et la longueur des visions : ce phénomène s'explique sans doute par le fait 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 discrètes que le souhaite le producteur de l'énoncé[24]. Toutefois, le fait que, dans nos exemples, les visions itératives soient développées sur de plus longues portions textuelles que les visions singulatives ne doit pas pour autant amener à conclure qu'une scène singulative doit nécessairement être de faible longueur, ou qu'elle doit nécessairement renvoyer à une profondeur de vision limitée. Tout cela dépend de multiples paramètres qui se laissent mal résumer en une formule de « grammaire du récit » ; ainsi, il est prévisible que la nature du personnage-focalisateur, la nouveauté des « objets » observés, les intentions communicationnelles de l'écrivain, les lois d'un genre, etc., peuvent entrer en jeu.

4) Ces remarques précédentes sur la variabilité des profondeurs de perspective nous conduisent à une dernière conclusion concernant la nature de quelques-unes des contraintes pesant sur le choix de la profondeur de perspective. Peut-on continuer à affirmer que la profondeur de perspective illimitée est la caractéristique dominante des visions du narrateur ? *Oui, si l'on a conscience que « essentielle » ne signifie pas « unique »*. Il est d'abord crucial de réaffirmer, contre le mythe tenace de « l'omniscience du narrateur », que *toutes* les visions et que *tous* les niveaux de profondeur sont accessibles au narrateur (et, *mutatis mutandis*, la réponse vaut pour la restriction de champ qui n'est pas l'unique profondeur de perspective du personnage-focalisateur, même si c'est la plus fréquente).

Si toutefois la profondeur de perspective illimitée du narrateur-focalisateur paraît dominer sur les visions limitées, on peut expliquer ce fait par l'hypothèse de la « commodité », surtout valable en régime de fiction réaliste. Le parti pris d'un point de vue du personnage ou celui d'une profondeur de perspective limitée pour le point de vue du narrateur impliquent dans les deux cas une sélection des informations, et donc des contraintes, qui peuvent peser lourdement sur la conduite du récit, dans la mesure où le souci de vraisemblabiliser les informations fournies par le biais d'une restriction de champ peut amener à des complications de l'intrigue dont la motivation technique est la « naturalisation » des informations transmises par ce canal. C'est notamment pour éviter ces complications factices que l'écrivain recourt plus ou moins souvent à des visions illimitées du narrateur.

Cette profondeur de perspective est donc à la fois *variable* et *contrainte*, dans le régime de fiction réaliste : il est possible de passer d'une profondeur de perspective limitée à une perspective illimitée (c'est le mouvement « naturel » de l'inconnu au connu), mais l'inverse ne l'est pas (on ne peut pas dire à la fois A et non-A). Toutefois, cette convention joue dans les limites suivantes :

a) 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 focali-

sateur, ou si l'on change de destinataire : dès lors le problème ne se pose évidemment plus[25]. En revanche, si les visions du même focalisateur portent sur des référents différents, il est alors possible de passer d'une vision illimitée d'un référent à une vision limitée d'un autre référent, 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 narrateur choisit cependant de s'en tenir le plus possible à une seule profondeur de vision, cela dépend de choix scripturaires, mais non de règles narratologiques. C'est évidemment ce qui se produit avec ce que l'on appelle couramment et abusivement la focalisation externe : le narrateur anonyme s'en tient (autant que possible, tant il s'agit d'un état instable) à des visions les plus limitées possible, tout en faisant le choix complémentaire d'une expression la plus objectivante possible.

b) Il n'en demeure pas moins que le choix d'un point de vue, d'une vision, d'une profondeur de perspective, dès lors qu'il opère pendant une certaine durée, produit son propre horizon d'attente : il existe donc des « contraintes » internes à l'œuvre, relativement indépendantes des choix scripturaires de l'écrivain, et avec lesquelles ce dernier doit compter. Mais il est prématuré d'avancer des propositions solides sur ces niveaux, bien difficiles à déterminer dans l'absolu : parfois, plusieurs paragraphes de suite suffisent pour créer cet horizon d'attente ; dans d'autres cas un chapitre ou une partie de chapitre sont nécessaires.

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. Et, on le devine, ces contraintes pèsent encore plus fortement pour le point de vue du personnage, marqué par des conceptions réalistes de toutes sortes. Mais, si fortes que soient ces contraintes psychologiques ou idéologiques, quels que soient « le parti pris des choses » et « le compte tenu des mots », l'écrivain se pose toujours la question du sens et de sa construction textuelle, dans une dialectique incessante entre contraintes et liberté.

Dans cette dialectique-là, les liaisons et déliaisons entre la fréquence itérative et la profondeur de perspective des différents points de vue jouent un rôle appréciable (hélas trop sous-estimé !) sur le plan narratologique comme sur le plan interprétatif.

