

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ETUDE DU POINT DE VUE
NARRATIF DANS LA
SIGNIFICATION TEXTUELLE**

Işın ÖZEL COULIBALY

**İzmir
2012**

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ETUDE DU POINT DE VUE
NARRATIF DANS LA
SIGNIFICATION TEXTUELLE**

Işın ÖZEL COULIBALY

**Danışman
Doç. Dr. Duygu ÖZTİN PASSERAT**

**İzmir
2012**

Yüksek lisans tezi olarak sunduđum « Etude du point de vue narratif dans la signification textuelle » adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuđunu, bunlara atıf yapılarak çalışmanın oluşturulduđunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17/01/2012

Işın ÖZEL COULIBALY

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer mes reconnaissances les plus profondes à Madame la Professeur Duygu ÖZTİN PASSERAT qui a accepté sans réserve de prendre en charge la direction de cette étude et qui m'a consacré son précieux temps. Je la remercie infiniment pour ses conseils remarquables, subtils et avisés qui m'ont orientée et redonné le moral dans mes moments de découragement, ainsi qu'à son époux Monsieur Pascal PASSERAT pour avoir consacré une partie de son temps à la relecture de la thèse.

Je remercie tous mes autres professeurs du Département Français de la Faculté de Pédagogie de l'Université Dokuz Eylül.

Pour leurs encouragements et leur assistance aussi bien matérielle que morale qui m'ont permis d'écrire cette thèse dans de bonnes conditions, je remercie chaleureusement Dudu ÖZEL, ma mère et tout le reste de ma famille.

Je tiens également à remercier ma belle-famille (famille Coulibaly) qui depuis (Bamako/Mali) m'a toujours montré un soutien constant tout au long de mes études et de la rédaction de ma thèse.

Enfin, en dernier dans le texte mais en premier dans ma vie, mes plus sincères remerciements à mon cher époux, Adama COULIBALY, qui, à l'instar de sa famille m'a toujours soutenue et encouragée durant toutes ces années d'études de master et de la réalisation de cette thèse.

ÖZET

Hızla ve sürekli değişip gelişen dünya üzerinde eğitimin toplumlar üzerinde ne denli önemli bir etken olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Dil, kişilerarası iletişimin temelini oluşturduğu için pek çok bilim adamı, özellikle dilbilimcilerin üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Eski çağlardan beri yabancı dil öğrenmek bir gereklilik iken günümüzde bir gereksinim hatta zorunluluk olmuştur.

Yabancı dilin öneminin farkında olan dünya ülkeleri gitgide yabancı dil eğitimine daha çok önem verir duruma gelmiş, yabancı dil derslerini okul programlarında daha fazla yer verilmesi için büyük çaba sarf etmişlerdir. Bu nedenle çalışma alanım olan yabancı dil olarak Fransızca eğitiminin öğretim kurumlarındaki önemi yadsınamaz. Yazınsal metinler, yabancı dil eğitiminde kullanılan en önemli araçlardan birini oluşturmaktadır. Bunun nedeni yazınsal anlatıların anlamlı ve tutarlı kurgusal bütünler olmalarıdır. Yazınsal anlatıların anlatıcısının bakış açısı metinlerin anlamlandırılmalarında önemli rol oynamaktadır. Bu nedenle bu çalışmamızda, anlatısal bakış açısının metnin dilsel dokusunu nasıl değiştirdiğini inceleyeceğiz. Diğer bir deyişle, bakış açısının değişmesiyle dilsel düzeyde ne gibi değişiklikler olduğunu inceleyeceğiz.

Yabancı dil öğretiminde etkili öğretimin gerçekleştirilmesi için farklı öğretim yöntem ve tekniklerden de yararlanılması gerekmektedir. Metinlerin incelenmesi ve anlamlandırılması, dil öğretiminde yazılı ve sözlü becerilerinin geliştirilmesinde etkili tekniklerden birisidir. Yabancı dil öğretiminde metinler üzerine dayalı dokümanların kullanılması öğrenim sürecini de etkili ve çeşitli kılmaktadır. Bu dokümanlar arasında da metin kullanımı önemli unsurlardan bir tanesidir. Çünkü kullanılan metinlerin dilsel açıdan incelemesini yapmak öğrenim ve öğretim süreçlerini olumlu ölçüde desteklemektedir. Öğrencinin dilsel anlamlandırma süreçlerini daha iyi anlamasına olanak tanımaktadır. Bu nedenle, çalışmamızda amacımız, kurgusal metinlerin yalnızca yazınsal ürün olarak yazın derslerinde kullanılması değil, anlatının öznesi olan anlatıcının anlatının anlamlandırılmasındaki bakış açısının dilin işleyişindeki rolünü incelemek olacaktır.

Bu çalışmadan yabancı dilin öğretiminde yer alan sözcük bilgisi, okuma ve yazın derslerinde verimli bir biçimde yararlanılabilir. Çünkü kullanılmakta olan ders

kitaplarında metin incelemeleri daha çok, yazma ve anlama becerilerinin gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır. Bu noktada önerilen 'Mevcut durumun ve niteliğinin incelenerek ortaya konulması' üzerine yapılacak olan çalışma, orta öğretim Fransızca öğretiminde kullanılacak materyallerin geliştirmesine yardımcı olacak bir araç niteliği taşıyacaktır.

Anahtar kelimeler: Anlatı, anlatısal bakış açısı, algılama fiilleri, odaklama, anlatıcı, anlatım

ABSTRACT

In our world, which is continuously changing fast and improving rapidly, it is clearly known that education has a significant importance in the societies. As the language is a basic for the communication among the people and societies, so many scientists and especially linguistics give so much attention and interest to this topic. While in the past to learn a foreign language was a necessity, nowadays it is not only a necessity but at the same time, it is a compulsory.

The international countries, which are aware of the importance of a foreign language, have started to give more attention and importance to second language education day by day. They all have given so much effort to the idea of giving foreign language lessons in the school curriculum. Because of this, it is undeniable to see the importance of teaching French in the schools, which is my own study. The written texts constitute one of the most important devices used in the education field. The underlying reason of that is that the written documents all have integrity and a comprehensive meaning inside of them. The point of view of the writer who is the creator of the written texts plays a great deal of importance while giving a clear explanation to them. Because of that, in this study, we will try to examine and clarify how the point of view of a narrative style can change the language structure of a text. In other words; we will examine what kind of changes will occur in the language structure when the point of view changes.

It is certainly necessary to use the different teaching methods and techniques to have an effective foreign language teaching. In the field of improving written and oral language skills, the analysis of the texts and giving meaning to them is one the most important techniques. In a foreign language teaching, the usage of the records and documents that are based on the written texts creates an effective and diverse education process. The usage of the reading text page is one of most important factors. Because, make a research of the texts on the part of language supports rather positively the process of teaching and learning. Also, that helps the learners understand and comprehend the language meaning processes better and efficiently. Because of this, if it is necessary to clarify our aim in this study; it is not only to usage of the fictional texts as a written product in written skills lessons; but

also it will examine how important the point of view of a teller who is the main character of the written document giving a meaning to his/her product.

This study can be useful and effective in some of language teaching fields such as vocabulary improvement, reading and writing. Because in the school texts, which are currently being used the analysis of the reading passages gives much more importance to the improvement of writing and reading skills. Taken consideration that point, the study on which the present situation and quality of it will be examined and the outcomes will be verified. This study will be used as a tool to improve using different techniques in teaching French in secondary school education.

Key words: Narratology, the narrative point of view, verbs of perception, focusing, the narrator, the enunciation

RÉSUMÉ

Il est connu de tout le monde que l'éducation est parmi les facteurs le plus important dans le cadre du changement et du développement durable d'une société. Le langage, pour de nombreux scientifique et linguistes a été conçu comme étant la base des moyens de communication interpersonnelle la plus efficace. Alors que l'ancien temps, apprendre une langue étrangère était une nécessité, de nos jours, elle est devenue une obligation.

Les pays du monde entier qui ont vu l'importance de la langue étrangère, au fil des années continuent à la conserver comme ressource primordiale dans le cadre du développement de l'éducation. Par cette voie, ils se sont donné comme objectif, l'élaboration de programmes d'études qui sont en lien avec la langue étrangère dans le milieu éducatif. Ce qui me permet de dire que l'étude de la langue française dans les établissements d'enseignement a aussi joué un rôle important dans mon domaine d'étude de la langue française. Les textes littéraires constituent l'un des outils les plus importants utilisés dans l'enseignement des langues étrangères. Ils englobent une totalité de fiction, significative et cohérente. C'est pour cette raison que dans notre travail, nous allons examiner comment le point de vue de la signification textuelle fait changer la perspective narrative sur le niveau linguistique. En d'autres termes, nous allons examiner quels genres de niveau linguistique il peut y avoir dans le changement du point de vue tout comme celui de la texture linguistique.

Il est important de profiter des différentes méthodes et techniques pour une réalisation efficace de l'enseignement de la langue étrangère. L'étude et la signification des textes sont l'une des techniques inévitables dans le développement des compétences écrites et orales. L'utilisation des documents sur les textes littéraires permet de faire une variation efficace du processus de l'enseignement de la langue étrangère. L'utilisation des textes est l'un des aspects les plus importants parmi les documents cités car, faire une étude sur les textes utilisés est conçue comme une manière de soutien positif dans le processus d'apprentissage linguistique. Il permet aussi à l'étudiant de comprendre mieux le processus de la signification linguistique. Par conséquent, il est à savoir que le but de notre travail ne porte pas juste sur l'utilisation des textes fictions comme produit littéraire dans les

classes d'écriture, mais porte aussi sur l'étude du rôle du narrateur d'un récit du fonctionnement du langage sur le point de vue narratif dans la signification.

Dans ce travail, on pourra exploiter des cours de lexique, de lecture et de littéraire dans l'apprentissage de la langue étrangère. L'étude des textes dans les manuels scolaires occupe une place importante dans le développement de l'écriture et la compétence de la compréhension. Sur ce point, l'étude proposée comme « Mettre en évidence de la situation actuelle et caractéristique » sert d'outils dans le cadre du développement des matériaux de l'enseignement de la langue française dans l'enseignement secondaire.

Mot clés : La narratologie, le point de vue narratif, les verbes de perception, la focalisation, le narrateur, l'énonciation.

TABLES DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

1. Abréviation.....	1
1.1. INTRODUCTION.....	2

DEUXIÈME PARTIE

2. TYPE D'ANALYSE POUR L'ÉTUDE DU ROMAN SUR LES THÉORIES CRITIQUES	6
2.1. Texte et Types de Texte	6
2.1.1. L'Analyse de Texte	7
2.2. Analyse Thématique	9
2.2.1. La progression à Thème Constant (continu)	11
2.2.2. La progression à Thème Linéaire.....	12
2.2.3. La progression à Thème Combinée (dérivée)	13
2.3. Analyse Structurale	15
2.3.1. Le récit.....	16
2.3.2. Les Niveaux du Récit	18
2.4. Analyse Sémiotique	20
2.4.1. Les Niveaux d'Analyse du Récit	21
2.4.2. Le Niveau Figuratif	21
2.4.3. Les Oppositions Figuratives et les Configurations	22
2.4.4. Le Niveau Narratif	23
2.4.5. La Sémiotique Narrative	24
2.4.6. Le Modèle de la Sémiotique Narrative	24
2.4.6.1. Les Acteurs et Les Actants.....	24
2.4.7. Le Modèle Actanciel et Son Fonctionnement dans le Récit	27
2.4.8. Le Schéma Narratif Canonique.....	27
2.4.9. Le Niveau Thématique.....	29
2.4.10. La Transformation.....	30
2.4.11. La Segmentation du Texte Narratif.....	32
2.5. Herméneutique	32
2.5.1. La Discipline d'Interprétation Ancienne.....	32
2.5.2. De la Médiation Symbolique à la Signification Textuelle.....	33
2.5.3 L'Herméneutique Contemporaine.....	34
2.6. Analyse Narratologique	36
2.6.1. La Narratologique et Narrativité	37
2.6.2. L'Analyse Textuelle.....	37
TROISIÈME PARTIE	
3. LES PRINCIPES DE LA NARRATOLOGIE	38
3.1. Diégésis et Mimésis	38
3.1.1. Le Récit d'Événements et Le Récit de Paroles	40
3.2. Narration et Récit	41

3.2.1. La Narration	44
3.2.2. L'Histoire	45
3.3. Fonction du Narratif et du Descriptif	46
3.4. Auteur et Narrateur	47
3.5. Lecteur et Narrataire	49
3.6. Niveaux Narratifs dans un Récit	50
3.7. Types de Narrateur	51
3.7.1. Le Narrateur Extra-Diégétique	51
3.7.2. Le Narrateur Intra-Diégétique	52
3.7.3. Le Narrateur Méta-Diégétique	53
3.7.4. La Mise en Abyme	53
3.8. Voix Narrative	54
3.8.1. Le narrateur Hétéro-Diégétique	54
3.8.2. Le narrateur Homo-Diégétique	55
3.8.3. Le narrateur Auto-Diégétique	55
3.8.3.1. Le Narrateur-Personnage	56
3.8.3.2. Le Narrateur-Témoin	56
3.8.4. Le Niveau d'Enchâssement de la Narration	58
3.8.4.1. Le Récit Emboîté	59
3.9. Type de Focalisation	60
3.9.1. La Focalisation Zéro	61
3.9.2. La Focalisation Interne	63
3.9.3. La Focalisation Externe	64
3.9.4. Les Variations de Focalisation	64
QUATRIÈME PARTIE	
4. CONSTRUCTION DU POINT DE VUE NARRATIF DANS LA CONSTRUCTION TEXTUELLE DU ROMAN INTITULÉ "LA PESTE" D'ALBERT CAMUS	66
4.1. Construction du Point de Vue dans la Signification Textuelle	66
4.1.1. Le Rôle du Point de Vue	68
4.1.2. La Représentation des Perceptions	69
4.1.3. L'effet de l'Imparfait et du Passé Simple	71
4.1.4. Le Potentiel Profond du Point de Vue	72
4.1.5. La Place des Verbes de Perception	72
4.1.6. Les Verbes de Perception	73
4.1.7. Les Verbes de Procès	77
4.2. Système Narratologique dans La Peste	80
4.2.1. Les cinq parties Constitutives du Roman de La Peste	83
4.2.2. Les Caractéristiques du Narrateur dans La Peste	84
4.2.3. Les Caractéristiques du Point de Vue Narratif dans La Peste	86
4.2.4. La Focalisation Zéro et la Construction Textuelle	88
4.2.5. La Focalisation Interne et la Construction Textuelle	91

4.2.6. Système Énonciatif du Roman au croisement de la Focalisation Zéro et Focalisation Interne	93
4.2.7. Le Choix des Verbes de Perceptions dans La Peste	94
4.2.8. Le Choix de Verbe « Voir ».....	95
4.2.9. Le Choix d'Adjectif	97
4.2.10. Le Choix d'Adverbe.....	98
4.3. Les Fonctions du Narrateur	99
4.3.1. La Fonction de Régie	99
4.3.2. La Fonction de Communication.....	100
4.3.3. La Fonction de Testimoniale.....	101
4.3.4. La Fonction d'Idéologique	102
CINQUIÈME PARTIE	
5. EXPLOITATION D'UNE ŒUVRE ROMANESQUE DANS L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE	104
5.1. L'Utilisation d'une Œuvre Romanesque dans l'Enseignement de la Langue Française	104
5.2. Les Nouvelles Approches Méthodologiques des Outils Linguistiques.....	105
5.3. Pourquoi utiliser une Œuvre Romanesque dans la classe de FLE ?	106
5.4. Le Fonctionnement d'un Roman en tant qu'outil Pédagogique.....	107
5.5. L'Utilisation des Verbes de Perceptions dans le Roman de La Peste et leurs applications dans le Cours d'Étude du Roman	107
SIXIÈME PARTIE	
6. CONCLUSION.....	111
Lexique Littéraire	113
BIBLIOGRAPHIE.....	116

INDEX DES TABLEAUX ET DES SCHEMAS

Tableau 1 :	7
Tableau 2 :	21
Tableau 3 :	25
Tableau 4 :	28
Tableau 5 :	31
Tableau 6 :	42
Tableau 7 :	57
Tableau 8 :	59
Tableau 9 :	76
Tableau 10 :	82
Tableau 11 :	82
Schéma 1 :	11
Schéma 2 :	12
Schéma 3 :	13
Schéma 4 :	14
Schéma 5 :	23
Schéma 6 :	26
Schéma 7 :	29
Schéma 8 :	30
Schéma 9 :	50
Schéma 10 :	57

1.1. Abréviations

FLE : Français Langue Etrangère

PDV : Point de Vue

FZ : Focalisation zéro

FI : Focalisation interne

FE : Focalisation externe

PREMIÈRE PARTIE

1. INTRODUCTION

Dans le contexte européen actuel, l'apprentissage d'une langue étrangère devient l'une des priorités de base de la mondialisation. Il est évident qu'une personne qui connaît au moins une langue étrangère est considérée comme étant la plus riche que les autres. Nous pouvons aussi dire que la connaissance des langues est très importante parce qu'elle assure la réussite dans plusieurs domaines du monde entier. Au niveau européen, le plurilinguisme facilite la communication et la collaboration entre les nations, la promotion des cultures européennes et, bien sûr, l'élaboration et la réalisation des projets ayant des objectifs communs.

Les nouveaux programmes de l'enseignement de la langue française mettent l'accent sur la nécessité d'intégration des textes littéraires à l'apprentissage d'une langue étrangère. Car leur impact est plus efficace que celui des textes scientifiques, politiques ou historiques.

Pourquoi les apprenants qui suivent les cours de français dans le but de la communication orale ne se sentent-ils pas capables de la pratiquer avec aisance ? Après avoir observé les manuels d'enseignement de la langue française, nous sommes arrivés à conclure que les méthodes communicatives utilisées dans les classes ne suffisent pas pour permettre aux apprenants de pouvoir communiquer entre eux. L'une des raisons de ce blocage serait l'absence de l'utilisation des textes littéraires dans l'apprentissage de langue étrangère. En effet, force est de constater que l'utilisation des textes littéraires ont toujours des effets bénéfiques considérables et indispensables pour le développement de notre compréhension autant que de notre production orale et écrite ; comme affirme Courtillon : l'enseignement des langues ne peut se passer de la littérature. (Courtillon, 2003: 73)

Le texte littéraire, tout en ayant une capacité d'appréhender le contenu du texte à l'apprenant, peut aussi faire accroître sa capacité de création et de structurer sa pensée. L'analyse des textes littéraires améliore la productivité de l'apprenant pour pouvoir faire une analyse approfondie des textes et pour pouvoir faire des

interprétations de ces textes. Ainsi, chaque apprenant peut avoir sa propre interprétation par rapport à son style de réflexion. Cette étude permet d'acquérir à l'apprenant une certaine notion de littérature par l'analyse d'un extrait du roman ainsi que celui de la poésie ou d'une pièce de théâtre. D'une part, l'analyse de texte peut donner à l'apprenant, d'une certaine manière la faculté d'exercer la pratique de l'interprétation de romans et lui donner une habitude d'écriture. D'un autre part, les textes littéraires amènent l'apprenant à découvrir la beauté et la richesse d'une œuvre romanesque et le conduisent à vivre une expérience esthétique. Grâce à cette expérience intellectuelle, l'apprenant acquiert l'habitude de penser dans la langue étrangère qu'il apprend et la possibilité de produire librement l'interprétation sous la direction de professeur.

Analyser un roman et écrire une interprétation concernant cette étude ne ressemblent point à faire des commentaires ou parler sur tel ou tel sujet. Car, en pratiquant une langue étrangère, nous pouvons utiliser la langue quotidienne et exprimer nos pensées d'une manière simple. Nous réfléchissons, dans l'écrit, beaucoup plus que l'oral et nous utilisons le vocabulaire plus riche pour expliquer nos idées. Ceci dit, notre travail a pour objectif d'enrichir bien évidemment le vocabulaire en faisant découvrir les mots de la langue étrangère. Il permet aussi d'enrichir, de cultiver et d'orner l'esprit de l'apprenant.

Enrichir le style d'écriture et développer l'utilisation de la langue étrangère à l'écrit permettent à l'apprenant d'avoir une certaine augmentation de sa motivation pour apprendre une langue étrangère. En plus de cela, l'apprenant peut accéder à une certaine civilisation et une certaine culture de cette langue.

Par ailleurs, la place des textes romanesques a une grande importance dans l'apprentissage de la culture. Lire les romans classiques comme ceux de Stendal, de Balzac ou les nouveaux romans comme ceux de Robbe-Grillet et de Butor suscite l'intérêt de l'apprenant et aussi développe son apprentissage culturel. De nos jours, les auteurs des méthodes en FLE abandonnent petit à petit les grands classiques (comme Flaubert, Balzac... etc.) et se dirigent vers les romanciers contemporains comme Camus, Sartre.

Dans la didactique du français langue étrangère, les quatre compétences "la compréhension écrite et orale, la production écrite et orale" sont importantes pour

construire la grille d'évaluation de l'apprenant. Dans notre travail, nous essayons de nous adresser à trois de ces compétences (la compréhension écrite, les productions écrite et orale) pour que notre travail soit utilisable et profitable. Pour développer la compréhension écrite chez l'apprenant, il existe différents supports de lecture tels qu'une recette de la cuisine, le commentaire d'un film ou la description d'une peinture.

La compétence de production écrite est évidemment liée à la capacité de lecture et de compréhension de la langue étrangère. Courtyllon explique: « Il ne peut y avoir de production écrite adéquate sans une fréquentation assidue des textes, qui permet d'acquérir la mémoire du discours écrit, et qui évite à l'étudiant, devant sa page blanche, d'avoir à penser son texte dans la langue maternelle et de le traduire comme il le peut dans la langue cible. » (Courtyllon, 2003:74)

Après avoir analysé un texte littéraire, l'apprenant peut expliquer oralement ce qu'il comprend. Dans la production orale, l'apprenant peut donc procéder à une analyse du roman avec plus d'aisance, en remarquant ses fautes grammaticales. Il peut également acquérir un lexique varié et une bonne prononciation.

Alors pourquoi avoir choisi un roman comme support pédagogique ? De prime abord, l'écrivain Albert Camus a ouvert une nouvelle ère, avec ses romans, entre le roman classique et le nouveau roman. Les œuvres de Camus constituent une transition entre ces deux différentes approches. D'autre part, Camus essaie, d'exposer la philosophie de l'absurdité et du nihilisme en choisissant les thèmes tels que la mort, la peste, l'amour. En faisant cela, il transmet le message que l'amour et la mort ne sont que des notions éphémères.

C'est pourquoi nous avons choisi le roman de **La Peste**. Son importance est soulignée par la métaphore utilisée par son écrivain. Le mot de la peste signifie *la captivité* et *l'angoisse humaine* que l'on vit dans ce monde d'ici-bas. Un autre point important, résulte dans le système narratologique différent sur lequel le roman est basé, autrement dit, les procédés discursifs, énonciatifs et narratifs que le roman possède et qui ne présentent pas les mêmes aspects que ceux d'un roman classique (ou *balzacien*). Le trait énigmatique du narrateur suscite l'intérêt chez l'apprenant. Et finalement, une autre raison du choix de ce roman est le fait que tous ces aspects

narratifs, discursifs et énonciatifs peuvent être appliqués dans la signification textuelle de ce roman.

Notre travail vise à analyser un roman énigmatique du point de vue narratologique en démontrant le changement des points de vue et la modification des verbes de perception. Au moment du changement du point de vue du narrateur dans le roman, la texture (grammaire textuelle ; adjectif, adverbe... etc.) de ce roman change-t-elle aussi avec ce point de vue ? Pour répondre à cette question, nous sommes partis des principes narratologiques de la grammaire textuelle du roman, et nous avons essayé de suggérer une nouvelle méthode et de nouvelles stratégies dans l'étude du roman.

L'enseignant de français peut entamer sa démarche par le choix d'un roman énigmatique comme "**La Peste**" qui intéresse les apprenants. Qui peut aussi être un sujet qui appartient au domaine de leurs préoccupations dans leurs univers. Dans la classe, l'enseignant crée un environnement qui peut encourager des apprenants à communiquer entre eux tant en écrit qu'en orale. Les apprenants peuvent partager et faire partager leurs opinions et ainsi acquérir de la compétence discursive.

Nous allons essayer d'étudier, dans la première partie de notre travail, les types d'analyse dans l'étude du roman tels que la thématique, l'analyse structurale, la sémiotique littéraire, l'herméneutique et l'analyse narratologique. Dans la deuxième, nous allons étudier les principes narratologiques. La troisième sera consacrée à l'étude de la construction du point de vue narratif dans **La Peste** enfin dans la dernière partie, nous allons chercher la réponse à la question « Comment peut-on exploiter **La Peste** dans une classe de FLE ? »

DEUXIÈME PARTIE

2. TYPE D'ANALYSE POUR L'ÉTUDE DU ROMAN SUR LES THEORIES CRITIQUES

2.1. Texte et types de texte

Le texte se définit comme étant le résultat d'un acte de communication, il est en même temps directement lié du constat de la situation de communication et du projet de parole du *sujet parlant*¹. Le texte peut ainsi être considéré comme un ensemble des procédés discursifs et énonciatifs.

Différents types de textes se trouvent généralement dans différentes situations de communication ; chaque situation de communication correspond à un comportement langagier particulier. Les manières de parler et d'écrire ne sont pas identiques lors d'une conversation, d'une conférence, dans une lettre ou dans un texte administratif. Les situations et les comportements langagiers qui se combinent les uns aux autres se caractérisent donc par un certain nombre de régularités qui permet de construire et de reconnaître des types de textes. Charaudeau considère que :

“Le texte est la manifestation matérielle (verbale gestuelle, iconique, etc.) de la mise en scène d'un acte de communication, dans une situation donnée, pour servir le projet de parole d'un locuteur donné. Or, comme situation de communication et projet de paroles relèvent de finalités répertoriées, les textes qui en résultent présentent des constantes qui permettent de les classer en *Types de textes*. Tantôt ces types de textes coïncident avec un mode de discours qui en constitue l'organisation dominante aussi, tantôt ils résultent de la combinaison de plusieurs de ces modes”. (Charaudeau, 1992: 645)

Par exemple selon le mode argumentatif, le type de texte scientifique est un type dit organisé, le type publicitaire est une combinaison de plusieurs mode d'organisation avec la prédominance du *descriptif* et du *narratif*. Nous appelons publicitaire, lorsqu'il s'agit de la publicité de rue (l'affiche) et de type argumentatif, lorsqu'il s'agit des revues techniques et de spécialités.

Le tableau ci-dessous illustre les correspondances entre les modes de discours dominants et certains types de texte. (Charaudeau, 1992: 645)

¹ Le sujet parlant distingue le producteur empirique de l'énoncé (équivalent de l'auteur).

Tableau 1

TYPE DE TEXTES	MODES DE DISCOURS DOMINANTS	AUTRES MODES DE DISCOURS
Publicitaires - affiches de rue -magazines	Énonciatif (simulation de dialogue) Variable mais (descriptif) dans le slogan	Narratif (lorsqu'une histoire est racontée) Plus argumentatif, dans les revues spécialisées
Presse Faits divers Éditoriaux Reportages Commentaires	Narratif et Descriptif Descriptif et Argumentatif Descriptif et Narratif Argumentatif	Énonciatif Selon les cas, effacement ou intervention du journaliste
Tracts politiques	Énonciatif (appel)	Descriptif (liste des revendications) Narratif (action à accomplir)
Manuels scolaires	Variable selon les disciplines, mais omniprésence du Descriptif et du Narratif	Énonciatif (dans les consignes de travail) Plus Argumentatif dans certaines disciplines (mathématiques, physique, etc.)
Information - recettes Notices techniques Règles de jeux	Descriptif Descriptif et narratif (faire) Descriptif et Narratif	
Récits -romans Nouvelles De presse	Narratif et Descriptif	Énonciatif Intervention variable de l'auteur-narrateur selon genre (autobiographique témoignage, nouvelle, etc.)

2.1.1. L'analyse de texte

Pour analyser un texte il est préférable tout d'abord, de présenter ces constituants de manière ordonnée dans une production écrite claire et cohérente, en identifiant les éléments tels que le thème, le style, le symbole, l'image, etc. Dans ce processus de l'analyse, les deux niveaux qui sont le fond et la forme, sont nécessaires pour l'élaboration de cette analyse. Le fond explique quelles sont les idées principales qui se dégagent du texte. La forme présente ces idées par l'écriture du texte.

L'étude sur l'analyse des textes a pour but de distinguer les différents éléments d'un texte et de dégager les relations entre ces divers éléments. L'objectif est de saisir l'articulation des éléments essentiels du texte, sa cohérence et l'organisation logique des idées et des arguments qui le (texte) soutiennent. Un autre des objectifs clés de l'analyse de texte est de faire comprendre au lecteur les étapes de la production du sens du texte. Un même type de texte peut résulter d'un ou de plusieurs modes d'organisation de discours et de l'emploi de plusieurs catégories de langage.

