

LA PERSPECTIVE DANS LE RECIT DE FICTION... DANS UNE PERSPECTIVE DIDACTIQUE

J.-L. Dumortier
Université de Liège

À Raphaël Baroni

*Et à toutes celles et ceux qui, en s'appuyant sur ses travaux,
rénovent l'enseignement de la narratologie.*

Le champ sémantique du mot « perspective » comprend...

A. l'art de représenter des objets sur une surface plane de telle sorte qu'ils y apparaissent comme les percevrait un observateur situé,

B. l'aspect que présentent des objets regardés d'un certain point de vue,

C. la perception par un individu situé des objets ou des événements,

D. l'éventualité que certains faits aient lieu,

E. une grande avenue en ligne droite.

Ce sont les acceptions B (centrée sur l'objet perçu) et C (centrée sur la personne qui perçoit cet objet) qui sont pertinentes si l'on s'intéresse à la *lecture* du récit de fiction. À sa *réception* dirait-on mieux en tenant compte de la diversité des moyens susceptibles d'être utilisés pour raconter une histoire : langue orale ou écrite, image fixe ou mobile, mime, musique, bruitage, etc. Je m'en tiendrai toutefois à « lecture », car il ne sera question ici que d'œuvres littéraires.

Ce sont aussi les acceptions B et C qui sont pertinentes si l'on *enseigne* la lecture du récit de fiction.

Enseigner la lecture du récit de fiction, au cours de la scolarité obligatoire en tout cas, c'est rendre les élèves capables de la ou des pratique(s) de lecture de cette sorte de récit que promeut l'institution scolaire. Des pratiques qui s'inscrivent dans le cadre du travail, non dans celui du loisir. Des pratiques qui, à

l'heure actuelle, devraient concourir, selon la visée d'une éducation humaniste, à la formation d'un « amateur éclairé »¹.

Un mot sur chacun de ces points.

L'étude des récits de fiction, qui fut au cœur de la *paideia* antique², reste aujourd'hui, dans l'ensemble du *curriculum*, le moyen privilégié – sinon le seul moyen – d'exercer l'esprit critique à propos de *l'individu en situation*. À propos de l'être humain *singulier* confronté à des difficultés qu'il tente de surmonter, compte tenu de valeurs, partagées ou non par la société où il vit. Si l'on parcourt le programme des disciplines enseignées au cours de la scolarité obligatoire, il faut bien reconnaître que, si certaines traitent de l'animal humain ou des sociétés humaines, aucune ne centre résolument l'attention sur l'individu, sur une personne irréductible à tout autre, quoique mue par des passions communes dans une conjoncture partagée. Il n'est de science que du général, certes, néanmoins ce n'est pas l'être humain en général qui sait ce qui ferait son bonheur ou atténuerait son malheur : c'est cet homme, cette femme identique à nul(le) autre, cet homme ou cette femme à la place de qui le lecteur ou la lectrice empathique peut s'imaginer et dont l'action est, pour elle ou pour lui, une source de réflexion. Quelles possibilités d'agir se sont inopinément offertes à ce personnage dans cette conjoncture ? Qu'est-ce qui a guidé son choix de l'une d'elles ? Que penser des moyens dont il a usé pour atteindre son but ? Et de l'issue de son action ? Qu'a-t-il sacrifié au succès ou sauvegardé dans l'échec, etc.³

¹ Cf. mon *Lire le récit de fiction* (Bruxelles : De Boeck, 2001, p.186-188) et mon *Tout petit traité de narratologie buissonnière à l'usage des professeurs de français qui envisagent de former non de tout petits (et très mauvais) narratologues mais des amateurs éclairés de récits de fiction*. (2005). Namur : Presses universitaires de Namur. Coll. « Diptyque ». L'opuscule est juste un peu plus long que son titre.

² *L'Iliade* et *L'Odyssée* étaient d'intarissables sources de savoirs.

³ Pierre Bayard a consacré à cette réflexion deux petits livres intéressants intitulés *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* (Paris : Éditions de Minuit,

Je désigne par amateur éclairé des fictions narratives quelqu'un qui aime en lire ou, tout au moins, qui aime lire certaines d'entre elles. Éclairé, l'amateur est curieux de savoir pourquoi il les apprécie en général, ou pourquoi il préfère certains(s) genre(s) de récit à d'autre(s), ou encore, au sein d'un même genre, pourquoi tel spécimen lui a procuré plus d'agrément que tel autre.

L'amateur éclairé n'ignore pas l'existence de critères d'appréciation différents des siens, utilisés par des gens n'ayant pas développé les mêmes goûts que lui. Il peut se les approprier ou les dédaigner (*in petto* de préférence), il peut les hiérarchiser et accepter que tous les amateurs ne les hiérarchisent pas comme lui.

L'amateur éclairé acquiert des connaissances lui permettant de mettre en relation son expérience esthétique⁴ avec ce qu'a fait l'auteur pour la rendre possible. Par « expérience esthétique », je désigne, suivant Jean-Marie Schaeffer, une expérience de vie commune où se conjuguent l'attention, l'émotion et le plaisir d'un sujet qui prolonge son contact avec un objet aussi longtemps que ce contact lui reste agréable, quels que soient au demeurant le statut ou la valeur relative de l'objet en question. Qu'il contemple un coucher de soleil sur la mer, ou un tableau représentant ce genre de spectacle, qu'il s'attarde devant un morceau de bois poli par les flots ou devant un marbre sculpté, qu'il écoute une chansonnette ou une symphonie, qu'il regarde une agréable personne ou un chef-d'œuvre architectural, qu'il se délecte d'un polar ou d'un grand classique, il fait une expérience esthétique si son plaisir est au rendez-vous. Et son plaisir est au rendez-vous parce qu'il est (momentanément) ce qu'il est face à l'objet, et non seulement parce que l'objet est ce qu'il est.

2013) et *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* (Paris : Éditions de Minuit, 2015).

⁴Cf. Schaeffer, J.-M. (2005), *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais ».

Nanti de connaissances sur les facteurs *potentiels* de l'expérience esthétique s'agissant du commerce avec les fictions narratives écrites, le lecteur s'attache à appliquer une attention qui convienne à l'intention artistique de l'auteur, ou, tout au moins, car il est diverses intensités d'éclairement, aux manifestations de cette intention auxquelles il a été rendu sensible par sa formation.⁵

Au cours de cette dernière, qui devrait commencer, pour tous, dès le début de la scolarité obligatoire, l'élève devient de plus en plus sensible à ce qu'a fait l'auteur pour donner à connaître une histoire, pour la « mettre en intrigue »⁶ et pour tenter, ce faisant, d'accrocher le lecteur, de susciter son désir de la suite du récit et d'entretenir la paradoxale attente de sa fin. « Paradoxale » en effet : n'est-il pas contraire au sens commun de désirer la fin d'une histoire dont on prend plaisir à suivre le déroulement ?

Si je me fais bien comprendre, on ne doutera pas que les savoirs relatifs aux fictions narratives qui sont à enseigner en vue d'une formation littéraire, au cours de la scolarité obligatoire, devraient se limiter à ce qui permet à l'élève de repérer ce qui, dans un récit, est facteur potentiel d'agrément, a été facteur de *son* agrément en tant que sujet lecteur singulier, momentanément porté à apprécier ceci ou cela – ou facteur de *son* désagrément, car, étant donné la diversité des goûts, un professeur ne devrait pas s'attendre à ce que ce qu'il propose plaise à tous ses élèves. Non seulement les savoirs devraient se limiter à cela, mais ils devraient être enseignés de manière à rendre évident, aux yeux des apprenants, que c'est à cela qu'ils

⁵ J'ébauche ainsi une notion, je ne forge pas un concept. J'ai fort souvent, de manière délibérée, fait usage de l'expression « amateur éclairé » parce qu'elle est composée de deux mots qui sont des midis que chacun peut entendre sonner à son clocher. En pédagogie, il n'est pas mauvais qu'il en existe de pareils : ça permet de s'entr'écouter et de cultiver la nuance : Qu'est-ce qui, *pour vous*, caractérise l'amateur ? Qu'est-ce qui *vous* le ferait dire éclairé ?

⁶ Cf. Ricoeur, P. (1983-1985). *Temps et récit*. Paris : Le Seuil.

servent. Et je ne connais pas meilleure façon de faire éclater l'évidence que d'envisager des œuvres ou des fragments d'œuvre dans la... perspective d'un jeune lecteur qui attend quelque plaisir de sa lecture – et il en est de toutes sortes.



La curiosité initiale du lecteur happé par l'incipit, son désir de la suite et du dénouement de l'action, la satisfaction qu'il éprouve à se sentir en terrain connu ou à être surpris, son agrément à découvrir l'étendue et la variété de ce qui n'est pas son monde d'expérience, les émotions qu'il éprouve, les réflexions qu'il se fait au fil de son parcours, tout cela peut tenir, *entre beaucoup d'autres facteurs* relevant de la teneur de l'histoire et de la manière de la raconter⁷, à *l'aspect* que présentent les états et les faits portés à sa connaissance, à sa *perception* des uns et des autres, laquelle est déterminée par la *perspective* qu'a choisie l'auteur.

Ce dernier peut opter, momentanément dans la plupart des cas, pour celle d'un observateur extérieur à l'histoire et dont les facultés de perception sont illimitées. Ou pour la perspective restreinte d'un personnage faisant partie du monde de l'histoire – dont il peut être lui-même le narrateur. Ou encore pour la perspective d'une instance instable, changeant d'une phrase à l'autre voire dans le cours d'une même phrase, une instance qui tantôt perçoit les choses de l'extérieur, sans filtre, sans limite, tantôt les perçoit à travers un personnage. On aura reconnu là l'effet propre au style indirect libre ou au style direct libre, bref à un mode d'énonciation qui ne permet pas de dire avec assurance que l'énoncé est ce que dit ou que pense un

⁷ Le catalogue des procédés de narration a été établi au cours du dernier tiers du siècle dernier, notamment par Gérard Genette dans la partie de *Figures III* intitulée « Discours du récit » (Paris : Le Seuil, 1972) et dans *Nouveau discours du récit* (Paris : Le Seuil, 1983). On ne compte pas les ouvrages à visée didactique qui se réfèrent à ce catalogue.

personnage ou bien s'il est imputable à un narrateur extérieur au monde fictionnel.

Avant d'aller plus loin, rappelons que la perception des états et des faits, dépendant de la perspective adoptée, s'opère au moyen des organes sensoriels. Ils captent ce qui est visible, audible, ce que l'on peut sentir, toucher, goûter. Mais c'est le cerveau qui traite les données enregistrées par ces organes. Ce qui en est perçu est *cosa mentale*, qu'il s'agisse de l'expérience personnelle du monde réel⁸ ou de l'expérience d'un monde imaginaire plus ou moins vraisemblable, médiatisée par un narrateur personnage ou par un narrateur externe focalisant ou non sur un personnage. Le résultat d'une perception est une empreinte psychique qui s'intègre à tout ce que contient le cerveau du récepteur, une empreinte qui affecte des représentations antérieures et qui provoque des réactions cognitives ou affectives. Percevoir c'est comprendre – *cumprehendere* : prendre ensemble, mais aussi prendre avec soi –, c'est faire une place aux impressions nouvelles dans l'ensemble mouvant des souvenirs.

