

l'imminence de la révélation attendue. L'auteur ne manque pas, d'ailleurs, de souligner ce paroxysme de la tension narrative qui se lit dans les réactions du juge :

Le juge d'instruction se démenait rageusement sur son fauteuil. Il pensait : cet homme n'en finira donc pas !
 – Oui ! vous avez raison mille fois, répondit-il, mais trêve de réflexions, avancez, avancez !... (Gaboriau 2005 : 417)

Genette mentionne plusieurs autres fonctions rattachables aux interventions du narrateur (2007 : 267- 271), dont certaines ne sont pas indifférentes à la marche de l'intrigue. Non seulement le narrateur est celui qui peut anticiper, dissimuler, retarder ou divulguer les informations dont le lecteur a besoin pour reconstituer la trame de l'histoire, mais il peut également avoir une fonction de « régie » quand il vise à clarifier l'organisation du récit. De telles interventions, que l'on pourrait qualifier de « métadiégétiques », peuvent avoir pour but de pallier les défauts de la narration, mais elles conduisent aussi à rendre explicites certains mécanismes de l'intrigue, notamment dans les récits publiés en feuilleton, qui sont plus ou moins improvisés et dont la continuité repose sur une promesse sans cesse renouvelée que l'on trouvera la « suite au prochain épisode ». On trouve une trace de cette fonction de régie dans ce passage des *Mystères de Paris* :

Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement. Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent à 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 [...]. (Sue 2009 : 362-363).

Nous verrons, dans la partie consacrée aux analyses textuelles, que certaines de ces interventions « métadiégétiques » peuvent aussi servir à refléter les mécanismes de l'intrigue dans le contexte d'une littérature d'avant-garde qui se caractérise par une mise en abyme des procédés romanesques, ce qui est particulièrement visible dans les œuvres de Robbe-Grillet ou de Julien Gracq.

MODE (FOCALISATION ET POINT DE VUE)

Il paraît évident que pour comprendre pleinement la dynamique de l'intrigue, il est impossible de faire l'économie d'une étude de la focali-

sation, étant donné que ce paramètre conditionne de manière directe l'accès aux informations concernant le monde raconté. C'est d'ailleurs sur ce critère du *filtrage* de l'information que Genette fonde sa distinction entre les différents modes :

le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre au pied de la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information narrative qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. (Genette 1972 : 183-184)

En ce qui concerne la « distance » – à laquelle on peut rattacher en partie l'opposition entre *showing* et *telling*, si souvent commentée par les narratologues anglophones depuis les travaux de Lubbock – il semble évident que la représentation d'une scène dans laquelle le narrateur s'efface pour mettre au premier plan les événements qu'il raconte sera plus favorable à l'établissement du suspense, alors que la discontinuité de la représentation induite par de trop nombreuses digressions du narrateur renforcera plutôt la curiosité. De manière similaire, il paraît logique de supposer qu'une focalisation interne devrait favoriser plutôt l'immersion dans le point de vue du personnage, et donc l'effet de suspense, alors qu'à l'inverse, une focalisation externe, par la restriction de l'information qu'elle suppose, devrait déboucher plutôt sur un effet de curiosité. Il faut toutefois se garder de simplifier ces rapports entre forme et fonction. Ainsi que le signale Genette, il faut commencer par reconnaître que le filtrage du récit par un point de vue interne n'entraîne pas nécessairement un processus d'identification ou d'empathie :

[L]es subtilités narratives du roman moderne, depuis Flaubert et James, comme le style indirect libre, le monologue intérieur ou la focalisation multiple, exercent plutôt, sur le désir d'adhésion du lecteur, des effets négatifs, et contribuent à brouiller les pistes, à égarer les « évaluations », à décourager les sympathies et les antipathies. (Genette 2007 : 421)

Suzanne Keen, en s'appuyant sur des études empiriques récentes, dresse un constat similaire. Elle souligne notamment la difficulté d'établir

des rapports entre la création d'un effet d'empathie et des techniques narratives spécifiques :

La confirmation [par des études empiriques] de la plupart des hypothèses concernant les liens entre des techniques narratives spécifiques et l'empathie doit encore être apportée dans la plupart des cas, mais le travail qui a été fait, comme souvent, échoue à confirmer pleinement les lieux communs de la narratologie. (Keen 2006 : 216, m.t.)