Les méthodes de l'analyse de texte dans le domaine littéraire ont progressivement imposé une nouvelle approche du fait littéraire qui nous permet de mieux percevoir la dissociation entre le texte et son contenu. Les méthodes permettent au lecteur de lire en profondeur un texte et de l'analyser en détail afin de pouvoir mieux saisir les liens entre la façon de narrer et son contenu. Le sujet relaté précédemment ne contente pas de repérer ce que dit l'auteur, mais plutôt d'étudier au plus près comment le narrateur se prononce et pourquoi il choisit une forme précise pour le contenu de son texte.

L'analyse de texte est d'étudier l'organisation de celui-ci et de mettre au jour la manière dont le narrateur cherche à atteindre son (ses) objectif(s). Le but de cette fonction d'analyse est de créer en nous une certaine faculté de recherche de réponses vis-à-vis de certains sujets comme l'organisation textuelle, le but du texte, l'identité du narrateur et celle des personnages (gens, villes, animaux, phénomènes naturels... etc.) dans le texte.

Par ailleurs, l'analyse littéraire est une étude qui peut contenir différents types d'objets, comportant deux grands groupes ; Un premier qui prend comme objet un ou plusieurs éléments en liaison avec la littérature ; Un second qui prend comme objet un texte ou un corpus.

Quant à la transformation de l'analyse textuelle, nous pouvons dire que notre "regard" et notre "vision" sur les textes littéraires s'élargissent dans l'espace à partir duquel nous les percevons. Ce qui nous permet d'améliorer nos instruments de perception pour mieux comprendre les textes littéraires, qu'ils soient complexes ou

simples. Pour élargir d'avantage notre vision sur l'analyse des textes, nous allons faire une application concrète sur différents domaines qui suivront dans les chapitres suivants.

2.2. Analyse thématique

En tant qu'analyse du contenu de texte, la *thématique* représente l'une des étapes les plus importantes dans le domaine de l'analyse textuelle. Elle tente de repérer les unités sémantiques qui constituent l'univers discursif de l'énoncé, il s'agit de reformuler le contenu de l'énoncé sous une forme condensée et formelle. Celle-ci se réalise en deux étapes : le *repérage* et la *catégorisation* des idées significatives. Ce déroulement, nous permet d'obtenir une modalité pratique pour le traitement des données brutes.

L'analyse thématique est une manière d'étude appliquée par un narrateur pour la distribution de l'information et pour l'assurance de la cohérence de son texte. C'est elle qui nous permet de repérer la progression de la pensée et le plan qu'il a adopté. Elle se caractérise par son aspect proprement conceptuel. Par exemple, l'amour est un thème dont les différentes *manifestations concrètes* constituent des figures de style comme "fleurs, baisers"...etc. L'analyse thématique décrit les éléments sémantiques fondamentaux du texte en les regroupant à l'intérieur des catégories sémantiques.

Les thèmes de l'analyse peuvent être considérés comme étant des unités sémantiques de base, c'est à dire qu'ils peuvent être indifférents aux jugements ou aux composantes pathétiques. Autrement dit, la signification d'un texte donnée doit être étudiée sans faire intervenir ni jugements ni sentiments au contraire elle sera codifiée, déchiffrée et catégorisée dans l'ensemble des thèmes qui constituent le texte.

Maingueneau (1993:158) fait une distinction entre le thème et le rhème :

« Il faut donc distinguer deux plans d'analyse, le même élément jouant un rôle sur ce plan syntaxique (on parlera par exemple de sujet, de complément d'objet, d'attribut...) *et* sur le plan thématique (on parlera dans ce cas de **thème** ou de **rhème**). Le « thème », c'est le groupe qui porte l'information déjà acquise, le « rhème » le groupe qui porte l'information nouvelle.

Ainsi dans la phrase : Paul m'a offert un stylo.
Placée au début d'un texte pourra-on considérer 'Paul' comme le thème, le point de départ, l'élément supposé acquis, et 'm'a offert un stylo' comme le rhème.»

Comme définition générale, l'analyse thématique peut être considérée comme étant l'analyse d'un ou de plusieurs contenus de texte. Ces contenus peuvent avoir plus ou moins d'ordres ; par exemple, un thème commun à toutes les parties du texte elles même divisées en « sous thème ». Nous pouvons conclure que l'analyse thématique est systématiquement accompagnée de l'analyse de l'action.

Louis Hébert (2011: 87) se focalise sur les questions suivantes autour de l'analyse thématique sur le texte : “Qui, quoi, quand, comment, pourquoi... ? etc.”. Une analyse peut se concentrer sur une ou plusieurs questions : 1. Qui ? (qui fait l'action, la subit... etc.), 2. Quoi ? (notamment les espèces, classes possibles de l'objet analysé, ses parties, ses caractéristiques), 3. Quand ? (époque, durée, fréquence, etc.), 4. Où ? (origine, destination, etc.), 5. Comment ? (manière, moyens, circonstances, etc.), 6. Pourquoi ? (intentions, buts, causes, etc.), 7. Résultats (effets positifs, neutres et/ou négatifs).

Comme l'affirme J.M.Adam, (1999: 43-44) le texte narratif peut être défini comme un lieu de fait entre sa cohésion et sa progression. La charge informationnelle faible du thème en-fait une base de reprise et donc de cohésion textuelle. Une suite d'énoncés (paragraphe ou séquence) peut être définie comme une séquence de thème.

Tout texte est pris dans une tension entre *cohésion* (liée à la structure thématique, à la connexion et à la concaténation des thèmes successifs) et *progression*. Les rhèmes successifs apportent les informations pertinentes les plus importantes, dites en ce sens “nouvelles” (“focus” ou foyer d'information). En assignant à ces concepts une place dans la dynamique textuelle, on dépasse la division de la phrase en *thème* (Th), *Transition* (Tr) et *rhème* (Rh) pour insister sur le choix du point de départ (Th) de chaque nouvel énoncé.

Tout énonciateur se trouve confronté à la question du rhème à choisir qui va servir de base à l'énoncé qu'il relate. La plupart des phrases ne sont pas isolées, elles

sont *enchaînées* les unes aux autres ; une phrase en amène une autre, elle la *déclenche* ; et le point final d'une phrase est très souvent le point initial de la suivante ; le prédicat de la première devient le sujet de la deuxième, et ainsi de suite, dans d'autres cas, un même sujet reçoit une série d'attributs successifs.

Les trois types de progressions thématiques de base assurant les enchaînements d'énoncés sont :

2.2.1. La progression à thème constant (continu)

D'après Adam (1999 :43) un texte est organisé selon une progression à thème constant si et seulement si chacune de ces phrases prend pour point de départ le même thème, et développe successivement des rhèmes différents.

Dans cette progression, le rôle du thème est la construction de phrases avec un ou plusieurs groupes d'éléments. Cette progression en elle même peut se retrouver dans les textes narratifs. Au moment où les mouvements descriptifs divisent un hyperthème (objet de la description) en sous-thèmes les séquences narratives ont tendance à adopter un dispositif permettant de maintenir la continuité du récit et de l'identification des personnages impliqués. Le même thème est repris sous forme pronominale en s'adjoignant différents rhèmes successifs.

Le schéma ci-dessous explique en détails le processus de progression à thème constant :

Schéma 1 :

Thème 1 ↓	→	Rhème 1
Thème 1 ↓	→	Rhème 2
Thème 1	→	Rhème 3

Lalla (Th 1) n'a pas besoin de paroles (Rh1). **Elle** (Th1) n'a pas besoin de poser des questions, ni même de penser(Rh2), **elle** (Th1) sent le regard de l'homme Bleu posé sur(Rh3) **elle**, et la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres(Rh4). (Le Clézio, 1980: 203)

Dans le schéma ci-dessus, nous voyons que le même thème est conservé dans l'énoncé écrit. C'est parfois maladroit, mais cette structure de base convient bien à la narration par sa progression linéaire ou chronologique ; c'est-à-dire que le sujet

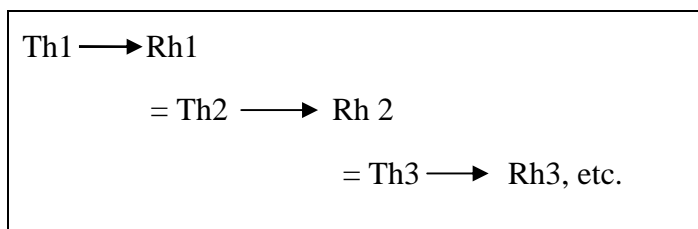
grammatical se confond avec le thème repris de phrase en phrase. Nous suivons ainsi les différentes actions successives accomplies par un personnage sur lequel la focalisation est maintenue.

2.2.2. La progression à thème linéaire

Un texte est organisé selon une progression à thème linéaire lorsque le propos de la phrase ou de la proposition qui le précède devient le thème de l'unité suivante ; celle-ci dotée elle-même d'un rhème repris comme thème de l'unité suivante. Alors que le rhème représente un *propos nouveau*, le thème représente le cadre général du discours, ce qui nous amène à identifier un point de différence opposant "thème et rhème".

Le rhème (Rh1) d'une première phrase devient le thème (Th2) de la seconde et ainsi de suite le rhème (Rh2) fournit à son tour le thème (Th3) de la phrase suivante. Chaque fin de phrase relance le début de la suivante. Cette structure, difficile pour la narration semble plus conforme à la *description* représentant les éléments qui se présentent en succession, voir le schéma 2 (Adam, 1999:45) :

Schéma 2 :



Et un jour Jeannie partit à la recherche de son amoureux. Elle regardait les fleurs d'eau et leurs tiges penchées et toutes les fleurs s'inclinaient vers elle. Et Jeannie disait en marchant : « Sur la mer il y a **un bateau (Rh1)**- dans *le bateau*(Th2) il y a une **chambre**- dans *la chambre* il y a **une cage**- dans *la cage* il y a **un oiseau**- dans *l'oiseau* il y a **un cœur**- dans *le cœur* il y a **une lettre**- dans *la lettre* est il y a écrit : J'aime Jeannie. (...) (Marcel Schwob(1894) : 2002, 429 : Adam : 61)

Dans cet extrait, nous partons d'une vue globale pour glisser vers de plus en plus des détails tout en nous éloignant du point de départ ; ce qui rend difficile la mémorisation du texte. Cette progression peut être vue dans les textes explicatifs.

2.2.3. La progression à thème combinée (dérivée)

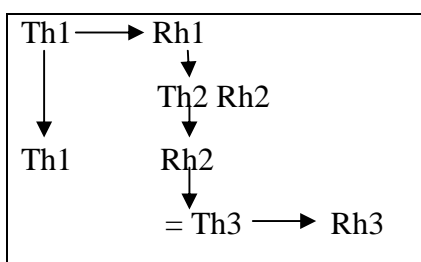
Une progression est dite à thème dérivé ou éclaté lorsque plusieurs de ces thèmes (ou sous thèmes) sont issus d'un thème commun appelé *hyperthème*. Dans cette progression, en mélangeant deux modèles de base on obtient une répétition de thème initial Th1 et une reprise de rhème Rh2.

D'après J.M. Adam (1999, 46), un texte est organisé selon une progression à thème divisé ou dérivé s'il existe un thème d'ensemble divisé en plusieurs sous thèmes à partir desquels les unités successives développent de nouveaux propos. Ces types de textes se trouvent souvent dans les textes descriptifs.

Après avoir vu les types de progressions, nous pouvons formuler une conclusion sur différents types de texte et également sur chacune des phrases qui le composent : d'une part des éléments référentiels récurrents présumés connus (par le contexte) qui assurent la cohésion du texte, et d'autre part des éléments posés comme nouveaux porteurs de l'expansion et de la dynamique de sa progression qui se divise selon les deux principes qui suivent :

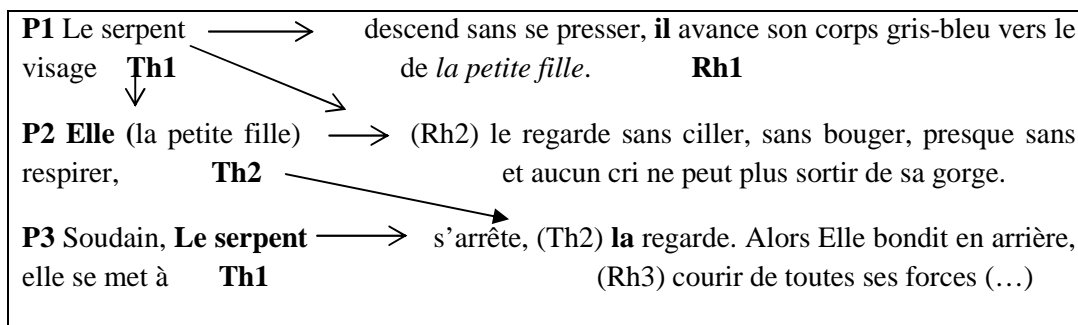
- Un principe de cohésion : Th (Thème) est une suite d'énoncés élémentaires liés ;
- Un principe de progression : Th est une suite progressive d'énoncés élémentaires.

Schéma 3 :



“Le serpent descend sans se presser, il avance son corps gris-bleu vers le visage de la petite fille. Elle le regarde sans ciller, sans bouger, presque sans respirer, et aucun cri ne peut plus sortir de sa gorge. Soudain, le serpent s'arrête, la regarde. Alors elle bondit en arrière, elle se met à courir de toutes ses forces...” (Le Clézio, 1980: 156)

Schéma 4 :



Les schémas ci-dessus nous permettent de faire une différenciation entre les différentes progressions existantes dans l'analyse thématique. Elles présentent une suite de phrases enchaînées comme illustré dans l'exemple : le thème de chaque phrase du passage est identifié par association avec un thème général indiqué par le titre du texte ou le thème de la première phrase.

L'organisation du texte ci-dessus est complètement différente de celle d'un récit quelconque. La formation de texte nécessite une intelligibilité, une dynamique et une cohésion, quelque soit le type de progression. En nous basant sur la progression de l'analyse des textes, nous pouvons dégager trois aspects sur leur intelligibilité.

Les mots et les phrases sont les porteurs et les organisateurs du texte. Le premier aspect dit, *aspect microstructure* analyse le texte sur les composants de surface. Le deuxième, *l'aspect macrostructure* s'intéresse aux liens entre les idées cohérentes des textes. Le troisième et dernier, *l'aspect superstructure* étudie le texte sur les divisions et subdivisions en mettant en évidence les informations du texte (Gélinas-Chébat ve diğer. 1993). Par ailleurs, l'application de l'aspect superstructure sur l'organisation formelle du texte permet une facilitation de lecture plus compréhensible aux lecteurs.

Dans le processus de compréhension de la lecture, la superstructure aide l'identification des éléments d'informations du texte. Autrement dit, elle est une façon de numérotation des divisions et subdivisions qui facilitent le repérage et la compréhension aux lecteurs.

J.M.Adam (1999: 47) développe les propos de type de thématization sous forme de l'extrait ci-dessous :

Un *niveau microstructurel* qui permet aux lecteurs d'un texte de distinguer les textes des non-textes dans le cadre microstructurel cohérent des textes ; et *un niveau superstructurel* qui ne permet pas aux lecteurs de séparer un texte narratif d'un autre texte. Le *niveau superstructurel* essaie alors de nous montrer les textes dans le cadre macroproposition pour nous permettre de comprendre les liens entre les textes dans une compréhension générale.

2.3. Analyse structurale

Dans le monde, il existe une infinité de récits. Barthes a fait une analyse structurale sur certains de ces différents récits. Le paragraphe ci-dessous nous sert d'exemple d'explication d'un des récits analysé par Barthes :

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, les faits divers, la conversation. (Barthes, 1966 : 7)

Dans l'histoire aussi bien que dans notre vie contemporaine, le récit prend une place remarquable qui joue un rôle prédominant depuis le début de l'humanité et jusqu'à nos jours. Autrement dit, il n'existe aucune société, aucune communauté ou population sur terre qui n'ait pas de récit.

Du point de vue de l'analyse littéraire, il est préférable de replacer d'abord les récits dans leurs genres, leurs époques et leurs sociétés. Le but de cette analyse est surtout d'étudier les structures du récit afin d'en obtenir l'esquisse d'un modèle général. En résumé, la linguistique ne peut en aucune manière construire un modèle ; elle utilise la méthode déductive pour progresser et en même temps pour entrevoir des faits qui n'auraient pas été préalablement remarqués.

Dans le monde littéraire il est toujours préférable, en se basant sur une théorie, de tracer une esquisse du récit afin d'en faire un classement. Pour comprendre un récit, suivre le déroulement de l'histoire n'est pas suffisant ; il est aussi nécessaire de reconnaître d'avoir un certain niveau de connaissance du sujet,

une projection des enchainements sur différents axes suivant le degré et le fil conducteur narratif de ce même récit. Nous pouvons conclure que lire un récit n'est pas seulement de passer d'un mot à l'autre, c'est aussi de passer d'un niveau de compréhension à l'autre.

2.3.1. Le récit

Du point de vue littéraire, le récit est défini comme étant une histoire réelle ou inventée que l'on raconte par écrit ou par oral. Il repose généralement sur une "mise en narration" qui, comme pour la communication, en général, s'articule sur (ou selon) deux espaces de signification : Le premier est l'espace externe au texte (extratextuel) dans lequel se trouve les deux partenaires de l'échange langagier qui sont *l'auteur* et *le lecteur (réel)*. Quant au second, il est un espace interne au texte (intratextuel) où l'on retrouve les deux sujets du récit qui sont *le narrateur* et *le narrataire du message*. Les deux fonctions de l'auteur et du lecteur sont deux êtres physiques bien réels. Les deux éléments du narrateur et du narrataire du récit indiquent des êtres virtuels de papier à *l'identité discursive* (qui sont basés sur le raisonnement).

Le récit est constitué de plusieurs éléments essentiels, notamment des personnages qui participent à l'histoire comme : le narrateur (celui qui raconte l'histoire) ; l'espace et le temps (là où se passe l'histoire). De plus, dans un récit il peut exister un lecteur qui est la personne instruite à qui est destiné le récit ; c'est-à-dire le destinataire. *Le narrateur* et *le destinataire* peuvent être considérés comme deux éléments constituant l'une des fonctions importantes du récit. Il ne peut y avoir de récits sans *narrateur* et sans *lecteur*.

Le récit peut être considéré comme un outil de communication qui accompagne l'homme durant toute sa vie. Comme le dit Charaudeau (1992 : 710) récit est défini comme une « relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires) », et l'on est renvoyé aux mots *narrer, raconter, rapporter*.

Tout récit suppose une certaine organisation temporelle. D'une part, l'histoire des événements doit avoir un certain ordre chronologique pour être compréhensible, d'autre part, l'organisation du récit s'établit autour d'une intrigue et

l'action (ou les actions) d'un ou de plusieurs événement(s) qui s'y rapporte(nt). En conclusion, le récit peut être défini comme le moteur ou encore le ressort de l'intrigue.

Genette définit le récit comme « La fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc. mais simplement de raconter une histoire, donc de "rapporter" des faits (réels ou fictifs), ... » (Genette, 1983:163)

Barthes définit le récit comme suit :

“Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des “étages”, projeter les enchaînements horizontaux du “fil” narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement, passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. (Barthes, 1977: 14-15)

Charaudeau, à travers les phrases qu'il expose ci-dessous, essaie d'expliquer la notion du récit et de ses particularités nécessaires :

Pour qu'il y ait récit, il faut un “raconteur” (qu'on pourra appeler *conteur, écrivain, témoin, etc.*), qui soit pourvu d'une intentionnalité, c'est à dire d'un *vouloir transmettre* quelque chose (une certaine représentation de l'expérience du monde) à quelqu'un, un “destinataire” (qu'on pourra appeler *lecteur, auditeur, spectateur, etc.*) ; et ce d'une *certaine manière*, toutes choses qui donneront un sens particulier à son récit. (Charaudeau, 1992: 711)

Pour pouvoir répondre aux modalités d'appellation d'un récit, il est nécessaire d'avoir une succession de séquences d'événements racontés dans un certain contexte inventé ou pas.

L'assassinat de quelqu'un, un accident (peu importe le contexte) ou la vie d'un personnage intéressant peuvent servir d'exemple d'événements montrant l'étendue de la définition du récit. On définit aussi le récit comme étant la représentation d'un événement, qui doit être raconté sous forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées formant une histoire pour permettre de construire une forme de récit ;

Par application à l'exemple suivant, la définition ci-dessus nous donne ainsi une autre vision sur la constitution des événements d'un récit :

Un accident de la circulation est un événement qui provoque le passage d'un état S (voiture intacte) à un état S'² (voiture endommagée). Cependant l'accident de la circulation n'est pas un récit ; il ne le devient que lorsqu'il est **représenté**, rapporté par quelqu'un (raconté, filmé, mis en scène...) ³ (Everaert-Desmedt, 2000: 13)

Les deux faits « voiture intacte, voiture endommagée » dans l'exemple ci-dessus qui sont, « représentation et événement » ne peuvent pas se séparer l'un de l'autre dans le cadre de la construction et l'obtention du récit. Un événement non représenté ne peut pas être un récit ; de même, une représentation sans événement ne peut constituer un récit, mais juste une description.

2.3.2. Les niveaux du récit

Dans la langue, il existe plusieurs niveaux dans le récit comme le phonème, le mot ou la phrase... etc. Il existe deux types de relations sur la théorie des niveaux : distributionnelles et intégratives. Une relation est dite *distributionnelle* si elle est située sur un même niveau ; et elle est dite *intégrative* si elle est comprise sur plusieurs niveaux.

Le mot peut être considéré comme étant une unité intégrative de phonèmes. Quant à la phrase, elle peut être définie comme étant une unité intégrative de mots. Mais la phrase, conçue comme étant la limite supérieure de l'analyse linguistique, ne peut intégrer aucune unité linguistique plus haute. La relation entre la forme et le contenu est liée à deux directions du fonctionnement de la langue : le *contenu* est du côté de l'*intégration*, la *forme* est du côté de la *distribution*.

Le roman de Flaubert intitulé **un cœur simple**, nous montre la corrélation entre les classes de distributionnelles et intégratives ;

La classe distributionnelle

La classe intégrative

L'intrusion du perroquet dans la maison de Félicité	L'épisode de l'emballage, de l'adoration
--	--

² S et S' signifie l'état initial et l'état final

³ Remarquons que toute représentation est déjà interprétation : un accident dur quelques secondes et les facultés ne peuvent pas enregistrer les phases.

Roland Barthes (1977:11) définit la phrase comme « La linguistique ne saurait donc se donner un objet supérieur à la phrase, parce qu’au-delà de la phrase, il n’y a jamais que d’autres phrases : ayant décrit la fleur, le botaniste ne peut s’occuper de décrire le bouquet. »

« De nos jours, dans son analyse de la structure du mythe, Lévi-Strauss a déjà précisé que les unités constitutives du discours mythique (mythèmes) n’acquiescent de signification que parce qu’elles sont groupées en paquets et que ces paquets eux-mêmes se combinent, et T. Todorov, reprenant la distinction des formalistes russes, propose de travailler sur deux grands niveaux, eux-mêmes subdivisés: l’histoire (l’argument), comprenant une logique des actions et une « syntaxe » des personnages, et le *discours*, comprenant les temps, les aspects et les modes du récit.» (Barthes, 1999: 14)

Nous proposons de distinguer dans l’œuvre narrative trois niveaux de descriptions : le niveau des ”fonctions”, le niveau des “actions” et le niveau de la “narration”. Ces trois niveaux sont liés entre eux selon un mode d’intégration progressive. Une fonction n’a de sens que pour autant qu’elle prenne place dans l’action générale d’un actant ; et cette action elle-même reçoit son sens dernier du fait qu’elle est narrée, confiée à un discours qui a son propre code.

Dans la partie “fonctions”, le récit tente de former une combinaison d’unité de récits, de déterminer des segments de discours narratifs qui sont découpés afin de définir de plus petites unités narratives. L’importance du facteur de la “fonction” nous est montrée dans l’œuvre de Flaubert, dans lequel les filles d’un sous-préfet de Pont-l’Évêque insistent pour posséder un perroquet. Perçue comme insignifiante au début, cette histoire de perroquet finit par prendre une place importante dans la vie de Félicité qui est l’une des protagonistes du roman.

Le rapport existant entre la phrase et le discours est de tel sorte que, pour pouvoir l’étudier on a besoin de faire une analyse textuelle à partir de la linguistique.

2.4. Analyse sémiotique

La sémiotique est une branche de la linguistique qui a pour but de décrire la signification telle qu’elle se manifeste dans les textes, les images, les pratiques sociales, les constructions architecturales, etc. considérés comme des discours.

Lire un texte avec la vision sémiotique, c'est construire et proposer une organisation cohérente du sens manifesté qui prend une place importante dans la révélation du sens de ce texte. La sémiotique vise à proposer des procédures de construction du sens dans l'utilisation de la lecture et de l'interprétation.

La sémiotique du récit nous propose une introduction à la technicité narrative afin de nous permettre de voir comment les plus petits des éléments d'un texte sont efficaces pour l'analyse d'un récit. Ces éléments sont tels que d'une part ils augmentent la lisibilité et que d'autre part ils formulent des hypothèses générales qui se trouvent au cœur de la problématique des sciences humaines.

D'après Everaert (2000 :16), la segmentation du récit en séquences peut-être envisagé sous plusieurs niveaux de profondeur selon trois éléments principaux : *le niveau figuratif, le niveau narratif et le niveau thématique.*

Une représentation d'événements et une représentation sans événements ne constituent pas un récit mais une description. Deux éléments "représentation et événement" doivent être considérés comme des conditions nécessaires pour obtenir un récit. Un récit s'établit sur un axe sémantique qui contient un *contraire* comme "long et court", "la naissance et la mort", blanc et noir... etc. Ils constituent une conjonction ou une disjonction ; on peut citer un exemple d'opposition, donné par A.J.Greimas (Everaert, 2000: 15)

Axe sémantique	S	← ----- →	S'
Absence de couleur route	blanc nationale		noir départementale

2.4.1. Les niveaux d'analyse du récit

Nous pouvons construire la structure d'un récit selon deux niveaux : concret ou abstrait. Exemple de niveau concret : nous pouvons indiquer les lieux précis où se situent les personnages et leurs actions. Quant au niveau abstrait, nous pouvons expliciter la transformation entre "se fâcher et se réconcilier".

Pour mieux esquisser le récit, on utilise les trois niveaux de l'analyse des récits : le niveau narratif, le niveau figuratif et le niveau thématique. Ces trois niveaux entretiennent des rapports entre eux pour constituer le "parcours génératif de

la signification” : ils permettent de décrire l’engendrement de la signification dans un texte. Le lecteur peut remarquer, dans le tableau suivant (Everaert-Desmedt, 2000: 16), les thèmes contraires qui partent du niveau concret pour atteindre le niveau abstrait (lecture de bas en haut) :

Tableau 2

Abstrait	NIVEAUX	AXE SEMANTIQUE
↑	THÉMATIQUE	S ↔ S' menace ←-----→ liberté
↑	NARRATIF	Amazon poursuivie ←→ amazone par les indiens échappe aux indiens
Concret	FIGURATIF	Même espace à cheval ←→ espace différents train vs pont

2.4.2. Le niveau figuratif

Après avoir représenté les séquences et la segmentation du récit, on débute le niveau figuratif qui est le plus concret dans le niveau du récit. Le figuratif est si naturel que nous pouvons souvent voir la perception du monde extérieur des textes, et ils sont accessible à nos sens « la vue, l’ouïe, l’odorat, le goût, le toucher ». Le thème et le figuratif sont deux notions opposées. Comme exemple, un hibou poursuit sa proie, un cuisinier qui déguste ses préparations ; les cris d’un enfant en pleur... etc.

D’après Everaert- Desmedt (2000: 29) au niveau figuratif, les personnages sont pris en considération en tant qu’ “acteurs”, et on observe le déroulement concret de leurs actions dans des lieux et temps déterminés. Le figuratif est à comprendre comme en peinture : un tableau est dit “ figuratif” lorsqu’il représente des éléments reconnaissables dans le monde extérieur.

Dans l’analyse de texte au niveau figuratif, il existe une exigence de doubles perspectives comme Nicole E. l’indique :

« Les données figuratifs varient d’un texte à un autre. Comment s’organisent-elles ? Comment produisent-elles de la signification ? Nous ne

disposons pas, pour structurer le figuratif, d'hypothèses aussi fortes que celles qui nous permettront d'organiser le niveau narratif.

Nous pouvons cependant aborder le texte au niveau figuratif dans un double perspectif. Dans une perspective *paradigmatique*, nous procéderons à un classement des figures (acteurs, espaces, temps). Dans une perspective *syntagmatique*, nous verrons comment les figures s'associent pour constituer des configurations (ou motifs). Au niveau figuratif, nous observons les relations d'analogie et d'opposition entre les figures qui constituent l'image et à la suite des figures qui s'organisent en motifs. » (Everaert-Desmedt, 2000:30)

2.4.3. Les oppositions figuratives et les configurations

Les valeurs contraires ou les caractères opposés dans le texte sont les traits de l'opposition figurative. Cette opposition implique que le sens précisé provient des différences sur les disjonctions de *l'espace*, de *l'acteur* et du *temps*.

