

vieille dans *Candide*, ch. VIII, XI et XII). Elles comblent ainsi des lacunes du récit.

Ces manèges de l'ordre offrent une grande liberté au roman-cier. Celui-ci peut s'en servir comme d'une stimulation de ce qui s'est passé «réellement», comme dans le prologue d'*Isabelle* de Gide, où celui-ci dialogue avec F. Jammes et l'ami qui va raconter (Gérard Lacaze) :

«(G. Lacaze) – Je vous raconterais volontiers le roman dont la maison que vous vîtes tantôt fut le théâtre, commença Gérard, mais outre que je ne sus le découvrir, ou le reconstituer, qu'en partie, je crains de ne pouvoir apporter quelque ordre dans mon récit qu'en dépourillant chaque événement de l'attrait énigmatique dont ma curiosité le révélait naguère...»

– Apportez à votre récit tout le désordre qu'il vous plaira, reprit Jammes.

(Gide) – Pourquoi chercher à recomposer les faits selon leur ordre chronologique, dis-je : que ne nous les présentez-vous comme vous les avez découverts ?»

Les jeux avec l'ordre peuvent aussi «mimer» les tribulations d'un parcours psychique au gré des réminiscences (histoires de vie liées à la psychanalyse) ou contester l'objectivité du réel et la chronologie du roman classique (le *Nouveau Roman*). Ils sont parfois tributaires de conventions romanesques : dans le roman policier à énigme, il s'agit de reconstituer et de dire à la fin ce qui s'est passé au début et qui a fait l'objet d'une dissimulation totale ou partielle.

Enfin, il ne faudrait pas croire que les variations chronologiques sont uniquement liées à des écrits qui furent ou qui sont d'avant-garde. Nombre de romanciers populaires ont manié des intrigues complexes avec des histoires multiples s'entre-croisant. Pour compenser les éventuelles difficultés de lecture, ils ont donc mis au point des stratégies de «trattapage» par le biais d'interventions du narrateur :

«Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le déroulement. Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent de passer incessamment d'un personnage à un autre, afin de faire autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'œuvre [...].»

On se souvient que, la veille du jour où s'accomplissaient les événements que nous venons de raconter [l'enlèvement de la

APPLICATIONS PRATIQUES

1. Voici le titre des chapitres de *Lady Fantôme* de W. Insh (*Presses de la Cité*, coll. «*Presses Pocket*») avec leur correspondance approximative en nombre de pages. Quelles conclusions pouvez-vous en tirer quant au rythme, à l'ordre et au suspense ?

1 - Le 150 ^e jour avant l'exécution. Six heures du soir.	2 - Le 149 ^e jour avant l'exécution. À l'aube.	3 - Le 91 ^e jour avant l'exécution.	4 - Le 90 ^e jour avant l'exécution.	5 - Le 87 ^e jour avant l'exécution.	6 - Le 21 ^e jour avant l'exécution.	7 - Le 18 ^e jour avant l'exécution.	8 - Le 17 ^e et le 16 ^e jour avant l'exécution.	9 - Le 15 ^e jour avant l'exécution.	10 - Le 14 ^e , le 13 ^e et le 12 ^e jour avant l'exécution.	11 - La demoiselle.	12 - Le 10 ^e jour avant l'exécution. La demoiselle.	13 - Le 9 ^e jour avant l'exécution. Lombard.
19 pages	20 p.	5 p.	1/2 p.	1 p.	5 p. 1/2	7 p. 1/2	4 p.	4 p.	16 p.	9 p. 1/2	18 p. 1/2	16 p. 1/2

L'ORDRE SELON G. GENETTE

(E. Sue, *Les Mystères de Paris*, ch. XV)

(rouleau par la Chouette). Rodolphe avait sauvé Marie d'Harville d'un danger imminent, danger auquel par la jalouse de Sarah, qui avait prévenu M. d'Harville du rendez-vous si imprudemment accordé par la marquise à M. Charles Kubert »

«Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect [...] lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que «Trois mois plus tard, etc.», il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse [...]. Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives [...] postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire.»

du roman contemporain qui expandent la durée narrative au détriment de la durée fictive. Ainsi dans *L'Agrandissement*, Claude Mauriac raconte deux minutes en deux cents pages, rythmées par la sonnerie du téléphone. On peut encore étudier l'évolution d'un cycle romanesque comme le fait Gérard Genette à propos de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust (*Figures III*, pp. 127 et suiv.) en montrant l'accroissement de scènes très longues correspondant à de courtes durées dans l'histoire fictive.