Keen affirme ainsi que ce serait plutôt la présence d'une menace qui induirait de l'empathie envers le personnage, et non le filtrage de l'information par un point de vue interne, qui ne jouerait qu'un rôle marginal :

Certaines techniques de caractérisation des personnages ont effectivement été testées au niveau de la réponse émotionnelle des lecteurs ou de l'empathie. L'implication des personnages dans une situation de suspense engendre des réactions physiologiques chez les lecteurs, même quand ces derniers méprisent la qualité du récit. (Keen 2006 : 217, m.t.)

Quoi qu'il en soit, en liant directement sa théorie de la focalisation aux différents degrés de restriction de l'information narrative, le modèle de Genette apparaît comme particulièrement adapté pour fournir de base à une interprétation fonctionnelle du filtrage de la narration. Genette distingue en effet trois modes de focalisation en comparant les savoirs auxquels ont accès les personnages aux informations dispensées par les narrateurs : focalisation interne (le narrateur en sait autant que personnage), focalisation externe (le narrateur en sait moins que le personnage) et focalisation zéro (le narrateur en sait plus que le personnage). Il faut noter que dans les récits où les « narrateurs » ne sont pas personnalisés, et pour autant que l'on postule leur existence, la question de savoir ce que ces narrateurs « savent » repose sur une psychologisation abusive. A priori, le fait que nous ayons ou n'ayons pas accès à une information dépend d'une stratégie auctoriale, et ce n'est que dans certains cas spécifiques qu'une restriction de la focalisation peut être motivée en renvoyant à l'ignorance supposée d'un narrateur incarné dans la fiction. En l'occurrence, ainsi que je l'ai déjà suggéré, les romans épistolaires jouent souvent sur de tels décalages entre différents personnages-narrateurs, ce qui peut d'ailleurs constituer le cœur de l'intrigue. Néanmoins, dans la plupart des cas, le filtrage de l'information renvoie en réalité à un rapport beaucoup plus essentiel qui concerne les informations mises à disposition des lecteurs. Sur cette base, on peut reformuler les trois formes de focalisation décrites par Genette de la manière suivante :

1. *Focalisation interne* : la narration est focalisée sur un personnage en particulier. Le lecteur et le personnage partagent ainsi un savoir commun, mais aussi une ignorance commune, concernant les événements qui forment la trame de l'histoire. C'est un procédé qui n'est pas incompatible avec la curiosité si le personnage est lui-même confronté à une situation énigmatique. Une telle focalisation peut aussi renforcer le suspense, dans la mesure où elle nous rapproche de la perspective ontologique d'un personnage qui ne peut pas deviner ce que lui réserve le futur.
2. *Focalisation externe* : dans ce cas, l'information se manifeste surtout par une restriction, le lecteur ne pouvant pas accéder aux pensées d'un ou de plusieurs personnages. Ces personnages agissent sans que le lecteur soit en mesure de saisir leur rôle ou leurs intentions, ce qui induit généralement un sentiment de curiosité. C'est un mode fréquent dans les débuts de récits *in medias res* : en jetant le lecteur au cœur d'une scène, sans exposition préalable, l'auteur pousse le lecteur à s'interroger sur les personnages nouvellement introduits et sur leurs actions ou intentions. Cependant, il faut noter que les intentions des personnages nous sont souvent révélées implicitement par leurs comportements ou leurs discours. Dès lors, la focalisation externe ne devient une figure *marquée* que dans les cas spécifiques où le récit nous encourage à nous interroger sur ce que dissimule tel ou tel personnage, qui nous est explicitement présenté comme étrange, ambigu et impénétrable.
3. *Focalisation zéro* : la focalisation zéro s'apparente à une narration dans laquelle le lecteur a accès à davantage d'informations que certains personnages, ce qui permet par exemple d'anticiper la présence d'un danger que le protagoniste ignore. Ce procédé, sur lequel Hitchcock a beaucoup insisté, a amené certains narratologues à souligner l'importance de ce régime de focalisation pour la dynamique du suspense. Marie-Laure Ryan affirme par exemple que : « [d]e manière à faciliter l'anticipation qui crée le suspense, le texte peut permettre au lecteur d'en savoir plus que le personnage – par exemple en décrivant un autre personnage qui tend un piège au héros pendant que ce dernier est absent de la scène » (2001 : 143, m.t.).