Après avoir vu la perspective oppositive figurative et le rapport des figures entre elles, on peut voir la configuration des œuvres textuelles. Les figures constituent des configurations dont le rôle se présente à l'intérieur d'une seule configuration comme dans l'exemple suivant : "se préparer à une compétition / entrer / gagner la compétition". Un motif est un ensemble organisé de figures que l'on rencontre habituellement quand il est question de tel ou tel type d'événement dans un genre textuel donné, indique (Everaert-Desmedt, 2000: 32-33)

Le figuratif sans l'accord d'un texte ne possède aucune considération ; il ne peut prendre un sens que s'il est utilisé dans un texte et devient apparent dans le contexte donné.

2.4.4. Le niveau narratif

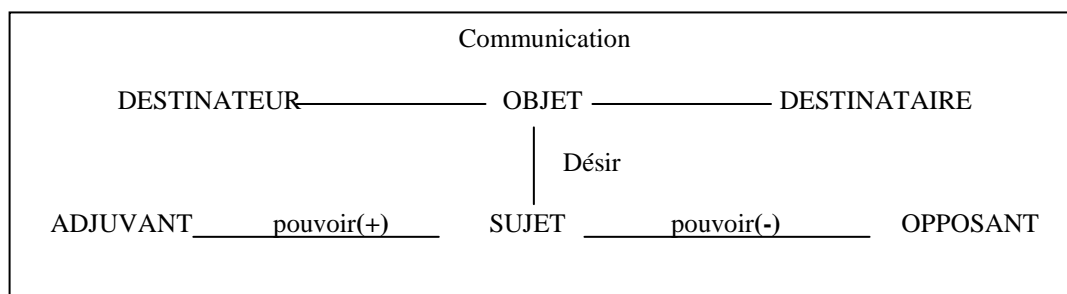
La narration correspond à l'action même de narrer, de raconter un événement et d'une certaine façon de le faire se réaliser. Elle s'inscrit dans le processus de l'énonciation. Le récit raconte des situations et des événements qui se coordonnent dans une succession d'événements, supposant des rôles et des fonctions tenus par des acteurs. L'analyse des structures modales qui caractérise les rôles permet de décrire l'instauration et les évolutions des actants dans la succession du parcours narratif. Tout récit s'ordonne autour de systèmes de valeurs qui se mettent sous forme narrative.

Le niveau narratif se base sur l'observation des relations actantielles, principalement des relations de conjonction ou de disjonction entre des sujets et des objets ainsi que les actions par lesquelles les sujets (appelés *opérateurs*) transforment

leur état ou l'état d'un autre sujet. Les actions des sujets opérateurs sont suscitées et évaluées par un autre actant, le destinataire. La narrativité désigne un niveau et un type d'organisation de la forme du contenu. Au niveau de l'organisation narrative, un texte constitue une succession d'*états* et de *transformations*, un enchaînement et une articulation de programmes d'actions qui supposent des rôles ou des fonctions tenues par des acteurs (*actants* et *rôles actantiels*).

Voici un schéma extrait du livre *Sémiotique du récit* (Everaert-Desmedt, 2000: 38) pour représenter le “ **modèle actantiel** ” :

Schéma 5 :



2.4.5. La sémiotique narrative

Les structures de l'histoire contenant le récit et les contenus sont des sujets qui intéressent la sémiotique narrative créée par Greimas. Sur ce plan, le déroulement de l'histoire peut se définir comme un enchaînement d'actions prises en charge par des acteurs. L'acteur assumant le premier rôle dans la narration est conçu comme étant le joueur de l'exécution du fonctionnement du récit.

La sémiotique narrative s'est développée avec les travaux de Propp sur l'analyse du conte de fées russe, travaux qui ont eu pour effet de provoquer, à partir des années 60-70, une nouvelle réflexion sur ce qui a été appelé d'abord « analyse structurale du récit » puis parfois « poétique », ou encore « narratologie » ou même « discours du récit ».

2.4.6. Le modèle de la sémiotique narrative

Prolongeant et systématisant les principes de Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas opère une première distinction entre, d'une part, les *actants* qu'il réduit à six grands rôles et, d'autre part, les *acteurs* ou personnages qui sont pourvus d'un nom et d'une identité. Pour mieux comprendre la relation entre les rôles tenus par les personnages dans les récits, il faut avant tout expliquer le fonctionnement des deux entités suivantes : *actant* et *acteur*.

Un *actant* porte en lui une notion plus abstraite en opposition avec le concret de l'*acteur*. L'actant appartient au niveau figuratif du texte. Selon Everaert-Desmedt, les actants sont les "personnages" considérés du point de vue de leurs rôles narratifs (leurs fonctions, leurs sphères d'actions) et des relations qu'ils entretiennent entre eux. L'acteur n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe⁴ : un animal ou même un objet peuvent être des acteurs au même titre qu'un être humain. Le rôle actantiel d'objet par exemple peut être tenu par un acteur humain, par un élément matériel ou moral. Après avoir vu la différence entre l'actant et l'acteur, on peut les situer sur les plans narratifs et figuratifs.

Exemple : Un roman policier ; le **détective-sujet** recherche le **coupable-objet**,
 Un roman d'aventure ; le **héros-sujet** recherche le **trésor-objet**,
 Un roman psychologique ; le **sujet** peut atteindre comme **objet, sa maturité**.

Les actants peuvent être indiqués sur trois axes de relations qui sont : axe de la *communication* (Destinateur-Objet-Destinataire), axe du *désir* (Sujet-Objet) et axe du *pouvoir* (Adjuvant-Sujet-Opposant).

2.4.6.1. Les acteurs et les actants

Le rôle de l'acteur prend plusieurs fonctions actanciennes dans le mode narratif. Dans le schéma actantiel, un seul acteur peut assumer plusieurs rôles actanciels. Contrairement, plusieurs personnages peuvent représenter le même actant.

⁴ Qui a la forme, l'apparence humaine

En bref, l'acteur d'un récit peut changer son rôle actanciel par rapport aux structures narratives complexes.

Le narrateur du récit choisit ces personnages par rapport à leurs propres qualifications et caractères qui enrichissent leurs rôles dans le récit.

Un schéma de J.M.Adam nous montre l'exemple de définition des acteurs (Adam, 1996:59) :

Tableau 3

ACTEURS	QUALIFICATIONS	RÔLES THÉMATIQUES
Aînés	Méchants, brutaux	Fils, premier héritier du trône
Cadet	Doux, gentil	Fils, dernier héritier du trône
Prince	∅	Prince

En considérant les actants, on se réfère surtout au schéma actantiel tel qu'établi par Greimas. Selon lui, les rôles actantiels (ou actants) se rassemblent sous six thèmes "*Le sujet, L'objet, L'opposant, L'adjuvant, Le destinateur, Le destinataire.*"

Le schéma actantiel (6) :

■ Relation de désir (VOULOIR) ou de quête
SUJET → OBJET DE VALEUR
■ Relation de communication (SAVOIR)
DESTINATEUR → (SUJET → OBJET) → DESTINATAIRE
■ Relation de lutte (POUVOIR)
ADJUVANT → (SUJET → OBJET) → OPPOSANT

(Adam, 1996 :60)

2.4.7. Le modèle actantiel et son fonctionnement dans le récit

Dans les textes narratifs, la situation initiale se lie à la situation finale sous la forme d'un sujet à la recherche d'un objet dont la relation se situe sur l'axe du désir. Il n'existe pas de sujet sans objet et vice-versa. Au début du récit, la relation qui est un énoncé narratif entre sujet et objet est *disjointe* (Représenté par "v"). Cependant au cours du déroulement du récit et ce jusqu'à la fin, la relation se transforme en "*conjointe*" (Représenté par "Λ").

Le récit peut s'analyser en termes d'énoncés d'état et d'énoncé du faire. Comme Everaert-Desmedt, N. indique que les énoncés narratifs qui relient sujet-objet se subdivisent en deux groupes : d'une part "*l'énoncé d'état*", les énoncés qui désignent l'état dans lequel se trouve un sujet et, d'autre part "*l'énoncé de faire*", ceux qui traduisent une action, une tentative du sujet pour passer d'un état à l'autre. (Everaert-Desmedt, 2000: 40)

Deux types d'énoncés d'état :

- a) L'énoncé d'état *conjonctif* ($S \wedge O$) : Au niveau figuratif, l'actant peut avoir de multiples apparences, dans sa qualification (le sujet peut être heureux grâce à une bonne nouvelle)
- b) L'énoncé d'état *disjonctif* ($S \vee O$) : Quoique sujet et objet soient séparés à cause d'une situation qui les oppose, ils sont toujours dans une certaine forme de relation soit à cause d'une conjonction future soit d'une conjonction passée.

Everaert-Desmedt, définit l'énoncé de faire comme suivant : « le passage d'un énoncé d'état à un autre (de la disjonction à la conjonction, ou *inversement*) implique une "transformation" qui prend la forme d'un énoncé de faire et qui nécessite l'intervention d'un "sujet de faire" ou "sujet opérateur" ». (Everaert-Desmedt, 2000: 41)

Par exemple (*extrait de la fable de monsieur De la Fontaine*) «*le corbeau et le renard*»: un renard décide de manger le fromage se trouvant dans le bec d'un corbeau perché sur un arbre; afin d'arriver à son but il va utiliser comme méthode de le faire chanter en le persuadant que sa voix est la plus belle de la forêt, à l'issue de ce stratagème il parvient à récupérer le fromage objet de son désir.

S2 (sujet opérateur) \longrightarrow (S1 sujet d'état \wedge O)

S1 = S2 = le renard ; O : le fromage

2.4.8. Le schéma narratif canonique

Toute transformation narrative peut s'analyser comme un programme narratif orienté. Les rôles actantiels se constituent successivement au cours du récit. La constitution progressive et l'évolution du rôle d'un sujet dans un récit canonique se forme en quatre étapes : La *manipulation (le contrat)*, La *compétence*, La *performance* et la *sanction*. Chacune de ces étapes met en scène des rôles particuliers (rôles actantiels) pour les acteurs.

- a) **La performance** : c'est une étape principale du programme narratif qui est le moment du faire, moment qui est aussi celui d'une transformation affectant un événement. La performance du sujet opérateur est un fait d'affrontement avec un *anti-sujet*. Le renard contre le corbeau dans l'exemple ci-dessus.
- b) **La compétence** : La compétence du sujet opérateur se constitue avec l'acquisition des conditions nécessaires pour la réalisation de sa performance : *pouvoir-faire et/ou savoir-faire*. La méthode du renard dans notre exemple.
- c) **La manipulation (contrat)** : C'est le moment du "faire-faire" mettre en perspective l'action à réaliser et ses enjeux. Il s'agit de faire-faire quelque chose à quelqu'un. Elle est une étape initiale d'un programme narratif. Le sujet opérateur fait-faire (par persuasion, menace, etc...), qui met en perspective un programme d'action, et qui est le garant des valeurs en jeu. « Mais que vous êtes beau mais que vous chantez bien » toujours dans notre fable de la fontaine.
- d) **La sanction** : La sanction présente l'évaluation finale du programme accompli qui représente la phase terminale. (évaluation des événements transformés). La sanction comporte un moment d'information, un moment d'évaluation où il s'agit de mesurer la conformité des objets et des valeurs au programme engagé, et un moment de rétribution (positive ou négative). Elle sera positive pour le renard qui repart avec son fromage.

Nous pouvons résumer les étapes du schéma narratif dans le tableau suivant :

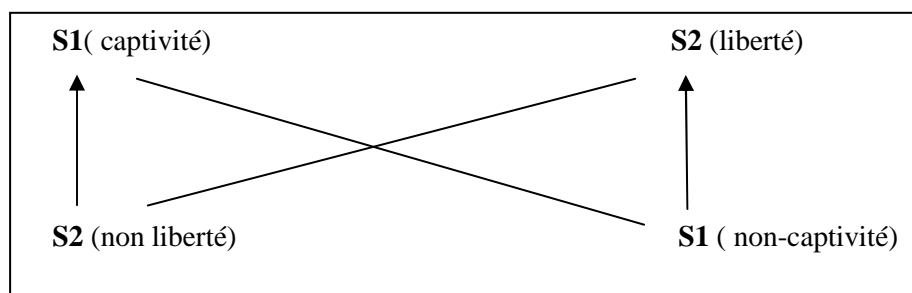
Tableau 4

MANIPULATION	COMPÉTENCE	PERFORMANCE	SANCTION
Faire-faire	Être du faire	Faire être	Être de l'être

2.4.9. Le niveau thématique

Le niveau thématique vise à trouver les valeurs profondes qui sont situés implicitement dans les textes. La structure binaire "le carré sémiotique" est utilisée pour susciter les valeurs en évidence. Celui-ci se constitue sur la base de deux axes sémantiquement contraires comme "captivité vs liberté, aimer vs détester, paix vs guerre, froid vs chaud". "Captivité vs liberté" sont des énoncés contraires sur un axe sémantique commun. Pour former le carré sémiotique, il est nécessaire de refléter en diagonale le *contradictoire* (opposé). Nous inscrivons les valeurs « captivité et liberté », ainsi que leur contradictoire, sur un schéma sémiotique :

Schéma 7



Voici une explication simple, donné par Everaert-Desmedt, du carré sémiotique au niveau thématique :

Le carré sémiotique est une structure qui permet de visualiser une organisation profonde de la signification au moyen de trois types de relations logico-sémantiques. Les termes contradictoires sont exclusifs l'un de l'autre, tandis que les termes contraires ne s'excluent pas nécessairement : par exemple, "blanc" et "noir" peuvent être actualisés ensemble pour constituer du "gris". (Everaert-Desmedt, 2000: 74)

Le niveau thématique est en lien avec le niveau figuratif et narratif pour trouver les valeurs contraires : Une observation attentive des *oppositions figuratives* relève du niveau figuratif par un objet principal désigné comme *objet de valeur* au niveau narratif. Le carré sémiotique est établi pour analyser au plus profond des textes afin d'en faire ressortir les thèmes, les valeurs ou les concepts. Il est un outil efficace pour certains domaines d'études sous le point de vue conceptuel pour les valeurs modales.

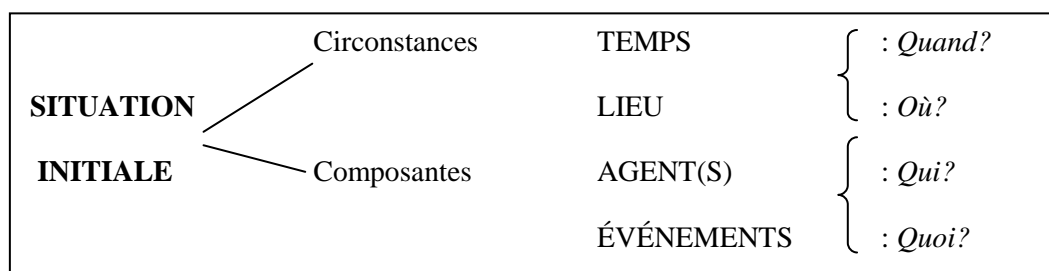
2.4.10. Transformation

Ce qui définit le destin du récit c'est le narrateur. Celui-ci raconte l'histoire par rapport aux idées ou aux paroles de l'auteur, il est dépendant de l'auteur. Le caractère du roman peut atteindre son but où le faire échouer selon le *choix* du narrateur, ce qui revient à dire que c'est l'auteur qui sait en premier la fin de l'histoire.

Pour qu'il y ait récit, il faut au moins une tentative de TRANSFORMATION des prédicats initiaux au cours d'un PROCÈS (Adam, 1996 :55). Le récit se construit par rapport à sa situation finale qui organise toute la chaîne des actions antérieures. Les situations initiales et finales se produisent à un moment déterminé. La situation finale est un enjeu qui commande toute la chaîne des actions du récit. La structure de transformation comprend les trois étapes suivantes : "le début, le milieu et la fin". Le récit se constitue de critères nécessaires qui sont les constituants de la situation initiale et de la situation finale. Pour cela nous pouvons nous référer au tableau-ci-dessous (Adam, 1996: 52) ;

Les constituants de la situation initiale :

Schéma 8 :



D'après J.M.Adam la transformation du récit ressemble à "meubler un monde", c'est situer des faits (Quoi ?) dans un lieu (Où ?) et dans un temps (Quand ?). C'est pourvoir des individus (Qui ?) d'un certain nombre de propriétés. (Adam, 1996: 27)

En racontant le récit, une simple situation initiale associée et une finale ne sont pas suffisantes, il nous faut des informations complémentaires. Il est nécessaire

qu'il y ait une *transformation* pour parler de séquences dans le récit. En tenant compte du point de vue de Everaert-Desmedt, nous pouvons schématiser la situation de transformation dans le tableau suivant : (Everaert-Desmedt, 2000: 17)

Tableau 5

TRANSFORMATION			
<i>Avant</i>		<i>Après</i>	
S		S'	
Situation initiale	Contenu inversé	Contenu posé	Situation finale

Illustration :

Quand on observe la situation initiale, on voit qu'elle doit représenter au moins un trait convergent et un trait divergent par rapport à la situation finale. Si nous trouvons d'abord la situation finale, la situation initiale et le déroulement seront pertinents et décisifs. La transformation peut être soudaine ou progressive. Dans le texte suivant, il s'agit d'une transformation soudaine :

Dans une poursuite mouvementée :

S	saut sur le train	S'
Jeune fille poursuivie		jeune fille libre

La transformation peut se situer à n'importe quel endroit dans un texte, plus ou moins loin de la situation finale.

2.4.11. La segmentation du texte narratif

Il est nécessaire de segmenter un récit en épisodes pour mettre en évidence sa structure qui constitue les épisodes en eux-mêmes et en même temps une relation de dépendance hiérarchique. Ce qui veut dire que le récit doit composer la structure des épisodes en hiérarchies et successions.

2.5. Herméneutique

Si quelqu'un ne m'aide pas à lire un texte, pourrais-je le comprendre ? Cette parole de Dieu nous rappelle que lire simplement un texte n'est pas suffisant pour le comprendre. La clé pour comprendre le niveau profond des textes est de les interpréter. On a besoin d'une discipline de sagesse pour comprendre ces textes et c'est l'art d'interpréter, "**hermès**", en grec.

"Dire quelque chose de quelque chose, c'est déjà dire autre chose, interpréter" par rapport à la logique grecque/Aristote. ⁵ . Voici une explication sur l'herméneutique de Paul Ricoeur ; *« L'herméneutique procède de la précompréhension de cela même qu'en interprétant elle tâche de comprendre. »* ⁶

"Il faut d'abord lire le texte en croyant, pour comprendre mais il ne faut pas croire sans le comprendre." indique Paul Ricoeur. L'herméneutique est la doctrine de la compréhension et est utilisée pour désigner l'ensemble des problèmes et de compréhension de lecture. Elle élabore les méthodes qui ont trait à l'interprétation et la critique des textes. Son domaine est sur toutes les catégories d'œuvres d'art, des récits mythologiques, des rêves, des diverses formes de littérature et du langage. Faire de simples critiques et des commentaires sur les textes n'est pas son travail ; elle essaie de dépasser cette échelle pour accéder à son but qui est, de constituer une théorie générale de l'inspiration.

Seul l'homme qui a le sens musical peut comprendre un texte de musique et en interpréter les mesures. Seul l'homme qui a le sens de l'amour, de l'amitié, de la famille, du métier peut comprendre un roman. ⁷

2.5.1. La discipline d'interprétation ancienne

Dans les temps antiques, l'herméneutique s'occupait de l'interprétation des sens cachés dans les textes religieux et les symboles. Elle essayait de percer les mystères à partir d'un sens donné. Avant l'herméneutique, les gens connaissaient

⁵ www.artbible.net

⁶ L'academos, 14 décembre 2009, l'herméneutique à l'école de Paul Ricoeur.

⁷ <http://www.artbible.net/bible/doc/documentsdivers/herm%E9eneutiqueuniversalis.htm>

leur sagesse pour trouver leurs interprétations simples aux questions qu'ils ont eu à affronter tout au long de leur vie.

Au II^e siècle, époque qui fut une période de stabilité politique et de paix durant laquelle une langue et une culture commune semblaient unir tous les peuples d'un Empire, née la discipline de "hermès". Malgré un creuset de différentes races et de différentes langues cette société visait à produire un être humain complet dans un monde cohérent et une humanité parfaite. L'herméneutique du II^e siècle applique la démarche inverse : il est en quête d'une vérité qu'il ignore et les livres sont sa seule richesse. C'est pourquoi il imagine ou espère que chaque livre va contenir une étincelle de vérité et que toutes ces vérités vont se confirmer l'une l'autre. Dans cette dimension syncrétiste, l'un des principes du modèle rationnel grec- le tiers exclu- est sérieusement ébranlé. Plusieurs choses pouvaient être simultanément vraies et se contredire entre elles.

Mais si les livres disent la vérité même s'ils se contredisent, alors chacune de leurs paroles est une allusion, une allégorie. Ils disent autre chose que ce qu'ils semblent dire. Chacun d'eux contient un message qu'aucun d'eux, à lui seul, ne pourra jamais révéler. Pour comprendre ce mystérieux message, il faut aller chercher une révélation au-delà des discours humains, une annonce que la divinité elle-même envoie à l'homme au moyen de visions, de songes ou d'oracles. Or, une révélation inédite, inouïe, devra parler d'un dieu encore inconnu, d'une vérité encore secrète. (Eco, 1990:53-54)

Alors, on suscite une sagesse secrète qui est une sagesse profonde. La pensée herméneutique affirme que plus notre langage est ambigu et polyvalent plus il profite de symboles et de métaphores, et par conséquent les sens de l'interprétation sont devenus infinis.

À cette époque, on croyait que l'incompréhensible était une vérité. Si, pour le rationalisme grec, seul l'explicable était vrai, pour le II^e siècle, seul l'inexplicable est vrai.

2.5.2. De la médiation symbolique à la signification textuelle

Il y a une relation corrélatrice entre un symbole et son interprétation, car c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens d'un symbole peut être rendue manifeste. L'herméneutique va plus loin que le simple commentaire symbolique et

s'ouvre au-delà du symbole car le sens dépasse l'interprétation du symbole qui a un sens restreint, elle se dote de la signification textuelle pour donner un sens plus riche à cette discipline. D'après Paul Ricoeur, c'est une approche réductrice de l'herméneutique qui invite à aller au-delà du symbole. Le sens déborde le symbole en raison de l'herméneutique qui va au-delà de celui-ci. Cette discipline a la réputation d'être très difficile à comprendre et est réservée aux initiés. Elle profite de symboles et de métaphores pour mieux résoudre l'ambiguïté et la polyvalence du langage.

2.5.3. L'Herméneutique contemporaine

Cette discipline a été un art de l'interprétation des textes dans les époques anciennes. Vers le XIX^{ème} siècle, l'herméneutique était connue comme une méthodologie des sciences humaines et aujourd'hui elle est considérée comme un art philosophique universel.

L'herméneutique s'exprime par l'interprétation des écritures, des signes et des symboles. C'est une sorte de discipline de la compréhension des écritures et de l'éclairage d'un sens caché des textes. La tâche de l'interprète est, d'illustrer les textes dans tous les sens de leur ambiguïté. Comprendre le sens d'une œuvre suppose une certaine capacité d'appréhension de la divinité.

Un simple lecteur ne peut avoir le même rôle qu'un interprète, dans chaque œuvre littéraire, ce dernier s'appuie sur plusieurs disciplines. Un texte par lui-même n'est pas suffisant pour délivrer son message, il a besoin d'être commenté, interprété. Un texte digne d'interprétation recèle des éléments énigmatiques. Plus le texte est interprété, plus il est énigmatique et plus il est énigmatique plus il a besoin d'être interprété.

Dans la littérature quand on lit un récit une infinité de fois, on rencontre une confusion dans la complexification des textes, mais en même temps on restreint leur sens en les lisant. Comme le dit Dominique Maingueneau : “ *La proie se nourrit du chasseur qui s'autorise de sa proie.* L'interprète qui essaie de donner le sens d'un texte dédale (compliqué), essaie d'exprimer l'interprétation de son point de vue personnel (ou bien sa pensée critique).

L'énigmatique est nécessaire pour aller au plus profond du texte mais il faut s'approcher de la source du texte pour ne pas en complexifier le sens caché et ne pas perdre sa vraie valeur.

Maingueneau (2004, 60-61) précise que l'auteur peut se fier au cadre herméneutique : son texte étant par son statut virtuellement hyperprotégé, il attend du lecteur modèle qu'il fasse l'effort d'extraire les implicites nécessaires pour concilier les transgressions des normes interactionnelles avec le postulat que le principe de coopération est de toute façon respecté.

Dire et justifier son dire sont indiscernables. En donnant du plaisir au public il efface sa faute et la retourne : si l'œuvre est réussie, c'est le destinataire qui sera l'obligé de l'auteur. Surtout, dans les préfaces, avant-propos, préambules de tous types, l'auteur doit se mettre en règle avec les normes de la coopération verbale.

La stratégie la plus simple pour légitimer les transgressions est évidemment d'invoquer une distinction entre sens manifeste (figuré) et sens véritable (réel) de l'œuvre, c'est-à-dire le principe herméneutique lui-même. D'une manière générale, l'auteur éprouve la nécessité de se justifier dans le cadre de l'univers *esthétique*. S'il (l'auteur) donne le plaisir de lire d'une manière performante, son œuvre à son lecteur, il peut effacer son erreur d'esthétique qui nous prouve la véracité de sa réussite. Par conséquent, on accepte la nécessité d'opérer des réductions herméneutiques sur les œuvres littéraires.

Maingueneau explique que « l'interprétation de l'œuvre semble être les deux composants de l'homme : la nature et son esprit ou le corps et son âme. Par-là, l'œuvre se légitime comme œuvre totale qui renoue avec l'origine même de la philosophie ». (Maingueneau, 2004: 62) L'œuvre, en combinaison avec son propre sens (sa signification) peuvent se compléter comme étant une définition totale d'un même sens. D'après un proverbe français, l'apparence est trompeuse. Ce qui peut nous amener à dire qu'une œuvre peut contenir un sens caché en laissant la responsabilité au lecteur de bien la déchiffrer. Un texte qui semble transparent peut être séducteur ; il exige un dérivé des sens cachés ou une valeur mystérieuse.

Un texte peut contenir des significations profondes même s'il paraît transparent. Autrement dit, il peut avoir des significations cachées et mystérieuses au niveau profond.

L'interprète peut s'éloigner de la notion esthétique et peut être l'effacer de l'œuvre en essayant d'invoquer la distinction entre le sens manifeste et le sens véritable. D'autre part, l'auteur éprouve généralement la nécessité de se justifier dans le cadre de l'univers esthétique. Par conséquent, l'interprète doit essayer de ne pas s'éloigner de l'intégralité de l'œuvre en protégeant son côté esthétique dans le cadre herméneutique.

2.6. Analyse narratologique

La narratologie qui est une discipline fondée sur l'étude des textes narratifs ou non narratif est qualifiée parfois comme science de la narration. En 1969, Tzvetan Todorov a été initiateur du terme de "narratologie". Deux autres chercheurs, Mieke Bal et Gérard Genette, ont approfondi les recherches sur cette méthodologie. Le but de l'analyse narrative est de saisir les relations qu'entretiennent les personnages entre eux et les forces qui agissent sur le déroulement de l'action. Elle étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée. Barthes nous présente le texte narratologique comme :

Dans un texte de sorte narratologique ; il y a des éléments nécessaires pour produire un texte narratif. Le récit est l'enjeu d'une communication ; il y a un destinataire (donateur) et destinataire (récepteur) du récit. On sait que dans la communication linguistique, je et tu sont des éléments nécessaires présumés par l'un et l'autre ; il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). (Barthes, 1977: 38)

En étudiant l'auteur d'un roman, on ne se demande point en premier lieu qui peut être, ou qu'est-ce qui peut être la pensée de l'auteur ou du narrateur. Ce qui amène une certaine abstraction du texte en question dans la théorie littéraire.

Dans la construction du récit, on prend en compte la description du code au travers duquel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit-lui-même. Les signes du narrateur paraissent à première vue plus visibles et plus nombreux que les signes du lecteur (un récit dit plus souvent "je" que "tu"). Un signe de lecteur proche de ce

que Jakobson appelle la fonction conative de la communication. Cette fonction peut promouvoir le destinataire à agir sur le destinataire pour l'influencer.