Le plaisir de découvrir quelque chose dans la perspective d'un tiers, le plaisir de percevoir quelque chose d'un autre point de vue que le nôtre tient au fait qu'autrui ne perçoit jamais tout à fait comme nous. Non seulement parce qu'il est dans une situation plus ou moins dissemblable de celle où nous nous trouvons, mais aussi parce qu'il est, à un moment donné, le produit d'une histoire plus ou moins différente de la nôtre.

Le plaisir de percevoir ce qu'un autre perçoit peut venir de la confirmation comme de l'infirmité de ce que nous percevons – de ce que nous avons pris l'habitude de percevoir – d'une certaine manière. Tantôt il nous est agréable de constater que d'autres voient les choses comme nous, que notre point de vue est partagé, ou peu s'en faut. Tantôt, au contraire, nous apprécions qu'on nous les fasse voir sous un autre angle, à

⁸ Postulons qu'il existe, qu'une réalité transcende tous les mondes que se représentent les êtres humains.

travers le prisme d'un autre vécu. Tantôt encore, nous éprouvons différentes sortes de plaisir à rejeter une perception : Non, décidément, je me refuse à voir ça ainsi !

Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque.⁹

Qui raconte cette bataille ? Candide ? Non : la dernière phrase atteste que le narrateur n'est pas Candide. Qui perçoit cette bataille ? Candide ? Non et c'est encore la dernière phrase qui en fournit la preuve : caché, Candide n'a pas pu percevoir l'affrontement des deux armées et les dégâts qu'elles s'infligeaient réciproquement.

Il y a néanmoins une perspective sur la bataille, il y a une instance qui la perçoit d'assez haut pour embrasser du regard les deux armées, une instance qui entend le vacarme de la musique militaire et de l'artillerie, une instance qui estime le nombre des victimes que font, de chaque côté, les canons, les mousquets et les baïonnettes, une instance qui réagit à ce qu'elle perçoit sans le déplorer, sans s'en indigner, en trouvant, au contraire, que la bataille, qualifiée par oxymore de « boucherie héroïque », est une purge fort bienvenue étant donné le nombre de « coquins » qui « infect[ent] » « le meilleur des mondes ».

La perspective sur la bataille c'est celle qu'aurait eue Candide s'il y avait assisté... de loin. C'est la perspective du naïf

⁹ Voltaire (1759, rééd. 1966), *Candide*. Paris : Garnier-Flammarion, p.183.

« métaphysicien » enrôlé à son corps défendant dans l'armée bulgare et qui, au lieu de se cacher « du mieux qu'il [pouvait] » en « trembl[ant] comme un philosophe », aurait, par magie, déserté sur Sirius. C'est la perspective d'un jeune ingénu, certain de n'avoir rien à craindre pour lui-même et assoté par la philosophie d'un précepteur convaincu que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.

Il est sans doute difficile de faire dire cela *ainsi* à un élève, qui lirait *Candide*. Mais de cette difficulté on ne conclura pas à l'insensibilité d'apprentis lecteurs au contraste entre cette perception d'une bataille et la représentation qu'ils peuvent s'en faire après avoir lu – et surtout vu – des récits de combats militaires. Le plaisir que l'on peut prendre à *Candide* tient en partie à ce contraste, donc à la perspective choisie par Voltaire.



L'auteur du récit a-t-il toujours le choix d'une perspective, fixe ou variable ? Oui, sauf dans un cas. Un cas fréquent, du reste. Il a le choix sauf s'il a opté pour un narrateur qui donne à connaître sa propre histoire, ou des faits dont il témoigne. S'il raconte ce qui lui est arrivé ou ce dont il a eu connaissance, le narrateur ne peut que raconter l'histoire dans sa propre perspective, ou relayer la perception d'un tiers s'il rapporte les dires de ce dernier. Qu'il soit le protagoniste de l'histoire ou un simple témoin, il ne peut que donner à connaître les faits tels qu'il les perçoit dans le feu de l'action (narration au présent) ou tels qu'il se souvient de les avoir perçus (narration aux temps du passé), quitte à ce qu'il s'avise, rétrospectivement, que sa perception (ou celle de la personne dont il relaie les propos) était illusoire.

(...) Nous montons dans le galetas et, par les trous, nous regardons ce qui se passe dans la chambre de l'officier.

L'ordonnance et la servante sont couchés sur le lit. La servante est toute nue ; l'ordonnance a seulement sa chemise et ses chaussettes. Il est couché sur la servante et tous deux bougent d'avant en arrière et de droite à gauche. L'ordonnance grogne comme le cochon de Grand-Mère et la servante pousse des cris, comme si on lui faisait mal, mais elle rit aussi en même temps et elle crie !

- Oui, oui, oui, oh, oh, oh !¹⁰

Dans *Le grand Cahier*, l'histoire est racontée, au présent, par deux jumeaux pris dans la tourmente d'une guerre et réfugiés à la campagne chez une monstrueuse grand-mère. Ils consignent à *l'unisson*, dans un cahier, la découverte de leur nouvel environnement et leur effort pour s'y adapter en s'insensibilisant peu à peu. En dépit de la vraisemblance – la relation écrite impliquant une distance entre le monde vécu et le monde raconté –, le temps de narration utilisé par l'autrice confond les deux temporalités et le lecteur perçoit un monde âpre et cruel au fur et à mesure que les jumeaux en font l'expérience.

D'entrée de jeu, ces derniers ont pris la décision de se débarrasser de tout vocabulaire subjectif, de tout ce qui manifesterait et donc entretiendrait des émotions. Leur manière froide, strictement behavioriste pourrait-on dire, de raconter ce qu'ils perçoivent sans toujours le comprendre est au principe du plaisir que *peut* éprouver un lecteur adulte doté à la fois d'une intelligence, d'une sensibilité et d'une moralité supérieures à celles de ces enfants qui, pour survivre, ont résolu de ne rien ressentir. Au principe de son trouble, de son inconfort, pourrait-on dire aussi, à condition de ne pas oublier que le trouble, l'inconfort moral, le dégoût, l'indignation peuvent être agréables pour celui qui les éprouve... en lisant une histoire. Au choix d'énonciation près (narrateur personnage au lieu de narrateur extérieur au monde raconté), on a affaire à un cas analogue à

¹⁰ Agota Kristof (1986, rééd 1988). Paris : Le Seuil, coll. « Points », p.93.

celui de *Candide*. C'est dans la difficulté – voire dans le refus – de percevoir ce qui a lieu comme le perçoit le narrateur que s'ancre ici l'expérience esthétique. Et elle pourrait cesser si un lecteur sensible ne supportait pas plus longtemps de voir ce qui se passe comme le voient les jumeaux.¹¹

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.¹²

Pour ce récit, dont le protagoniste raconte sa propre histoire, Camus a (finalement) opté pour le passé composé. Au

¹¹ Il est arrivé que des parents d'élèves, prompts à s'ériger en censeurs de la formation littéraire, trouvent scandaleux que la lecture du *Grand cahier* soit imposée à leur progéniture et récriminent en braquant l'attention sur des passages relatant, de manière strictement objective, des pratiques sexuelles dites « contre nature ». Comme d'habitude ces croisés de la vertu ignorent la médiation pédagogique et ses bénéfices face à ce qui heurte les sensibilités. Mais leur réaction est symptomatique des sentiments négatifs que peut susciter la lecture, révélatrice d'un écœurement ou d'une réprobation morale susceptible de mettre fin à l'expérience esthétique.

¹² Camus, A. (1942, réés. 1962), *L'étranger*, in *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.1127.

contraire du passé simple qui, dans le cas d'une narration prise en charge par un personnage, coupe nettement les faits donnés à connaître de leur relation, le passé composé ne crée qu'un léger décalage entre le moment où les faits ont eu lieu et celui où ils sont relatés. Un décalage qui confine ici à l'imperceptible, étant donné que le premier mot de l'incipit est « aujourd'hui »¹³ : Meursault rapporte ce qui s'est passé le jour même. Comme il ne s'adresse à personne et parle un peu comme le ferait le premier venu – en tout cas sans que rien ne manifeste un désir d'exhausser son dire par rapport au discours ordinaire –, le lecteur peut aisément occuper la place du destinataire absent. Il peut « écouter », en quelque sorte, cette chronique des heures récentes comme le ferait un familier du protagoniste, et s'étonner *peut-être* de la vision que donne celui-ci de ce qui vient de lui arriver.

S'étonner notamment de son absence de réaction affective à l'annonce du décès de celle qu'il appelle néanmoins « maman ». S'étonner de le voir aussi préoccupé de ce qui se fait et ne se fait pas en pareilles circonstances. S'étonner de ce souci des convenances qui prend la place de l'expression des sentiments. Forcé d'adopter la perspective de Meursault, le lecteur pourrait d'entrée de jeu éprouver un léger malaise, avoir une réaction qui ne le conduit pas, comme celui qu'Agota Kristof institue en lecteur du Grand cahier, à prendre ses distances envers la perception des protagonistes, mais à se dire quelque chose comme : « Drôle de type quand même ! ».

Dans un cas comme celui-ci, l'éventuel plaisir du lecteur ne tient pas tant à sa supériorité par rapport au personnage narrateur de son histoire qu'à la curiosité que ce dernier suscite, étant donné sa perception de l'événement survenu très peu auparavant : sa mère vient de mourir et ce n'est pour lui que le

¹³ C'est une chose bien connue des linguistes, mais peut-être trop peu enseignée, que le temps du verbe n'a jamais la préséance sur les autres moyens d'exprimer le Temps vécu : « Demain, je pars en vacances. », « J'arrive dans cinq minutes. », « En 1989, le mur de Berlin tombe et deux ans plus tard, c'est la réunification de l'Allemagne. »

bref tracas d'un déplacement à faire et d'un congé à demander pour son enterrement, puis la perspective d'un retour au traintrain ordinaire quand il sera quitte des formalités.

Je ne me souviens pas, pendant mes dix-huit premières années, d'avoir eu jamais un entretien d'une heure avec [mon père]. Ses lettres étaient affectueuses, pleines de conseils raisonnables et sensibles ; mais à peine étions-nous en présence l'un de l'autre qu'il y avait en lui quelque chose de contraint que je ne pouvais m'expliquer, et qui réagissait sur moi d'une manière pénible. Je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité, cette souffrance intérieure qui nous poursuit jusqu'à l'âge le plus avancé, qui refoule sur notre cœur les impressions les plus profondes, qui glace nos paroles, qui dénature dans notre bouche tout ce que nous essayons de dire, et ne nous permet de nous exprimer que par des mots vagues ou une ironie plus ou moins amère, comme si nous voulions nous venger sur nos sentiments mêmes de la douleur que nous éprouvons à ne pouvoir les faire connaître. Je ne savais pas que, même avec son fils, mon père était timide, et que souvent, après avoir attendu de moi quelques témoignages d'affection que sa froideur apparente semblait m'interdire, il me quittait les yeux mouillés de larmes et se plaignait à d'autres de ce que je ne l'aimais pas.¹⁴

Selon un procédé courant à un époque où la fiction romanesque pâtissait encore d'un certain discrédit et où les écrivains faisaient volontiers passer leurs inventions pour des histoires vraies, l'auteur de ce roman présente le livre que le lecteur tient en main comme l'édition d'un manuscrit authentique oublié par un mystérieux voyageur, indifférent à tout, dans une auberge où il a séjourné. Le récit est précédé d'un « Avis de l'éditeur » où celui-ci relate sa rencontre avec l'auteur du document qu'il livre au public.