L'interprétation fonctionnelle du modèle de Genette, bien que facilitée par l'importance qu'il accorde aux capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire, révèle cependant certains problèmes,

qu'il a lui-même repérés en considérant ce qu'il appelle des « altérations du mode » (2007 : 200-204) :

Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée du héros focal, que ni le héros, ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur. (Genette 2007 : 201)

Ainsi, Genette reconnaît que ce qu'il définit comme un régime de focalisation « interne » ne correspond pas toujours à un accès complet aux savoirs du personnage focalisé. On trouve de nombreux exemples de telles restrictions, qui sont parfois étendues sur une très vaste échelle. Ainsi, dans la première moitié du roman de Michel Butor *La Modification*, l'intrigue repose en grande partie sur une énigme, qui consiste à savoir pourquoi le protagoniste se rend à Rome. Bien que l'information narrative soit entièrement filtrée par les pensées du protagoniste, les informations nécessaires à la compréhension de la situation narrative ne sont distillées qu'au gré des souvenirs ou des pensées, qui surgissent à travers un jeu d'associations libres, et qui sont en réalité contraintes par la dynamique très réticente de l'intrigue forgée par l'auteur. Mais cette restriction de l'information n'est pas une « dissonance locale », ou une « infraction isolée » qui s'opposerait au « mode dominant » (Genette 2007 : 201), puisque le narrateur n'est pas conscient de son rôle et ne se trouve donc pas dans une situation de communication habituelle, ce qui l'obligerait à passer par une phase d'exposition¹⁰. Cet exemple souligne combien il est important de distinguer le point de vue à travers lequel l'information narrative est filtrée, de la question de la focalisation, qui ne concerne que le décalage épistémique entre les personnages et les lecteurs.

Dans le sillage de Mieke Bal¹¹, mais en adoptant une perspective plus linguistique, Alain Rabatel (1998) a fait évoluer la compréhension de la construction textuelle du point de vue. Abandonnant le modèle de la triple focalisation, il a insisté sur le fait que les seuls focalisateurs identifiables dans le récit ne peuvent être que le narrateur ou le personnage, et que l'identification de la perspective narrative dépendait ainsi du repérage d'indices textuels indiquant un *débrayage énonciatif*, c'est-à-dire le

¹⁰ Ainsi que l'explique Booth, les « narrateurs conscients d'eux-mêmes en tant qu'écrivains » s'opposent à ceux « qui semblent ne pas savoir qu'ils écrivent, pensent, parlent ou "filtrent" une œuvre littéraire » (Booth 1977 : 99).

¹¹ Mieke Bal (1977) est la première à avoir critiqué la typologie des focalisations de Genette en distinguant les pôles du focalisateur et du focalisé.

passage occasionnel de la perspective de l'instance qui raconte à celle du personnage (2008). Le récit se trouverait donc ancré par défaut dans la perspective du narrateur, mais par endroits, un débrayage surviendrait lorsqu'un discours serait rapporté sur un mode direct ou indirect. Par ailleurs, le cas le plus intéressant survient lorsqu'un débrayage partiel permet de réancrer la perspective dans le point de vue d'un personnage, sans pour autant lui céder directement ou explicitement la parole. Ces figures recourent en partie ce que d'autres chercheurs ont désigné comme une forme de « psycho-récit » (Cohn 1981) ou comme une figure relevant du discours indirect libre (Banfield 1997 ; Hamburger 1986). Sans entrer dans le détail de cette analyse, nous pouvons cependant noter que, dans un récit verbal, ce sont essentiellement les énoncés situés à l'arrière-plan¹² et renvoyant aux perceptions ou aux pensées des personnages, qui peuvent manifester un tel débrayage du point de vue :

Ce sont [...] essentiellement les marques et les indices de l'aspectualisation du focalisé qui déterminent l'existence du point de vue et qui nous indiquent à quel focalisateur coréfère la référenciation du focalisé : ces indices et marques apparaissent dans les seconds plans des phrases narratives, autour de l'expression de perceptions intriquées à des pensées. (Rabatel 1998 : 9)

Ce que cette approche permet d'envisager, c'est que la distinction entre point de vue interne et point de vue narratorial peut être déterminée sur une base linguistique (à travers l'analyse des traces de débrayage énonciatif) et qu'elle est donc relativement autonome des questions relatives au partage des savoirs entre les personnages et les lecteurs. Par conséquent, la manifestation textuelle d'un point de vue interne n'est pas nécessairement incompatible avec le maintien d'un décalage épistémique entre le personnage et le lecteur, que Genette qualifierait pourtant de focalisation « externe ».