2.6.1. Narratologie et narrativité

La narrativité s'entend comme une propriété caractérisant un certain type de discours narratifs en narratologie. À partir de certains type de discours, on distingue les discours narratifs et les discours non narratifs ce que nous permet de faire une distinction entre l'histoire et le récit. Malgré cette définition, Gérard Genette défend que l'opposition entre discours narratif et discours non narratif ne soit pas pertinente. D'après lui, il n'y a pas deux classes indépendantes de discours mais deux *niveaux discursifs* autonomes dans le récit. Au récit considéré comme le narré, il oppose le discours qui se définit comme la manière de narrer le récit. Dans la deuxième partie de notre travail, nous allons étudier la relation entre narration et histoire.

2.6.2. Analyse textuelle

Le discours narratif s'offre directement à l'analyse textuelle, qui est le seul instrument d'étude dont nous disposons dans le champ du récit littéraire et surtout du récit de fiction. Si on étudie une œuvre qui contient des événements racontés par son auteur, on peut utiliser d'autres documents extérieurs concernant la vie de l'auteur et de son travail durant les années précédent son ouvrage. Car les faits hors énonciation de l'œuvre influencent le parcours de sa production. Dans l'acte narratif le héros, le narrateur et les personnages sont fictifs contrairement à l'auteur, personne réelle.

L'analyse du discours narratif englobe l'étude des relations entre le récit et l'histoire, le récit et la narration et l'histoire et la narration. Cette situation nous conduit à proposer un nouveau partage du champ d'étude qui, elle aussi, se divise en trois catégories : *le temps, l'aspect et le mode*.

Alors que le temps exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours, l'aspect parle de l'histoire perçue par le narrateur et le mode est le type de discours utilisés par le narrateur.

TROISIÈME PARTIE

3. LES PRINCIPES DE LA NARRATOLOGIE

3.1. Diégésis et Mimésis

La mimésis et la diégésis constituent le fondement de l'étude narratologique. C'est en effet à partir de ces éléments que toute la théorie littéraire peut être mise en place. Pour bien définir les diversités modales au regard de la notion de *distance*, c'est présumer que le lecteur peut ressentir les deux représentations plus directes ce qui sont plus "proches" et contrairement plus indirectes qui sont plus "distantes". Il y a une ressemblance entre des rapprochements-éloignements et aux pôles *mimésis-diégésis*.

Selon **Aristote**, la mimésis est le seul mode de représentation, sous des deux variantes, le récit et l'imitation directe. Parce qu'on peut imiter en racontant ou en présentant tous les personnages comme agissant, comme "en acte" par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets. (Skutta, F., 2006:147-148)

Un exemple ci-dessous nous offre la définition de la mimésis :

Texte 1 : Dieu sachant cela, je pense, et voulant être réellement le créateur d'un lit réel, et non le fabricant particulier d'un lit particulier, a créé ce lit unique par nature.

Il le semble, Veux-tu donc que nous donnions à Dieu le nom de créateur naturel de cet objet, ou quelque autre nom semblable. ... (Platon, 1992 :597d)

Texte 2 : C'était des injures atroces, immondes, avec des encouragements ironiques et des imprécations ; et comme ils n'avaient pas assez de sa douleur présente, ils lui en annonçaient d'autres plus terribles encore pour l'éternité. (Ibid., 309 ; Adam, 1996: 30)

Platon introduit, au III^e siècle le livre de la "*République*", par rapport aux réflexions dans cet ouvrage, le problème des modes de représentation et par là même révèle l'opposition entre ces deux modes : le récit pur (*diégésis*) et l'imitation (*mimésis*). Il définit "l'épopée", dès qu'un poète narrateur cède la parole à un personnage, Platon parle d'*imitation*. Pour que la forme reste purement narrative, il faut recourir au récit par la parole, c'est à dire au discours indirect ou même narrativisé. Platon a précisé ces termes en réécrivant, une scène de l'Iliade de Homère qui avait traité en mimésis (donc en représentation proche) pour déduire un

récit condensé (distant) incluant les paroles de personnages, descriptions pittoresques... etc. L'exemple de Platon est tout à fait persuasif pour indiquer les deux différentes narrations, la diégésis où le poète "parle en son nom", et la mimésis où il conforme son langage à celui de chaque personnage auquel il nous avertit qu'il va donner la parole.

Il y a une autre explication de distinction entre la mimésis et la diégésis : il faut retenir que *la première* est la traduction du grec mimesis ; elle se définit comme l'œuvre de la fiction. Ce qui revient à dire que ce terme de mimésis est employé pour indiquer que la situation narrative est une feinte (une simulation). Autrement dit qu'elle consiste en une imitation ou une invention. *La deuxième* fait référence à l'univers dans lequel l'histoire se déroule. La diégèse s'oppose plutôt à la description et désigne l'aspect narratif du discours. La diégésis définit le récit pur sans dialogues et la mimésis correspond, elle à la dimension dramatique, c'est-à-dire, théâtrale de l'œuvre.

La diégésis (ou bien le *récit pur*) inclut les objets, les événements, les espaces et les personnages qui les habitent, et comprend aussi toutes les choses, actions ou attitudes qui ne sont pas explicitement présentées dans le récit, mais seront déduites par le public, qui va se construire tout un monde diégétique à partir des procédés narratifs. L'auteur raconte l'action indirectement, en décrivant ce qui se passe dans l'esprit du personnage ainsi que ses émotions. Selon Platon, le récit pur est celui dont le poète endosse entièrement la responsabilité sans essayer de nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle.

La mimésis (ou *l'imitation*) contrairement au récit pur, est construit par le poète de telle manière qu'il va s'efforcer de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle. La mimésis se définit comme un maximum d'information (des paroles) et un minimum d'informateur (autrement dit de traces de l'informateur. Alors que pour la diégésis, nous avons plutôt affaire à une grande quantité de choses dites mais qui n'est pas forcément proportionnel au nombre de sujet-parlants. Il y a certaines règles auxquelles la diégésis doit se plier, par exemple tout ce qui concerne le contenu n'est pas censé être réel. Dans la mimésis, le narrateur montre ce qui se passe dans les pensées intérieures des personnages et des émotions à travers ses actions extérieures.

Genette a eu recours à la définition du *mode* par Émile Littré, grand classique, cette fois-ci, de la lexicographie française. La définition donnée amène à comprendre que ce terme fût un support incontournable qui correspondait parfaitement à la narratologie de l'époque: il nécessite de juste remplacer les verbes *affirmer* et *exprimer* par le verbe *raconter*, c'est la raison pour laquelle nous pouvons raconter quelque chose avec plus ou moins de détails, aussi par rapport à ses connaissances, intégrer le point de vue de tel ou tel personnage, tout en considérant à l'égard à l'histoire, telle ou telle *perspective*.

Le terme « **mode** » essaye d'éclaircir la transposition des théories linguistiques à la narratologie. En faisant cela Genette introduit, dans son ouvrage, les termes « *distance* » et « *perspective* »⁸ qui sont deux modalités narratologiques dont l'objectif est de démontrer la façon de narrativiser le récit et de préciser la distance entre le narrateur et la chose racontée. Autrement dit, le terme "mode" détermine "la perspective" et la "distance" que le narrateur adopte pour relater son histoire.

3.1.1. Le récit d'événements et le récit de paroles

Genette a réuni ces deux modes opposés sous la notion de *distance* dans l'objectif de permettre une analyse plus rigoureuse et fine des méthodes narratives. Il les déduit de deux grands domaines suggérés par Platon : le *récit d'événements* et le *récit de paroles*. Le premier en tant que "transcription du (supposé) non-verbal en verbal" ne peut contenir d'imitation et garde le statut de récit, alors que le second "peut sembler au contraire condamné à une imitation absolue", qui ne correspond plus vraiment à un récit mais aux paroles des personnages.

Dans le récit de l'*Iliade* d'Homère, nous trouvons les deux états possibles du discours : l'un est un discours "*imité*" ou discours "*rapporté*", qui peut être dit par le *personnage*, l'autre est, chez Platon, un discours "*narrativisé*", c'est à dire traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le *narrateur* lui-même. Les niveaux de distance sont identifiés par leurs traits narratifs ; Genette

⁸ Genette accorde une très grande importance aux termes "distance" et "perspective". D'où ils constituent les deux chapitres du Mode.. (Genette: 1972: 173)

distingue trois formes dans le discours (prononcé ou intérieur) du personnage ; ces formes comprennent :

- a) Le discours *narrativisé (raconté)* : ce discours est plus distant et plus réducteur. Nous n'avons pas affaire à leurs paroles mais aux pensées des personnages. L'énoncé peut être plus bref et plus proche de l'événement pur. Il se définit comme un récit de pensées.
- b) Le discours *transposé* : (sous deux formes différentes) l'une est le narrateur qui condense les paroles, les pensées des personnages et les unit à son propre discours, et donc les interprète en son propre style. Et l'autre "le discours indirect libre", où l'économie de la subordination autorise une plus grande extension du discours, et donc un commencement d'émancipation avec une confusion significative des discours du personnage et du narrateur.
- c) Le discours *rapporté* : Il s'intéresse plutôt le statut du dialogue et du monologue intérieur qui se réalise soit dans le dialogue de type dramatique, soit dans le monologue prononcé voir intérieur. (Genette : 1983: 174)

Entre ces différents degrés de diégésis, il faut cependant faire aussi une distinction entre *récit d'événements et récit de paroles*. On trouve le discours rapporté (autrement dit le discours direct) dans le récit de paroles et le discours narrativisé ou raconté dans le récit d'événements.

3.2. Narration et Récit

Dans la narratologie, il y a certaines difficultés qui créent des ambiguïtés. Pour montrer ce fait, nous allons commencer à étudier *le récit* pour discerner quelques notions sur la narratologie. Le récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume les relations au sein d'un événement ou d'une série d'événements qu'ils soient *réels* ou *fictifs*.

Genette détermine le récit par cette phrase : " La fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc. mais simplement de raconter une histoire, donc de "rapporter" des faits (réels ou fictifs), ..." (Genette, 1983:163)

Tout récit suppose une certaine organisation temporelle. L'histoire des événements doit avoir un certain ordre chronologique pour être compréhensible. L'organisation du récit s'établit autour d'une intrigue et l'action (ou les actions) d'un ou de plusieurs événement(s), qui s'y rapporte(nt). La première, l'intrigue, est définie comme l'enchaînement d'épisodes distingués par une structure narrative, Le

deuxième, l'action, elle est définie comme le moteur ou encore le ressort de l'intrigue.

Le récit est un enjeu d'une communication. Il accompagne la vie et la mort de l'homme en reflétant les actions entre ces deux notions. Il n'est alors que l'expression d'un "je" qui lui est "extérieur". Selon P.Charaudeau, le récit repose sur une "mise en narration" qui, comme pour la communication en général, s'articule sur (ou selon) deux espaces de signification : l'un est l'espace externe au texte (extratextuel), où se trouvent les deux partenaires de l'échange langagier : *l'auteur et le lecteur (réel)*. Ce sont deux êtres qui appartiennent à l'identité sociale dans la vie réelle. L'autre est un espace interne au texte (intratextuel), où se trouvent les deux sujets du récit : *le narrateur et le destinataire du message*. Ce sont deux éléments du récit qui indiquent des êtres virtuels de papier à *l'identité discursive (qui sont basés sur le raisonnement)*.

Le schéma suivant inspiré des travaux de Charaudeau illustre très bien les composantes de la mise en narration du "dispositif narratif : (Charaudeau, 1992: 756)

Tableau 6

Individu	Témoignage de Vécu	Individu
AUTEUR		LECTEUR RÉEL
Écrivain	Projet d'écriture	Compétence de lecture
Historien	Histoire racontée comme réelle	D'histoire réelle
NARRATEUR		LECTEUR – NARRATAIRE
Conteur	Histoire racontée comme fiction	D'histoire inventée

Le récit se compose de plusieurs éléments essentiels, notamment des personnages, celui qui participe à l'histoire ; un narrateur, celui qui raconte l'histoire ; un espace là où se passe l'histoire et le temps où se passe l'histoire. De plus, il existe aussi un lecteur, une personne instruite à qui on destine le récit, c'est à dire le destinataire. Selon ce schéma, il y a un *donateur* et *destinataire* du récit. Il ne peut y avoir des récits sans *un narrateur* et sans *un lecteur*.

Barthes définit le récit comme suivant :

“Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des “étages”, projeter les enchaînements horizontaux du “fil” narratif sur un axe implicitement vertical ; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement, passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. (Barthes, 1977: 14-15)

Charaudeau explique la notion du récit et les particularités nécessaires en construyant un récit par ces phrases :

Pour qu'il y ait récit, il faut un “raconteur” (qu'on pourra appeler *conteur, écrivain, témoin, etc.*), qui soit pourvu d'une intentionnalité, c'est à dire d'un *vouloir transmettre* quelque chose (une certaine représentation de l'expérience du monde) à quelqu'un, un “destinataire” (qu'on pourra appeler *lecteur, auditeur, spectateur, etc.*); et ce d'une *certaine manière*, toutes choses qui donneront un sens particulier à son récit (Charaudeau: 1992: 711).

Autrement dit selon A.K.Varga, il faut lui inventer un contexte pour qu'une séquence d'événements racontés se transforme en récit. Alors le récit constitue une totalité pendant que le narratif n'est qu'une de ces composantes qui sont *discours, récit, image*.

Voici quelques exemples d'un événement voire de plusieurs combinés, montrant l'étendue de la définition du “récit” : L'assassinat de quelqu'un, un accident (peu importe le contexte) ou la vie d'un personnage intéressant. Une autre manière de dire, on définit le récit comme étant la représentation d'un événement, qui doit être raconté sous forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire et donc permettent de construire une forme de récit ;

Appliquons cette définition à un exemple :

Un accident de la circulation est un événement qui provoque le passage d'un état S (voiture intacte) à un état S'⁹ (voiture endommagée). Cependant l'accident de la circulation n'est pas un récit ; il ne le devient que lorsqu'il est **représenté**, rapporté par quelqu'un (raconté, filmé, mis en scène...) ¹⁰ (Everaert-Desmedt, 2000: 14)

Les deux événements dans l'exemple ci-dessus qui sont "représentation et événement" ne peuvent pas séparer de l'un et l'autre pour construire un récit. Ils sont nécessaires pour obtenir un récit. Un événement non représenté n'était pas un récit ; de même, une représentation sans événement ne constitue pas un récit, mais juste une description.

3.2.1. La Narration

Selon Genette, *la narration* est "un acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place." (Genette, 1972: 15)

D'après Charaudeau, la narration définie tantôt comme un "exposé écrit et littéraire d'une suite de faits", et l'on est renvoyé au mot récit, tantôt comme un "exercice scolaire qui consiste à développer de manière vivante et pittoresque un sujet donné", et l'on est renvoyé au mot *redaction*. (Charaudeau, 1992 :710)

La narratologie s'est donnée comme un but d'étudier des textes tout en se définissant comme une branche de la science générale des signes qui rattache l'analyse du discours et de la linguistique textuelle. Le fait d'écrire n'est pas simplement "raconter" autrement dit, au moment où l'on raconte, on rapporte aussi tout le référent (ce qu'on dit) à cet acte de locution, ce qui nous amène à dire que la littérature contemporaine n'est en aucune manière descriptive mais bien transitive.

Dans les années 1960-1970, Gérard Genette, profondément inspiré de la tradition classique -de l'Antiquité grecque- a décrit quelques constituants du discours

⁹ S et S' signifie l'état initial et l'état final

¹⁰ Remarquons que toute représentation est déjà interprétation : un accident dur quelques secondes et les facultés ne peuvent pas enregistrer les phases.

narratif. Il a développé un modèle ternaire constitué de trois aspects de la réalité narrative : le *récit* (le signifiant ou l'énoncé), *l'histoire* (le signifié) et *la narration* (l'acte narratif producteur)

Celui qui raconte une histoire n'est pas le même avec celui *qui écrit* un livre ni *qui est* dans la vie. Autrement dit, même s'il s'agit apparemment d'une même personne, comme il est dans l'autobiographie, il ne faut jamais confondre l'individu, ou *l'être en chaire et en os* en occurrence l'auteur, avec le narrateur, *l'être en papier* qui narre le roman et qui raconte une histoire.

Selon Genette, tout écrit peut être catégorisé sous trois formes selon l'analyse du discours narratif : La première forme, la catégorie du **temps** qui montre les relations temporelles entre récit et histoire ; la deuxième forme, celle du **mode**, qui cherche à traiter des formes de représentation narrative des événements ; enfin troisième et dernière forme celle de la **voix** qui met en évidence la situation narrative entre deux protagonistes, le narrateur et son narrataire.

3.2.2. L'histoire

L'histoire est un ensemble des événements racontés. C'est la succession d'événements elle-même, réels ou fictifs, et leurs relations d'enchaînement ou de répétition.

La distinction narration, histoire et récit constituent le fondement de l'étude narratologique. C'est en effet à partir de ces trois éléments que toute la théorie littéraire va être mise en place. L'un de ces aspects de la réalité narrative est l'histoire. Elle se définit comme l'ensemble des événements racontés. L'histoire et la narration n'existent que par l'intermédiaire du récit. Réciproquement, le récit et le discours narratif ne peuvent exister en tant que tels que parce qu'ils racontent une histoire. La relation entre l'histoire, le récit et la narration nous amène à un classement en trois catégories : celle du **temps**, celle de **l'aspect** et celle du **mode**.

Genette indique la différence entre ces trois aspects comme cité ci-dessous :

“ Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur

événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place." (Genette, 1972: 15)

3.3. Fonction du narratif et du descriptif

Le narratif et le descriptif sont deux éléments principaux constituants du récit. On utilise dans le récit ces modes d'organisation du discours. Il ne faut pas mettre au même niveau, le récit avec les modes narratif ou descriptif, puisque ces derniers sont englobés dans le premier.

De même le descriptif et le narratif se distinguent l'un de l'autre dans le texte, par le mode que le sujet utilise, en décrivant et en narrant.

La vision : construction du monde :

Le descriptif nous fait découvrir un monde qui est censé exister en tant que tel, et ce de manière immuable. Ce monde n'a pas besoin d'être reconnu, il n'a que la nécessité d'être montré. Charaudeau (1992: 715) explique que le *narratif* nous fait contrairement découvrir un monde qui est construit dans le déroulement même d'une succession d'actions qui s'influencent les unes les autres et se transforment dans un enchaînement progressif.

Le texte narratif représente, par l'intermédiaire d'un narrateur, des actions, des événements ou des transformations qui se développent au cours du le temps. On reconnaît un texte narratif grâce aux temps employés : ce sont les temps du récit, soit surtout le passé simple, le présent et le passé composé.

La narration peut avoir des variantes selon le type de texte : Rapporter des faits réels comme fonctions informatives ou documentaires, raconter des faits imaginaires, ou encore servir de preuve par sa fonction argumentative afin de convaincre.

Le texte descriptif a comme fonction de communiquer un savoir sur la réalité de manière informative ou documentaire. Il renforce la vraisemblance d'une histoire par son coté réaliste, sans faire ni métaphores, ni connotations et il joue un rôle dans

le développement réaliste de la narration d'un récit. Enfin, il a une fonction de démonstration de la fonction argumentative.

3.4. Auteur et Narrateur

Après avoir découvert et lu une multitude de textes, de romans, de contes et de récits, nous nous sommes rendu compte qu'il peut y avoir une certaine difficulté de comprendre le narrateur à qui l'auteur a donné la responsabilité de raconter ou de narrer son histoire. Il faut immédiatement signaler qu'il est cependant difficile de dissocier les fonctions du narrateur de celles de l'auteur ; Le lecteur peut osciller entre ces deux termes littéraires et surtout dans les cas où le narrateur est perçu comme omniscient et omniprésent comme celui qui enlève des repérages déictiques. Dans ce cas, il risque de confondre la subjectivité narrative et le personnage. Force est alors de bien connaître les rôles respectifs de chacun avant de commencer à analyser un récit.

Qui est *l'auteur* et qui est *le narrateur* du récit ? Pour identifier ces deux concepts, il nous faut répondre aux deux questions suivantes : Qui a écrit le texte ? Et qui parle ou perçoit dans le texte ? Un auteur est responsable en matière de création et d'œuvre, il est un individu du monde réel. Un récit a toujours un auteur identifié, son nom apparaît d'ailleurs dans son texte ou sur la couverture du livre. Par contre, un romancier est un *créateur d'univers* ; dès le premier mot qu'il écrit, il crée un univers et celui-ci se crée par lui. Tandis qu'un narrateur est un être fictif qui raconte le récit mais qui est perçu *seulement* par le lecteur, il est responsable de la prise de parole. Il ne crée pas l'histoire mais il semble à même de raconter ce que l'auteur voudrait transmettre à son lecteur, par son intermédiaire.

Barthes affirme la différence entre ces deux notions :

Il ne peut pas être présent en dehors du texte, il n'est pas forcément un personnage du récit. Donc, l'auteur d'un récit ne doit pas être confondu en aucune manière avec le narrateur du récit. "Les fonctions de "*narrateur et personnages*" sont essentiellement des "*êtres de papier*". (Barthes, 1977: 40)

L'auteur est une personne concrète, qui existe ou qui a existé. Le narrateur est un rôle que l'auteur s'invente et qu'il joue ; le temps de faire son récit, de raconter son histoire (Dumortier/ Fr Plazanet, 1981: 111). Il est maître absolu du temps et de

l'espace... Il peut ce que peut la pensée, il représente sans être gêné par aucune des entraves de la réalité et il a tous les pouvoirs de la nature et aussi de l'esprit.

L'auteur peut s'inspirer de sa vie réelle pour inventer l'intrigue et les personnages et donc il nous sera profitable de connaître les événements essentiels de la vie de l'auteur pour mieux comprendre sa pensée et certaines fonctions de son œuvre.

Toutes les œuvres du récit comportent un narrateur ; les gens de la vie réelle savent qu'ils doivent se transformer quand ils racontent une histoire. Quelqu'un qui raconte un de ses voyages vécu à ses amis doit savoir raconter son parcours comme une *métamorphose* du narrateur. Ce qui confirme que, dans le récit, le narrateur n'est qu'un rôle inventé et adopté par l'auteur. Ce fait nous donne la dualité : le narrateur du roman n'est pas l'auteur. Au contraire, il semble que le narrateur soit un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé ce qui n'est qu'un jeu dans le récit.

Le narrateur n'est pas forcément le reflet de son auteur du récit ; Autant le héros d'un récit peut être un être simple de caractère en tant que narrateur autant l'auteur peut être un homme tout à fait cultivé, l'un n'impliquant pas l'autre. Le narrateur, même s'il s'exprime à la première personne, n'est que le prolongement linéaire du personnage raconté. Il est même possible de concevoir que l'auteur ayant lu plusieurs ouvrages d'autres écrivains, fasse dire au narrateur autre chose que ce qu'il a lui-même vécu mais plus ce qu'il a lu.

L'arrivée des « romans modernes » vers le XVIII^e siècle, a permis d'élargir les variétés de narrateur; on a ainsi vu apparaître des humoristes, des innocents, des enthousiastes, etc. Les auteurs n'ont eu que l'embarras du choix afin de faire naître des univers aux images qu'ils voulaient montrer et en mettant leur subjectivité dans leurs romans.

Barthes distingue les trois conceptions du récit :

“ La première considère que le récit émis par une personne ; cette personne a un nom, c'est l'auteur, en qui s'échangent sans arrêt la personnalité et l'art d'un individu parfaitement identifié, qui prend périodiquement la plume pour écrire une histoire. Le

récit n'est alors que l'expression d'un *je* qui lui est extérieur. La deuxième conception fait du narrateur une sorte de conscience totale, apparemment impersonnelle, qui émet l'histoire d'un point de vue supérieur, celui de Dieu. (...) La troisième conception la plus récente édicte que le narrateur doit limiter son récit à ce que peuvent observer ou savoir les personnages. (Barthes, 1977: 40)

Genette, le théoricien connu de la littérature, définit cette distinction entre le narrateur et l'auteur par ce paragraphe ;

“Le narrateur du Père Goriot n'est pas Balzac, même s'il exprime ça ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui “connaît” la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer : et en ce sens, bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture. (Genette, 1972: 221)

En conclusion ; malgré le fait des effets de réalité soient discutables, les trois fonctions “le narrateur, l'auteur et le personnage” ne fonctionnent pas selon le même registre dans le texte.

3.5. Lecteur et Narrataire

Un autre élément important de l'organisation textuelle dans le récit, est bien évidemment “le lecteur”. Il ne s'agit pas de « nous » en tant qu'individus physiques et dotés d'un état civil. Au même titre que Don Quichotte ou Madame Bovary qui n'ont pas vraiment existés, mais sont des personnages de fictions créés par l'auteur, le narrataire est aussi une créature fictive. Le rôle de « lecteur » commence dès l'ouverture de la première page d'un roman. L'entrée du lecteur dans son rôle de “narrataire” correspond à la métamorphose énigmatique que *le spectateur* subit au théâtre lorsqu'il entend les applaudissements et que les lumières s'éteignent.

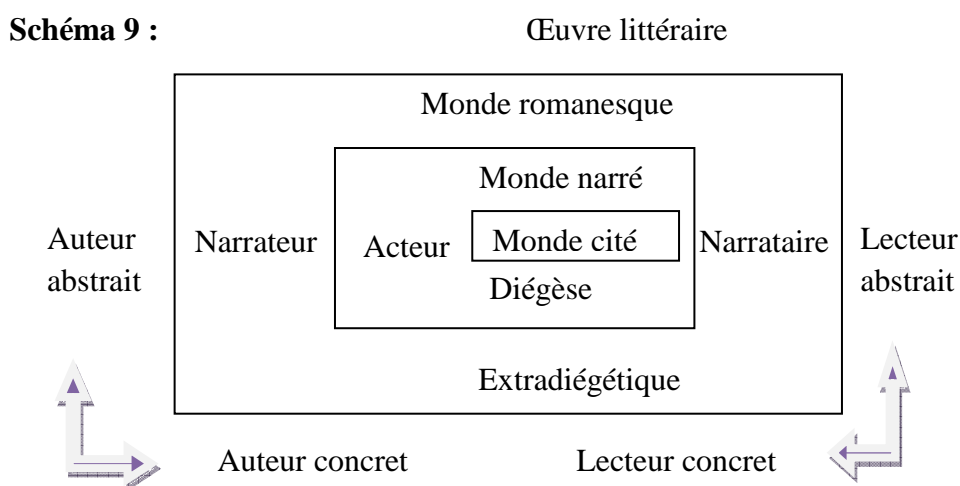
Charaudeau fait une distinction entre le lecteur et le destinataire :

On ne peut confondre tel *individu* avec le *lecteur réel* qu'il devient à un moment donné et auquel il est demandé un minimum de *compétence de lecture*, ni ce lecteur réel avec le *lecteur*, “être de papier”, qui se trouve impliqué dans l'histoire comme *destinataire* d'une histoire racontée par un narrateur. (Charaudeau, 1992: 755)

Dans la narratologie, on nomme le destinateur “narrateur”, par définition celui qui émet le message, et le destinataire, “narrataire”, celui à qui s'adresse le discours énoncé. Le narrataire n'a pas plus existence réelle que le narrateur. Il n'existe que sous la forme textuelle.

Le narrataire, qui est le symétrique du narrateur et mis en scène dans la diégèse, est une figure textuelle de l'auditeur/lecteur. Il ne faut pas confondre le lecteur avec le narrataire. Ce dernier est un des éléments de la situation narrative au même niveau diégétique. S'il existe un *narrateur* intra diégétique, il y a aussi un *narrataire* intra diégétique. Même si le narrateur extra diégétique feint de ne s'adresser à personne, il se trouve un destinataire à tout discours. Dans le cas du narrataire proustien : "Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi et parfois bien d'avantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté".

Dans la diégèse "Mille et une nuits", Shéhérazade occupe la place de narrataire avant d'être la narratrice des *Nuits*, pour le bonheur du sultan Shâhriyâr (narrataire). Le schéma ci-dessous permet d'expliquer le niveau narratif (Abbasadi, 2008:7)



3.6. Les niveaux narratifs dans un récit

Qui raconte le roman ? Avant qu'il ne commence à narrer son histoire, le narrateur détermine un point de vue narratif de l'histoire dont il entend faire le développement. Le narrateur essaie de trouver quelle perspective qu'il va utiliser pour son histoire ; d'une part, la perspective supposant une vision globale, l'omniscience et l'objectivité ; d'autre part, particulièrement une perspective étroite, subjective et restreinte aux événements qu'un protagoniste de l'histoire. il amorce un long

processus de trouver son choix de perspective en soupçonnant la perspective, ce qu'il va choisir sera convenable ou non.

A partir du XX^e siècle, il se forme un changement de perspective et le roman prend de nouveaux horizons. Les types de narration amènent de nouvelles visions, nous pouvons constater une évolution concernant le roman. Le lecteur du roman du XX^e siècle se trouve dans une nouvelle actualité certaine. Car le lecteur de romans de ce siècle se rencontre avec une étrange nature du narrateur et de la narration romanesques.