¹⁴ Constant, B. (1816, rééd. 1965). *Adolphe*. Paris : Garnier-Flammarion, p.52-53.

Le lecteur n'en sait pas plus sur l'auteur en question que n'en savait l'éditeur *au moment de cette rencontre*. Ce choix de perspective, cette limitation de l'information relative au protagoniste-narrateur est de nature à susciter d'emblée la curiosité. Qui est cet homme « silencieux » et « triste », qui semble avoir perdu tout allant, qui, tombé malade, refuse le secours d'un médecin de la ville et semble regretter qu'un praticien de village l'ait guéri ? Pour quelle raison a-t-il perdu le goût de vivre ?

En prenant connaissance du manuscrit édité, le lecteur comprendra qu'il a affaire à une confession : celle d'un homme incapable de se pardonner d'avoir, dans sa jeunesse, causé la mort d'une femme qu'il a dévoyée sans l'aimer vraiment. Le narrateur, ici encore, raconte sa propre histoire, mais il la raconte cette fois a posteriori, avec cette lucidité cruelle qui est le fruit amer de l'âge et du sentiment de l'irréparable. Le temps verbal utilisé par le romancier est le passé simple¹⁵, qui met résolument le temps de l'action à distance de celui de la narration, et qui permet au narrateur dessillé de mettre en garde le lecteur contre les illusions dont il a été lui-même la victime.

Dans les toutes premières pages du roman, dont provient l'extrait ci-dessus, un coin du voile se lève sur le mystère du narrateur. Son enfance est marquée au coin de l'incompréhension affective. D'amour maternel il n'est pas question ; quant à celui du père, s'il se manifeste par une grande indulgence pour les fautes de son jeune fils, par son désir de le voir lui succéder dans des fonctions prestigieuses et par une sage bienveillance épistolaire, rien de cela n'a de correspondant dans la relation en tête-à-tête, dépourvue, elle, de toute chaleur.

Ce qui est particulièrement susceptible d'éveiller la pitié d'un lecteur empathique – et ce peut être un vif plaisir que celui de se mettre à la place d'un personnage, d'éprouver les sentiments qu'il éprouve – ce n'est pas tant que, dans sa

¹⁵ Au début du XIX^e siècle, ce temps verbal n'était concurrencé ni par le présent, ni par le passé composé pour écrire une fiction de bout en bout.

jeunesse, le narrateur ait été frustré de tendresse, mais que cette frustration résulte d'une timidité paternelle qu'enfant ou adolescent il ne soupçonnait pas. C'est, de manière générale, l'effet pathétique de la relation a posteriori d'un vécu personnel : les jeux sont faits, le héros comprend alors qu'il est trop tard et le lecteur perçoit, dans le discours du narrateur, ce que ce dernier n'a pas perçu quand il vivait ce qu'il raconte.

Une des facettes de l'agrément que le récit de fiction est susceptible de procurer est le savoir qu'il véhicule sur quantité de choses dont le lecteur connaît les noms sans savoir exactement ce que les mots signifient, sans savoir ce à quoi ils peuvent s'appliquer concrètement. Ici on apprend ce qu'est la timidité ou, plus précisément, cette sorte de timidité qui retient de manifester les sentiments que l'on éprouve. Dans le cas qui nous occupe, il n'est pas impossible que le plaisir d'apprendre soit avivé par la conscience de s'enrichir d'une connaissance utile, que le protagoniste a acquise alors qu'elle ne pouvait plus lui servir. Un récit de fiction comme *Adolphe* est profondément empreint d'une amère sagesse dont le lecteur pourrait bénéficier s'il se trouvait, *mutatis mutandis*, dans une situation analogue à celle du héros ; or, aujourd'hui comme hier, à l'instar du protagoniste, on peut s'engager à la légère dans une relation affective, se faire beaucoup de mal en feignant des sentiments que l'on n'éprouve pas – ou plus – et en faire plus encore à autrui en rompant les promesses que l'on s'est obligé à faire, et à refaire malgré la conscience de plus en plus aiguë de ne pouvoir les tenir.

(...) M. Grélin est architecte, mais on dit qu'il n'y entend rien, que « c'est lui qui est cause que le Breuil est toujours plein d'eau, qu'il a coûté cinquante mille francs à la ville, et que, *sans sa femme...* » On dit je ne sais quoi de sa femme. Elle est gentille, avec de grands yeux noirs, de petites dents blanches, un peu de moustache sur la lèvre ; elle fait toujours bouffer son jupon et sonner ses talons quand elle marche.

Elle a l'accent du midi et nous nous amusons à l'imiter quelquefois.

On dit qu'elle a des « amants ». Je ne sais pas ce que c'est, mais je sais qu'elle est bonne pour moi, qu'elle me donne, en passant, des tapes sur les joues, et que j'aime à ce qu'elle m'embrasse, parce qu'elle sent bon. Les gens de la maison on l'air de l'éviter un peu, mais sans le lui montrer.

- Vous dites qu'elle est bien avec l'adjoint ?

- Oui, oui, au Mieux !

- Ah ! ah ! et ce pauvre Grélin ?

J'entends cela de temps en temps, et ma mère ajoute des mots que je ne comprends pas.

- Nous autres, les honnêtes femmes, nous mourons de faim. Celles-là,, on leur fourre des places pour leurs maris, des robes pour leurs fêtes.

Est-ce que Mme Grélin n'est pas honnête ? Que fait-elle ? Qu'y a-t-il ? Pauvre Grélin !

Mais Grélin a l'air content comme tout. Ils sont toujours à donner des caresses et des joujoux à leurs enfants ; on ne me donne que des gifles, on ne me parle que de l'enfer, on me dit toujours que je crie trop.

Je serais bien plus heureux si j'étais le fils à Grélin : mais voilà ! L'adjoint viendrait chez nous quand ma mère serait seule... Ça me serait bien égal à moi.¹⁶

Dans le premier volume de l'autofiction (avant la lettre) intitulée *Jacques Vingtras*, Jules Vallès raconte, sous le titre *L'enfant*, ses années de jeunesse. Pour ce faire, il choisit le présent, qui fait du souvenir une actualité, et il adopte la perspective du gamin qu'il fut autrefois, ignorant mais éveillé, soumis à ses parents quoique maltraité par sa mère.

Ce qui, étant donné cette perspective, peut faire l'agrément du lecteur, c'est, notamment, l'écart entre, d'une part, la

¹⁶ Vallès, J. (1881, rééd.1960). *L'enfant*. Lausanne : La Guilde du Livre, p.11-12.

perception qu'a l'enfant-narrateur de son entourage et, d'autre part, celle des adultes, qui se manifeste à travers leurs propos. Ils sont omniprésents, ces adultes : le récit est émaillé de paroles rapportées en discours direct et il s'ensuit que le lecteur entend, si l'on peut dire, deux voix en contrepoint qui manifestent différentes perceptions des situations et des faits donnés à connaître. C'est le genre de l'autofiction qui autorise cette polyphonie ; dans une autobiographie, l'auteur (à la fois narrateur et protagoniste) ne pourrait pas *citer* ainsi des tiers et donner au lecteur l'agrément potentiel d'un contraste de « voix ».

Dans l'extrait, le petit Jacques évoque les locataires de la maison où ont emménagé ses parents, notamment la famille Grélin, qui fait l'objet de ragots que l'enfant ne comprend pas, faute de connaître la signification du mot « amant ». Le plaisir de la lecture peut tenir, dans ce cas comme en bien d'autres, au sentiment de supériorité de celui qui sait et que son savoir rend capable de saisir l'implicite du discours ambiant. En l'occurrence celui des « honnêtes gens » qui dénoncent à demi-mots l'inconduite d'autrui.

Au plaisir de mieux comprendre ce qui se dit ou ce qui se passe que peut éprouver le lecteur s'ajoute souvent celui de prévoir les mésaventures auxquelles est exposé le protagoniste en raison de son manque de connaissances : dans quel mauvais pas va-t-il se fourrer, quelle maladresse va-t-il commettre, etc. ? Il y a un peu de ce facteur de plaisir-là dans le souhait qu'exprime l'enfant d'être le fils de madame Grélin : « L'adjoint viendrait chez nous quand ma mère serait seule... Ça me serait bien égal à moi ». Ne sachant pas ce que signifie avoir des amants, le petit Jacques ne voit pas malice aux visites de l'adjoint au maire et ne songe qu'aux bénéfices d'avoir une maman différente de la sienne, une maman plus encline à la caresse qu'à la gifle.

(...) Un jour Tom Sawyer (...) nous dit que des espions venaient de l'avertir secrètement que, le lendemain, toute une compagnie de marchands espagnols et de riches Arabes allaient camper dans le vallon de la caverne avec deux cents éléphants, six cents chameaux et plus de mille mulets, tous chargés de diamants, et une escorte de quatre cents soldats seulement pour les garder ; aussi on allait tendre une embuscade, massacrer tout le monde et emporter le butin. Il donna l'ordre d'astiquer les sabres et les fusils et de se tenir prêts. Avec Tom, c'était toujours pareil : avant d'attaquer la moindre charrette de raves, il fallait toujours fourbir nos armes, et pourtant, comme c'étaient des bouts de bois et des manches à balais, on aurait pu se crever à les frotter sans qu'ils soient bons à autre chose qu'à faire du feu. Je pensais bien qu'on n'arriverait pas à écraser une pareille troupe d'Arabes et d'Espagnols, mais j'avais envie de voir les chameaux et les éléphants ; aussi, le samedi, j'étais à mon poste pour l'embuscade. Au commandement, on sortit du bois au galop et on dégringola la pente. Pas trace d'Arabes ni d'Espagnols, pas trace de chameaux ni d'éléphants, rien que les gosses du catéchisme qui déjeunaient sur l'herbe, et la petite classe par-dessus le marché ! On les dispersa et ils s'enfuirent ; tout ce qu'on en tira, ce fut quelques beignets et de la confiture. (...) Comme je n'avais pas vu de diamants, je l'ai dit à Tom Sawyer, et il m'a répondu qu'il y en avait pourtant des tas, et des Arabes, et des éléphants, et toutes sortes de trucs. Je lui dis :

– Mais, alors, pourquoi je n'ai rien vu, moi ?

Si tu n'étais pas aussi ignorant, et si tu avais lu un livre qui s'appelle *Don Quichotte*, tu saurais bien pourquoi sans avoir besoin de le demander. Tout cela, c'est de la magie, répondit Tom Sawyer.

À le croire, il y avait des centaines de soldats, d'éléphants et de trésors, mais nos ennemis, qu'il appelait des magiciens, les avaient tous changés en gosses du catéchisme, par méchanceté.

- Bon, que je dis. Alors il faut s'attaquer aux magiciens !¹⁷

Huckleberry Finn, le héros-narrateur éponyme du roman de Mark Twain, est un jeune vagabond analphabète qui, en compagnie de son ami Tom Sawyer et d'un esclave noir fugitif prénommé Jim, descend le Mississippi sur une embarcation de fortune et jette un regard à la fois naïf et lucide sur le sud des États-Unis dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁸.