Il faut ajouter que la distinction introduite par François Jost (1989) entre le point de vue audiovisuel (*ocularisation/auricularisation*) et la *focalisation* conduit à considérer que ces deux approches ne sont pas nécessairement incompatibles. Si l'*ocularisation* a servi dans un premier temps à décrire des phénomènes proprement cinématographiques – en l'occurrence la technique de la « caméra subjective » – Jost signale la possibilité d'étendre cette analyse au récit littéraire. Il affirme en effet que « tout roman peut se prêter à une analyse narratologique en termes d'ocu-

¹² Pour une définition de la notion d'arrière-plan et son lien avec l'usage de l'imparfait, je renvoie au chapitre suivant, qui porte sur la manifestation verbale de l'intrigue.

larisation et de focalisation » (1989 : 135). Jost insiste sur le fait que la « focalisation – c'est-à-dire le problème du savoir narratif – est en droit différente de la question du point de vue » (1989 : 103), ce qui le conduit à affirmer que les deux approches sont complémentaires et non concurrentes. Certes, le modèle linguistique de Rabatel va au-delà de la description des perceptions audiovisuelles, puisqu'il inclut non seulement les autres sens des personnages, mais également leurs pensées. Toutefois, les remarques de Jost sur la distinction entre focalisation et point de vue demeurent opérantes : la détermination d'un foyer perceptif ou cognitif dans lequel s'ancre le récit ne doit pas être confondu avec la question de la gestion des informations qui permettent de comprendre une situation narrative. C'est ce qui amène d'ailleurs Rabatel à affirmer lui aussi que les restrictions de l'information narrative « tiennent non pas à d'illusoires distinctions de foyer, mais à des stratégies différentes de gestion de l'information narrative, en fonction des intentions communicationnelles de l'écrivain » (1997 : 107). Ainsi que l'affirme plus Burkhard Niederhoff :

Il y a de la place pour les deux [concepts] parce que chacun met en évidence un aspect différent d'un phénomène complexe et difficile à saisir. Le point de vue semble être la métaphore la plus efficace pour les récits qui tentent de rendre l'expérience subjective d'un personnage. Affirmer qu'une histoire est racontée du point de vue d'un personnage a plus de sens que d'affirmer qu'il y a une focalisation interne sur ce personnage. La focalisation est un terme plus approprié lorsqu'on analyse la sélection des informations narratives qui ne servent pas à restituer l'expérience subjective d'un personnage mais à créer d'autres effets, tels que le suspense, le mystère, la perplexité, etc. Pour que la théorie de la focalisation puisse progresser, la conscience des différences entre les deux termes et mais aussi la conscience de leurs forces et de leurs faiblesses respectives est indispensable. (Niederhoff 2011 : § 18, m.t.)

Il ne faudrait donc pas confondre une *stratégie communicationnelle*, qui peut consister à dissimuler ou à révéler une information cruciale concernant un personnage, avec une *stratégie représentationnelle*, qui consiste à adopter un point de vue singulier vis-à-vis du monde raconté¹³. La combinaison entre une focalisation « externe » et un point de vue « interne » ne serait donc pas une contradiction ou un paradoxe, mais correspondrait simplement à un cas particulier où un décalage épistémique se manifesterait alors même que nous pensions être en symbiose avec le personnage, ce qui produit un effet de *proximité étrange*. À l'in-

¹³ Sur la notion « posture immersive », je renvoie aux travaux de Schaeffer (1999), et à la notion de *qualia* chez Herman (2002).

verse, une focalisation « zéro » liée à un point de vue interne correspondrait à une forme de *fusion ironique*, à l'instar de cette phrase tirée de *Madame Bovary*, qui adopte le point de vue de Léon, mais dont les italiques et la formulation excessive laissent entendre une autre voix, annonciatrice de déceptions sentimentales futures : « D'ailleurs, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ? » (Flaubert 1972 : 342).