Kayser trouve étrange les types de narration en ces termes suivants : Kayser exprime son étonnement dans les termes suivants : “ Quel étrange type de narration également dans *La Peste* de Camus ou dans la Chute.” (Kayser, 1977: 63) On découvre un embrayage d'un observateur variable du récit qui nous montre une transformation des perspectives de narrateur. Cette nouveauté du champ d'étude, élargit l'horizon des divers de types de narration.

3.7. Types de narrateur

3.7.1. Le narrateur extra-diégétique

A ce niveau de narration, le narrateur ne fait ni partie de la fiction ni même ne constitue de lien entre les événements et la narration. Il prend acte de tous les événements à partir de l'extérieur de la fiction quand bien même il n'est pas un personnage de l'histoire. Ces genres de narrateurs choisissent d'interpréter ou de déduire ce qui fait l'objet de sa narration mais en même temps le narrateur peut intervenir à certains moments dans le récit et peut expliquer un choix dans la manière de conduire son récit. Il n'est inclus dans aucune part de l'histoire. Le narrateur ne peut que raconter son récit qu'au second degré puisqu'il est absent de l'histoire. Par contre, il sait tout ce qui se déroule dans l'histoire à partir de sa vision de l'extérieur et pour cela il est omniscient. Il n'appartient pas à la diégèse ; il est ni personnage du récit ni témoin de l'événement. Le lecteur a aussi l'impression de voir les événements se dérouler sous ses yeux.

Genette affirme que « l'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extra-diégétique, comme l'instance narrative d'un récit second est par définition diégétique, etc. (Genette, 1972: 239)

Le narrateur extra-diégétique est plutôt un narrateur d'épopée, traitant d'un héros historique ou légendaire du passé et à une époque révolue. Il peut intervenir à certains moments dans le récit, mais seulement pour *commenter* ou *émettre un jugement* sur l'objet de sa narration.

Gil Blas¹¹ est un narrateur extra-diégétique parce qu'il n'est inclus dans aucune diégèse comme narrateur, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public (réel) extra-diégétique ; mais il est en même temps un narrateur homo-diégétique, car il raconte sa propre histoire.

3.7.2. Le narrateur intra-diégétique

A ce niveau de narration, le narrateur qui raconte les événements est lui-même à l'intérieur du récit contrairement au narrateur extra-diégétique. Il se précise comme un individu raconté, il peut être un des protagonistes du récit et il prend la responsabilité de l'assumer. Le narrateur intra-diégétique ne raconte pas sa propre histoire mais il peut raconter une histoire qu'il a vécue ou qu'il a vue et il peut faire partie de l'histoire en donnant son point de vue. Il réside donc au même niveau que les personnages, ainsi que de leurs pensées et de leurs actions.

Nous définissons cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit... les événements racontés dans les *Mémoires* d'une rédaction de M. de Renoncour, sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc "*intra-diégétique*". (Genette, 1972:238)

Inversement le narrateur extra-diégétique, exemple : Schéhérazade est une narratrice intra-diégétique parce qu'elle est déjà, avant même d'avoir ouvert la

¹¹ *L'Histoire de Gil Blas de Santillane est un roman picaresque publié par Lesage de 1715 à 1735. Il est considéré comme le dernier chef-d'œuvre du genre picaresque.*

bouche, un personnage dans un récit qui n'est pas le sien ; mais elle est de même narratrice hétéro-diégétique puisqu'elle ne raconte pas sa propre histoire.

3.7.3. Le narrateur méta-diégétique

L'instance narrative d'un récit second est le narrateur méta-diégétique. Le récit au second degré est une forme qui remonte aux origines mêmes de la narration épique. Il raconte l'histoire dans l'histoire en ouvrant dans le texte un autre univers. Le niveau méta-diégétique, c'est lorsque la diégèse contient elle-même une diégèse, par exemple, un personnage-narrateur ; le cas typique Shéhérazade dans "les mille et une nuit" (il s'agit du récit dans le récit) ou dans le roman *Jacques le fataliste* et son maître de Denis Diderot.

Les relations entre personnes interfèrent librement avec les relations de niveau, sans incidence sur leur fonctionnement : dans *Manon Lescaut*, par exemple, le narrateur intra-diégétique et le personnage méta-diégétique sont une et même personne, des Grieux, que l'on qualifie pour cette raison de narrateur homo-diégétique.

Pour unir le récit méta-diégétique au récit premier, il faut distinguer les trois principaux types de relation : (Genette, 1977: 241) Le premier type est une causalité directe entre les événements de la méta-diégétique et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction explicative.

3.7.4. La mise en abyme

Dans les récits, il y a changement dans le fait de passer d'un niveau narratif ; Les récits qui font traverser d'un récit à l'autre récit sont des récits constitués par la *mise en abyme*. C'est la transmission d'un niveau à un autre niveau mais dans le même registre, tel le passage d'un niveau romanesque à un autre niveau romanesque ou bien d'un niveau romanesque à un autre niveau romanesque ou bien d'une pièce théâtrale à une autre pièce théâtrale, on peut parler de transition horizontale. Mais si la transmission est dans un différent niveau comme d'un niveau théâtral à un niveau



cinématographe, c'est le récit emboîté, on peut parler de transition verticale. Il peut exister une mise en abyme dans chaque récit emboîté, par contre la réciproque n'est pas vraie, il n'existe aucun récit emboîté dans une mise en abyme.

3.8. VOIX NARRATIVE

L'instance narrative ou voix narrative est une notion complémentaire de la focalisation. La première instance narrative est celle du narrateur qui est celui qui prend en charge la narration d'un récit. Il s'agit non pas de retrouver l'auteur mais de reconnaître la voix qui s'exprime dans la fiction. Selon Lintvelt, le narrateur assume toujours la fonction de représentation sans jamais remplir la fonction d'action qui est attribué au personnage.

Il y a toujours deux sens au mot "personnage", le premier, celui étant apte à raconter et le second, celui à être raconté, autrement dit, il peut s'agir d'un personnage-narrateur (Je-narrant) et encore d'un personnage-acteur (je-narré). Cela débouche sur une distinction générale des formes narratives en deux catégories ; le narrateur peut se concevoir comme narrateur homo-diégétique ou comme narrateur hétéro-diégétique.

3.8.1. Le narrateur hétéro-diégétique

Le narrateur hétéro-diégétique est d'une autre nature des protagonistes du récit car il est extérieur à l'action. Ce type de narrateur s'apparente au narrateur d'un récit historique. Il ne joue aucun rôle dans leur déroulement et il n'est pas mêlé directement aux événements qu'il décrit selon sa vision des choses. Il a une vue globale sur l'histoire qu'il narre à la troisième personne du singulier ou du pluriel. Le narrateur peut connaître les sentiments, les opinions, les passés et les futurs des personnages du récit et en raison de cette qualité il est souvent reconnu comme étant "omniscient". Père Goriot de Balzac peut s'identifier à un exemple de ce type de narrateur dans la littérature. Un exemple pris dans le livre de Maupassant "Une Vie" ;

"Il arriva comme on essayait un banc rustique posé le matin même sous le grand platane en face des fenêtres du salon... puis il parla du pays, qu'il déclarait très "pittoresque", ayant trouvé, dans ses promenades solitaires, beaucoup de "sites" ravissants. De temps en temps ses yeux, comme par hasard, rencontraient ceux de Jeanne ; et elle éprouvait une sensation singulière de ce regard brusque,

vite détourné, où apparaissant une admiration caressante et une sympathie éveillée.”
(Maupassant, 1974: 53)

Le mode hétéro-diégétique de narration permet au narrateur de créer l’illusion d’un récit objectif.

3.8.2. Le narrateur homo-diégétique

C’est un type de narrateur, aussi bien dans la narration que dans l’histoire qui assume la fonction du personnage principal ou secondaire. La position du narrateur est appelée également auto-diégétique si le narrateur homo-diégétique agit comme l’héros de l’histoire. Le narrateur est présenté comme un héros dans le récit, il n’est pas un simple témoin des événements et il se mélange au récit et fait partie de l’histoire. Il a un accès à la psychologie du personnage principale, le “*héros*”, mais pas d’accès à ceux des autres personnages du récit.

Il raconte ce qu’il fait, ce qui se passe et ce qu’il pense dans le récit puisqu’il est le sujet du récit. Le narrateur héros peut se définir aussi comme “le narrateur auto-diégétique” ; il raconte sa propre histoire en utilisant la première personne du singulier, le “**je**” dans son récit. Il est le héros de sa propre histoire “le Horla” de Maupassant et aussi “Le grand Meaulnes” d’Alain-Fournier. Ces deux romans peuvent se montrer comme des exemples pour ce genre de narrateur. Un exemple extrait du livre “Le grand Meaulnes” d’Alain Fournier :

“Je n’avais guère été, jusqu’alors, courir dans les rues avec les gamins du bourg. Une coxalgie, dont j’ai souffert jusque vers cette année 189...m’avait rendu craintif et malheureux. Je me vois encore poursuivant les écoliers alertes dans les ruelles qui entouraient la maison, en sautillant misérablement sur une jambe...

Aussi ne me laissait-on guère sortir. Et je me rappelle que Millie, qui était très fière de moi, me ramena plus d’une fois à la maison, avec taloches, pour m’avoir ainsi rencontré, sautant à cloche-pied, avec les garnements du village.”

(Fournier, 1971: 19)

3.8.3. Le narrateur Auto-diégétique

L’une des caractéristiques principales du narrateur auto-diégétique est la détermination du rôle du héros (comme étant le jouer de son rôle propre à lui-même). Le narrateur auto-diégétique place le pronom personnel “je” du narrateur au premier plan dans la structure globale du récit. Définir que le héros est dans sa propre

histoire ; il narre ce qu'il a vécu dans sa vie. Selon la définition de Genette "Pour le narrateur homo-diégétique qui est le héros de son récit, Genette réserve le terme d'auto-diégétique." (Genette, 1983: 253)

Le narrateur présent fait non seulement parti de l'histoire, mais en est aussi le du personnage principal. Ce type de narrateur est employé lorsqu'on veut se concentrer sur l'évolution psychologique du personnage. Le narrateur utilise la façon de parler et/ou penser du personnage pour qu'il paraisse plus vraisemblable.

3.8.3.1. Le narrateur-personnage

C'est celui qui est présent dans le récit comme c'est le cas par exemple, d'un récit autobiographique. Le narrateur-personnage raconte un événement à la première personne du singulier ; il est l'objet de sa narration. C'est une vue étroite, subjective, centrée sur le narrateur. Il raconte ses mémoires, son journal intime. Il peut aussi être appelé narrateur *auto-diégétique*. Exemples de ce type de narrateur : *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, *Robinson Crusoe* de Defoe et *Le Horla* de Maupassant. Sa présence dans l'histoire est montrée par l'emploi des mots "**Je, mon, mes...**". Il fait partie du récit au sens où il participe à l'action et peut même en être le personnage principal. Le lecteur peut s'identifier au personnage dont il partage les émotions, les découvertes au long de l'histoire.

3.8.3.2. Le narrateur-Témoin

Ce type de narrateur-témoin figure dans la diégèse en tant que personnage mais raconte l'histoire d'un autre protagoniste. Le narrateur fait partie de la narration. Il prend la figure d'un acteur du récit ou bien encore, il reste une simple voix narrative. Le narrateur-témoin fait parti de l'histoire sans être le personnage principal, mais il en est le témoin. Au contraire du narrateur présent, on ne se concentre pas sur la psychologie du narrateur étant donné qu'il n'est pas le personnage central. En fait, à travers les yeux du narrateur, on s'attarde sur l'évolution psychologique du personnage principal, non sur celle de ce personnage secondaire.

Il va raconter l'histoire mais il n'en est pas le héros. Il participe parfois à l'action. Il se mêle à l'histoire qu'il raconte ; il joue un rôle important ou secondaire

et il est souvent un des adjuvants de l'histoire. Le narrateur-témoin "Tarrou" qui est d'abord est un personnage du roman de **La Peste** nous présente un bon exemple. Le second personnage "Tarrou" porte un rôle de narrateur-témoin, car il participe aux événements par son carnet qui raconte tout.

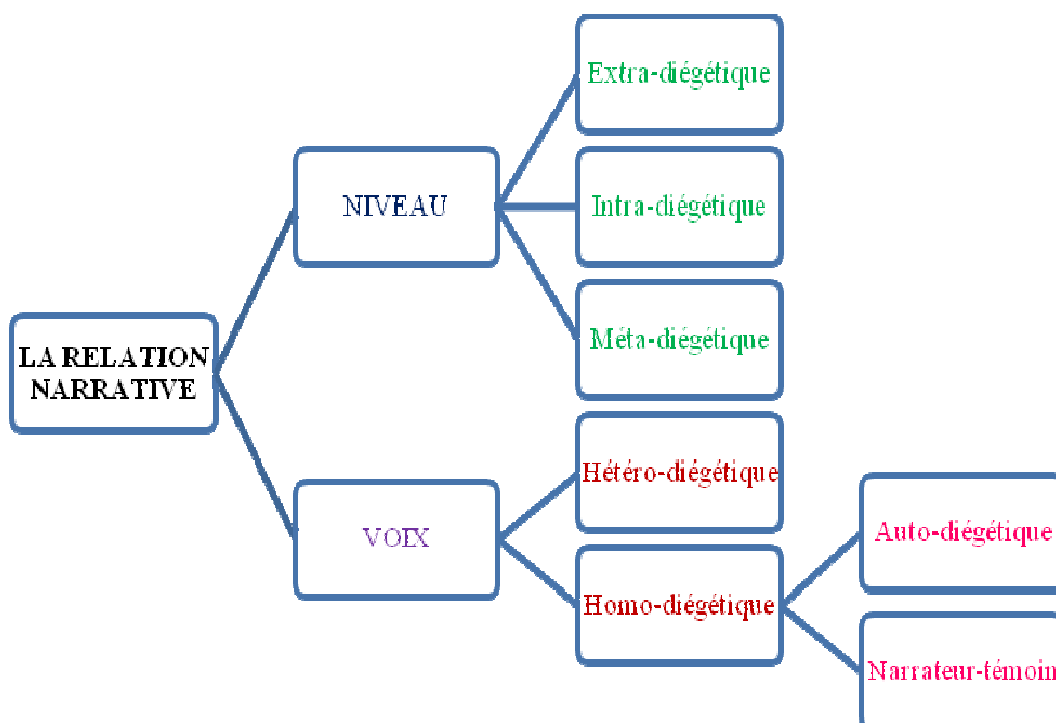
Les différentes positions de narrateur se situent dans le tableau au-dessous. Il ne faut pas confondre les notions sur la différence entre extra-diégétique-hétéro-diégétique et entre intra-diégétique-homo-diégétique. Un narrateur homo-diégétique peut être extra-diégétique ou bien un narrateur hétéro-diégétique peut être un narrateur intra-diégétique. (Genette, 1983:260)

Tableau 7

RELATION \ NIVEAU	Extra-diégétique	Intra-diégétique
Hétéro-diégétique	Homère	Schéhérazade C.
Homo-diégétique	Gil Blas <i>Marcel</i>	Ulysse

Le schéma ci-dessous illustre la relation narrative sur deux axes nommés le niveau et la voix.

Schéma 10 :



3.8.4. Le niveau d'enchâssement de la narration

Les univers diégétiques peuvent être pris en charge par des narrateurs différents. Un acteur peut se mettre à raconter et devenir ainsi le narrateur d'une histoire dont il est ou non lui-même un acteur. L'exemple de Schéhérazade avec une variation du narrateur extra-diégétique au narrateur intra-diégétique est une narration imbriquée (une histoire dans l'histoire).

Le Vizir, père de Schéhérazade, qui raconte l'histoire de l'âne, du taureau et du laboureur, est un acteur du récit –cadre des *Mille et une nuits* (narrateur intra-diégétique). Mais il est dans une relation Hétéro-diégétique de type “narration à la troisième personne” avec la diégèse du récit qu'il propose à sa fille pour tenter de la convaincre de ne pas épouser le sultan. La même relation Hétéro-diégétique présidera aux récits de Shéhérazade elle-même, tout au long des nuits. (Adam, 1996: 81)

Pour mieux exprimer la relation des éléments narratifs, le tableau qui se trouve ci-dessous nous illustre une partie de synthèse de la typologie narratologique selon Genette ;

Tableau 8

LE TABLEAU NARRATOLOGIQUE SELON GENETTE ¹²

L'INSTANCE NARRATIVE	La voix narrative	Narrateur homodiégétique		Narrateur hétérodiégétique		Narrateur autodiégétique	
	Le temps de la narration	Narration ultérieure		Narration antérieure		Narration simultanée	
	La perspective narrative	La focalisation zéro		La focalisation interne		La focalisation externe	
LES NIVEAUX NARRATIFS	Les récits emboîtés	Extra-diégétique		Intra-diégétique		Méta-diégétique	

3.8.4.1. Le récit emboîté

Les modes de narration ne sont pas exclusifs les uns des autres ; il est vraisemblable qu'on peut trouver successivement plusieurs types de narrateur dans un même récit. Un narrateur peut être à la fois extra-diégétique et homo-diégétique (Par exemple, sans être un personnage de la diégèse, le narrateur peut souligner le lecteur ou livrer un jugement sur ses personnages.). Inversement, un narrateur peut être intra-diégétique et hétéro-diégétique (Tout en étant un personnage, il peut ne pas intervenir en tant que narrateur dans l'histoire qu'il raconte). Dans le cas particulier de l'autobiographie, bien que le narrateur soit à la fois auto-diégétique et homo-diégétique, l'écrivain ne peut refléter le récit d'une manière exhaustive, il ne narre l'histoire que comme un narrateur impliqué dans sa propre histoire.

¹² <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

3.9. Type de focalisation

Le lien entre le narrateur qui rapporte l'histoire et le point de vue à partir duquel l'histoire est présentée n'est pas direct. Le narrateur du récit décide le degré de détails qu'il veut bien livrer sa focalisation ; il peut raconter tout ou une partie des informations qu'il a sur l'intrigue et les personnages qui y interviennent. Il peut raconter son histoire soit selon la vision du héros soit en dehors de celui-ci et de manière effacé dans l'histoire. Il ne faut pas confondre modification de perspective (focalisation) et modification fait par le narrateur. Donc, pour résumer, nous pouvons dire qu'il existe trois formes de point de vue et qui peuvent elle-même contenir, trois techniques narratives.

Le point de vue est l'ensemble des procédés utilisés par l'auteur, pour présenter le récit sous des angles différents ou, tout simplement, pour diversifier la lecture que fera le lecteur du récit.

Le terme de "focalisation" est employé pour déterminer le lieu d'où le narrateur relate le récit ou les descriptions des faits dans une œuvre romanesque. La focalisation révèle les différents *foyers* qui permettent de décrire les événements, les paysages ou les personnages. Donc, il s'agit de désigner celui qui voit ou celui qui perçoit dans la focalisation.

Point de vue, d'une autre appellation de la "focalisation" est une notion qui fût créée par Genette. Cependant, la théorie de focalisation pouvait être interprétée comme une généralisation de la notion classique de "point de vue". Les types de focalisations varient selon leurs formes d'expression du point de vue dans le récit. Par résumé, Genette fait une description des trois types de focalisations qui sont :

-la *non-focalisation* : celle du romancier omniscient ; la *focalisation interne*, qui fait appréhender les situations à travers la conscience d'un personnage ; la *focalisation externe*, qui décrit de l'extérieur un personnage dont on ne connaît pas les sentiments. (Genette, 206 ; Maingueneau : 22 extrait)

Alain Rabatel a proposé une distinction plus réaliste en opposant seulement deux types de *point de vue* : celui du *personnage* et celui du *narrateur*. Ce dernier possède ainsi deux statuts : il est le responsable omniscient de la conduite de la

narration, mais il peut aussi être la source de perceptions et d'appréciation subjectives.

Tout en considérant les multiples variétés que possède les romans, nous pouvons affirmer qu'ils (romans) sont conçus comme étant des récits d'événements instaurés qui font intervenir des personnages et des rapports de succession logiques et chronologiques. Le narrateur introduit ainsi dans la communication une histoire qui peut prendre sa propre autonomie, derrière laquelle il peut s'effacer, mais qu'il lui est loisible, à tout moment, de commenter. Ce qui nous amène à considérer le genre romanesque comme jouant un rôle important sur la superposition des axes énonciatifs. Le narrateur peut construire un lien avec le lecteur plus ou moins direct, par l'option des focalisations, des *voix narratives* et *énonciatives*. Genette signifie la définition de focalisation comme un personnage focalisateur et un personnage focalisé :

Le récit focalise sur un personnage par rapport au choix du narrateur. Mieke Bal précise les deux notions en disant que tout énoncé narratif comporte un (personnage) *focalisateur* et un personnage *focalisé*. En focalisation interne, le focalisé serait en même temps focalisateur (Le personnage "focalisé" voit), en focalisation externe, il serait seulement focalisé (il ne voit pas, il est vu). (Genette, 1983: 347)

Ces points de vue entraînent un *jugement* implicite ou explicite du narrateur sur les personnages et une participation différente du lecteur à l'action.

3.9.1. La focalisation zéro

Le narrateur qui relate le récit avec la focalisation zéro se confond souvent avec l'auteur vu qu'il nous raconte le récit comme un *Dieu*. Le narrateur raconte tout que ce soit de loin ou de près, de l'extérieur ou de l'intérieur des personnages. Il se donne le droit de tout savoir, d'être présent partout et où il le désire, tel s'il avait le *regard de Dieu*. Il pénètre la totalité de l'univers romanesque. Le narrateur est omniscient et il sait tout sur les personnages du récit. Il connaît non seulement leurs passés, leurs sentiments et leurs pensées mais aussi, souvent leurs avenir. De plus, il peut aussi connaître des détails que les personnages du roman eux-mêmes ignorent. Des romans classiques comme ceux de Stendal, Balzac, Flaubert ont ce mode de

vision pour créer une illusion réaliste forte. Donc, le lecteur en sait plus que les protagonistes du récit.

Lorsque le narrateur ne limite pas sa vision à un foyer précis, il domine la fiction de façon omnisciente et peut tout expliquer au lecteur en donnant éventuellement libre cours à sa subjectivité. (Argord-Dutard, 1998: 61) Ce point de vue permet de pouvoir observer ce qui se passe dans différents endroits et à différents époques. Il peut faire des commentaires de toute sorte. Ainsi le lecteur peut acquérir en haut degré d'information et en sait plus que tous les personnages que le narrateur a réunis dans son récit. Aucun personnage n'est privilégié dans un récit qui contient la focalisation zéro. Le narrateur nous reflète un point de vue qui n'a aucune restriction, aucune limitation. Cette focalisation nous donne l'impression de maîtriser toutes les données du récit. Voici un extrait tiré du roman intitulé Une vie de Maupassant :

Jeanne battait des mains, tressaillait, ravie, à chaque apparition des énormes et souples nageurs. Son cœur bondissait comme eux dans une jolie folle et enfantine. Tout à coup ils disparurent. On les aperçut encore, une fois, très loin, vers la pleine mer ; puis on ne les vit plus, et Jeanne ressentit, pendant quelques secondes, un chagrin de leur départ. (Maupassant, 1974: 87)

Dans focalisation zéro, le foyer correspond à deux situations différentes ; il se transforme soit en une absence de foyer identifiable dans le texte, soit en une multiplicité de "foyers". Cette dualité de situation influence aussi leurs définitions en deux formules : "*focalisation zéro = focalisation variable*"

J.M.Adam (1996: 84) précise cette focalisation : "Le narrateur n'adopte pas de point de vue particulier et donne au lecteur une information complète."

Par ailleurs, pour Genette, "l'analyse d'un récit "non-focalisé" doit toujours pouvoir se réduire à une mosaïque de segments diversement focalisés, et donc vérifier que "*focalisation zéro*" = *focalisation variable* (Genette, 1983:348). Il ne coïncide avec aucun personnage, et d'où Genette utilise le terme de "non-focalisation" ou "focalisation zéro."

3.9.2. La focalisation interne

La focalisation interne donne une perspective subjective du temps et de l'espace. Le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage et c'est pourquoi il s'agit d'une restriction du champ et sélection de l'information. Elle se limite au point de vue d'un seul personnage et elle perçoit la scène à travers lui. On a les mêmes connaissances des événements ou des sentiments, que les personnages puisqu'il nous reflète l'intérieur d'un personnage qui, par essence, est subjective. Dans ce cas, les descriptions et portraits suivent le regard du personnage principal ou celui de chaque personnage. Alors le narrateur en sait autant que son personnage.

J.M. Adam explicite la focalisation interne comme "étant le narrateur restreint cette fois l'information au point de vue d'un seul (focalisation interne fixe) ou de plusieurs (focalisation interne variable) acteurs" (Adam, 1996:84). Le lecteur découvre les autres personnages de l'histoire, les places et les événements qui se déroulent durant l'histoire par le personnage privilégié qui analyse la situation selon son intelligence et son opinion. Il est rare de trouver les informations objectives. Ce qu'il connaît de l'histoire se limite à ce que celui-ci voit, entend ou sent. Il est au courant de passé, du présent des personnages et en plus il entre parfois dans la conscience du personnage. Une autre manière de le dire est, la narration peut se faire à la première personne ou à la troisième personne par rapport à son narrateur.

Dans la focalisation interne, le "foyer" coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit peut alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense. L'extrait du roman intitulé "Madame Bovary" est un très bon exemple pour un récit à focalisation interne dans lequel on nous raconte comment la ville est perçue par Emma Bovary¹³ :

Quelque chose de vertigineux se dégageait POUR ELLE de ces existences amassées, et son cœur s'en gonflait abondamment, comme si les cent vingt mille âmes qui palpitaient là eussent envoyé toutes à la fois la vapeur des passions qu'ELLE LEUR SUPPOSAIT. Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux BOURDONNEMENTS vagues qui montaient. Elle le reversait au dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité

¹³ un personnage principale du roman

normande s'étalait à SES YEUX comme une capitale démesurée, comme une Babylone où elle entrait... (Adam, 1996: 85)

3.9.3. La focalisation externe

Cette focalisation est comme une caméra qui enregistre les déroulements, comme un témoin externe et l'histoire est racontée de façon impartiale, comme si le regard du narrateur se confondait avec l'objectif d'une caméra. Le narrateur ne saisit que l'aspect *extérieur* des êtres et des choses. Il rapporte ou décrit les événements en position de témoin objectif et neutre. Le narrateur raconte l'histoire en restant un simple *observateur*. Il ne nous apporte que des informations sur le comportement extérieur des personnages donc nous ne transmet pas leurs pensées ; raison pour laquelle le narrateur en sait moins que ses personnages.

Dans la focalisation externe, le "*foyer*" se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là même toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque. "*Des souris et des hommes*" roman de John Steinbeck peut se représenter un bon exemple de ce type de focalisation.

J.M.Adam (1996: 84) définit ainsi la focalisation externe : "Les acteurs ne sont vus que de l'extérieur, sans aucun accès à leurs pensées ; comme au théâtre, le lecteur-spectateur sait moins de choses que les acteurs-personnages. Dans cette forme de "vision du dehors", aucun point de vue particulier n'est mis en avant."

La technique narrative à focalisation externe est souvent utilisée dans la plupart des nouveaux romans. Dans cette vision, on ne connaît ni les pensées ni les sentiments des héros. On peut en saisir l'apparence physique ainsi que leurs comportements extérieurs par le point de vue du narrateur. Par contre, elle ne nous permet pas d'en savoir plus sur les personnages.

3.9.4. Les variations de focalisation

Les variations de "focalisations" peuvent être étudiées comme des changements de *point de vue*. Genette définit ces changements comme les altérations de la perspective. L'auteur peut faire parler plusieurs voix ou point de vue différents au

travers de son texte. Dans la plupart des récits une perspective dominante est adoptée, même lorsque plusieurs types de focalisation sont utilisés. Elles signifient l'existence de modalités qui entrent en concurrence comme la modalité entre focalisation interne et externe. Un changement de focalisation, autrement dit la focalisation variable, peut être analysé comme une infraction¹⁴ momentanée au code qui régit un contexte. Cette focalisation variable comporte deux types d'altération et ces deux types d'altérations qui sont la “**paralipse**” et la “**paralepse**”. La “polymodalité” définit l'existence de modalités qui entrent en concurrence : par exemple, une focalisation externe et interne. Voici l'explication de ces deux sortes d'altération de Genette (1972: 211) :

- la *paralipse*, qui consiste à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, par exemple en focalisation interne, quand on n'apprend qu'à la fin du récit ce que le personnage focal ne pouvait pas ignorer et qu'un tel point de vue aurait dû révéler ;
- la *paralepse*, c'est-à-dire, à l'inverse, le fait de donner plus d'information que ce qui est permis par le mode dominant, par exemple une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe (ibid. 213).