L'agrément que cette fiction peut procurer au lecteur tient, de manière générale, à la perspective de Huck sur la société d'alors et sur l'humanité en général : c'est celle d'un gamin marginal réfractaire à l'éducation que veut lui donner la veuve qui l'a adopté, un enfant inculte mais perspicace, qui perçoit ce que dissimule le vernis de respectabilité des « honnêtes citoyens ». Huck dit ce qu'il voit et ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il entend dire.

Dans l'extrait choisi, situé tout au début du roman, l'équipée sur le fleuve n'a pas encore commencé, et Huck fait partie d'une bande de chenapans menée par le romanesque Tom Sawyer. D'entrée de jeu et d'une manière caricaturale, Mark Twain donne au lecteur un aperçu de la manière dont Huck perçoit ce qui a lieu et réagit à un discours en décalage avec ce qu'il perçoit : il ne s'en laisse pas conter, Huck, il appelle un chat un chat.

Ce facteur de plaisir potentiel est ici renforcé par une certaine prédisposition du narrateur à croire ce que lui disent les gens qui lui sont sympathiques... tant que l'évidence des faits ne contredit pas la vision du monde que lui donnent ces derniers. Ainsi, si Huck se refuse à considérer les morceaux de bois que

¹⁷ Twain, M. (1884, rééd.1978), *Huckleberry Finn*. Paris : Gallimard, coll. « Mille Soleils », p.20-21.

¹⁸ En 2025, l'auteur afro-américain Percival Everett a reçu le prix Pulitzer pour son roman intitulé *James*, dont le narrateur-protagoniste est le Jim de Mark Twain. Le changement de perspective fait voir tout autrement l'aventureux voyage de Huckelberry et de Tom.

Tom lui enjoint de fourbir comme des armes permettant de venir à bout de quatre cents soldats – ce qu’il a en mains, ce qu’il a sous les yeux, ce ne sont décidément pas des fusils ! –, il est toutefois curieux de voir les éléphants et les chameaux dont parle son ami, et s’il doute d’une victoire possible sur l’escorte de la caravane, il croit néanmoins qu’elle transporte des diamants. Ainsi encore, s’il se rend à l’évidence d’avoir eu affaire, non à de riches marchands escortés, mais à des gamins du catéchisme, il est prêt à s’en prendre aux magiciens qui, aux dires de Tom, ont métamorphosé ceux-là en ceux-ci.

Ce qui, dans cet extrait, et malgré l’accentuation du trait inhérent au choix de héros enfantins, pourrait susciter la réflexion du lecteur, c’est l’influence des lectures sur la perception du monde, surtout quand il s’agit de forger l’estime de soi en passant à l’action dans le monde ainsi perçu. Le jeune Tom, estimant lui aussi que l’éducation qu’il reçoit et l’environnement où il est confiné lui rognent les ailes, cherche dans la littérature un terrain sur lequel il peut prendre son essor. Comme l’a fait Don Quichotte, et tant d’autres après lui qui ont trouvé qu’un monde fictionnel était plus à la mesure de leurs ambitions que celui où ils avaient le sentiment de végéter.



Dès lors que l’on considère non le récit mais l’effet potentiel de ce dernier sur le lecteur, il apparaît, au vu des quelques exemples ci-dessus, que la perspective sur les faits et la narration des faits perçus sont intimement liées. Genette a été, en 1972, le premier à mettre en garde contre la confusion entre perception de ce qui a lieu dans le monde de l’histoire et narration de celle-ci, mais, une dizaine d’années plus tard, il a résolument reconnu qu’aucune histoire ne se racontant toute seule, aucune perspective sur le monde de cette histoire ne se manifeste indépendamment de la narration. Il y a toujours une instance qui raconte et une instance qui perçoit, mais il est

parfois malaisé de les caractériser, et si elles sont distinctes en théorie, elles sont dépendantes l'une de l'autre en pratique.

Dans le cas d'un récit en « je », l'identification de l'instance qui raconte et de l'instance qui perçoit est facile : c'est un personnage, c'est le même personnage qui relate les faits et qui les perçoit, mais sa perspective dépend du moment où il relate ce qui a eu lieu. Il peut se souvenir de ne pas avoir perçu ce qui s'est passé comme il le perçoit en le racontant (*cf. Adolphe*). Il peut arriver – comme dans la réalité d'ailleurs – que ces perceptions s'amalgament jusqu'à devenir indiscernables.

Le narrateur-personnage a en outre la possibilité de raconter ou non tout ce qu'il a perçu, et, s'il raconte a posteriori, il a en outre celle de respecter ou non la chronologie des faits auxquels il a été mêlé.

Organisation et sélection des faits perçus sont des moyens dont le narrateur-personnage use afin de rendre son récit intéressant pour un éventuel destinataire inclus dans le monde fictionnel. Intéressant et en outre efficace si ce narrateur entend persuader. C'est ce que l'on trouve, par exemple, dans un roman épistolaire polyphonique comme *Les liaisons dangereuses*. Chaque lettre s'apparente à un récit de soi à la première personne et manifeste soit la perception qu'a le scripteur des êtres et de leurs actes, soit celle, fallacieuse, qu'il veut faire admettre par le destinataire de sa missive. Le lecteur, qui dispose de l'ensemble de la correspondance, peut, lui, juger de la sincérité des dires de chacun comme de la lucidité de ses perceptions. Il peut ainsi trouver du plaisir non seulement à occuper cette position de surplomb, mais encore à plaindre ou à blâmer les personnages que Laclos a imaginés dans le rôle de la victime des mensonges ou dans celui du coupable des tromperies.

Organisation et sélection des faits perçus sont aussi – sont surtout – des moyens dont *l'auteur* de la fiction dispose pour intéresser le lecteur. Cela étant, n'est-il pas incongru d'adresser des reproches aux écrivains qui, pour ménager cet intérêt,

recourent aux procédés que Genette nomme paralepse et paralipse, consistant, respectivement, à donner plus ou moins d'information qu'on n'en pourrait ou devrait donner vu la perspective choisie ? Ne faut avoir la mentalité d'un ayatollah et vouer à la vraisemblance le respect qu'inspirent les choses sacrées pour faire grief à l'auteur de nantir le lecteur d'informations qu'il pourrait trouver agréable de posséder ou, au contraire, de lui dérober des informations qui lui ôteraient toute envie de prendre connaissance de la suite de l'histoire ?¹⁹ Le seul reproche que le lecteur peut adresser à l'auteur n'est-il pas celui de ne s'être pas montré à la hauteur de son attente d'agrément ? Et n'est-ce pas d'ailleurs un reproche que devrait toujours tempérer la conscience de décider nous-mêmes de ce qui, momentanément, nous agréerait ?

Dans un récit de fiction à la première personne, la perspective est immuable tant que les faits sont donnés à connaître par le même narrateur. Mais rien n'oblige l'auteur à se servir, du début à la fin, du même personnage pour raconter l'histoire : il peut en changer et, ce faisant, varier les perspectives, chaque personnage donnant à connaître ce qui se passe de son point de vue. Le lecteur a ainsi affaire à différentes perceptions des faits entraînées par la variété des perspectives. Ces perceptions ne s'excluent pas forcément comme celles de Tom et de Huck dans le roman de Mark Twain. Elles peuvent aussi bien se compléter, le lecteur ayant ainsi le plaisir de découvrir que ce qui arrive à des personnages en situation peut constituer la matière de plusieurs histoires, qui s'imbriquent comme les pièces d'un puzzle. Chacune d'elles révèle alors des aspects des protagonistes et de la conjoncture dans laquelle ils se débattent que les autres passaient sous silence. Un cas emblématique est celui du *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence

¹⁹ Il est vrai que l'ayatollah peut prendre plaisir à traquer la déviance et à clouer le déviant au pilori. L'étendue des goûts littéraires étant sans limite, il n'est pas impossible que certains lecteurs de récits de fiction se délectent non en prenant connaissance d'une histoire, mais en traquant les inconséquences de l'auteur dans la manière de la raconter.

Durrell, où, dans la ville éponyme, au cours de la Seconde Guerre mondiale, les héros sont pris dans l'écheveau des aventures amoureuses et des conflits sociopolitiques.²⁰

Quand le lecteur du récit a affaire à une narration à la première personne (ou à la deuxième, dont l'effet est de lui faire admettre que la perspective adoptée est la sienne), il est forcé d'adopter la perspective du narrateur sur l'histoire, mais l'adopter n'exclut pas de s'en distancier. Adopter le point de vue d'un personnage n'implique pas de penser que ce qu'il perçoit doit être pris sans réserve – ou est crédible tout simplement.

D'abord parce que le lecteur a parfois des raisons de douter des possibilités de perception du narrateur : celui-ci peut être handicapé, naïf, porté à exagérer ou à minimiser, de parti pris, etc. Ensuite parce que l'aspect des faits rapportés par le narrateur ne s'imprime pas dans un esprit comparable à une cire vierge : l'esprit du récepteur est empli de connaissances préalables, certaines provenant d'ailleurs de la partie du discours du narrateur dont le récepteur a antérieurement pris connaissance. L'agrément – l'agréable inconfort parfois – que procure le récit a pour cause *potentielle* la divergence entre la perception qu'exprime le narrateur et celle du lecteur qui s'est personnellement trouvé dans une situation analogue à la sienne. Ou qui prend connaissance de cette dernière avec, à l'esprit, le souvenir de tout autres perceptions des faits présentés. Ou encore qui a sous les yeux des images qui ne correspondent pas à la perception exprimée par le personnage.²¹



²⁰ Les trois premiers volumes du *Quatuor* (*Justine*, *Balthazar*, *Mountolive*) relatent les mêmes événements perçus par des personnages différents. Le quatrième (*Cléa*) donne, a posteriori, une version complète (?) et ordonnée chronologiquement des faits dont le lecteur n'a eu que des versions partielles et partiales.

²¹ Le tout jeune lecteur d'un album peut ainsi avoir plaisir à voir des images qui démentent ce qu'un personnage affirme percevoir, sans manifester le moindre doute.

Passons aux récits dont le narrateur ne raconte pas sa propre histoire et où l'auteur a donc le choix de donner à connaître les faits constitutifs de cette dernière selon telle ou telle perspective, constante ou variable.

En fait, ce choix tient en une alternative : l'auteur se sert ou ne se sert pas d'un personnage pour filtrer les informations permettant au lecteur de comprendre l'histoire et de réagir à sa narration.

J'ai conscience de rompre ainsi avec la tradition d'une triple distinction entre... disons une information du lecteur sans restriction aucune, une information restreinte par la perception d'un personnage et une information restreinte par le choix d'une instance de perception dépourvue de toute pensée, une sorte de machine dotée d'organes sensoriels sur les données desquels aucun cerveau ne travaillerait. Pour moi, cette troisième possibilité est incluse dans la première : si l'auteur choisit, pour donner à connaître le monde de l'histoire, de ne pas s'en tenir à ce que peut percevoir – et comprendre, et ressentir – un personnage, il est libre de donner au lecteur, entre un maximum et un minimum, autant d'informations qu'il veut : multiplier les points de vue, entrer dans les consciences, ou, à l'autre extrême, se comporter comme s'il était un appareil d'enregistrement sophistiqué, fixe ou mobile, qui ne ferait rien de plus que capter ce qui est visible, audible, respirable, voire palpable et gutable. Dès lors qu'il renonce au filtre d'un personnage, l'auteur place le curseur de l'information où il veut.

J'ouvre ici une parenthèse.