On voit bien cependant ce qu'il y a de gênant dans ces formulations qui définissent la même situation narrative avec des termes opposés. Pour éviter de confondre la focalisation avec le point de vue, il faudrait alors probablement renoncer aux termes internes et « externes », pour privilégier une typologie plus explicite :

1. *Le récit focalisé* (anciennement focalisation interne) est un récit centré sur un (groupe de) personnage(s). Un tel récit joue sur un partage maximal des connaissances entre le (ou les) personnage(s) et le lecteur. Ce régime de focalisation ne correspond pas nécessairement à un récit adoptant un point de vue interne (ce qui correspondrait à un filtrage du monde raconté par des perceptions ou des pensées subjectives), mais il facilite néanmoins grandement les processus d'identification et confère généralement au(x) personnage(s) focalisé(s) le statut de protagoniste(s). Le récit *focalisé* peut engendrer aussi bien des effets de curiosité ou de suspense, dans la mesure où les diagnostics et les pronostics formulés par les personnages se confondent généralement avec les hypothèses interprétatives des lecteurs.
2. *Le récit à focalisation restreinte* (anciennement focalisation externe) se définit par une situation, qui peut être parfois très locale, dans laquelle le lecteur est confronté à un déficit d'information par rapport à un (groupe de) personnage(s), ce qui induit par défaut un effet de curiosité.
3. *Le récit à focalisation élargie (ou non focalisé)* (anciennement focalisation zéro, récit parfois improprement qualifié de narration « omnisciente ») divulgue certaines informations auxquelles les personnages n'ont pas accès, ce qui permet souvent de renforcer le suspense d'une scène en anticipant un danger qui menace le(s) protagoniste(s).

Il devient ainsi beaucoup moins paradoxal d'affirmer que, dans un récit qui adopte globalement le *point de vue interne* d'un personnage, on peut malgré tout se trouver dans un régime de *focalisation restreinte*, comme dans *La Modification*. Par ailleurs, ainsi que je l'ai déjà mentionné, dans le cinéma d'épouvante, il est fréquent que le récit adopte le point de vue visuel du psychopathe ou du prédateur (effet d'ocularisation interne dans

la typologie de Jost) alors que le régime de focalisation doit être interprété comme *élargi* par rapport à la perspective de la victime potentielle. Certes, nous ne partageons aucun *savoir* avec le requin de *Jaws*, si ce n'est la localisation de sa proie, mais nous voyons à travers ses yeux une baigneuse dont nous constatons qu'elle ignore un danger qui la menace. Cette situation de suspense, par son caractère stéréotypé, souligne l'efficacité d'une analyse qui découple focalisation et point de vue.

Il faut ajouter que lorsque nous sommes confrontés à une interaction entre plusieurs personnages, si le récit se focalise sur l'un d'entre eux, les autres se trouveront par définition dans un régime de focalisation *restreinte*, à moins bien sûr que le premier personnage ne soit extralucide. Il est ensuite possible, en jouant sur ce que Genette définirait comme un jeu de focalisations variables, de passer d'une perspective à l'autre, de manière à dénouer les mystères. Nous verrons quels effets narratifs peuvent être tirés d'une telle situation dans l'analyse consacrée à *Derborence*.

En conclusion, nous constatons que, bien que la focalisation et la construction textuelle du point de vue constituent des éléments centraux dans la dynamique de l'intrigue, il est impossible d'associer de manière univoque un effet déterminé à un point de vue donné. En revanche, nous avons vu qu'il y a de fortes affinités entre certains régimes de focalisation et les effets de curiosité (foc. restreinte) et de suspense (foc. élargie). En d'autres termes, l'approche linguistique de Rabatel peut nous permettre de définir assez précisément le point de vue adopté par la narration à tel endroit du récit, mais la corrélation entre cette perspective et les effets de curiosité ou de suspense ne peut être établie qu'en corrélant cette perspective avec des régimes de focalisation liés à des contextes déterminés. En effet, ce qui importe pour la dynamique de l'intrigue, c'est le degré de transparence des personnages et la compréhension relative des situations dans lesquelles ils sont engagés, les variations de perspectives n'étant que l'un des paramètres déterminant ces facteurs. Malgré ce constat quelque peu équivoque, il n'en demeure pas moins que l'analyse du point de vue et de la focalisation constituera presque toujours un passage obligé pour l'analyse de la tension narrative, puisqu'elle dépend étroitement de la modalisation d'un savoir et du filtrage de l'information.

TEMPS (ORDRE, DURÉE, FRÉQUENCE)

Il existe des affinités évidentes entre l'agencement temporel des événements par le discours et les différentes formes de mise en intrigue. Ainsi, il est certainement plus facile de corréler le suspense avec une représentation