Notes

1. Ce qui n'est pas la même chose, dans la mesure où toute description n'est pas forcément focalisée, et où tout point de vue ne se limite pas nécessairement à des pauses descriptives.
2. Nous voulons ici approfondir une réflexion amorcée dans les pages 160-165 de notre *Construction textuelle du point de vue* (1998).
3. Deux instances, et non trois : il n'y a pas d'instance énonciative autonome (autre que le narrateur et le personnage) susceptible de fonder une soi-disant focalisation externe : *cf.* Rabatel 1997a, et 1997b, chap. 12. Tout au plus peut-on considérer, par commodité de langage, que les focalisateurs (personnage ou narrateur) adoptent à certains moments des visions externes des objets de discours. Mais, comme on l'a montré dans le premier chapitre de *La Construction textuelle du point de vue*, il s'agit vraiment d'une commodité de langage à valeur métaphorique, tant l'expression linguistique des perceptions montre que ce qui est « interne » et « externe » est inextricablement mêlé. Voir également « Quand voir c'est (faire) penser », 1999, à paraître dans les Actes du colloque international de Lyon sur les relations intersémiotiques.
4. Pour une approche globale de la perspective narrative, *cf.* Lintvelt, 1981.
5. Le *PDV* est un parasynonyme de *focalisation narrative*. La dénomination de PDV a l'avantage d'être utilisée hors du domaine français, et ne fait pas doublon avec celle de focalisation linguistique (mise en *focus*). En outre, ce changement de nom marque (au-delà de la dette) une rupture avec Genette, qui se traduit notamment par l'abandon de la focalisation externe, et par une définition nouvelle de la focalisation zéro.
6. En (1), les énoncés en italiques correspondent au PDV. Nos exemples se limitent à l'analyse du PDV dans les récits hétérodiégétiques ; cela n'implique pas que nos conclusions ne soient pas transposables pour les textes homodiégétiques, l'opposition locuteur-énonciateur étant également pertinente pour ces récits. Pour une étude du PDV dans les récits homodiégétiques, voir Rabatel (2000).
7. *Cf.* Combettes (1992) pour la définition des premiers et seconds plans en français.
8. *Cf. infra,* notre conclusion, pour une définition plus précise de la profondeur de perspective. En (1b), les fragments en caractères romains gras renvoient à des informations qui dépassent le savoir d'un observateur lambda, qui découvrirait la scène.
9. *Cf.* le n° 102 de *Langue française,* dirigé par P. Dendale et L. Tasmowski, 1994 : 4-5. Les principales sources du savoir sont la perception, les inférences ou l'emprunt à autrui (par exemple par le biais d'une discussion).
10. Genette, 1972 : 148.
11. L'aspect itératif est marqué par le sémantisme de certains verbes (ressasser), de certains préfixes (*re*dire) ou affixes (cri*ailler*), ou, le plus souvent, par des compléments circonstanciels de temps.
12. Nous analyserons plus en détail cette déliaison avec l'exemple (4).
13. S° et T° se définissent par rapport à l'énoncé, et non par rapport à l'énonciation. Ce cadre spatio-temporel, qui sert de cadre de référence au point de vue, est fourni *par* et *dans* le premier plan du texte.
14. Au sens où C. Kerbrat-Orecchioni parle de « récepteur additionnel », dans *Les Interactions verbales.*
15. Le concept de saisie perceptuelle subjective renvoie à l'origine énonciative du procès perceptuel, distincte de celle du narrateur. Cette origine énonciative n'implique pas automatiquement que l'expression du PDV soit surchargée de subjectivèmes, même si c'est souvent le cas. Sur la nécessité de distinguer origine énonciative et expression subjectivante (ou objectivante) du focalisé, nous renvoyons à Rabatel, 1997b, chap. 12, et, plus particulièrement, à Rabatel, 1998, chap. 2, 3e partie.
16. Le concept de vision renvoie à l'étude du « focalisé » (M. Bal, 1977), autrement dit de ce qui est perçu ou « repéré » (Guillemin-Flescher, 1984 :74) par le sujet-focalisateur. Le concept de point de vue est réservé plutôt au repérage de l'énonciateur auquel coréfèrent les visions. Cette opposition n'a pas d'intérêt autre que didactique, car, sur le plan théorique, il est illusoire

d'opposer radicalement ancrage énonciatif, d'un côté, et référenciation des objets focalisés, de l'autre, puisque c'est à partir des caractéristiques spécifiques de la référenciation des objets que l'on peut « remonter » au repérage de la source énonciative. Autrement dit, vision et point de vue appréhendent le même phénomène à partir de son aval (vision) ou de sa source (point de vue) : l'essentiel est de ne jamais... focaliser sur l'un au détriment de l'autre...