On peut enfin analyser précisément certains procédés comme l'ellipse hypothétique, comprise après coup, très utilisée dans les alibis du roman policier, ou comme le suspense, qui développe, à l'aide de nombreuses techniques (dialogues, descriptions, changements de perspectives...), le temps inclus entre l'ouverture et la fermeture d'une séquence à risque.

3. La fréquence

La fréquence désigne le nombre de reproductions des événements fictionnels dans la narration.

On peut distinguer trois grandes possibilités. La première, la plus courante, celle qui semble la plus «normale», consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois, ou bien *n* fois ce qui s'est passé *n* fois¹. Ce mode *singulatif* établit donc une égalité.

Dans le mode *répétitif* en revanche, le texte raconte *n* fois ce qui s'est passée une seule fois dans la fiction. Cette technique est souvent liée aux variations de points de vue dans le roman épistolaire du XVIII^e siècle pour montrer les différences psychologiques, les manipulations et leurs effets, et dans le roman contemporain qui relativise «la vérité des choses» comme dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner. L'école du Nouveau Roman a été assez friande de ce procédé qui brouille l'effet de réel, insiste sur la perception et situe l'intérêt de la lecture dans les déplacements parfois minimes que l'écriture introduit dans la répétition. On peut penser aux romans de C. Simon, ou à Robbe-Grillet, qui répète sans fin la mort d'un mille-pattes dans *La Jalousie*.

1. Il faut cependant noter que raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois est assez rare car lassant, à moins de rechercher certains effets par la répétition : monotone, insupportable, pathologie du narrateur...

Enfin, le *mode itératif* consiste à raconter une seule fois ce qui s'est passé *n* fois. Fréquemment réalisé à l'imparfait et dans les sommaires, il constitue, dans le roman classique, l'arrière-plan conjonctif d'où se dégage l'intérêt dramatique des scènes singulatives. Ce passage de *Madame Gervaisais* (E. et J. de Goncourt) illustre ce mode :

«Le lendemain de cette grande journée de fatigue, Mme Gervaisais commençait une vie régulière, uniforme, une vie coupée de petites courses, de promenades qu'elle ne pressait pas.

Levée, habillée à huit heures et demie, pour jouer du matin, elle faisait une marche de près de deux heures, avant la chaleur et le feu du jour.»

4. L'ordre

La question de l'ordre est fondamentale. Existe-t-il une homologie entre la succession «réelle» des événements de l'histoire et l'ordre dans lequel ils sont narrés ?

Si l'ordre chronologico-logique régit les récits simples comme les contes et contribue à faciliter la lecture, en fait il n'existe que peu de romans sans *anachronies* narratives (c'est-à-dire perturbations de l'ordre d'apparition des événements). Un des cas les plus courants est celui de l'entrée *in medias res* où, pour capter d'emblée l'intérêt du lecteur, on simule une entrée «au milieu» de l'action, quitte à donner les informations nécessaires pour tout comprendre, un peu plus tard, dans un flash-back explicatif.

Il existe deux grands types d'anachronies narratives. L'*anachronie par anticipation* (appelée *prolepse* ou *cataphore*), qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur. L'*anachronie par rétrospection* (appelée *analepse* ou *anaphore*, ou encore «flash-back» dans le cinéma), qui consiste à raconter ou à évoquer après coup un événement antérieur.

Dans les deux cas, elles peuvent être objectives (certaines) ou subjectives (incertaines) et elles se distinguent par leur portée (elles sont plus ou moins éloignées du moment de l'histoire où l'on se trouve) et par leur amplitude (elles couvrent une durée plus ou moins longue).

Souvent, les analepses ont une fonction explicative : elles éclairent ce qui a précédé, les antécédents d'un personnage, ce qu'il a

– La *narration simultanée* donne l'illusion qu'elle s'écrit au moment même de l'action. Elle est souvent liée à la narration homodiégétique passant par l'acteur ou à la narration hétérodiégétique neutre. Certains romanciers contemporains ont tenté de donner consistance à cette position en racontant l'histoire d'un romancier en train d'écrire un roman.

– La *narration intercalée* est en fait une combinaison des deux premières, la narration s'insérant, de manière rétrospective ou prospective, dans les pauses de l'action. Le journal intime favorise ce genre de procédés.