Il ne faut pas croire qu'un écrivain opte toujours *délibérément* pour l'une ou pour l'autre des branches de l'alternative ci-dessus, avec l'intention de produire un effet précis sur le lecteur. Mais qu'il limite ou ne limite pas l'accès du lecteur au monde raconté à ce qu'en peut, momentanément ou continument, percevoir un (ou des) personnage(s), qu'il décide ou non de couper ce qui est perceptible de ce qui est compris ou

ressenti par les êtres qu'il invente, qu'il cherche ou non, ce faisant, à provoquer telle réaction du lecteur, cette réaction son récit est toujours *susceptible* de la produire. L'enseignement de la lecture des fictions narratives implique de rendre les apprenants attentifs à ce qui *peut* produire un effet – et qui a plus de chance de le produire effectivement en situation de loisir si le lecteur a bénéficié d'une formation adéquate. Quelle que soit la typologie des perspectives/points de vue/ focalisations sur... ou par... qu'il croit bon d'enseigner à ses élèves, l'enseignant ne concourt pas à la formation d'amateurs éclairés s'il se borne à rendre les élèves capables de distinguer les différents modes d'accès au monde de l'histoire et de nommer correctement celui qui est choisi dans tel ou tel cas particulier. La formation à la lecture du récit de fiction implique une sensibilisation aux *effets* de ces différents modes et, idéalement, la possibilité de manifester qu'on y est sensible soit par un commentaire du (fragment de) récit considéré, soit par une production de (fragment de) récit.

Je referme la parenthèse et me penche sur quelques fragments de fictions narratives « à la troisième personne » comme on dit parfois. Je me penche sur des récits dont le narrateur n'est ni un personnage inclus dans un monde fictionnel (intradiegétique, dans la terminologie de Genette), tel le prétendu éditeur de la confession d'Adolphe, ni un personnage de l'histoire qu'il raconte (homodiegétique, Genette *dixit*), comme Adolphe lui-même.

Dans de tels récits de fiction, la perspective est exceptionnellement immuable : tantôt l'auteur ne se sert pas d'un personnage situé pour filtrer l'information sur le monde de l'histoire donnée au lecteur, tantôt il contraint ce dernier à se représenter ce qu'un personnage perçoit. Et ce personnage n'est pas toujours le même : l'auteur peut focaliser l'attention du lecteur sur tel ou tel acteur de l'histoire qui, compte tenu de ce qu'il est momentanément et du point de vue où momentanément il se trouve – autrement dit, compte tenu de sa perspective –

focalise sa propre attention sur tel ou tel fait ou tel ou tel aspect des circonstances dans lesquelles les faits se déroulent.

Dans les derniers jours de 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre²² fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé. On n'était pas plus de trois cents, car le bataillon était décimé par cette rude guerre. C'était l'époque où, après l'Argonne, Jemmapes et Valmy²³, du premier bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept. Temps des luttes épiques. (...)

Le 28 avril, la commune de Paris²⁴ avait donné aux volontaires de Santerre cette consigne : *Point de grâce, point de quartier*. À la fin de mai, sur les douze mille partis de Paris, huit mille étaient morts.

Le bataillon engagé dans le bois de la Saudraie se tenait sur ses gardes. On ne se hâtait point. On regardait à la fois à droite et à gauche, devant soi et derrière soi. (...) Il y avait longtemps qu'on marchait. Quelle heure pouvait-il être ? À quel moment du jour était-on ? Il eût été difficile de le dire, car il y a toujours une sorte de soir dans de si sauvages halliers, et il ne fait jamais clair dans ce bois-là.

Le bois de la Saudraie était tragique. C'était dans ce taillis que, dès le mois de novembre 1792, la guerre civile avait commencé ses crimes ; Mousqueton, le boiteux féroce, était sorti de ces épaisseurs funestes ; la quantité de meurtres qui s'étaient commis là faisait dresser les cheveux. Pas de lieu plus épouvantable. Les soldats s'y enfonçaient avec précaution. Tout était plein de fleurs; on avait autour de soi une tremblante

²² Général chargé d'un commandement en Vendée, où les Chouans contre-révolutionnaires menaient la vie dure aux armées républicaines.

²³ Batailles livrées dans le Nord de la France par les armées de la République contre celles des princes.

²⁴ C'est-à-dire le gouvernement de la ville, proche des Jacobins, partisans d'une révolution radicale.

muraille de branches d'où tombait la charmante fraîcheur des feuilles; des rayons de soleil trouaient ça et là ces ténèbres vertes ; à terre, le glaïeul, la flambe des marais, le narcisse des prés, la génotte, cette petite fleur bleue qui annonce le beau temps, le safran printanier, brodaient et passaient²⁵ un profond tapis de végétation où fourmillaient toutes les formes de la mousse, depuis celle qui ressemble à la chenille jusqu'à celle qui ressemble à l'étoile. Les soldats avançaient pas à pas, en silence, en écartant doucement les broussailles. Les oiseaux gazouillaient au-dessus des baïonnettes.

La Saudraie était un de ces halliers où jadis, dans les temps paisibles, on avait fait la Houicheba, qui est la chasse aux oiseaux pendant la nuit ; maintenant on y faisait la chasse aux hommes. (...)

On marchait. On allait à l'aventure, avec inquiétude et en craignant de trouver ce qu'on cherchait.

De temps en temps on rencontrait des traces de campements, des places brûlées, des herbes foulées, des bâtons en croix, des branches sanglantes. Là on avait fait la soupe, là on avait dit la messe, là on avait pansé des blessés. Mais ceux qui avaient passé avaient disparu. Où étaient-ils ? bien loin peut-être. Peut-être là tout près, cachés, l'espingle au poing.²⁶ Le bois semblait désert. Le bataillon redoublait de prudence. Solitude, donc défiance. On ne voyait personne ; raison de plus pour redouter quelqu'un. On avait affaire à une forêt mal famée
Une embuscade était probable.²⁷

Dans l'incipit de son dernier roman, Hugo alterne deux perspectives pour capter l'intérêt du lecteur. Il y a, d'une part,

²⁵ Verbe créé sur « passément » : galon de rideau, de siège, d'habit ; garniture.

²⁶ Fusil court à canon évasé, pour le tir à chevrotines.

²⁷ Hugo, V. (1873, rééd. 1979). *Quatre-vingt-treize*. Paris : Gallimard, coll. "Mille Soleils", p.3-6.

celle d'un érudit, à la fois historien et naturaliste, incollable sur le bocage vendéen, qui fait part, a posteriori, de tout ce qu'il estime nécessaire pour comprendre les tenants de l'histoire qui commence. D'autre part, il y a la perspective de soldats étrangers au terrain où ils sont en campagne et qui savent leur vie menacée. Dès les deux premières phrases, le lecteur passe d'une vision surplombante des circonstances de l'action à la perception qu'en ont les acteurs, il peut ainsi cumuler le plaisir d'apprendre et celui d'être plongé au cœur des événements avec des personnages dont la peur pourrait éveiller sa sympathie.

Pour favoriser cette possibilité, Hugo emploie trois moyens d'ordre linguistique dont les effets s'additionnent. Le premier est l'usage du pronom indéfini « on », qui, au contraire du pronom personnel « ils », convie le lecteur à s'impliquer : s'il joue le jeu qui lui est ainsi proposé, il passe du statut de narrataire à qui l'histoire est racontée (statut dans lequel l'installe la première phrase) à celui non de témoin de l'action, mais de participant à celle-ci : il est, lui aussi, avec le bataillon, dans le bois de la Saudraie, à la merci d'une embuscade. Le deuxième moyen est l'emploi de l'imparfait, qui donne une vision illimitée de l'action en cours et en étire la durée : l'imparfait fait attendre, dans l'angoisse, un fait dramatique qui tarde à se produire. Quant au troisième moyen, c'est le recours aux phrases interrogatives, censées exprimer les questions que se posent les soldats sur le qui-vive.

Pour peu qu'il soit sensible au style, au maniement personnel des ressources de la langue qui, s'agissant de la littérature de fiction, est un facteur potentiel d'agrément dont on ne saurait faire bon marché, le lecteur devrait apprécier une formule concise comme « Temps des luttes épiques ». Elle situe ce qui est raconté dans un contexte grandiose, elle manifeste une perception des faits historiques qui exhausse la guerre civile, au rang des affrontements entre des héros transcendant la condition humaine. Cette perception, c'est celle que l'auteur propose au lecteur d'adopter : il l'invite d'entrée de jeu à jeter

sur l'histoire qu'il invente le regard que l'on jette sur les événements qui sont restés dans la mémoire collective.

Le lecteur devrait également être sensible aux oppositions (ou du moins aux contrastes) dont Victor Hugo use en virtuose : « Les oiseaux gazouillaient au-dessus des baïonnettes » ; « on avait fait la Houicheba, qui est la chasse aux oiseaux pendant la nuit ; maintenant on y faisait la chasse aux hommes. »

Dans le dernier chapitre du roman, on trouve une de ces figures d'opposition, que l'on peut compter au nombre des plus remarquables de toute la littérature française²⁸. L'opposition est en l'occurrence renforcée un procédé relativement rare, consistant à ne pas nommer d'emblée l'objet que l'on décrit, procédé inhérent, comme on va le voir, au choix d'une perception non limitée par celle des personnages.

Le jour ne tarda pas à poindre à l'horizon.

En même temps que le jour, une chose étrange, immobile, surprenante, et que les oiseaux du ciel ne connaissaient pas, apparut sur le plateau de la Tourgue au-dessus de la forêt de Fougères.

Cela avait été mis là dans la nuit. C'était dressé plutôt que bâti. De loin, sur l'horizon, c'était une silhouette faite de lignes droites et dures, ayant l'aspect d'une lettre hébraïque ou d'un de ces hiéroglyphes d'Égypte qui faisaient partie de l'alphabet de l'antique énigme.

Au premier abord, l'idée que cette chose éveillait était l'idée de l'inutile. Elle était là parmi les bruyères en fleur. On se demandait à quoi elle pouvait servir. Puis on sentait venir un frisson. C'était une sorte de tréteau ayant pour pieds quatre poteaux. À un bout du tréteau, deux hautes solives, debout et droites, reliées à leur sommet par une traverse, élevaient et tenaient suspendu un triangle qui semblait noir dans l'azur du matin. (...) C'était peint en rouge. Tout était en bois excepté le

²⁸ Elle se développe sur quatre pages et ça me désole de n'en citer qu'un fragment.

triangle qui était en fer. On sentait que cela avait été construit par des hommes, tant c'était laid, mesquin et petit ; et cela aurait mérité d'être apporté là par des génies, tant c'était formidable.

Cette bâtisse difforme, c'était la guillotine.

En face, à quelques pas, dans le ravin, il y avait un autre monstre, la Tourgue. Un monstre de pierre faisait pendant au monstre de bois. Et, disons-le, quand l'homme a touché au bois et à la pierre, le bois et la pierre ne sont plus ni bois ni pierre, et prennent quelque chose de l'homme. Un édifice est un dogme, une machine est une idée.

La Tourgue était cette résultante fatale du passé qui s'appelait la Bastille à Paris, la Tour de Londres en Angleterre, le Spielberg en Allemagne, l'Escorial en Espagne, le Kremlin à Moscou, le château Saint-Ange à Rome.

Dans la Tourgue étaient condensés quinze cents ans, le moyen-âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité ; dans la guillotine une année, 93, et ces douze mois faisaient contrepoids à ces quinze siècles.