Le type classique de la paralipse se place dans le code de la focalisation *interne* dans laquelle que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur. Inversement, la paralepse qui reflète l'excès d'information, peut consister en une incursion dans la conscience d'un personnage qu'on peut rencontrer souvent en focalisation externe. (Genette, 1983: 201-202)

Selon Genette : La scène de Montjouvain, où Marcel observe à la dérobée Mlle de Vinteuil, est en fait basée sur une *double focalisation* : tout se passe comme si le témoin ne pouvait ni tout *voir*, ni tout *entendre*, mais devinait en revanche toutes les pensées. Cette coexistence à peine pensable de deux codes concurrents est en fait une représentation de la pratique narrative proustienne : passer à volonté de la conscience de son héros à celle de son narrateur, et venant habiter tour à tour celle de ses héros les plus divers. C'est sans doute un état typique, on peut même dire, de *polymodalité*.

¹⁴ ignorer les règles de récit

QUATRIÈME PARTIE

4. CONSTRUCTION DU POINT DE VUE NARRATIF DANS LA CONSTRUCTION TEXTUELLE DU ROMAN INTITULÉ “LA PESTE” D’ALBERT CAMUS

4.1. Construction du point de vue dans la signification textuelle

La problématique sur la fonction du « point de vue » (PDV) existe depuis de longue date : comment la linguistique repère-t-elle les traces sur le point de vue ? Où est-ce que le problème de point de vue commence-t-il et comment change-t-il les perspectives dans un récit ? Le point de vue porte la même signification que la focalisation, notion héritée de Genette, même si le terme de point de vue est utilisé plus couramment que la focalisation par rapport à la nouvelle approche dans les textes narratifs. C’est l’objet de notre présente étude que d’apporter des éléments de réponses à toutes ces questions et affirmations.

Les points de vue sont liés aux narrateurs ou à ceux qui racontent l’histoire dans le texte narratif et de ce fait, ils ne peuvent se former dans un récit qu’à la première ou à la troisième personne du singulier. Cette différence entre points de vue influence la perspective sur l’énonciation narrative. De ce fait ; l’élargissement de l’horizon du point de vue peut être limité par l’utilisation du pronom « je », contrairement à l’utilisation de pronoms personnels « il/elle ».

« Lorsque Genette tente un effort pour appréhender cette matérialité de l’expression en affirmant que le point de vue se détermine par le repérage de celui qui “perçoit” et qui “sait”. Toutefois, cette extension est opérée sans que Genette n’analyse précisément les relations linguistiques entre la *perception* et la *cognition*. Par rapport à Genette, nous entendons nous en tenir au primat linguistique de la perception, ce qui nous conduira à abandonner la notion de foyer. » (Rabatel : 1998: 9)

Rabatel (1998: 9) indique que la fonction du point de vue est dans une relation liée entre “le sujet focalisateur” et “l’objet focalisé”. Voici schématiquement la relation entre ce *sujet focalisateur* à l’origine d’un *procès de perception* et l’*objet focalisé* :

Sujet focalisateur →	Procès de perception →	Objet focalisé
----------------------	------------------------	----------------

Les éléments comme le sujet focalisateur ou l'objet focalisé indiqués ne sont pas suffisants pour pouvoir montrer un point de vue précis dans un récit. En plus de la précision de ses éléments, il importe que le point de vue soit développé et aspectualiser dans une certaine progression thématique. Selon la conception de Rabatel (1998: 9) ; ce n'est pas parce qu'un sujet perçoit quelque chose qu'il y a un point de vue, encore faut-il que cette perception, d'abord prédiquée¹⁵, soit ensuite développée, aspectualisée dans des progressions thématiques variables.

Pour atteindre un point de vue lors d'un récit, il est nécessaire de préciser quelques indices qui servent à déterminer leur repérage. Ces indices se trouvent généralement dans les perceptions intriquées à des pensées et construisent la structure potentielle du point de vue.

Rabatel nous dit que le point de vue repose sur une double perspective de deux sujets "**le personnage et le narrateur**" de conscience des perceptions et de la référenciation des perceptions représentées dans la perspective narrative. Avec cette nouvelle approche, l'utilisation de la tripartition des focalisations (zéro, interne et externe) a été laissée.

La construction du point de vue dans la signification textuelle sur les bases linguistiques repose dans l'expression des *perceptions* et des *pensées représentées*. Par rapport à l'approche traditionnelle de la focalisation, on veut chercher et trouver les questions de "*Qui voit ?*" ou "*Qui sait ?*" Mais dans notre approche sur l'analyse de point de vue, nous recherchons de trouver les traces linguistiques d'un point de vue comme "l'objet perçu". Notre étude essaie de trouver le repérage du focalisé, à partir d'elle, celui de l'énonciateur pour remarquer les places de verbe de perception, ou de verbe de procès mental ou de verbe d'action (ou *mouvement*) qui facilitent de trouver le repérage du « point de vue ».

¹⁵ Le verbe de prédiquer est utilisé sous le sens de « conclure ».

L'existence de perception et de pensées représentées sont donc des clés pour trouver le sujet d'un verbe de perception, d'un verbe d'état et/ou de mouvement. Autrement dit, nous pouvons dire aussi l'aspectualisation du focalisé est essentielle pour ce repérage.

La construction textuelle sur le point de vue donne une certaine motivation de recherche dans le domaine de l'étude sur la subjectivité. Cette subjectivité nous aide à trouver les perceptions, les savoirs et les jugements d'une conscience dans un texte littéraire.

4.1.1. Le rôle du point de vue

Le point de vue est l'*expression d'une certaine perception* dont la subjectivité du sujet percevant nous reflète les qualifications et les modalisations. Il reflète le récit au lecteur directement par les biais du narrateur ou implicitement par le biais du personnage. Dans une œuvre romanesque, la fonction du point de vue apparaît alors que quelque chose ou quelqu'un est *perçu* ou interprété et surtout pendant que cette perception est représentée. Par ailleurs, afin d'exprimer notre point de vue sur un récit, les paroles du ou des personnage(s) n'est pas toujours nécessaire, en effet. Il peut également être exprimé dans certains énoncés narratifs et non dans les paroles des personnages. Il existe un lien commun sur l'axe linguistique entre le point de vue et le discours représenté.

Un monologue intérieur et un discours indirect libre donnent tous deux, l'impression d'avoir une focalisation interne sur le discours représenté. Un point de vue est souvent dans l'entourage immédiat d'une des modalités du discours. La perception du focalisateur est subjective à double titre.

Le livre de "Soufi, mon amour" d'Elif Safak ; témoigne d'un large éventail de points de vue concernant les mêmes événements selon les différents protagonistes du roman. Ils sont aussi le reflet des pensées du lecteur qui va remarquer ces différences de points de vue. On observe, surtout dans les nouveaux romans, que ces changements de point de vue peuvent choquer en même temps qu'éveiller la curiosité chez le lecteur qui les perçoit essentiellement à travers les modalisations de la voix du narrateur.

D'après Rabatel, il est essentiel de s'attacher aux mécanismes de représentation des perceptions puisqu'ils sont l'indication d'un point de vue. C'est pourquoi il faut s'intéresser également aux relations entre le focalisateur et le focalisé par le biais d'un procès de perception.

Les bases linguistiques de l'expression du *point de vue* reposent dans *l'expression des perceptions et/ou des pensées représentées*. Ces perceptions et pensées représentées sont sous la dépendance syntaxique d'un sujet et d'un procès de perception mentionnés dans les premiers plans et/ou sous la seule dépendance sémantique d'un agent ou d'un procès que le texte ne mentionne pas explicitement et que le lecteur reconstruit par inférence. (Rabatel, 1998: 58)

En voici un exemple :

Rovère *détailla* longuement les jambes. Celles *d'une femme*, probablement assez jeune à en juger d'après le modèle de la cuisse, du mollet, que la putréfaction n'avait pas encore gommé. Cloportes, punaises et cafards s'étaient infiltrés sous la soie des bas et y grouillaient en plaques ondulantes. (Jonquet, les orpailleurs : 16 ; Rabatel, 1998: 16)

Dans ce paragraphe, Rovère est présenté comme le focalisateur ; les pensées et les perceptions représentées de Rovère se trouvent donc tout naturellement à la première phrase qui dit : « *Rovère détailla...* ». Dans le reste du paragraphe débutant par « *Celle d'une femme...* », Les descriptions ne sont pas assumé par le narrateur mais de locuteur ou un sujet parlant. La femme décrite dans le texte est un focalisé et l'embryon de texte sur sa description est considéré comme un point de vue de Rovère.

4.1.2. La représentation des perceptions

Dans la narration, la relation entre l'annonce d'une perception et sa représentation joue un rôle important dans le processus de l'énonciation. Rabatel (1998: 26) explique cette relation en paraphrasant les paroles de Descartes comme suivant : “je perçois, donc je pense, donc je suis” et “plus je perçois, plus je pense, donc plus je suis”.

Pour pouvoir faire l'aspectualisation des perceptions pouvant être semblable à l'expression d'un réel point de vue, on a besoin dans un premier temps d'une certaine différenciation entre la prédication d'une perception et l'expression d'une perception représentée, exemple :

- a) Elle vit son père.
- b) Elle vit son père partir.
- c) Elle voyait son père dans le jardin.
- d) Elle {vit / voyait} son père qui partait aux champs, traînant ses outils derrière lui et s'arrêtant à chaque instant (Rabatel : 1997: 26)

L'aspectualisation du focalisé implique la présence de propositions subordonnées dans le cadre de phrases complexes. Plus cette aspectualisation est développée, plus le point de vue est repérable. L'exemple suivant en est une illustration :

Il ne voyait plus que sa nuque, un gros tas de cheveux blonds où se mêlaient beaucoup de cheveux blancs et il fut traversé par une immense pitié, par une immense douleur. (Rabatel, 1997: 28; Maupassant, 203 de l'extrait)

Il existe des affrontements entre le point de vue du personnage et la voix du narrateur. On peut comprendre facilement, par le biais des descriptions, que le personnage de l'histoire n'aime pas la femme relatée dans l'exemple cité. Le ressort du point de vue est indispensable pour l'identification du personnage bien qu'il n'y a pas de règles contraignantes sur la problématique du point de vue. Quand le narrateur fait référence à son personnage avec un prénom, un titre ou un statut, c'est une manière pour lui de variabilité sur le ressort du point de vue. Les exemples suivants déterminent cette variabilité ;

- a) *Elle regarde Monsieur Arnoux*
- b) *Elle regarde Nicolas*
- c) *Elle regarde le médecin*

D'après Rabatel (1997: 29-30), il n'est pas facile de trouver le début du point de vue la représentation du focalisé. Il faut cependant que plus l'aspectualisation du focalisé est développée, plus on est assuré d'être en présence d'un point de vue. La représentation est potentiellement marquée par la qualification des référents du verbe de perception, même dans une phrase simple, car elle peut contenir un choix d'une description définie, un déterminant ou un lexème connoté.

4.1.3. L'effet de l'imparfait et du passé simple

La mobilité de point de vue dépend de la diversité des temps comme l'imparfait ou le passé simple qui s'utilisent souvent dans les œuvres romanesques. Les phrases qui commencent par l'imparfait indiquent le point de vue du personnage, alors que l'utilisation du passé simple montre la perspective du narrateur. On perçoit une transition du narrateur au personnage qui signale la perception intérieure. Voici un exemple tiré d'une des œuvres de Flaubert :

“Madame Arnoux **suffoquait**¹⁶ un peu. Elle **s'approcha** de la fenêtre pour respirer. De l'autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise **clouait** une caisse. Des fiacres **passaient**. (Flaubert, 1995: 171; Rabatel, 1998: 43)

L'utilisation du verbe “*suffoquer*” à l'imparfait nous indique la perspective du narrateur qui raconte la scène ; mais le changement du temps dans la deuxième phrase par le passé simple du verbe “*s'approcher*”, nous manifeste le changement du point de vue vers le personnage de Madame Arnoux. Les verbes “*clouer*” et “*passer*” nous présentent donc bien, une perspective interne et une subjectivité de Madame Arnoux. Rabatel explique cette modification par ces phrases :

“Ces procès sont présentés au moment où ils passent par le “filtre perceptif” on pourrait dire aussi : la *conscience*¹⁷) de Madame Arnoux. Et il ne fait guère de doute que ces IMP témoignent de la prégnance de l'impression perceptuelle, au delà de son caractère factuel. On peut mesurer la validité de cette interprétation si l'on compare l'effet obtenu par une transposition des IMP¹⁸ au PS¹⁹, ou encore si l'on manipule en y insérant soit un “maintenant”, soit un verbe de perception et/ou de procès mental.” (Rabatel, 1998:43-44)

Les deux pôles des temps sur les textes jouent un rôle central dans l'expression et le changement du point de vue. L'utilisation de l'imparfait surtout après l'utilisation du passé simple joue un rôle important dans la construction textuelle de l'effet de point de vue. Pour pouvoir faire la différence et la transition entre la perspective du narrateur et celle du personnage, les textes littéraires tirent profit de ces deux aspects de temps.

¹⁶ C'est nous qui soulignons

¹⁷ C'est nous qui soulignons

¹⁸ Imparfait

¹⁹ Passé simple

Rabatel indique que l'imparfait est bien une forme verbale propre à traduire la subjectivité des perceptions et leur valeur expérientielle/mémorielle. (Ibid. : 45) Il faut profiter de l'imparfait pour trouver le repérage des perceptions ou des pensées du personnage avant de découvrir (identifier) les verbes de perception ou verbes de procès mental.

4.1.4. Le potentiel profond du point de vue

La fonction de représentation de perceptions situées dans les textes est nécessaire pour démontrer un point de vue. Lorsque quelque chose ou quelqu'un est perçu dans le texte, on remarque un point de vue surtout quand une perception est représentée. Cette perception reflète un point de vue d'un des personnages du roman. Dans ce contexte-là, le mécanisme linguistique joue un grand rôle en construisant la représentation des perceptions et/ou des pensées pour découvrir l'indicateur du point de vue du personnage.

Dans les débuts du roman « **La Peste** », le lecteur est dans une situation indécise vis-à-vis de l'attribution à un personnage particulier du rôle du focalisateur ou du narrateur. Les perceptions semblent incertaines parce que le lecteur ne perçoit pas la présence du nom propre du focalisateur au début du roman. En voici un exemple tiré du roman, illustrant clairement ce principe :

Les curieux événements qui font le sujet de cette chronologique se sont produits en 194. , à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. ... La cité elle-même, **on** doit l'avouer, est laide. (Camus, 1947: 5)

Pour Rabatel, l'utilisation du pronom indéfini "on" est attribuée à une sorte de "conscience multiple" qui indique des différentes perspectives dans le récit. Les perceptions sont flottantes pour le lecteur parce que le nom propre du focalisateur n'est pas exprimé par le narrateur. L'utilisation d'un nom propre comme "Rieux" ou "Docteur" peut changer l'identité du focalisateur.

4.1.5. La place des verbes de perception

Regardons à présent la distinction entre la parole et la perception du narrateur et celle du personnage qui constitue également un des objectifs de notre travail. Les perceptions jouent un rôle considérable à partir de l'analyse du point de vue et

servent à introduire des descriptions. Elles possèdent la fonctionne primordiale de permettre au lecteur d'adopter le point de vue de leur sujet.

Un verbe de perception est lié à un processus cognitif. Ce dernier porte sur les champs lexicaux des cinq sens qui sont « *la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du goût et du toucher* ». Les verbes de perceptions se basent sur ces cinq sens : on les utilise pour évoquer une sensation dans le processus cognitif.

4.1.6. Les verbes de perception

Voir : Constitue la base des verbes de perceptions de la vue, tels qu'observer, focaliser, regarder etc. Voici une liste²⁰ non exhaustive, de certaines expressions dont la signification correspond au verbe de perception de "Voir" ou de ses déclinaisons.

a) *avec attention* : épier, dévisager, reluquer, examiner, guetter, inspecter, observer, regarder, toiser, viser, fixer, espionner, scruter, surveiller.

b) *avec émerveillement* : admirer, contempler, dévorer des yeux...

c) *sans pouvoir détacher les yeux* : être fasciné, hypnotisé par...

d) *brutalement* : constater, découvrir, remarquer, sauter aux yeux...

e) *rapidement* : jeter un coup d'œil, lorgner, saisir à la dérobée, viser du coin de l'œil...

Entendre : Constitue la base des verbes de perceptions de l'ouïe, tels Écouter, ouïr, percevoir, tendre l'oreille, venir aux oreilles...Voici une liste non exhaustive, de certaines expressions dont la signification correspond au verbe de perception "Entendre" ou de ses déclinaisons.

Écouter, ouïr, percevoir, tendre l'oreille, venir aux oreilles...

a) *un bruit agréable peut* : bercer, caresser, charmer, réjouir...

²⁰http://www.xtec.es/~sgirona/fle/expression_ecrite/dossier_description/description_vocabulaire.htm

b) *un bruit désagréable peut : agresser, déchirer les tympans...*

Sentir : Constitue la base des verbes de perceptions du nez, tels aspirer, flairer, humer, renifler, respirer, empester, empuantir... dégager, fleurir, exhaler, embaumer, parfumer...

Goûter : Constitue la base des verbes de perceptions de la bouche et plus particulièrement de la langue, tels savourer, avaler, déguster, se délecter, se rassasier, dévorer, croquer...

Toucher : Constitue la base des verbes de perceptions des mains et plus particulièrement des doigts, encore que l'on puisse ressentir le toucher avec toutes parties sensibles de son corps.

Voici une liste non exhaustive, de certaines expressions dont la signification correspond au verbe de perception du "Toucher" ou de ses déclinaisons.

a) *avec brutalité : appuyer, cogner, froter, heurter...*

b) *avec douceur : caresser, câliner, enlacer, flatter, chatouiller...*

c) *avec insistance : tripoter, palper, pétrir, presser, tâter...*

d) *avec légèreté : effleurer, frôler...*

Le verbe de perception précède la perception et son aspectualisation comme dans l'exemple suivant :

Entrée en *fredonnant* (l'ouïe²¹) l'air de Mozart, elle s'approcha de la psyché, *baisa sur la glace* (la vue et le toucher) l'image de ses lèvres, s'y *contempla* (la vue). Après un *soupir*, elle alla *s'étendre* (le toucher) sur le lit, ouvrit le livre de Bergson, le feuilleta tout en *dégustant* (le goût) des fondants au chocolat (sentir). Après quoi elle se leva et se dirigea vers la salle de bains attenante à la chambre.

Grondements des eaux, divers petits rires, gazouillis incompréhensibles, puis un silence, suivi du choc d'un corps brusquement immergé, puis un silence, suivi du choc d'un corps brusquement immergé, puis la voix aux inflexions adorées. Les rideaux écartés, il *s'approcha* de la porte entrebâillée de la salle de bains, *écouta*. (L'ouïe). (Cohen, 29 ; Rabatel, 1998:74)

²¹ C'est nous qui soulignons

Le premier paragraphe commence par le point de vue du narrateur et se poursuit sur le deuxième qui appartient au point de vue de personnage qui “écoute” la femme indiquée dans l’exemple. Au moment où le lecteur commence à lire le premier paragraphe, il peut lui sembler que le point de vue appartient à la femme du roman. Mais au fil du temps et cela apparaît plus clairement dans le deuxième paragraphe le lecteur se rend compte que c’est le point de vue du deuxième personnage qui transparaît dans le texte.

Les verbes de perceptions apparaissent surtout après le point de vue du narrateur ou du personnage. Ils peuvent dénoter soit la description d’un personnage, soit encore celle d’un lieu de l’énonciation. Cette description peut être assumée par le narrateur mais la présence de l’observateur peut être suffisante pour faire considérer que cette description appartient à la vision du personnage. Le verbe de perception nous permet de saisir ce changement de point de vue du narrateur et celui du personnage.

Le champ lexical qui comprend une trentaine des verbes s’organise principalement autour de deux axes : l’axe du sens concerné (vision, ouïe, odorat, toucher, goût) d’une part, celui de la perception active /vs/ passive d’autre part. En prenant en compte le nombre de verbes pour chacun des sens, on constate aisément que la première partie est la mieux remplie, soit le champ de la perception visuelle organisé autour de l’opposition “*voir / regarder*”, suivie de la perception auditive “*entendre/ écouter*”, elle même suivie par la perception tactile et olfactive toutes deux partageant le même verbe en français “*sentir*” et enfin pour la perception gustative le verbe goûter ne présente que quelques variantes mélioratives, telles “*savourer* ou *déguster*”. Le tableau ci-dessous montre en détail l’organisation de verbes de perception : (Williems & Defrancq, 2000: 8-9)

Tableau 9

	PERCEVOIR (par le sens)	
	Perception générale	Perception précise
<i>Vision</i>	VOIR (concevoir)	REGARDER (percevoir)
	Apercevoir, entrevoir, revoir, découvrir, déceler, discerner, distinguer, remarquer, repérer, surprendre (...)	Admirer, observer, considérer, contempler, examiner, scruter, inspecter, guetter, épier, fixer, guigner, lorgner, loucher, zieuter, bigler, dévisager, toiser (...)
<i>Ouïe</i>	ENTENDRE	ÉCOUTER
<i>Toucher</i>	SENTIR, Ressentir	TOUCHER, Tâter
<i>Odorat</i>	SENTIR	RENIFLER
<i>Goût</i>		GOÛTER, Déguster, savourer

Il est évident que les verbes de perception sont susceptibles de recevoir différents types d'interprétations déterminées en partie par *le choix même du verbe*, par *la syntaxe de son complément* et par *le contexte*. Prenons à titre d'exemple la même perception (la vue), mais selon deux variantes. **La perception directe** : regarder, observer, surveiller... etc. Et **La perception indirecte** : voir, jeter un coup d'œil, braquer son regard... etc.

Le narrateur peut indiquer les verbes de perception soit après le point de vue soit avant celui-ci. Exemple de ces perceptions tiré d'une œuvre de Flaubert qui fournit ses propres descriptions ;

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne **distingua** personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la **regarda**.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu.

(Flaubert, 4 ; Rabatel, 1998:76)

Dans le premier plan, le narrateur nous entame son descriptif par rapport à sa perception et avec le verbe de perception “**regarder**”, le texte se poursuit et on se focalise sur la femme par le point de vue du personnage. Le narrateur n’est pas lui-même responsable de cette perception qui appartient au personnage.

L’ancrage du point de vue à partir d’un verbe de perception est d’ailleurs si fort qu’à partir du moment où il est représenté une fois, il n’est pas absolument nécessaire de le rappeler par d’autres verbes de perception. Cette situation peut fonctionner y compris sur plusieurs pages, pour peu que le personnage soit doté d’une faculté d’observation développée, ou soit dans une situation qui lui commande d’être aux aguets. (Rabatel, 1998: 77)

Dans le texte au-dessous, le verbe de perception “voir” nous signale qu’il y a un changement de perception du personnage, le rat est sous-entendu dans la vision du personnage (Docteur Rieux) ;

Le soir même, Bernard Rieux, debout dans le couloir de l'immeuble, cherchait ses clefs avant de monter chez lui, lorsqu'il vit surgir, du fond obscur du corridor, un gros rat à la démarche incertaine et au pelage mouillé. La bête s'arrêta, sembla chercher un équilibre, prit sa course vers le docteur, s'arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant du sang par les babines entrouvertes. Le docteur la contempla un moment et remonta chez lui. (Camus, 1947: 9)

Si le verbe de perception s’établit au début ou dans le texte, il facilite le repérage du focalisateur en indiquant les perceptions et pensées, inversement si ce verbe de perception se trouve en fin du texte, alors ce repérage du focalisateur est plus difficile à repérer et nécessite une étude d’interprétation du focalisateur.

4.1.7. Les verbes de procès

Avant d’entamer l’étude du livre “**La Peste**”, voyons les quatre catégories de verbes de procès que Weinrich appelle les verbes avec lesquels les “opinions rapportées” fonctionnent, mais auxquelles je vais rajouter une cinquième catégorie. Il faut comprendre ces verbes de procès mental dans un sens large :

1. Les verbes indiquant une perception *extérieure* du type : “entendre”, “voir”, “s’apercevoir”, “écouter”, “sentir”, “regarder”, “recevoir”... 2. Les verbes indiquant une perception *intérieure* du type “penser”, “rêver”, “imaginer”, “se rappeler”, “se figurer”, “se représenter”, “voir”, “contempler” (en pensée)...3. Les verbes exprimant une *volonté* sur une situation tels “vouloir”, “désirer”, “envier”, “souhaiter”...4. Les verbes exprimant un *jugement* sur une situation tels “approuver”, “réprouver”, “connaître”, “reconnaître”... J’y ajoute une 5^e catégorie, à savoir... 5. Les verbes indiquant une *attitude* propositionnelle du type “lui sembler”, “lui paraître”, “sembler”, “paraître”, “trouver”, “figurer” (Weinrich, 1989: 568; Sorenson, 2002:532)

Après cet éclaircissement, voici quelques exemples illustrant ces catégories, tous tirés de l’objet de notre étude à savoir “**La Peste**”.

Rieux **pensa** au concierge et décida qu’il le verrait ensuite. Quelques minutes plus tard, il franchissait la porte d’une maison basse de la rue Faidherbe, dans un quartier extérieur. Au milieu de l’escalier frais et puant, il rencontra Joseph Grand, l’employé, qui descendait à sa rencontre. C’était un homme d’une cinquantaine d’année, à la moustache jaune, long et vouté, les épaules étroites et les membres maigres.

... Ils avaient poussé une porte et se trouvaient sur le seuil d’une chambre claire, mais meublée pauvrement. Un petit homme rond était couché sur le lit de cuivre. Il respirait fortement et les *regardait* avec des yeux congestionnés. *Le docteur s’arrêta*. Dans les intervalles de la respiration, il *lui semblait entendre* des petits cris de rats. Mais rien ne bougeait dans les coins. Rieux alla vers le lit. L’homme n’était pas tombé d’assez haut, ni trop brusquement, les vertèbres avaient tenu. Bien entendu, un peu d’asphyxie. Il faudrait avoir une radiographie. Le docteur fit une piqûre d’huile camphrée et dit que tout s’arrangerait en quelques jours. (Camus, 1947: 17)

Dans le 1^{er} paragraphe sont mentionnés des verbes de l’intérieur qui sous-entendent une perception. La situation dans laquelle se trouvent Dr. Rieux et Joseph Grand, d’abord se perçoit plus ou moins associées aux des pensées du docteur. À la suite du premier paragraphe, on rencontre une perception du narrateur qui nous donne des informations sur les lieux et les personnages. Après la phrase “Le docteur s’arrêta.”, la perspective est entièrement limitée au point de vue du personnage (le personnage Dr. Rieux).

“Dans les intervalles de la respiration, il lui semblait entendre des petits cris de rats.” Dans cette phrase, nous avons des qualifications subjectives dont Rieux est responsable. La description “...des petits cris de rats” connote une valeur *négative* et désigne la maladie qu’il perçoit sous ses yeux.

Un autre exemple sur le verbe de mouvement “ **s’arrêter**”, cette transition marque indique le début du point de vue de Tarrou ;

“ A un moment où la rumeur se fit plus forte et plus joyeuse, **Tarrou s’arrêta**. Sur le pavé sombre, une forme courait légèrement. C’était un chat, le premier qu’on eût revu depuis le printemps. Il s’immobilisa un moment au milieu de la chaussée, hésita, lécha sa patte, la passa rapidement sur son oreille droite, reprit sa course silencieuse et disparut dans la nuit. Tarrou sourit. Le petit vieux aussi serait content. (Ibid. : 224)

L’observation et la perception se représentent par rapport aux pensées du personnage. Le narrateur ne manifeste aucune distance à son regard. Toujours tiré du même roman, quelques exemples de verbes de la 5^e catégorie, à savoir : Les verbes indiquant une attitude propositionnelle du type préalablement indiqué : “*lui sembler*”, “*lui paraître*”, “*sembler*”, “*paraître*”, “*trouver*”, “*figurer*”...

« Il **trouva** son premier malade au lit, dans une pièce donnant sur la rue et qui servait à la fois de chambre à coucher et de salle à manger. C’était un vieil Espagnol au visage dur et raviné... » (Ibid. : 10)

Le verbe de perception “recevoir”, du paragraphe suivant, indique une perception extérieure. Sa présence est importante pour marquer le début du point de vue du personnage Rieux, qui nous fait alors la description de Raymond Rambert :

« L’après-midi du même jour, au début de sa consultation, Rieux **reçut** un jeune homme dont on lui dit qu’il était journaliste et qu’il était déjà venu le matin. Il s’appelait Raymond Rambert. Court de taille, les épaules épaisses, le visage décidé, des yeux clairs et intelligents, Rambert portait des habits de coupe sportive et semblait à l’aise dans la vie... » (Ibid. : 12)

Certains verbes n’indiquent pas directement des perceptions dans leurs sens premier, mais ils peuvent toutefois suggérer un tel sens et repèrent les focalisés du personnage. Voici l’exemple du verbe “**se pencher**” qui dans ce cas est apparenté à “**regarder**”.