À côté de ces positions de base, il faut être attentif aux variations qui produisent des effets : c'est le cas des interventions de l'auteur qui recherchent la connivence avec le lecteur en simulant une communication possible dans un présent commun ; c'est le cas des *métalepses* humoristiques ou d'un présent qui cherche à actualiser pour le lecteur ce qu'il sait pourtant passé, procédé fréquent dans les récits historiques : « Nous sommes en telle année... »

2. La vitesse

La *vitesse* concerne le rapport entre la durée fictive des événements (en années, mois, jours, heures...) et la durée de la narration (ou plus exactement de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes). Les romanciers ont très vite vu qu'il s'agissait d'une de leurs grandes prérogatives comme l'exprime Fielding dans *Tom Jones* (Livre II, chapitre I) :

« Mon lecteur ne devra donc pas s'étonner si, dans le cours de cet ouvrage, il trouve certains chapitres très courts et d'autres tout à fait longs ; certains qui ne comprennent que le temps d'un seul jour, et d'autres des années ; bref, si mon récit semble parfois piétiner sur place et d'autres fois voler. [...] car, étant en réalité le fondateur d'une nouvelle province littéraire, j'ai toute liberté d'édicter les lois qu'il me plaît dans cette juridiction. »

Pour celui qui analyse le récit, il est donc assez simple de réfléchir sur le rythme d'un roman, ses accélérations et ses ralentissements, en comparant la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes pour les raconter.

Nous pouvons ainsi dégager quelques grandes tendances. L'*ellipse* est le degré ultime de l'accélération puisque des années peuvent être condensées dans une absence de narration, souvent signalée a posteriori, en peu de mots, comme dans cet exemple de Gide dans *Paludes* :

« Vers cinq heures le temps fraîchit ; je fermai mes fenêtres et je me remis à écrire. »

À six heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du mariage. »

Certains auteurs sont friands de cette technique. On a ainsi beaucoup parlé des « blancs chronologiques » chez Flaubert. Dans *L'Éducation sentimentale*, le chapitre II se conclut sur la séparation entre Frédéric et son ami Deslauriers, et le troisième chapitre commence ainsi, signalant l'ellipse :

« Deux mois plus tard, Frédéric, débarqué un matin rue Héron, songea immédiatement à faire sa grande visite. »

Proche de l'ellipse, le *sommaire*, que nous avons rencontré dans le chapitre précédent, condense et résume. À un temps parfois long de la fiction, il répond par quelques mots ou quelques lignes.

La *scène* qui veut « visualiser », donner l'illusion que cela se passe sous nos yeux, va, quant à elle, produire l'impression d'une équivalence entre temps de la fiction et temps de la narration.

À l'inverse de l'ellipse, certains moments nuls ou très brefs de la fiction peuvent faire l'objet d'une narration, parfois longue. C'est le cas des *descriptions* qui développent ce qui est saisi en un court instant ou des *interventions du narrateur* qui ne correspondent pas à des événements.

D'un autre point de vue, en schématisant encore, on pourrait avancer que la narration d'actions tend à l'accélération, la description au ralentissement, et que les dialogues instaurent une impression d'équivalence entre rythme de la fiction et rythme de la narration.

Ces données permettent de mettre en lumière de nombreux phénomènes. Nous pouvons par exemple opposer des romans d'action ou de reportage qui useront d'ellipses, de sommaires et de nombreuses scènes (par exemple, *La Condition humaine*) à des romans plus psychologiques ou « intérieurs » qui apparaîtront comme plus lents. On peut aussi mettre en lumière des choix esthétiques tels ceux du *Nouveau Roman* ou d'une partie

IV. La narration (2)

Le temps

Outre les questions ayant trait à la parole et à la perspective, la narration met en jeu la *temporalité*. Tout récit tisse en effet des relations entre au moins deux séries temporelles : le *temps fictif de l'histoire* et le *temps de sa narration*. À partir de ce constat, il est possible d'interroger leurs rapports sur quatre points essentiels : le moment de la narration, la vitesse de narration, la fréquence et l'ordre.

1. Le moment de la narration

Le moment de la narration réfère à une question précise. Quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée ? Quatre positions simples sont possibles.

- La *narration ultérieure* est la plus évidente et la plus fréquente. Elle organise la majorité des romans. Le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné.