Confrontation tragique.

(...) En présence de la création fleurie, embaumée, aimante et charmante, le ciel splendide inondait d'aurore la Tourgue et la- guillotine, et semblait dire aux hommes : Regardez ce que je fais et ce que vous faites.

Tels sont les formidables usages que le soleil fait de sa lumière.

Ce spectacle avait des spectateurs.

Les quatre mille hommes de la petite armée... ²⁹

Le spectacle avait des spectateurs. Et ils étaient nombreux. Mais Hugo n'adopte pas leur perspective. Ni celle commune à l'assistance, ni celle d'un des membres de cette dernière. Il ne propose pas au lecteur la perception des soldats de l'armée républicaine, ou la perception de l'un entre eux : il(s) aurai(en)t

²⁹ *Ibid.*, p.433-436

d'emblée reconnu une guillotine dans la « chose étrange » éclairée par le soleil levant, et il(s) aurai(en)t vu dans cette chose l'instrument au moyen duquel la République punit ceux qui la combattent.

C'est un autre point de vue que choisit l'auteur et, si l'on connaît Hugo, si l'on sait que *Quatre-vingt-treize* est le roman dans lequel il parvient – enfin ! – à réconcilier son côté conservateur, qui lui vient de sa mère, et son côté progressiste, qui lui vient de son père, on n'hésite pas à dire que ce point de vue, c'est le sien. Un point de vue qui, *en l'occurrence* incite à ne pas dissocier, l'auteur et le narrateur.

« On se demandait à quoi elle pouvait servir. Puis on sentait venir un frisson. (...) On sentait que cela avait été construit par des hommes... ». En utilisant ici encore le pronom indéfini « on » (mis ici pour « vous et moi », et non plus, comme à l'incipit, pour « vous et eux »), Victor Hugo invite son lecteur à adopter la perspective d'un homme qui, comme lui, refuse d'admettre que l'on puisse en finir avec les crimes du passé en en commettant de nouveaux.

Si l'auteur suscite la curiosité du lecteur en ne nommant pas d'emblée ce qu'il décrit, s'il lui impose de se représenter, pièce par pièce, une machine à la fois « laide, petite, mesquine » et « formidable », dans le sens étymologique de l'adjectif : propre à inspirer la peur, si, en quelque sorte, il démonte la guillotine avant de dire ce qu'elle lui inspire, c'est pour mettre en évidence la perspective sur la Révolution d'un républicain qui dit oui à l'idéal de liberté et d'égalité et non à ceux qui l'imposent en oubliant la fraternité.

À cette perception de l'engin de mort conçu par les hommes, dressé « dans la nuit », et surgissant comme une incongruité parmi « les bruyères en fleur », fait pendant le spectacle de la Tourgue. Au contraire de la guillotine, l'édifice n'est pas décrit (il l'a été longuement dans un chapitre antérieur), mais il est donné à percevoir comme l'emblème du pouvoir arbitraire qui s'est exercé pendant des siècles à travers

toute l'Europe, comme un symbole de toutes les iniquités qui se sont perpétuées sous l'Ancien Régime. C'est un « monstre de pierre » qui se dresse face à un « monstre de bois ». Et ce qu'ils montrent l'un et l'autre – c'est cela même, un « monstre » : un prodige, un être d'exception qui donne à voir une force supérieure –, c'est la férocité, la sauvagerie des hommes qui ne veulent pas admettre que « la société, c'est la nature sublimée ».³⁰

La perspective, dans ce fragment du récit, est l'un des moyens employés par l'auteur pour inciter le lecteur à saisir l'enseignement dont la fiction est porteuse. Les grands romans historiques de Victor Hugo ne sont pas seulement susceptibles de procurer au lecteur l'agrément d'un savoir sur le passé et celui d'une histoire pleine de rebondissements, peuplée par des personnages hors du commun qui ne laissent pas indifférents, ils sont en outre porteurs d'une vision du monde – d'une vision de l'avenir du monde pour être plus précis.

Cette vision, que l'on pourrait qualifier de prophétique, se manifeste de manière particulièrement claire lorsque l'écrivain renonce à limiter l'information donnée au lecteur, lorsqu'il cesse de lui proposer la perception de tel ou tel personnage qui le place dans la posture d'un participant ou en témoin de l'action. L'évidence du message tient, entre autres, au fait que le lecteur peut se représenter ce qui se passe dans le monde fictionnel selon la perspective de l'auteur lui-même – selon la perspective d'un écrivain porteur d'un idéal et soucieux de le faire partager.

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il
au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac ; il connaissait sa
propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y

³⁰ La formule est mise par Hugo dans la bouche de Gauvain, un des protagonistes du roman qu'on peut tenir pour le porte-parole de l'auteur. Gauvain est officier de la République, mais, soldat sans fanatisme, il a laissé s'enfuir un chef de la chouannerie qui n'avait pas hésité à mettre sa vie en péril pour sauver une mère et ses enfants. C'est pour le punir de cette trahison que la guillotine a été dressée.

songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même - de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessus du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis éveillés !

La vague de vacarme retomba : quelques embarras de voitures (il y avait encore des embarras de voitures, là-bas, dans le monde des hommes...) Il se retrouva en face de la tache molle de la mousseline et du rectangle de lumière, immobile dans cette nuit où le temps n'existait plus.

Il se répétait que cet homme devait mourir. Bêtement : car il savait qu'il le tuerait. Pris ou non, exécuté ou non, peu importait. Rien n'existait que ce pied, cet homme qu'il devait frapper sans qu'il se défendît, - car s'il se défendait, il appellerait.

Les paupières battantes, Tchen découvrait en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur. Et pas seulement aux dieux qu'il avait choisis : sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté.³¹

Lorsque l'objet considéré est un récit de fiction, l'expérience esthétique – indissociable, rappelons-le, de l'agrément procuré par la relation avec cet objet – tient en partie à ce que Raphaël Baroni nomme la « tension narrative »³², c'est-à-dire, en un mot (et c'est beaucoup trop peu), aux affects que suscite la mise en intrigue. L'intensité de ces affects est souvent liée à l'intérêt que le lecteur porte aux personnages, à l'effet qu'ils produisent sur

³¹ Malraux, A. (1946, rééd.1976). *La condition humaine*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.315-316.

³² Baroni, R. (2007). *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique ».

lui³³, *notamment* à la réaction d'empathie que peut provoquer leur souffrance, corporelle ou spirituelle. Ce n'est bien sûr pas sans rapport avec la perspective : en centrant l'attention sur un personnage en situation qui éprouve quelque douleur physique ou quelque malaise psychique, en choisissant la perspective de ce personnage pour informer le lecteur de ce qui a lieu, en lui faisant percevoir l'action en cours et les circonstances de celle-ci telles que le personnage les perçoit, l'auteur se donne les meilleures chances d'impliquer le lecteur dans ce qui se passe, de lui faire adopter la posture du participant à l'histoire plutôt que celle du témoin de cette dernière.

Dans cet incipit, Malraux impose la perspective d'un personnage dont le lecteur ne connaît que le (pré)nom. D'entrée jeu, l'auteur de *La condition humaine* suscite la curiosité pour ce Tchen décidé à tuer, mais indécis sur la manière de porter son coup, pour cet inconnu en proie à un double problème de conscience : celui du combattant mué en assassin (« Combattre ! Combattre des ennemis éveillés ! » ; « Tchen découvrait en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur ») et celui du révolutionnaire manquant de lucidité sur l'entreprise à laquelle il est prêt à sacrifier sa vie (« sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté. »).

Comme tout début *in medias res*, celui-ci est censé éveiller, dans l'esprit du lecteur, le désir de savoir à qui il a affaire, et ce désir est d'autant plus vif que son attention est concentrée sur un criminel en puissance dont des scrupules retardent le passage à l'action. Qui est donc ce tueur à la fois résolu et hésitant ? L'auteur réduit la focale sur le personnage du meurtrier qui lui-même ne perçoit du monde ambiant que ce qui le retient d'agir : la moustiquaire, le pied de sa victime, les klaxons dans la rue, – et sa perception est teintée d'une angoisse engendrée par la

³³ Cf. notamment Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF.

certitude de ne pas se comporter en combattant comme par le sentiment d'être dépassé par la cause qu'il sert.

Pour imposer la perspective du personnage, l'auteur recourt au style indirect libre (« Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? » ; « de la chair d'homme ») et au style direct libre (« Découvert ? Combattre, combattre des ennemis éveillés ! ») qui, plus que le style indirect ou le style direct, permettent au lecteur de se mettre à la place du personnage. Le style indirect et le style direct impliquent en effet la mention de la source de l'énoncé par le narrateur. Comparons : Tchen se demanda s'il tenterait de lever la moustiquaire. Il s'avisait qu'il avait affaire à de la chair d'homme. « Suis-je découvert ? » se demanda Tchen. « Combattre ! Combattre des ennemis éveillés ! », voilà ce qu'aurait voulu Tchen. Le narrateur n'est-il pas, dans ces reformulations, un obstacle à l'identification du lecteur au personnage, un obstacle à l'adoption de la perception de celui-ci par celui-là ?

Comme dans l'incipit de *Quatre-vingt-treize*, l'imparfait donne ici une vision illimitée de l'action, le temps verbal étire le Temps vécu, installe un suspense, fait attendre le fait qui y mettra un terme, en l'occurrence le coup que portera Tchen à l'homme endormi. Le personnage ne se décide pas à agir et le lecteur est dans l'expectative, pris lui aussi dans l'étau d'une alternative concrète (frapper à travers la moustiquaire ou non) et d'un doute sur la valeur de l'action (Tchen est-il un combattant ou un assassin ? Quelle valeur peut avoir à ses yeux le meurtre qu'il s'apprête à commettre en tant que révolutionnaire si la révolution est d'une complexité qui dépasse son entendement ?)

Au demeurant, et si l'on s'attarde bien plus que ne le ferait un lecteur ordinaire, il apparaît que Malraux, à l'instar de Hugo ponctuant une relation de faits par un commentaire qui exhausse ces derniers (« Temps des luttes épiques »), rompt avec la perspective du personnage pour jeter sur son action et l'idée qu'il s'en fait une lumière qui les transcende. C'est très sensible

dans la dernière phrase : « sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté. » Tchen a conscience qu'on l'a chargé d'accomplir une mission toute simple au bénéfice d'une entreprise qui ne l'est pas du tout, une entreprise dont il ne distingue ni les tenants, ni les aboutissants. Mais le narrateur, qui, si l'on connaît un peu Malraux, est, une fois de plus, peu distinct de l'auteur, manifeste la conscience du personnage de manière à lui conférer une impressionnante grandeur – facteur de plaisir potentiel supplémentaire.