« Deux heures après, dans l’ambulance, le *docteur* et la *femme se penchaient* sur le malade. De sa bouche tapissée de fongosités, des bribes de mots sortaient : “Les rats !” disait-il. Verdâtre, les lèvres cireuses, les paupières plombées, le souffle saccadé et court, écartelé par les ganglions, tassé au fond de sa couchette comme s’il eût voulu la refermer sur lui ou comme si quelque chose, venu du fond de la terre, l’appelait sans répit, le concierge étouffait sous une pesée invisible. La femme pleurait.

-N’y a-t-il donc plus d’espoir, docteur ?
- Il est mort, dit Rieux. » (Ibid. : 20)

4.2. Système narratologique dans **La Peste**

Sur le plan narratologique, le roman de **La Peste** offre un objet d'étude privilégié et élargie l'horizon théorique au domaine des études critiques dans le cadre narratologique. **La Peste** reste exposée à un processus de plusieurs interprétations et critiques du fait de sa conception de changement des narrateurs. C'est pourquoi le présent travail est proposé comme étant une étude sur le système narratologique dans le roman. Ce roman littéraire montre un trait d'énigmatique par ses particularités de changements des points de vue narratifs. La modification du narrateur extra-diégétique au narrateur intra-diégétique et aussi le changement des points de vue fait preuve d'un roman énigmatique.

Le roman de « **La Peste** » indique une représentation des fléaux qui capturent l'humanité dans le monde. Par cette voie, Camus essaie d'utiliser le personnage de « Rieux » pour nous démontrer sa propre philosophie.

Dans l'analyse du roman « **La Peste** », c'est nous qui soulignons désormais les mots « *italiques* » ou ceux-là qui sont en **gras** dans les exemples tirés de **La Peste**.

Le début de ce roman commence en premier lieu par un narrateur extra-diégétique. La focalisation zéro s'identifie en général à un narrateur Dieu, avec ce passage :

Après le passage des premiers tramways, la ville s'éveille peu à peu, les premières brasseries ouvrent leur porte sur des comptoirs chargés de pancartes : “ Plus de café”, “ Apportez votre sucre,”etc. Puis les boutiques s'ouvrent, les rues s'animent. En même temps, la lumière monte et la chaleur plombe peu à peu le ciel de juillet. C'est l'heure où ceux qui ne font rien se risquent sur les boulevards. La plupart *semblent avoir* pris à tâche de conjurer **La Peste** par l'étalage de leur luxe. Il y a tous les jours vers onze heures, sur les artères principales, une parade de jeunes hommes et de jeunes femmes où *l'on peut éprouver* cette passion de vivre qui croît au sein des grands malheurs. Si l'épidémie s'étend, la morale s'élargira aussi. *Nous reverrons* les saturnales milanaïses au bord des tombes. (Ibid., 101-102)

La perspective du narrateur Dieu nous montre des événements dans la ville d'Oran, les ravages de la peste sur les habitants de cette ville et les conséquences sur la vie des protagonistes. Ce narrateur à focalisation zéro du roman nous indique un autre narrateur dérobé (caché) à qui il transmet ces événements par rapport à sa

perspective. Voici, un exemple de l'utilisation du mot "*le narrateur*" tel que vu dans le roman :

« Mais la nuit était aussi dans tous les cœurs et les vérités comme les légendes qu'on rapportait au sujet des enterrements n'étaient pas faites pour rassurer nos concitoyens. Car il faut bien parler des enterrements et *le narrateur* s'en excuse. ... » (*Ibid.* : 143)

Le narrateur indiqué dans le roman peut être soupçonné de protagoniste « **Tarrou** » comme un narrateur *Dieu*, à force d'une utilisation excessive de son carnet dans le roman. Il porte un statut « *narrateur-témoin* » par rapport à sa fonction dans le roman. Voici un extrait du carnet de Tarrou :

« Il se trouve que le narrateur, appelé ailleurs, ne les a pas connus. Et c'est pourquoi il ne peut citer ici que le *témoignage* de Tarrou.

Tarrou rapporte, en effet, dans ses carnets, le récit d'une visite qu'il fit avec Rambert au camp installé sur le stade municipal. Le stade est situé presque aux portes de la ville, ... » (*Ibid.* : 196)

Autre exemple tiré du roman :

« Si l'on en croit ses notes, Tarrou les comprenait, et il les voyait au début, entassés dans leurs tentes, occupés à écouter les mouches ou à se gratter, hurlant leur colère ou leur peur quand ils trouvaient une oreille complaisante. (*Ibid.* : 197)

Vers la fin du roman, le narrateur à point de vue zéro laisse la parole à Tarrou qui commence à parler de son histoire, de sa vie et des événements qu'il a vécus. Le lecteur peut douter sur le fait que le narrateur soit le vrai narrateur, soit le personnage "Tarrou". Car nous percevons un changement de perspective du narrateur à point de vue zéro vers le narrateur-témoin, dans le passage ci-dessous :

“ On ne voyait de lui qu'une forme massive, découpée dans le ciel. Il parla longtemps et voici à peu près son discours reconstitué :

“Disons pour simplifier, Rieux, que **je** souffrais déjà de **La Peste** bien avant de connaître cette ville et cette épidémie. C'est assez dire que **je** suis comme tout le monde. Mais il y a des gens qui ne le savent pas, ou qui se trouvent bien dans cet état, et des gens qui le savent et qui voudraient en sortir. **Moi, j'ai** toujours voulu en sortir.” (*Ibid.* : 203)

La mort du personnage « Tarrou » à la fin du roman nous fait preuve qu'il n'est qu'un narrateur témoin dans **La Peste**. Cet exemple illustre bien le statut de Tarrou :

« La nuit qui suivit ne fut pas celle de la lutte, mais celle du **silence**. Dans cette chambre retranchée du monde, au-dessus de ce **corps mort** maintenant habillé, Rieux sentit planer le calme surprenant qui, bien des nuits auparavant, sur les terrasses au-dessus de **La Peste**, avait suivi l'attaque des portes. » (*Ibid.* : 237)

À la fin du roman, on se rend compte que le vrai narrateur du roman est le personnage « Bernard Rieux » dont le statut a été relaté (donné) par le narrateur à focalisation zéro du roman. Le narrateur, dérobé depuis le début du roman, essaie de montrer au lecteur son existence par l'indice du mot « **le narrateur** » et à la fin du roman il révèle finalement son identité dans l'extrait, repris ci-dessous :

« Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur **Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur**. Mais avant d'en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son *intervention* et faire comprendre qu'il ait tenu à prendre le ton du *témoin objectif*. Pendant toute la durée de **La Peste**, son métier l'a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. ... » (*Ibid.* : 249)

Le tableau ci-dessous permet de mieux expliquer les relations entre les divers narrateurs dans **La Peste** :

Tableau 10

AXE NARRATORIAL				
→				
Narrateur Dieu (la 3 ^e personne du singulier)	Rieux (le protagoniste principal)	Tarrou (le deuxième personnage avec son carnet)	Méta-narrateur (Dieu Rieux- Tarrou)	Le narrateur réel (Rieux)

Tableau 11

Méta-narrateur		
↓		
Narrateur-Dieu	Rieux (personnage)	Tarrou (<i>témoin narrateur</i>)

4.2.1. Les cinq parties constitutives du roman de **La Peste**

L'histoire du roman intitulée "**La Peste**" se passe, dans les années 1940, à Oran, une ville ordinaire et simple, qui se trouve en Algérie. La ville lutte contre le fléau de la peste qui a pour conséquence l'isolation de la ville et de ses habitants d'avec le reste du monde. Une année plus tard, tout est fini. Le roman « **La Peste** » qui sera publié en 1947, est non seulement une illustration de la maladie, de la souffrance et de la mort, mais aussi celle de toutes les formes de persécution et de malheur. Le roman a une visée éthique morale. Il est écrit juste après la Seconde Guerre mondiale ; c'est à dire, à une époque toujours empreinte des perspectives historiques du nazisme, des maladies, de l'isolement, du racisme... etc.

La tragédie dans le roman peut se décomposer en cinq grandes étapes. *La première* qui débute par l'émersion au cœur même de la maladie dans la ville Oran. La peste commence à apparaître subrepticement par des symptômes anodins comme le cadavre d'un rat (à l'époque le fait de voir des rats dans les rues est assez commun) découvert par le docteur Rieux mais elle prend vite de l'ampleur et fait grandir l'angoisse dans la population, par la découverte d'une multitude d'autres rats morts. A la suite de la maladie de Monsieur Michel, concierge de l'immeuble, cette maladie acquiert un aspect plus mystérieux. Le docteur Rieux remarque que les autorités prennent conscience de la peste et se décident à boucler la ville Oran. Dans la deuxième partie, les gens restent spectateurs devant le phénomène alors que la ville commence à s'installer dans l'isolement. Toutes les entrées et sorties de la ville sont alors bloquées. Dans la troisième partie, la chaleur accélère la propagation de l'épidémie et le nombre des victimes a tellement augmenté qu'on commence à jeter les corps dans des fosses communes. Dans la quatrième partie, Rieux et Tarrou combattent l'épidémie et Rambert se joint aussi à cette solidarité bien qu'il ait eu l'opportunité de quitter la ville et donc de se sauver. Les souffrances d'un jeune enfant ébranle et trouble les certitudes de l'abbé Paneloux. Un espoir renaît lorsque Joseph Grand tombé malade à Noël, finalement guérit de manière inattendue et lorsque l'on retrouve des rats vivants dans la ville. Et finalement dans la dernière et cinquième partie, l'épidémie continue à faire des victimes mais leur nombre diminue fortement ; Rieux vit un grand chagrin à la suite de la mort de son ami Tarrou. Les

portes de la ville se ré-ouvrent et les gens réfléchissent sur l'absurdité de leur existence dans la ville.

4.2.2. Les caractéristiques du narrateur dans *La Peste*

Comme nous avons déjà expliqué, tout récit a un narrateur qui lui est propre. Le narrateur du roman de *La Peste* se présente sous deux formes ; soit il s'efface devant les personnages du récit et il se fait transparent par l'utilisation de la troisième personne singulier « il » (le narrateur Dieu), soit il assume le rôle de narrateur en racontant l'histoire par l'utilisation de la première personne « je » (le personnage Rieux). Nous nous intéressons de ce fait, à ce qui nous invite à analyser *La Peste*, porteur d'un narrateur mystérieux.

Dans *La Peste*, il existe toutefois une tromperie sur le narrateur. Le vrai narrateur se cache tout au long du roman et n'avoue sa vraie identité qu'à la fin du roman. Un exemple du rôle du personnage "Rieux" :

“Mais il faut en venir à Cottard. Depuis que les statistiques étaient en baisse, celui-ci avait fait plusieurs visites à Rieux, en invoquant divers prétextes. Mais en réalité, chaque fois, il demandait à Rieux des pronostics sur la marche de l'épidémie. “ Croyez-vous qu'elle puisse cesser comme ça, d'un coup, sans prévenir ?” Il était sceptique sur ce point ou, du moins, il le déclarait. Mais les questions renouvelées qu'il posait semblaient indiquer une conviction moins ferme. A la mi-janvier, Rieux avait répondu de façon assez optimiste. Et chaque fois, ces réponses, au lieu de réjouir Cottard, en avaient tiré des réactions variables selon les jours, mais qui allaient de la mauvaise humeur à l'abattement ... (Ibid. : 226)

Au début du roman, on remarque que le narrateur-Dieu se comporte comme un historien disposant de documents et de témoignages, dont le sien propre :

*« Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. Bien entendu, un **historien**, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son **témoignage** d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par lui tomber entre les mains... » (Camus : 1947: 6)*

Le narrateur du roman de *La Peste*, à force de faire allusion à son propre personnage en donnant des exemples donne une certaine confusion au lecteur de pouvoir retrouver le réel narrateur. Mais vers la fin du roman, le lecteur parvient

finallement à avoir une idée précise sur le principal personnage sur lequel le narrateur fait allusion.

Il présente les personnages et les événements dans un univers romanesque et de manière complètement autonome. Le narrateur supposé, attend jusqu'à la fin du roman pour révéler qui est le véritable narrateur. Tarrou, qui participe comme deuxième personnage dans le roman, joue un rôle "narrateur-témoin" ; il complète le rôle de crédibilité avec son propre témoignage :

« Cependant, avant d'entrer dans le détail de ces nouveaux événements, le narrateur croit utile de donner sur la période qui vient d'être décrite l'opinion d'un autre **témoin**. Jean **Tarrou**, qu'on a déjà rencontré au début de ce récit, s'était fixé à Oran quelques semaines plus tôt et habitait, depuis ce temps, un grand hôtel du centre. (...) (Ibid. : 21)

Voici un autre exemple de la fonction du narrateur-témoin "Tarrou" :

« Tarrou notait enfin qu'il avait eu une longue conversation avec le docteur Rieux dont il rappelait seulement qu'elle avait clair des yeux de madame Rieux mère, affirmait bizarrement à son propos qu'un regard où se lisait tant de bonté serait toujours plus fort que **La Peste**... Si l'on croit ses carnets, le vieil asthmatique, mercier de son état, avait jugé à cinquante ans qu'il en avait assez fait. Il s'était couché et ne s'était plus relevé depuis. Son asthme se conciliait pourtant avec la station debout. Une petite rente l'avait mené jusqu'aux soixante-quinze ans qu'il portait allégrement. » (Ibid. : 99)

L'existence de deux instances narratives a pour preuve de confirmer la réalité de la maladie et des événements qui se déroulent autour des personnages. Cette fonction donne un sentiment au lecteur qu'il s'agit d'incontestables vérités. Ces deux personnages nous relatent les descriptions de la ville d'Oran et les situations des gens et des lieux. Les événements et les autres protagonistes du roman sont décrits comme une double façon de narration par rapport aux deux instances narratives ; donc il nous offre un large horizon sur le déroulement du roman.

Le personnage de Rieux porte un rôle prédominant, car c'est lui qui reflète les perspectives de l'auteur. Il est omniprésent tout au long du roman. Même l'auteur du roman en parle en ces termes : " Le plus proche de moi, ce n'est pas Tarrou, le saint, c'est Rieux le médecin."²² Dans une revue publiée en juin 1947, il est un reflet de l'auteur ; il nous présente ses opinions, ses pensées. Bien que le roman s'écrive à la

²² www.etudes-litteraires.com/camus-la-peste.php

troisième personne et qu'émerge seulement vers la fin sa véritable identité, il est clair qu'il est le narrateur de cette chronologique imaginaire.

Ce texte ci-dessous nous montre une petite part de la relation entre le narrateur réel et le narrateur dérobé :

Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont *le narrateur*, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesait lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous. (...) Un jour, vers dix heures, après une longue et épuisante journée, Tarrou accompagna Rieux, qui allait faire au vieil asthmatique sa visite du soir. (Ibid. : 201)

4.2.3. Les caractéristique du point de vue narratif dans « La Peste »

Un notre objectif de notre travail est de relever la caractéristique du point de vue narratif sur basé les deux perspectives qui sont, d'un personnage-focalisateur ou d'un narrateur-focalisateur. Nous essayons de trouver la réponse de cette question : le narrateur attribue le point de vue à qui ?

Il est clair qu'il ne se trouve pas un seul point de vue narratif dans le roman. Le narrateur nous montre quelques changements du point de vue de zéro vers le point de vue interne. Rabatel (in Rabatel, 1998: 106 ; Todorov, 1966: 141) explique l'objectivité du point de vue du narrateur par la formalisation de Todorov comme :

« Le PDV du narrateur apparaît le plus souvent lorsqu'il y a une relation de supériorité cognitive du narrateur sur le personnage (apparentée à la notion d'omniscience narratologique) indiquée par la schématisation FZ : N>P. »

Rabatel explique les trois focalisations comme : « La focalisation externe s'interdit toute expression subjectivante ; La focalisation interne se repère d'après l'existence de subjectivèmes ; La focalisation zéro se caractérise par la présence de marques comme des commentaires omniscients du narrateur. » (Ibid. : 83)

Le narrateur du roman « **La Peste** » n'exprime pas de la même façon son objectivité et sa subjectivité ; la voix du narrateur, des premiers plans du roman, est une voix objective. Les deuxièmes plans du roman se montrent une subjectivité par

fait les descriptions ou évaluation par le narrateur. Ses pensées et ses jugements de valeur sont des indices de la subjectivité du narrateur.

Nous pouvons illustrer premièrement pour le point de vue zéro du roman. Dans cet exemple ci-dessous, le narrateur nous raconte le déroulement de la maladie en ajoutant sa subjectivité comme utilisant « *mais à y bien réfléchir... étonnant...* » :

Pour toutes ces opérations, *il fallait* du personnel et *l'on* était toujours à la veille d'en manquer. Beaucoup de ces infirmiers et de ces fossoyeurs d'abord officiels, puis improvisés moururent de la peste. Quelque précaution que *l'on* prît, la contagion se faisait un jour. *Mais à y bien réfléchir*, le plus *étonnant* fut qu'on ne manqua jamais d'hommes pour faire ce métier, pendant tout le temps de l'épidémie. La période critique se plaça peu avant que la peste eût atteint son sommet et les inquiétudes du docteur Rieux étaient alors fondées. ... (Ibid. : 146)

Rabatel élargit la relation de deux points de vue par cette explication :

Même Susan Ehrlich (1990) ou Suzanne Fleischman (1991 : 28 et 30) considèrent, à partir de la notion d'emphatie, que le seul PDV qui soit repérable est le PDV « interne », c'est-à-dire le PDV du personnage et que, en conséquence, le PDV « externe », c'est-à-dire celui du narrateur, équivaut à la narration. » (Rabatel, 1998: 102)

Nous pouvons voir que le narrateur hétérodiégétique du roman peut changer son point de vue de zéro vers interne. Il utilise les personnages pour ce changement. Par exemple, la perspective du personnage Tarrou qui est un narrateur-témoin nous reflète quelques perspectives de la subjectivité comme dans l'exemple suivant :

« A titre documentaire, on peut enfin reproduire le portrait du docteur Rieux par Tarrou. Autant que le *narrateur* puisse juger, *il* est assez fidèle : Paraît trente-cinq ans. Taille moyenne. Les épaules fortes. Visage presque rectangulaire.... Il est distrait au volant de son auto et laisse souvent ses flèches de direction levées, même après qu'il a effectué son tournant. Toujours nu-tête. L'air renseigné. » (Ibid : 26)

Dans l'exemple ci-dessus, le narrateur hétérodiégétique signale qu'il y a un narrateur omniscient. Ce narrateur a confiance en son personnage Tarrou qui peut refléter les mêmes descriptions de lui-même de l'autre personnage « Rieux » comme dans la première phrase du paragraphe.

« Les journaux, naturellement obéissaient à la consigne d'optimisme à tout prix qu'ils avaient reçue. A les lire, ce qui caractérisait la situation, c'était "l'exemple" donné par la communauté. Et pour avoir une juste idée du calme et du sang-froid dont il était question, il suffisait d'entrer dans un lieu de quarantaine ou dans un des camps d'isolement qui avaient été organisés par l'administration. Il

se trouve que le *narrateur*, appelé ailleurs, ne les a pas connus. Et c'est pourquoi il ne peut citer ici que le témoignage de Tarrou. *Tarrou rapporte, en effet, dans ses carnets, le récit d'une visite qu'il fit avec Rambert au camp installé sur le stade municipal. (...) »* (Ibid., 195-196)

4.2.4. La focalisation zéro et la construction textuelle

Les deux domaines de la focalisation zéro et de la construction textuelle concernent principalement l'aspectualisation du focalisé. La FZ²³ du narrateur raconte tout tant de loin que de près, de l'extérieur comme de l'intérieur des personnages. Il se donne le droit de tout savoir de tous et de tout, il est présent partout où il veut comme s'il avait le *regard de Dieu*.

Le paragraphe qui suit, définit la focalisation zéro selon Rabatel :

“En focalisation zéro (désormais FZ), le foyer correspond à deux situations différentes : soit il réside en un “ point si indéterminé, ou si lointain ” que Genette utilise les guillemets pour parler de foyer, qui apparaît ici nettement comme une métaphore ; soit le récit se réduit “à une mosaïque de segments diversement focalisés”. En d'autres termes, “le” foyer de la FZ se transforme soit en une absence de foyer identifiable dans le texte, soit en une multiplicité de “foyers”. Cette dualité de situation se trouve dans la dualité définitionnelle de la formulation suivante : “focalisation zéro = focalisation variable et parfois zéro”

(Genette, 49 ; Rabatel : 1998: 8)

Le narrateur de "**La Peste**" raconte et décrit la ville par un point de vue zéro. Une illustration tirée de **La Peste** sur la focalisation zéro :

“Il était quatre heures de l'après-midi. Sous un ciel lourd, la ville cuisait lentement. Tous les magasins avaient leur store baissé. Les chaussées étaient désertes. Cottard et Rambert prirent des rues à arcades et marchèrent longtemps sans parler. C'était une de ces heures où **La Peste** se faisait invisible. Ce silence, cette mort des couleurs et des mouvements, pouvaient si l'air était lourd de menaces ou de poussières et de brûlure. Il fallait observer et réfléchir pour rejoindre **La Peste**. Car elle ne se trahissait que par des signes négatifs. Cottard, qui avait des affinités avec elle, fit remarquer par exemple à Rambert l'absence des chiens qui, normalement, eussent dû être sur le flanc, au seuil des couloirs, haletants, à la recherche d'une fraîcheur impossible.” (Camus, 1947: 120)

²³ Focalisation zéro

Dans le roman, l’empreint du narrateur se précise par l’utilisation de sa focalisation zéro. Il est omniscient et sa focalisation nous montre une perspective zéro. Nous pouvons dire qu’il sait tout sur ses personnages et le déroulement des événements d’Oran. Cela veut dire qu’il existe un narrateur zéro par sa focalisation zéro. Voici, un exemple de « **La Peste** » qui affirme cette explication. La dernière phrase nous montre que le narrateur reflète la perspective de Rieux par sa focalisation zéro :

- Le mot de “peste” venait d’être prononcé pour la première fois. A ce point du récit qui laisse Bernard Rieux derrière sa fenêtre, on permettra au *narrateur* de justifier l’incertitude et la surprise du docteur, puisque, avec des nuances, sa réaction fut celle de la plupart de nos concitoyens. Les fléaux, en effet, sont une chose commune, mais on croit difficilement aux fléaux lorsqu’ils vous tombent sur la tête. Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus. *Le docteur Rieux était dépourvu, comme l’étaient nos concitoyens, et c’est ainsi qu’il faut comprendre ses hésitations.* (Ibid., 33)

Le narrateur indiqué dans le roman connaît non seulement le passé, les sentiments et les pensées des personnages mais émerge souvent leurs avenir. De plus, il peut aussi nous révéler des détails sur les événements qui se déroulent dans le roman et les personnages qui s’y trouvent alors même que ces derniers ignorent eux-mêmes. Un autre exemple cité ci-dessous nous montre une illustration pour la focalisation zéro, le narrateur parle d’un autre narrateur à propos de ce qu’il croit et la raison :

Ainsi, à longueur de semaine, les *prisonniers* de **La Peste** se débattirent comme ils le purent. Et quelques-uns d’entre eux, comme Rambert, arrivaient même à imaginer, on le voit, qu’ils agissaient encore en hommes libres qu’ils pouvaient encore choisir. Mais, en fait, on pouvait dire à ce moment, au milieu du mois d’août, que **La Peste** avait tout recouvert. Il n’y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était **La Peste** et des sentiments partagés par tous. Le plus grand était la séparation et l’exil, avec ce que cela comportait de peur et de révolte. Voilà *pourquoi* le narrateur croit qu’il convient, à ce sommet de la chaleur et de la maladie, de décrire de façon générale et à titre d’exemple, les violences, de nos concitoyens vivants, les enterrements des défunts et la souffrance des amants séparés. (Ibid., 139)

Le narrateur omniscient nous démontre son propre existence par l’emploi de « nos concitoyens » et il nous reflète son point de vue zéro comme dans l’exemple suivant :

-Ce prêche eut-il de l'effet sur nos concitoyens, il est difficile de le dire. M. Othon, le juge d'instruction, déclara au docteur Rieux qu'il avait trouvé l'exposé du père Paneloux "absolument irréfutable". Mais tout le monde n'avait pas d'opinion aussi catégorique. Simplement, le prêche rendit plus sensible pour un crime inconnu, à un emprisonnement inimaginable. Et alors que *les uns* continuaient leur petite vie et s'adaptaient à la claustration, pour *d'autres*, au contraire, leur seule idée fut dès lors de s'évader de cette prison. (Ibid., 85)

L'exemple établi ci-dessous nous démontre la même focalisation :

Avant la peste, on le recevait comme un sauveur. Il allait tout arranger avec trois pilules et une seringue, et on lui serrait le bras en le conduisant le long des couloirs. C'était flatteur, mais dangereux. Maintenant, au contraire, il se présentait avec des soldats, et il fallait des coups de crosse pour que la famille se décidât à ouvrir. Ils auraient voulu l'entraîner et entraîner l'humanité entière avec eux dans la mort. *Ah ! Il était bien vrai que les hommes ne pouvaient pas se passer des hommes, qu'il était aussi démuni que ces malheureux et qu'il méritait ce même tremblement de pitié qu'il laissait grandir en lui lorsqu'il les avait quittés.*

(Ibid. : 158)

La subjectivité du narrateur agit sur la focalisation zéro. Le narrateur du roman fait des commentaires comme « il est vrai », « il semblait » et « bon » comme illustré dans l'exemple ci-dessous. Il raconte l'histoire par sa subjectivité et par sa focalisation zéro.

“ Et réellement, les *feux* de joie de **La Peste** brûlaient avec une *allégresse* toujours plus grande dans le four crématoire. D'un jour à l'autre, le nombre de morts, *il est vrai*, n'augmentait pas. Mais il *semblait* que **La Peste** se fût *confortablement* installée dans son paroxysme et qu'elle apportât à ses meurtres quotidiens la précision et la régularité d'un *bon* fonctionnaire. En principe, et de l'avis des personnalités compétentes, c'était un *bon signe*. (Ibid : 194)

Le narrateur sait ce que les personnages pensent ou ressentent :

“ Rieux s'arrêta le premier et ils revinrent lentement, sauf à un moment où ils entrèrent dans un courant glacé. Sans rien dire, ils précipitèrent tous deux leur mouvement, fouettés par cette surprise de la mer. Habillés de nouveau, ils repartirent sans avoir prononcé un mot. Mais *ils avaient le même cœur* et le *souvenir de cette nuit leur était doux*. Quand ils aperçurent de loin la sentinelle de **La Peste**, *Rieux savait que Tarrou se disait*, comme lui, que la maladie venait de les oublier, que cela était bien, et qu'il fallait maintenant recommencer. (Ibid : 212)

“ Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le **narrateur**, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesaient lourdement sur le moral de nos

concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous. Les incidents et les conflits avec l'administration se multiplièrent. (Ibid : 201)

4.2.5. La focalisation interne et la construction textuelle

Le point de vue est situé à l'intérieur d'un personnage, on ne connaît que les pensées et la psychologie du personnage à travers qui on vit l'action. La réception des actions est stipulée par l'état d'esprit du personnage qui vit l'action ; par conséquent les vocabulaires utilisés peuvent contenir des sensations comme les verbes de perceptions " voir, entendre, goûter... etc." et les verbes cognitifs " penser croire, percevoir... etc.". Voici quelques exemples sur la FI²⁴, tirés du roman:

*" C'est Tarrow qui avait demandé à Rieux l'entrevue dont il parle dans ses carnets. Le soir où Rieux l'attendait, le docteur **regardait** justement sa mère, sagement assise dans un coin de la salle à manger, sur une chaise. C'est là qu'elle passait ses journées quand les soins du ménage ne l'occupaient plus. Les mains réunies sur les genoux, elle attendît. Rieux n'était même pas sûr que ce fût lui qu'elle attendît. Mais, cependant, quelque chose changeait dans le visage de sa mère lorsqu'il apparaissait. (Ibid : 105)*

*" Rieux réfléchissait. Par la fenêtre de son bureau, il **regardait** l'épaule pierreuse de la falaise qui se refermait au loin sur la baie. Le ciel, quoique bleu, avait un éclat terne qui s'adoucissait à mesure que l'après-midi s'avavançait. (Ibid : 31)*

*" Le docteur, ce soir-là, **regardant**²⁵ partir l'employé, comprenait tout d'un coup ce que Grand avait voulu dire : *il écrivait sans doute un livre ou quelque chose d'approchant*. Jusque dans le laboratoire où il se rendit enfin, cela rassura Rieux. Il savait que cette impression était *stupide*, mais il n'arrivait pas à croire que **La Peste** pût s'installer vraiment dans une ville où l'on pouvait trouver des fonctionnaires modestes qui cultivaient d'honorables manies. (Ibid : 41)*

Le point de vue du narrateur est interne par le biais du personnage Rieux, ce même point de vue nous reflète la perspective intérieure des événements.