- La *narration antérieure*, plus rare, porte essentiellement sur des passages textuels. À valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements. Le narrateur raconte ce qui est censé se passer dans le futur de l'histoire. Il ne faut pas la confondre avec certains genres, comme la science fiction, qui peut parfaitement raconter ce qui est futur par rapport à notre présent *réel*, comme si cela s'était déroulé dans le passé (par exemple, 1984 de George Orwell).

imitation de profondeur externe ou interne, en tous lieux et en tous temps, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations *certaines*. On parle de lui comme d'un *narrateur omniscient* dans la mesure où sa vision peut être illimitée et où il n'est pas lié à la focalisation par tel ou tel personnage¹. Il peut bien sûr assumer toutes les fonctions du narrateur. Cette combinaison a été abondamment utilisée dans la tradition classique et réaliste et par les auteurs du roman-feuilleton. Elle peut être employée de façon parodique pour souligner la toute-puissance du narrateur. Elle présente l'avantage complémentaire de pouvoir intégrer, selon ses besoins, des séquences passant par d'autres perspectives.

La narration hétérodiégétique passant par l'acteur (le personnage)

Elle est plus limitée dans la mesure où le narrateur ne peut savoir que ce que le personnage qui oriente la focalisation sait. La profondeur, externe et interne, est donc restreinte ; les retours en arrière sont possibles mais ni les anticipations certaines ni l'ubiquité. Les fonctions du narrateur seront réduites. Un bon exemple en est le roman de Henry James, *Ce que savait Maisie*, dans lequel le monde est perçu par les yeux d'une fillette qui observe les évolutions amoureuses des adultes sans toujours bien les comprendre. Cette combinaison permet des variations intéressantes car la focalisation peut être maintenue par un personnage ou changer d'acteur (ainsi dans *Madame Bovary*, si elle est attribuée de façon dominante à Emma, elle est parfois attribuée à Charles), ce qui peut produire des visions *monoscopique* (d'un seul point de vue) ou *polyscopique* (de plusieurs points de vue) du même événement.

La narration hétérodiégétique neutre

Elle est plus rare et plus récente. Elle a été illustrée par des romanciers américains (Hemingway, Hammett...) notamment dans le roman policier à l'écriture «béhavioriste» (dépeignant les comportements et non la psychologie) et certains auteurs du *Nouveau Roman*. Elle donne l'impression que les événements se déroulent sous l'œil d'une caméra, d'un témoin objectif, sans être

filtrés par une conscience. La vision apparaît très limitée, on en sait moins que les personnages. Les retours en arrière sont assez rares. Les anticipations certaines et l'ubiquité sont impossibles ainsi que l'expression des fonctions complémentaires du narrateur. Il est à noter que cette combinaison s'accompagne, en général, d'une absence des marques de subjectivité dans le discours et produit l'effet d'une certaine «dureté», d'une absence d'émotion.

La narration homodiégétique passant par le narrateur

C'est celle qui domine dans les confessions ou les autobiographies. Si le narrateur est le même personnage que l'acteur, il en est néanmoins distancié dans le temps, il parle de sa vie *rétrospectivement*. Cela lui donne un savoir plus grand, une vision plus ample, une profondeur interne et externe. Cela lui permet bien sûr le retour en arrière sur lequel est fondée la narration mais aussi des anticipations certaines. Il ne se prive pas (*Les Confessions* de J.-J. Rousseau en sont un flagrant exemple¹) d'intervenir en assumant de multiples fonctions. Cette combinaison est donc assez puissante même si – contrairement à la première – ubiquité et connaissance interne des autres personnages sont absentes. Dans ce cadre, il est aussi concevable d'envisager des changements de narrateur et d'obtenir une vision *polyscopique* : dans divers films ou romans, un homme et une femme racontent, l'un après l'autre, l'histoire de leur couple. Il convient encore de distinguer les cas où le narrateur raconte sa vie (on parle de narrateur *autodiégétique*) ou ceux où il raconte des aventures qui mettent en scène un autre personnage : c'est le cas de *Moby Dick* de Melville, qui, narré par Ishmahel, pose au centre de l'intérêt le capitaine Achab.

La narration homodiégétique passant par l'acteur (le personnage)

Le narrateur raconte son histoire comme si elle se déroulait au *moment de la narration*. On construit une illusion de simultanéité entre les événements et leur récit (ce qui autorise l'utilisation du présent). Le narrateur n'est donc plus distancié du présent et sa vision s'en trouve limitée, identique à celle du personnage qui perçoit ce qui lui arrive au moment même où cela advient. Cela restreint fortement la profondeur, externe et même interne, les fonctions du narrateur et élimine les anticipations certaines. On peut penser ici à des romans qui tentent d'instaurer le monologue intérieur intégral, au précurseur E. Dujardin avec *Les lauriers sont coupés* ou au travail de N. Sarraute dans des œuvres telles que *Martineau*.