Le chef de police arriva au village par un midi de juillet. Entre les hauts plateaux et les contreforts de l'Atlas, le ciel était blanc, flambant de milliards de soleils. Le chef était dans une petite voiture ordinaire, sans signe distinctif, sirène ou lumière à éclipses sur le toit par exemple. Il était en mission secrète et il tenait à l'anonymat. Au-dessus de lui, il y avait une pyramide de chefs, qui lui étaient inconnus pour la plupart, même de nom. Mais les ordres étaient les ordres. Du haut en bas de l'échelle hiérarchique, ils descendaient jusqu'à lui, sous forme de notes impersonnelles griffonnées au crayon rouge et suivies d'une signature illisible. N'importe qui pouvait, bien sûr, entrer en son absence et laisser un petit bout de papier sur son bureau. Mais le chef n'obéissait qu'à ceux qui étaient revêtus du cachet officiel, avec l'aigle impériale. Il était loin d'être un irresponsable ou un idiot.³⁴

Les quatre premières phrases du paragraphe initial pourraient, au contraire de l'incipit de *La condition humaine*, dépourvu d'indication topologique, dépayser complètement le lecteur et éveiller sa curiosité. Quelle est cette « mission secrète » d'un « chef de police » dans un « village » (du sud marocain pour qui sait où se trouve la chaîne des monts Atlas), que l'on peut imaginer, faute d'indication contraire, comme un

³⁴ Chraïbi, D. (1981). *Une enquête au pays*. Paris : Le Seuil.

bled complètement perdu et que le texte impose de voir écrasé de soleil ?

Quelques phrases encore (jusqu'à la fin du paragraphe) et l'on constate que, pour raconter l'histoire, Chraïbi a choisi d'entremêler la voix d'un narrateur extérieur au monde de l'histoire et de celle d'un personnage. La voix du personnage est nettement dominée par celle du narrateur, mais elle se fait entendre sans que l'on s'y attende et ses manifestations sont le sel de ce récit perceptible comme ironique. Par principe, lorsque le narrateur ne fait pas partie du monde raconté, comme c'est le cas ici, il n'y a pas lieu de mettre sa narration en doute. Mais l'on ne peut s'en tenir à un tel principe lorsqu'il devient évident que la « voix » de ce narrateur est parasitée par celle d'un personnage de l'histoire et qu'à une perspective surplombante se substitue subrepticement la perception de dernier.

Ce qui devrait retenir l'attention du lecteur c'est ce que l'auteur fait pour ridiculiser le « chef de la police » et lui donner ainsi le plaisir de se sentir supérieur à lui – un plaisir avivé par la haute opinion que le personnage a de lui-même. Voyons cela, qui tient beaucoup à un jeu sur la perspective.

Le narrateur dit que « le chef de police », était « en mission secrète » et que « ten[ant] à l'anonymat », il voyageait « dans une petite voiture ordinaire, sans signe distinctif, sirène ou lumière à éclipses sur le toit par exemple. » Étant donné la représentation que peut se faire momentanément le lecteur du lieu de l'action, l'arrivée d'un véhicule, fût-il banalisé, n'a pas la moindre chance de passer inaperçue, surtout en plein midi, à une heure où, selon toute vraisemblance, nul, à cause de la chaleur, ne vaque à ses occupations. Entre la volonté de discrétion du policier et le moyen dérisoire qu'il utilise pour assurer cette discrétion, l'inadaptation devrait sauter aux yeux. Tout au moins aux yeux d'un lecteur qui ne s'empresse pas de tourner la page pour en savoir plus sur cette « mission secrète » confiée au policier. C'est la raison pour laquelle on peut voir dans la phrase « Il était en mission secrète et il tenait à l'anonymat »,

incontestablement attribuable un narrateur extérieur au monde de l'histoire, une manifestation du discours intérieur du personnage : la perception de ce dernier s'introduit en douce.

La phrase qui clôt le paragraphe (« Il était loin d'être un irresponsable ou un idiot. ») est une réflexion que le lecteur peut imputer au « chef de la police », un énoncé qu'il peut tenir pour l'expression *in petto* de la perception que ce dernier a de lui-même et considérer comme une manifestation d'une estime de soi mal fondée. Si « n'importe qui » peut laisser une note avec une signature illisible sur le bureau du chef, il est fort probable que, étant donné « la pyramide de chefs (...) inconnus » susceptibles de donner des ordres, n'importe qui puisse également ordonner n'importe quoi à n'importe qui, et que le cachet officiel ne constitue donc aucunement une preuve suffisante du fait qu'il s'agit bien d'un document émanant d'un supérieur compétent. Le lecteur peut imaginer ainsi, dans une hiérarchie aussi complexe que mystérieuse, ce « chef de police » comme quelqu'un que les signes du pouvoir aveuglent et qui se fie sans réfléchir aux emblèmes de l'autorité.

Cette indétermination de l'instance à laquelle il convient d'attribuer la teneur de ce qui est énoncé et la perception du monde que l'énoncé manifeste est une très sensible manifestation de l'art de raconter de manière ironique – et le facteur potentiel d'un agrément subtil. L'auteur escompte que le lecteur, s'il ne se lance pas comme un lévrier à la poursuite du lièvre dont il a vu les grandes oreilles (la « mission secrète », en l'occurrence), éprouvera du plaisir à différencier les instances d'énonciation et les perceptions du monde dont elles sont porteuses.

Victor³⁵ compta 70 *li*. Un peu moins qu'hier. C'était la même grand route pourtant. Large, bien dessinée. Toujours le même va-et-vient de *pei-tje*³⁶ dans les deux sens... Il aspira de tout son être à un bain de pieds. Pas l'eau fraîche qui manquait. Partout des sources... Il ricana. Qu'est-ce qu'il racontait Legendre ? Il n'avait pas vu un seul *pei-tje* mort sur la route. D'épuisement. Sous son fardeau... Des histoires de bonnes femmes, faites pour attendrir l'Occident. Pour gagner le cœur des Parisiennes. La Chine, ce n'était quand même pas le Far-West!

Popovitch³⁷ piétinait sur place d'excitation. Il n'y avait eu aucune bombe, aucun coup de feu à l'entrée du quai. Si Mhemedbachicht³⁸ n'avait pas tiré, c'était à lui. *Ce serait lui !* Il avait pris soin de se placer devant. À égale distance des deux gendarmes. La première voiture le frôla. Il vit, dans la seconde, le chef de la police lui faire signe de s'écarter. Le voilà ! Merde ! Qu'est-ce que c'était que ça ? Ils lui avaient collé une femme juste à côté ! *Redyavo*, malheur... l'archiduchesse ! C'était pas prévu, ça ! Personne n'avait dit que...

Monfreid³⁹ n'en pouvait plus. Quatre, cinq heures, maintenant qu'il se battait contre la tempête. Des vagues hautes comme des collines... Des rafales d'eau mêlée de sable. Dans les creux, le boutre disparaissait entièrement. Impossible de réduire encore la voile. La mer les aurait bouffés par l'arrière. Malgré cela, ils filaient à plus de douze nœuds. (...)

³⁵ Victor Segalen (1878-1919). Écrivain français, ethnographe et archéologue qui voyagea notamment en Chine.

³⁶ Porteurs.

³⁷ L'un des nationalistes serbes qui participèrent à l'attentat de Sarajevo. Ce dernier cousta la vie à l'archiduc Ferdinand de Habsbourg, héritier de la couronne d'Autriche, et déclencha la Première Guerre mondiale.

³⁸ Autre participant à l'attentat.

³⁹ Henri de Monfreid (1879-1974). Écrivain français, dont les récits de voyage et les romans sont inspirés par sa vie aventureuse.

Chabrinovitch⁴⁰ le sut aussitôt. Il s'en doutait. Ce serait lui. *Lui !* Tout allait comme sur des roulettes. Il avait choisi un endroit où la foule était clairsemée. La bombe, il l'avait dévissée depuis déjà dix bonnes minutes. S'agissait pas qu'on le bouscule maintenant. Ou qu'il trébuche. Sinon, il sautait avec. (...)

Rilke⁴¹, l'estomac barbouillé, nauséeux, rentrait chez lui, traînant la semelle, en longeant le cimetière du Montparnasse. Il avait dû pousser jusqu'à Denfert pour trouver une épicerie ouverte, et il en avait profité pour acheter *Paris-Journal*. C'est celui-ci qu'il lisait tout en marchant... Il lisait n'importe quoi. Pour ne pas avoir à supporter le spectacle de la laideur du boulevard. Pour oublier qu'il était seul. Le départ subit de Magda⁴². Qu'Hélène était mariée⁴³. Lou à Göttingen⁴⁴. Et qu'il n'y avait pas pire jour pour un poète que le dimanche. Surtout par un beau soleil comme aujourd'hui. Car le dimanche est un jour où la vie s'arrête. La vie, c'est-à-dire le travail, la souffrance, la peur, l'excitation. Le jour odieux des familles. (...) Des familles froides, fonctionnelles. Qui se déplacent, se véhiculent, s'exposent. Exposent quoi ? Le spectacle de leur inanité. Le théâtre, positivement injustifiable, et qu'elles ne cherchent d'ailleurs pas à justifier, de leurs absences. De toutes les absences - d'amour, de désir, de malheur, de mémoire - qui faisaient les gens se prendre deux à deux, deux à trois, quatre à quatre, comme de la

⁴⁰ Encore un participant à l'attentat.

⁴¹ Rainer-Maria Rilke (1875-1926) est un célèbre poète autrichien. Au cours d'une vie de nomade, il fut, à Paris, le secrétaire du sculpteur Auguste Rodin.

⁴² Magda von Hattinberg, aristocrate et pianiste autrichienne. Rilke eut avec elle une liaison aussi intense que brève.

⁴³ Hélène von Nostitz, aristocrate et femme de lettres autrichienne. Correspondante de Rilke.

⁴⁴ Lou-Andreas Salomé, femme de lettres germano russe, muse et maîtresse de Rilke, elle fut la première psychanalyste de sexe féminin.

mayonnaise. (...) Qu'est-ce que je disais ? Ah oui : que si tous les jours étaient dimanche, idéal, horizon et triomphe de la mayonnaise, alors c'en serait fini de la vibration, du tremblement, de la crainte, de -

Il marchait depuis trop longtemps sans regarder devant lui. Une dame chapeautée et gantée, le missel sous le bras s'écarta d'un air courroucé. Il souleva son chapeau, bégaya faiblement une excuse. La voie était libre à présent. Il pouvait lire quelques lignes. Lut :

Jarry dessinateur

Ubu roi, qui était épuisé depuis longtemps va paraître en édition à 3,50 francs. On y retrouvera la reproduction des bois que Jarry gravait avec un véritable talent.

On sait qu'il modela des marionnettes avec lesquelles il joua sa pièce.

Mais c'est dans ses dessins et ses bois gravés que le dernier grand poète burlesque avait su donner la mesure de son instinct artistique.

Chabrinovitch frappa le détonateur contre le poteau. Il entendit nettement le *clic* annonçant que la réaction explosive était engagée. Du calme ! Il fallait attendre. Résister à l'envie de se débarrasser de la bombe tout de suite. Il compta mentalement :

Jedan...

Dva...

Tri...

Ceteri...

Pet...

Sext...

Sedan...

Ozam...

et il la lança.