17. *Cf.* Fontanille, 1989 : 42-43, et Rabatel, 1997b : 75-85.

18. *Cf.* Bal, 1977 : 42 ; Lintvelt, 1981 : 44 ; Vitoux, 1982 : 360-364 ; Genette, 1983.

19. Cette possibilité linguistique d'exprimer une profondeur de perspective variable est également rendue possible par le fait que le personnage-focalisateur peut accéder aux pensées des autres personnages, dans des monologues intérieurs ou dans des récits enchâssés, et que, sur le plan de l'expression, aucun des mécanismes linguistiques de l'investigation psychologique ne distingue le personnage du narrateur (qu'il s'agisse du psycho-récit, du monologue intérieur, du discours indirect libre, de l'emploi des verbes du discours attributif, etc.) comme nous l'avons montré dans *Une Histoire du point de vue,* 1997b : 260-264.

20. Certes, il existe des fragments non focalisés (par exemple des perceptions qui figurent dans le premier plan du texte, ou des perceptions qui ne sont pas représentées), mais cela n'autorise pas à conclure à l'absence de point de vue du narrateur, puisqu'il existe, à côté de ces fragments, des perceptions ou pensées focalisées par le narrateur : sur ce point, *cf.* Rabatel, 1998.

21. La distinction que nous établissons entre profondeur de perspective quasi illimitée et illimitée tient au fait qu'il y a bien une différence de visée pragmatique, de force illocutoire, de confiance du lecteur, bref, une différence d'autorité modulable selon que les informations (et les évaluations, modalisations qui les accompagnent) émanent des personnages, ou du narrateur.

22. *Cf.* Rabatel, 1997a : 92-95.

23. On pourrait également considérer que l'évocation des femmes est aussi un indice d'une vision illimitée du narrateur, 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.

24. 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).

25. 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...

Références bibliographiques

BAL, M. [1977] : *Narratologie*, Paris, Klincksieck.

BANFIELD, A. [1995] : *Phrases sans parole. Théorie du récit et style indirect libre,* Paris, Seuil.

BERTHONNEAU, A.M. [1993] : « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique », en coll. avec G. Kleiber, dans *Langages,* nº 112, Paris, Larousse, 55-73.

CHARAUDEAU, P. [1992] : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.

COMBETTES, B. [1992] : *L'Organisation du texte,* Université de Metz, coll. « Didactique des textes ».

DANON-BOILEAU, L. [1980] : *Énonciation et référenciation dans les textes littéraires français et anglais*, tomes I et II, thèse de doctorat d'État, Université de Paris VII ;

[1982] : *Produire le fictif,* Paris, Klincksieck.

DENDALE, P. et L. TASMOWSKI (s. la dir. de) [1994] : *Les Sources du savoir et leurs marques linguistiques, Langue française,* nº 102, Paris, Larousse.

FONTANILLE, J. [1988] : « Point de vue : essai de définition discursive », *Protée*, vol. 16, nº 1-2, 7-22 ;

[1989] : *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette université.

GENETTE, G. [1972] : *Figures III,* Paris, Seuil ;

[1983] : *Nouveau Discours sur le récit*, Paris, Seuil.

GUILLEMIN-FLESCHER, J. [1984] : « Énonciation, perception et traduction », *Langages,* nº 73, Paris, Larousse, 74-97.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1990] : *Les Interactions verbales*, tome I, Paris, Armand Colin.

LINTVELT, J. [1981] : *Essai de typologie narrative*, Paris, J. Corti.

MAINGUENEAU, D. [1986] : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

POUILLON, J. [1946] : *Temps et Roman*, Paris, Gallimard (rééd. [1993], Paris, Gallimard, coll. « TEL »).

RABATEL, A. [1996] : *Approche sémio-linguistique de la notion de point de vue*, thèse de doctorat, Université de Metz ;

[1997a] : « L'introuvable focalisation externe », *Littérature*, nº 107, Paris, Larousse, 88-113 ;

[1997b] : *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck/Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz ;

[1998] : *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris, Delachaux et Nieslé ;

[2000] : « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », *La lecture littéraire,* nº 4, Université de Reims.

TODOROV, T. [1968] : *Poétique* (texte remanié en 1973), dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (en coll. avec O. Ducrot, D. Sperber, M. Safouan et F. Wahl), Paris, Seuil ;

[1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (en coll. avec O. Ducrot), Paris, Seuil.

VITOUX, P. [1982] : « Le jeu de la focalisation », *Poétique,* nº 51, 359-368 ;

[1988] : « Focalisation, point de vue, perspective », *Protée*, vol. 16, nº 1-2, 33-38.

WEINRICH, H. [1973] : *Le Temps,* trad. éd. all. [1964], Paris, Seuil.