1. Le fait qu'il puisse tout percevoir ne signifie pas qu'il raconte tout. Dans nombre de cas (on le verra plus loin avec la paralipse), des effets sur le lecteur (effet de surprise, par exemple) peuvent être réalisés en dissimulant des éléments importants. C'est avec de tels écarts que l'on peut voir l'intérêt de distinguer, dans l'analyse, narrateur et perspective.

deuxième «vision avec» ou «focalisation interne» et la troisième «vision du dehors» ou «focalisation externe».

Nous noterons ici que la *perspective* détermine la quantité de savoir perçu (c'est son *degré de profondeur*) et les domaines qu'elle peut appréhender, l'extérieur ou l'intérieur des choses et des êtres, qui en font une perception *externe* ou *interne*.

Signalons aussi que le terme de focalisation risque d'induire en erreur en renvoyant trop manifestement à la vision. Il s'agit bien de *perception* de l'univers qui, outre la vision (certes la plus répandue), peut passer par les autres sens : l'odorat (voir *Le Parfum* de P. Süskind) ou l'ouïe et le toucher (voir *Les Aveugles* d'Hervé Guibert).

LA PERSPECTIVE NARRATIVE SELON J. LINTVELT

«La perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur : narrateur ou acteur.

La perception se définit "action de connaître, de percevoir par l'esprit et les sens" (Larousse). La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir qui "voit", mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif. Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perspective narrative est influencée par le psychisme du percepteur.»

(*Essai de typologie narrative*, p. 42)

4. L'instance narrative

L'instance narrative se construit dans l'articulation entre les deux formes fondamentales du narrateur (homo- et hétérodiégétique) et les trois perspectives possibles (passant par le narrateur, par l'acteur, ou neutre). On obtient ainsi cinq grandes combinaisons et non six car il serait paradoxal de réunir un narrateur homodiégétique (en le subjectif) et une perspective «neutre» sans conscience apparente. Nous allons donc préciser ces cinq combinaisons.

La narration hétérodiégétique passant par le narrateur

C'est celle qui ouvre le plus de possibilités. Le narrateur peut maîtriser tout le savoir (il en sait plus que les personnages), sans

limitation de profondeur externe ou interne, en tous lieux et en tous temps, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations *certaines*. On parle de lui comme d'un *narrateur omniscient* dans la mesure où sa vision peut être illimitée et où il n'est pas lié à la focalisation par tel ou tel personnage¹. Il peut bien sûr assumer toutes les fonctions du narrateur. Cette combinaison a été abondamment utilisée dans la tradition classique et réaliste et par les auteurs du roman-feuilleton. Elle peut être employée de façon parodique pour souligner la toute-puissance du narrateur. Elle présente l'avantage complémentaire de pouvoir intégrer, selon ses besoins, des séquences passant par d'autres perspectives.

La narration hétérodiégétique passant par l'acteur (le personnage)

Elle est plus limitée dans la mesure où le narrateur ne peut savoir que ce que le personnage qui oriente la focalisation sait. La profondeur, externe et interne, est donc restreinte : les retours en arrière sont possibles mais ni les anticipations certaines ni l'ubiquité. Les fonctions du narrateur seront réduites. Un bon exemple en est le roman de Henry James, *Ce que savait Maisie*, dans lequel le monde est perçu par les yeux d'une fillette qui observe les évolutions amoureuses des adultes sans toujours bien les comprendre. Cette combinaison permet des variations intéressantes car la focalisation peut être maintenue par un personnage ou changer d'acteur (ainsi dans *Madame Bovary*, si elle est attribuée de façon dominante à Emma, elle est parfois attribuée à Charles), ce qui peut produire des visions *monoscopiques* (d'un seul point de vue) ou *polyscopiques* (de plusieurs points de vue) du même événement.

La narration hétérodiégétique neutre

Elle est plus rare et plus récente. Elle a été illustrée par des romanciers américains (Hemingway, Hammett...) notamment dans le roman policier à l'écriture «behavioriste» (dépeignant les comportements et non la psychologie) et certains auteurs du *Nouveau Roman*. Elle donne l'impression que les événements se déroulent sous l'œil d'une caméra, d'un témoin objectif, sans être

1 Le fait qu'il puisse tout percevoir ne signifie pas qu'il raconte tout. Dans nombre de cas (on le verra plus loin avec la paralyse), des effets sur le lecteur (effet de surprise, par exemple) peuvent être réalisés en dissimulant des éléments importants. C'est avec de tels écarts que l'on peut voir l'intérêt de distinguer, dans l'analyse, narrateur et perspective.