La bombe, décrivant un arc de cercle parfait, passa par-dessus les têtes. Il entendit quelqu'un dire « Oh ! » ou « Ah ! » - mais peut-être était-ce un « Zivio » tout bêtement interrompu. *Devet...* Il continua à la suivre des yeux. Ce que faisant, ses yeux rencontrèrent ceux de l'Archiduc. Il n'avait pas encore compris, ou il ne voulait pas y croire, mais il commençait. C'était un regard bleu, dur, déterminé. Le regard d'un chasseur (Il était chasseur.) D'un chasseur à l'affût surpris par l'attaque latérale d'un sanglier. *Deset...* (...) La voiture fit un bond en avant, la bombe tomba à l'extérieur, et il ne la vit plus. (...) elle rebondit sur la chaussée, roula sous le capot de la voiture qui suivait et
 PRRAOUCHCHCH !!!⁴⁵

Lorsqu'on aborde avec les élèves la question de la perspective, il est souhaitable de leur faire découvrir, exemples à l'appui, que, dans le récit de fiction à la troisième personne, le narrateur ne tient généralement pas en place – si on peut le dire ainsi. Et donc que, sauf exception, la perspective ne cesse de changer. J'ai choisi, pour rendre cela évident, un extrait d'un roman (que je crois) aussi peu connu que remarquable : *Montée en première ligne* de Jean Guerreschi.

De quoi s'agit-il ? Du destin de l'Europe. L'action commence trois jours avant l'attentat de Sarajevo (le 28 juin 1914) et le récit, scandé par la mention des jours qui passent, se termine le 27 juillet, un peu moins d'une semaine avant l'invasion de la Belgique par les troupes du Reich. Mais le destin de l'Europe n'est pas ce que l'on entend généralement par personnage romanesque ! Alors, qui sont les personnages ? Ils s'appellent André Gide et Gavrilo Princip, Sigmund Freud et François-Ferdinand de Habsbourg, Franz Kafka et Raymond Poincaré, Fernando Pessoa et Guillaume II, Victor Segalen et François-

⁴⁵ Guerreschi, J. (1988, rééd. Pocket, 1995). *Montée en première ligne*. Paris :Julliard, p. 105-107.

Joseph, Rainer Maria Rilke et Nicolas II, Lou Andréas Salomé et Maurice Paléologue, Louis-Ferdinand Céline et Joseph Caillaux, Paul Claudel et Pierre I^{er} de Serbie, Auguste Rodin et Jean Jaurès, James Joyce et Léon Trotsky, Henri de Monfreid et Aristide Briand, Ramón Gómez de la Serna, et Georges Clémenceau, Guillaume Apollinaire et Max Ophuls, etc. Ils portent également des noms que l'on ne rencontre pas dans les dictionnaires historiques, des noms de vedettes sportives ou de héros romanesques, oubliés pour la plupart.

Aucun d'eux n'est au centre de l'intrigue. Pourtant, il y en a une, d'intrigue. Il y a bien un agencement des faits conçu pour intéresser le lecteur, pour susciter son désir de la suite. Bien qu'il connaisse d'avance le dénouement, il est, ce lecteur, happé par la mécanique romanesque, tiré en avant, dans l'expectative. Ce qu'il attend, de jour en jour, c'est le déclenchement du conflit, il attend le moment de monter lui aussi « en première ligne ».

Jean Guerreschi n'oppose pas l'univers des artistes et celui des politiciens, ceux-là œuvrant à l'unité culturelle de l'Europe et ceux-ci opérant sa destruction par fanatisme nationaliste. Aux antipodes de ce genre de manichéisme, il donne à connaître des personnages tous plus préoccupés d'intérêts très privés que soucieux de faire ou de défaire l'Europe : petites grandes figures, qui ne se distinguent pas du simple particulier par quelque hauteur de vues. Partout et presque constamment les mêmes obsessions : le sexe (plus souvent que l'amour), la santé, l'argent, la carrière, les loisirs. Le sort des peuples, future chair à canon qui passe furtivement et que l'auteur caricature volontiers, l'avenir d'une civilisation qui ne sait pas encore qu'elle est mortelle, comme dira Valéry, sont entre les mains de gens d'abord affairés d'eux-mêmes.

Comme on le constate, l'auteur juxtapose des fragments d'histoires, auxquelles sont mêlés des Européens plus ou moins célèbres, et qui se déroulent, au même moment, en des lieux différents du continent, voire de la planète. Le contraste préside souvent à la juxtaposition, que ce soit entre tragique et comique,

pathétique et dérision, sphère publique et sphère intime, conduites procédant de la pulsion de mort ou de la pulsion de vie, etc. Un narrateur, extérieur à toute fiction et peu différenciable de l'auteur (qu'on devine sensible à l'horrible absurdité des guerres), centre momentanément l'attention sur un personnage, qu'il abandonne pour un ou plusieurs autres, parfois à un moment critique, et auquel il revient sans crier gare pour le lâcher à nouveau peu après.

L'extrait illustre un procédé typographique qui accentue l'effet de la juxtaposition des fragments d'histoire et auquel l'écrivain recourt à quelques reprises : il s'agit de la disposition en vis-à-vis de deux de ces fragments. Analogue au procédé cinématographique de l'écran divisé, cette disposition doue d'ubiquité, pour ainsi dire, le lecteur accoutumé à balayer de gauche à droite toute la largeur d'une page.

Le passage est en outre représentatif de la technique du collage, que bien des romanciers ont utilisée avant Jean Guerreschi et qui consiste à farcir le texte romanesque d'un document (censé être) authentique. Le collage produit-il, comme on le dit parfois, un « effet de réel » ? C'est incontestablement un parasitage délibéré du discours fictionnel par un discours non fictionnel, mais, à mon avis, il ne produit un effet de réel que s'il s'intègre dans une stratégie générale visant à faire oublier au lecteur qu'il a affaire à une fiction. Ce n'est assurément pas le cas dans ce roman mosaïque où le travail de composition est trop évident et l'action trop morcelée pour que l'on perde de vue le romancier qui tire les ficelles.

Quel(s) plaisir(s) ce tourbillon de perspectives peut-il procurer au lecteur ? Au lecteur qui consent à être constamment distrait d'une action en cours pour être plongé dans une autre. Au lecteur qui accepte de découvrir par bribes quelques journées de l'existence de personnages dont le nom éveille peut-être en lui de vagues souvenirs, mais dont aucun n'est suffisamment donné à connaître pour qu'il s'y attache durablement ? Au lecteur qui sait comment tout cela va finir ?

Peut-être d'abord le plaisir de savoir cela, justement. Le plaisir de savoir quelle catastrophe se prépare sans que nul ne s'en avise et de voir s'enclencher les rouages d'une machine infernale dont les responsables politiques ne soupçonnent pas l'existence. Ce n'est pas rien que la satisfaction de la *libido sciendi*, la jouissance que procure la connaissance, elle-même satisfaisant souvent la *libido dominandi*, le désir de dominer... par l'étendue du savoir notamment. Même si le lecteur du roman considéré ne s'immerge pas dans la fiction, s'il ne parvient pas à larguer les amarres qui l'arriment à son environnement, il pourrait se sentir supérieur.

La double satisfaction de la *libido sciendi* et de la *libido dominandi* peut être avivée si le lecteur s'informe sur les figures historiques que l'auteur a choisies pour personnages et qu'il montre préoccupées de problèmes, parfois très mesquins, sans rapport avec la guerre qui va ravager le Vieux Continent. Le lecteur voit s'assombrir le ciel et les grands du monde, politiques ou intellectuels, requis par leurs tracas ou leurs plaisirs personnels, ne prêtent aucune attention aux nuages qui s'amoncellent.

Au demeurant le plaisir du lecteur de se sentir supérieur par la connaissance n'est pas conditionné par l'effort d'information qu'il consentirait en consultant des ressources historiques : l'auteur le hisse sur un piédestal en lui donnant accès à la vie intérieure des personnages. Il use pour ce faire du psycho-récit (Par exemple : « Il aspira de tout son être à un bain de pieds. »), du monologue indirect libre (Par exemple : « C'était la même grand route pourtant. ») et du monologue direct libre (Par exemple : « Qu'est-ce qu'il racontait Legendre ? »). On parle de psycho-récit lorsque le narrateur prend lui-même en charge les énoncés concernant la vie intérieure des personnages⁴⁶; le monologue indirect libre et le monologue direct libre désignent, eux, des discours intérieurs,

⁴⁶ Cf. COHN, D. (1981). *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Le Seuil.

correspondant aux discours énoncés en style indirect libre, ou direct libre. Tous ces moyens révèlent une vie mentale que n'affecte aucun pressentiment de la guerre imminente, une vie mentale en rapport exclusif avec les occupations – ou le désœuvrement – du moment : le lecteur a ainsi l'impression de voir, si on peut le dire ainsi, des coureurs qui foncent vers un précipice, le nez dans le guidon.



En m'appuyant sur une dizaine d'exemples, j'ai donné un aperçu de la variété des perspectives sur lesquelles peut jouer un auteur de récit de fiction. Il en faudrait bien davantage pour déplier l'éventail des figures de ce jeu-là, mais je ne veux priver personne du plaisir de trouver lui-même d'autres fragments représentatifs des possibilités de produire un effet sur le lecteur en lui proposant d'adopter telle ou telle perspective.

En traitant successivement du récit de fiction à la première et à la troisième personne, j'avoue avoir délibérément négligé le passage, de plus en plus fréquent aujourd'hui, d'une narration externe à une narration interne et vice versa. Faute avouée étant à moitié pardonnée, je compte sur l'indulgence de mon lecteur ou de ma lectrice pour m'absoudre de l'autre moitié⁴⁷. Sur son indulgence et sur l'évidence du fait que ce changement de voix entraîne un changement de perspective, un amalgame des possibilités de perception du monde raconté que j'ai distinguées.

Ce faisant, j'ai eu, à plusieurs reprises, la pénible certitude de ressasser, de taper sur un clou que je martèle depuis un quart de siècle au moins : au cours de la scolarité obligatoire, l'enseignement de la lecture du récit de fiction devrait consister, pour l'essentiel, à pourvoir les élèves de savoirs qui conditionnent l'exercice de la réflexion sur leurs pratiques de lecture de cette sorte d'écrits. Des savoirs qui leur permettent

⁴⁷ Il ou elle, pratiquant une lecture scrupuleuse, n'aura pas manqué l'apparition furtive d'un « je » dans mon dernier exemple de récit en « il ».

de mettre en rapport leur expérience esthétique avec le contenu de l'histoire et la manière de la raconter – ou, s'ils n'ont eu aucun plaisir à lire ce que le maître⁴⁸ leur proposait, de trouver les raisons de leur déplaisir.

Les savoirs rassemblés à l'enseignement de la narratologie sont à enseigner dans cette... perspective-là, et le tournant que, dans la dernière décennie du siècle dernier et la première de celui-ci, plusieurs pionniers de cette science ont pris en s'intéressant non plus à l'objet récit, mais à la relation entre cet objet et la personne qui en fait usage, – ce tournant place la narratologie sur le premier rayon des apports scientifiques dont devraient faire leur miel celles et ceux qui ambitionnent de doter les élèves des connaissances indispensables à la réflexion sur leurs pratiques de lecture des récits de fiction. Si les pages précédentes pouvaient leur être quelque peu utiles, je n'aurais pas à (trop) me désoler de mes propres redites.

⁴⁸ Il paraît que ça ne se dit plus, qu'il n'y a plus de maîtres, donc plus d'élèves, seulement des enseignants et des apprenants, la mission de ceux-là consistant surtout à *coacher* ceux-ci, à leur apprendre à apprendre. J'ai toujours pensé qu'on apprenait *quelque chose* ou à faire *quelque chose* et qu'être guidé par quelqu'un qui connaît cette chose-là et les usages qu'on peut en faire n'était pas le pire moyen d'apprendre. Je m'obstine donc à dire « maître » – avec un vif sentiment de gratitude envers ceux qui ont été les miens.