*Ce furent là les conséquences extrêmes de l'épidémie. (...) **Rieux** savait qu'on avait prévu alors des solutions désespérées, comme le rejet des cadavres à la mer, et **il** imaginait aisément leur écume monstrueuse sur l'eau bleue. Il savait aussi que si les statistiques continuaient à monter, aucune organisation, si excellente fût-elle, n'y résisterait, que les hommes viendraient mourir dans l'entassement et pourrir dans la rue, malgré la préfecture, et que la ville verrait, sur les places publiques, les mourants s'accrocher aux vivants avec un mélange de haine légitime et de stupide espérance. (Ibid : 148)*

²⁴ Focalisation interne

²⁵ C'est nous qui soulignons

Alors que les exemples ci-dessus nous montrent la fonction de la focalisation interne implicitement par le biais des verbes de perception ou cognitifs, Celui ci-dessous illustre bien la focalisation interne directement par le biais du pronom personnel “je” dans le roman :

“ **J’ai** eu beau lui dire que la seule façon de ne pas être séparé des autres, c’était après tout d’avoir une bonne conscience, il **m’a** regardé méchamment et il **m’a** dit : “ Alors, à ce compte, personne n’est jamais avec personne.” Et puis : “Vous pouvez y aller, c’est **moi** qui vous le dis. La seule façon de mettre les gens ensemble, c’est encore de leur envoyer **La Peste**. Regardez donc autour de vous.” Et en vérité, **je comprends bien ce qu’il veut dire et combien la vie d’aujourd’hui doit lui paraître confortable. Comment ne reconnaîtrait-il pas au passage les réactions qui ont été les siennes ; la tentative que chacun fait d’avoir tout le monde avec soi; ...** (Ibid : 160)

La focalisation interne peut se voir aussi après l’apparition de verbe de mouvement. Il nous reflète la perspective du personnage comme dans l’exemple suivant avec le verbe “ entrer” :

“ Au crépuscule, le ciel se découvrit un peu pluie et le froid se fit plus pénétrant. Rieux revint chez lui dans la soirée. Sans quitter son pardessus, il **entra** dans la chambre de son ami. *Sa mère tricotait. Tarrou semblait n’avoir pas bougé de place, mais ses lèvres, blanchies par la fièvre, disaient la lutte qu’il était en train de soutenir.*” (Ibid : 233)

“ A huit heures quinze, les orgues de la cathédrale commencèrent à jouer en sourdine. **Rambert entra** la voûte obscure. *Au bout d’un moment, il put apercevoir, dans la nef, les petites formes noires qui étaient passés devant lui. Elles étaient toutes réunies dans un coin, devant une sorte d’autel...* (Ibid : 128)

« Si l’on croit ses notes, **Tarrou les comprenait**, et il les **voyait** au début, entassés dans leurs tentes, occupés à **écouter** les mouches ou à se gratter, hurlant leur colère ou leur peur quand ils trouvaient une oreille complaisante. Mais, à partir du moment où le camp avait été surpeuplé, il y avait eu de moins en moins d’oreilles complaisantes. Il ne restait donc plus qu’à se taire et à se méfier. Il y avait en effet une sorte de méfiance qui tombait du ciel gris, et pourtant lumineux, sur le camp rouge. (...) Chacun de ceux que **Tarrou regardait** avait l’œil inoccupé, tous avaient l’air de souffrir d’une séparation très générale d’avec ce qui faisait leur vie. Et comme ils ne pouvaient pas toujours penser à la mort, ils ne pensaient à rien. Ils étaient en vacance. “Mais le pire, **écrivait Tarrou**, est qu’ils soient des oubliés et qu’ils le sachent. Ceux qui les connaissaient les ont oubliés parce qu’ils pensent à autre chose et c’est bien compréhensible. ... » (Ibid., 197)

4.2.6. Système énonciatif du roman au croisement de la focalisation zéro et focalisation interne

Dans le niveau narratif, le narrateur du récit fait élire un seul type de point de vue jusqu’au bout de son récit court. Mais dans un roman, le narrateur peut multiplier les points de vue et aussi les perspectives narratives par rapport à sa narration. La

multiplicité des points de vue gagne une intensité à l'histoire et ses personnages. Quand un changement de la focalisation zéro vers la focalisation interne ou vice-versa, les perspectives et surtout l'utilisation des verbes de perception montrent aussi une modification. Dans le roman de "**La Peste**", nous pouvons les mêmes modifications de la perspective narrative, du point de vue et bien évidemment les changements des verbes de perception qui influencent sa narration. Voici un exemple du roman de "**La Peste**" qui montre ces changements sur la perspective narrative :

«Seule la mer, au bout du damier terne des maisons, *témoignait* de ce qu'il y a d'inquiétant et de jamais reposé dans le monde. Et le docteur Rieux, qui *regardait* le golfe, *pensait* à ces bûchers dont parle Lucrèce et que les Athéniens frappés par la maladie élevaient devant la mer. *On y portait les morts durant la nuit, mais la place manquait et les vivants se battaient à coups de torches pour y placer ceux qui leur avaient été chers, soutenant des lutttes sanglantes plutôt que d'abandonner leurs cadavres. On pouvait imaginer les bûchers rougeoyants devant l'eau tranquille et sombre, les combats de torches dans la nuit crépitante d'étincelles et d'épaisses vapeurs empoisonnées montant vers le ciel attentif. On pouvait craindre.*

Mais ce vertige ne tenait pas devant la raison. Il est vrai que le mot « peste » avait été prononcé, il est vrai qu'à la minute même le fléau secouait et jetait à terre une ou deux victimes. » (Camus, 1947:35-36)

Cet exemple au-dessus démontre le croisement sur les deux focalisations. Le narrateur hétérodiégétique relate l'histoire par un point de vue zéro que nous pouvons le voir dans la première phrase du paragraphe. Et le narrateur se penche vers le personnage « Rieux » par le verbe de perception « regarder » et le verbe de cognitif « penser ». Nous pouvons voir qu'il aura un changement de point de vue du narrateur vers le personnage. Il (Rieux) se rappelle l'histoire passé que le narrateur décrit dans le roman par la perspective de ce personnage.

Le narrateur du roman fait un *changement* du narrateur à focalisation zéro au narrateur à focalisation interne. En même temps, on se rend compte de la modification de la focalisation zéro à la focalisation interne au long du roman. En générale la focalisation zéro domine les personnages mais dans quelques cas comme donné dans l'exemple ci-dessous, la focalisation interne se voit comme le personnage de "docteur Rieux", elle donne les descriptions et les événements par rapport à ses perspectives à lui :

Une illustration de la transition de narrateur à focalisation zéro au narrateur à focalisation interne :

“ Cette chronique touche à sa fin. *Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu’il en est l’auteur.* Mais avant d’en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son intervention et faire comprendre qu’il ait tenu à prendre le ton du témoin objectif. Pendant toute la durée de **La Peste**, son métier l’a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. Il était donc bien placé pour rapporter *ce qu’il avait vu et entendu.* Mais il a voulu le faire avec la retenue désirable. D’une façon générale, il s’est appliqué à ne pas rapporter plus de choses qu’il n’en a pu voir, à ne pas prêter à ses compagnons de peste des pensées qu’en somme ils n’étaient pas forcés de former, et à utiliser seulement les textes que le hasard ou le malheur lui avaient mis entre les mains.” (Ibid : 249)

“ ... ,le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s’achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l’injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu’on apprend au milieu des fléaux qu’il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. (Ibid : 254)

Le discours du personnage “Tarrou” qui s’étend sur un grand nombre de pages, perturbe soudainement le lecteur avec le changement de la focalisation zéro vers la focalisation interne. Nous pouvons montrer comme une preuve de l’utilisation du pronom personnel « je » que nous l’indiquons dans l’exemple ci-dessous :

“**On** ne voyait de lui qu’une forme massive, découpée dans le ciel. **Il** parla longtemps et *voici à peu près son discours reconstitué* : “ Disons pour simplifier, Rieux, que **je** souffrais déjà de **La Peste** bien avant de connaître cette ville et cette épidémie. C’est assez dire que **je** suis comme tout le monde. Mais il y a des gens qui ne le savent pas, ou qui se trouvent bien dans cet état, et des gens qui le savent et qui voudraient en sortir. **Moi, J’ai** toujours voulu en sortir. “Quand **j’étais** jeune, **je** vivais avec l’idée de mon innocence, c’est à dire avec pas d’idée du tout. **Je** n’ai pas le genre tourmenté, j’ai débuté comme il convenait. Tout me réussissait, **j’étais** à l’aise dans l’intelligence, au mieux avec les femmes, et si **j’avais** quelques inquiétudes, elles passaient comme elles étaient venues. Un jour, **j’ai** commencé à réfléchir. Maintenant... (Ibid : 203)

4.2.7. Le choix des verbes de perceptions dans **La Peste**

Le verbe de perception a un rôle d’indicateur nécessaire du point de vue d’un personnage du roman. Rabatel indique l’importance du verbe de perception sur la relation entre l’objet perçu et le sujet percevant :

“Le verbe fonctionne comme un “relateur” entre le terme repère et le repéré (Guillemin-Flescher, 1984: 74). Sa fonction consiste à exprimer un procès (de perception et /ou un procès mental) et à établir une relation entre l’objet perçu et le

sujet percevant, par l'intermédiaire de ce procès. C'est pourquoi le verbe de perception et /ou de procès mental est un embrayeur²⁶ essentiel du point de vue du personnage.”
(Rabatel, 1998: 71)

L'utilisation de verbes de perception se voit souvent dans la focalisation interne du roman de **La Peste**. Il est proche des perspectives des personnages dans la focalisation interne. L'exemple ci-dessous illustre cette explication par le point de vue du personnage de Rambert :

“A huit heures quinze, les orgues de la cathédrale commencèrent à jouer en sourdine. **Rambert** entra sous la voûte obscure. Au bout d'un moment, il put *apercevoir*, dans la nef, les petites formes noires qui étaient passées devant lui. Elles étaient toutes réunies dans un coin, devant une sorte d'autel improvisé où l'on venait d'installer un Saint Roch, hâtivement exécuté dans un des ateliers de notre ville. (Ibid : 128)

L'utilisation de verbe de perception « **sentir** » par un point de vue interne de Rieux :

“Au milieu de l'agacement général, Rieux partit. Quelques moments après, dans le faubourg qui **sentait** la friture et l'urine, une femme qui *hurlait* à la mort les aînés ensanglantés, se tournait vers lui.” (Ibid : 46)

Un exemple pour le verbe de perception “**entendre**” :

A ce moment, autour de Rieux, les gens parurent se carrer entre les accoudoirs de leur banc et s'installer aussi confortablement qu'ils le pouvaient. Une des portes capitonnées de l'entrée battit doucement. Quelqu'un se dérangea pour la maintenir. Et Rieux, distrait par cette agitation, *entendit* à peine Paneloux qui reprenait son prêche. *Il disait à peu près qu'il ne fallait pas essayer de s'expliquer le spectacle de La Peste, mais tenter d'apprendre ce qu'on pouvait en apprendre.* (Ibid : 183)

“Brusquement, une grande lueur jaillit du côté d'où étaient venus les cris et, remontant le fleuve du vent, une clameur obscure parvint **jusqu'aux deux hommes**. *La lueur s'assombrit aussitôt et loin, au bord des terrasses, il ne resta qu'un rougeolement. Dans une panne de vent, on entendit distinctement des cris d'hommes, puis le bruit d'une décharge et la clameur d'une foule. Tarrou s'était levé et écoutait. On n'entendait plus rien.* (Ibid : 210)

4.2.8. Le choix de verbe « voir »

Le contexte dans lequel se trouve un *verbe de perception* nous mène à la découverte de la signification ou du sens tout en nous donnant à réfléchir sur des notions telles, l'effet de sens ou les glissements de sens et la polysémie. Quand un

²⁶ Indicateur

verbe de perception ne signifie plus ce que nous entendons par son *sens propre* et qu'il exprime la conséquence de l'acte que désigne son sens propre, nous y décelons un cas de polysémie, comme dans l'exemple suivant : Il a dit « pas cher » d'un air trop bon. Il **voit** le fond de ma bourse. (Eratalay ; Vallés : 1970: 52)

Le verbe “voir” est ici employé au sens de percevoir par l'esprit. Suivant le même contexte, le sujet parlant s'exprime, à part lui-même, en ces termes : “ Je **sens** cela ! Pour trente sous vous aurez une chambre. Trente sous.” (Eratalay ; Vallés : 1970: 52) L'emploi du verbe *sentir*, loin de son sens propre, emprunte un sens qui souligne une impression qui n'est que la conséquence de l'acte de sentir proprement dit : il est utilisé au sens de se rendre compte, deviner.

“ – Il fait bon, dit Rieux, en s'asseyant. C'est comme si **La Peste** n'était jamais montée là. Tarrou lui tournait le dos et regardait la mer. – Oui, dit-il après un moment, il fait bon. Il vint s'asseoir auprès du docteur et le **regarda** attentivement. *Trois fois, la lueur reparut dans le ciel. Un bruit de vaisselle choquée monta jusqu'à eux des profondeurs de la rue. Une porte claqua dans la maison.* (Ibid : 202)

L'expression des perceptions (auditive, visuelle, olfactive... etc.) et leurs compréhensions par l'étude des verbes en rapport à leurs emplois dans des activités de découverte, d'appropriation et de réutilisation sont nécessaires pour comprendre leurs fonctionnements dans le contexte. Voici, quelques exemples du même roman «La Peste» sur le verbe «regarder» pour le démontrer :

“ Rambert **regardait** Tarrou. *Celui-ci avait maigri. La fatigue lui brouillait les yeux et les traits. Ses fortes épaules étaient ramassées en boule. On frappa à la porte, et un infirmier entra, masqué de blanc. Il déposa sur le bureau de Tarrou un paquet de fiches et, d'une voix que le linge étouffait, dit seulement : “six”, puis sortit.* (Camus : 1947: 169)

“ Le juge roulait un peu ses yeux ronds et essayait d'aplatir une de ses touffes. - Vous comprenez, j'aurais une occupation. Et puis, c'est stupide à dire, je me sentrais moins séparé de mon petit garçon.

Rieux le regardait. *Il n'était pas possible que dans ces yeux durs et plats une douceur s'installât soudain. Mais ils étaient devenus plus brumeux, ils avaient perdu leur pureté de métal.* (Ibid : 214)

A midi, heure glacée, Rieux, sorti de la voiture, **regardait** de loin Grand, *presque collé contre une vitrine, pleine de jouets grossièrement sculptés dans le bois. Sur le visage du vieux fonctionnaire, des larmes coulaient sans interruption.* (Ibid : 215)

Le verbe «observer» peut nous indiquer la même valeur de « voir » :

«Les tramways étaient toujours pleins aux heures de pointe, vides et sales dans la journée. *Tarrou observait* le petit vieux et *le petit vieux crachait sur les chats*. Grand rentrait tous les soirs chez lui pour son mystérieux travail. (...)» (Ibid., 55)

Dans l'exemple cité au-dessus, lorsque le narrateur du roman racontait la situation par sa perspective, il se penche sur «le petit vieux» par le point de vue du personnage Tarrou en utilisant le verbe « observer ».

4.2.9. Le choix d'adjectif

La place de l'adjectif occupe une place importante pour retrouver le repérage de la focalisation dans un texte. Il démontre le choix de la position de verbes de perceptions. Le choix de l'adjectif joue un rôle majeur dans le cadre du repérage des verbes de perception.

Après avoir vu l'importance des verbes de perceptions, voici à présent les critères de choix de l'adjectif servant à mieux indiquer et détailler, les places des verbes de perception, dans la focalisation interne. Autrement dit, ils sont près de la subjectivité du personnage.

“ Sa bouche **fuligineuse** lui faisait mâcher les mots et il tournait vers le docteur des yeux **globuleux** où le mal de tête mettait des larmes. Sa femme *regardait* avec anxiété Rieux qui demeurait muet.” (Ibid : 19)

“Le garçon **essuyait** ses *mains moites* contre le devant de son tablier.” (Ibid : 121)
Celui-ci changea de figure. M.Othon descendait en effet la rue et s'avançait vers eux **d'un pas vigoureux**, mais mesuré. (Ibid. : 123)

«Pendant ce temps, et de toutes les banlieues environnantes, le printemps arrivait sur les marchés. Des milliers de roses se fanaient dans les corbeilles des marchands, au long des trottoirs, et leur **odeur sucrée** flottait dans toute la ville.» (Ibid : 55)

Le choix de l'adjectif «*sifflement sourd*» utilisé par le narrateur nous indique qu'il peut se trouver un verbe de perception comme «écouter» cité dans l'exemple ci-dessous :

« Quelque part dans le ciel noir, au-dessus des lampadaires, un **sifflement sourd** lui rappela l'invisible fléau qui brassait inlassablement, disait Grand.

- Heureusement, heureusement, disait Grand. (...)

Et, décidé à ne pas **écouter** le *sifflement*, il demanda à Grand s'il était content de ce travail. » (Ibid : 86)

Dans un autre exemple qui se trouve ci-dessous, le choix de l'adjectif « gris et tranquille » nous détermine la manière du verbe de perception «regarder» :

«Tarrou regardait des *yeux gris et tranquilles*.
- Que pensez-vous du prêche de Paneloux, docteur ?» (Ibid : 101)

4.2.10. Choix d'adverbe

Dans la focalisation interne, le choix d'adverbes qui sont près du verbe nous aide aussi pour repérer les verbes de perception et la subjectivité du personnage. Les adverbes soutiennent les verbes surtout les verbes de perception ou de procès mental pour trouver le repérage de la perspective du personnage. Voici quelques exemples dans **La Peste** qui nous démontre le repérage de verbes de perception :

«On voyait *clairement* que le printemps s'était exténué, qu'il s'était prodigué dans les milliers de fleurs éclatant partout à la ronde et qu'il allait maintenant s'assoupir, s'écraser *lentement* sous la double pesée de **La Peste** et de la chaleur. »
(Ibid : 96)

« Il respirait fortement et les regardait avec des yeux congestionnés. » (Ibid : 18)

L'emploi de l'adverbe « doucement » dans l'exemple ci-dessous, nous démontre la manière de précision du verbe de perception « siffler » dénoté ici, comme un verbe de perception « écouter » :

Les autres exemples dans «La Peste» qui se trouvent ci-dessous explique bien comment peut-on trouver facilement le repérage des verbes de perceptions par le biais des adverbes. En plus, ils indiquent la manière des verbes de perceptions.

«- A peu près, répondit le docteur en revenant dans la lumière.
Tarrou *siffla doucement* et le docteur le regarda.
- Oui, dit-il vous vous dites qu'il y faut de l'orgueil.» (Ibid. : 109)

« Tarrou fixa un moment le docteur, puis il *se leva* et *marcha lourdement* vers la porte. Et Rieux le suivit. Il le rejoignait déjà quand Tarrou qui semblait regarder ses pieds lui dit : - Qui vous a appris tout cela, docteur ? » (Ibid., 110)

« Il vint s'asseoir auprès du docteur et le *regarda attentivement*. Trois fois, la lueur reparut dans le ciel. Un bruit de vaisselle choquée monta jusqu'à eux des profondeurs de la rue. Une porte claqua dans la maison. » (Camus, 1947:202)

« 'Par une belle matinée de mai, une svelte amazone montée sur une somptueuse jument alezane parcourait les allées pleines de fleurs du Bois de Bologne.' Mais, lus à haute voix, les trois génitifs qui terminaient la phrase résonnèrent *fâcheusement* et Grand bégaya *un peu*. » (Ibid : 116)

4.3. Les fonctions du narrateur

Dans le processus de la narration d'une histoire, le narrateur de romans ou d'autres types de récits peut choisir un rôle précis concernant l'intervention du narrateur dans son histoire. Le narrateur évoque un monde fictif et raconte son histoire par rapport à certaines fonctions narratives. Ce qui nous a permis de concevoir que le rôle du narrateur n'est pas juste de raconter l'histoire mais de mettre aussi en vigueur l'application de certaines fonctions que l'on envisage de présenter maintenant.

On peut distribuer les fonctions du narrateur selon les divers aspects du récit auxquels elles se rapportent. La fonction du narrateur se manifeste par la relation entre le discours du narrateur et celui du personnage. Son importance qui varie suivant les narrateurs peut aider à saisir un récit dans sa spécificité. Genette a analysé les fonctions du narrateur sur trois aspects, le premier étant :

« Le premier de ces aspects est évidemment "l'histoire", et la fonction qui s'y rapporte est la fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter- comme l'ont fait certains romanciers américains- de déduire son rôle. » (Genette, 1972:267-268)

4.3.1. La fonction de régie

Dans la fonction de régie, le narrateur organise son récit par rapport à quelques critères comme les descriptions des lieux ou des personnages, les paroles des protagonistes... etc. Il commente l'organisation et la facture de son récit. Le narrateur est le maître absolu de sa narration, qu'il construit et manipule.

Genette explique cette fonction de régie comme une deuxième fonction du narrateur par ces phrases :

« La deuxième fonction du narrateur est celle de régie à laquelle "le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (méta-narratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne : ces "organiseurs" du discours, que Georges Blin nommait des "indications de régie", relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie*. » (Genette, 1972: 265)

Nous retrouvons cette fonction dans **La Peste** que, le narrateur indique ses plans dans son histoire :

“Arrivé là, on *admettra*²⁷ sans peine que rien ne pouvait faire espérer à nos concitoyens les incidents qui *se produisirent* au printemps de *cette année-là* et qui furent, nous le comprîmes *ensuite*, comme les premiers signes de faire ici la chronique. Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d’autres, invraisemblables au contraire. *Mais après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : “Ceci est arrivé”, lorsqu’il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu’il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qu’il dit.* (Ibid : 8)

L’extrait cité, illustre un bon exemple pour la fonction de régie. Le narrateur raconte l’organisation de son histoire au début du son récit. Il nous fait ressentir comment les personnages vont agir contre les événements qui vont se dérouler dans la ville Oran et il parle du rôle prochain de son narrateur dérobé (*un chroniqueur*) qu’il a indiqué dans son roman.

4.3.2. La fonction de communication

La fonction de communication est basée sur l’établissement de contact entre le narrateur et le narrataire qui peut être présent, absent ou virtuel dans la situation narrative. Cette fonction nous rappelle à la fois la fonction “phatique” (vérifier le contact) la fonction “conative” (agir sur le destinataire) de schéma de communication créée par Jakobson. C’est pourquoi on l’appelle la *fonction de communication* qui consiste à s’adresser au *narrataire* pour le faire agir ou pour maintenir le contact dans le roman.

Le narrataire, récepteur du narrateur, est mis en scène dans un roman. Contrairement au lecteur, le narrataire est un être fictif qui correspond à l’image que se fait le narrateur de celui à qui destine son récit. Kayser (1977: 67-69) indique cette notion que le narrateur s’adresse au narrataire, qui est le *lecteur textualisé* pour établir ou maintenir un contact.

L’auteur du roman de **La Peste** a défini un narrataire qui connaît la langue de celui qui raconte, il possède une mémoire infallible, mais il ne connaît pas d’avance les personnages du récit et il ne peut interpréter seul la valeur de leurs actes. Il a besoin des interventions du narrateur. Les exemples suivants illustrent la fonction de communication du narrateur dans **La Peste** :

²⁷ C’est nous qui soulignons

“ *Vous n’avez*²⁸ jamais vu fusiller un homme? *Non*, bien sûr, cela se fait généralement sur invitation et le public est choisi d’avance. Le résultat est que *vous en êtes resté aux estampes et aux livres*. Un bandeau, un poteau, et au loin quelques soldats. Eh bien, *non* ! *Savez-vous* que le peloton des fusilleurs se place au contraire à un mètre cinquante du condamné ? *Savez-vous* que si le condamné faisait deux pas en avant, il heurterait les fusils avec sa poitrine ? *Savez-vous* qu’à cette courte distance, les fusilleurs concentrent leur tir sur la région du coeur et qu’à eux tous, avec leurs grosses balles, ils y font un trou où l’on pourrait mettre le poing ? *Non, vous* ne le *savez* pas parce que ce sont là des détails dont on ne parle pas. (Camus, 1947: 206-207)

Le narrateur donne ensuite quelques exemples (certains, repris ci-dessus) des signes comme “**vous** ou **non**” qui révèlent la présence du narrataire. Le narrateur intègre parfois le narrataire dans l’axe de narration. L’extrait suivant tiré de **La Peste** suivant en est un bon exemple :

“ *Supposons* que cette formalité ait eu lieu à l’hôpital auxiliaire dont s’occupait le docteur Rieux. L’école avait une sortie placée derrière le bâtiment principal. Un grand débarras donnant sur le couloir contenait des cercueils. ... *On* chargeait ensuite le corps dans une voiture automobile qui était soit un vrai fourgon, soit une grande ambulance transformée.” (Ibid : 144)

Dans **La Peste**, il se trouve une autre fonction de communication dans les notes de Tarrou ; qui est un *personnage* ; il y a un narrateur qui s’adresse à un narrataire :

“ **Vous**²⁹ attendez sans doute que **je vous** dise que je suis partie aussitôt. **Non, je** suis resté plusieurs mois, presque une année. Mais j’avais le cœur malade.” (Ibid : 205)

4.3.3. La fonction testimoniale

La troisième fonction du narrateur, toujours selon Genette, est la fonction testimoniale. Elle est basée sur l’attestation ou témoignage du narrateur ; elle montre le degré de certitude ou de distance qu’entretient le narrateur vis-à-vis de l’histoire qu’il raconte. Le narrateur atteste de la vérité de l’histoire, donne ses sources, etc. Il l’utilise pour attirer l’attention du lecteur. Genette identifie cette notion par ces phrases :

²⁸ C’est nous qui soulignons...

²⁹ C’est nous qui soulignons le texte

« L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin, détermine une fonction très homologuée à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement³⁰, la fonction "émotive" : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle: rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction *testimoniale*, ou *d'attestation*. » (Genette, 1974: 268-269)

La ville d'Oran dans **La Peste** porte une fonction importante pour monter la fonction testimoniale. L'incipit³¹ du roman fait office de preuve pour cette fonction :

“ Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194. à **Oran**. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. A première vue, **Oran** est, en effet, *une ville ordinaire* et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne. (Camus, 1947:5)

Le narrateur de **La Peste** a indiqué la ville d'Oran pour la fonction testimoniale :

« On dira sans doute que cela n'est pas particulier à notre **ville** et qu'en somme tous nos contemporains sont ainsi. Sans doute, rien n'est plus naturel, aujourd'hui, que de voir des *gens* travailler du matin au soir et choisir ensuite de perdre aux cartes, au café, et en bavardages, le temps qui leur reste pour vivre. (...) **Oran**, au contraire, est apparemment une **ville** sans soupçons, c'est-à-dire une **ville** tout à fait *moderne*. (...) » (Camus, 1947:6)

4.3.4. Fonction idéologique

Cette dernière fonction concerne le rapport du narrateur avec le monde extérieur : il suscite ses idées et ses pensées par le biais du roman à son narrataire. Comme l'indique Genette, un paragraphe telle que :

« Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici il s'affirme ce qu'on pourrait appeler la *fonction idéologique* du narrateur, et l'on sait combien Balzac, par exemple, a développé cette forme de discours explicatif et justificatif, comme chez tant d'autres, de la motivation réaliste. » (Genette, 1974:269)

Le narrateur explique l'action à partir d'un savoir général, souvent condensé en maximes. Voici l'exemple cité ci-dessous :

“Croyez-vous en Dieu, docteur?”

³⁰ Accidentiellement

³¹ Le début du roman

La question était encore posée naturellement. Mais cette fois, Rieux hésita.

-Non, mais qu'est-ce que cela veut dire ? Je suis dans la nuit, et j'essaie d'y voir clair. Il y a longtemps que j'ai cessé de trouver ça original. (...)

- Vous aimez le mystère, dit-il. Allons-y.

- Voilà, dit Tarrou. Pourquoi vous même montrez-vous tant de dévouement puisque vous ne croyez pas en Dieu ? Votre réponse m'aidera peut-être à répondre moi-même.

Sans sortir de l'ombre, le docteur dit qu'il avait déjà répondu, que s'il croyait en un Dieu tout-puissant, il cesserait de guérir les hommes, lui laissant alors ce soin. (Ibid., 108)

CINQUIÈME PARTIE

5. EXPLOITATION D'UNE ŒUVRE ROMANESQUE DANS L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

5.1. L'utilisation d'une œuvre romanesque dans l'enseignement de la langue française

Évidemment, dans l'enseignement du FLE, les objectifs visés par l'utilisation du texte littéraire ont variés selon les méthodes utilisées et selon les époques. La littérature et le français langue étrangère ont une histoire commune vieille de plusieurs siècles. Le potentiel des textes littéraires est incontestable dans la didactique du FLE, ce qui confirme qu'ils tiennent une place très importante dans les manuels de FLE.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le texte littéraire est considéré comme un support pédagogique adapté à l'enseignement d'une langue étrangère. De nos jours, de nouveaux besoins en termes de communication ont amené à rechercher de nouvelles méthodes dans l'apprentissage de FLE mais Les enseignants continuent toutefois à utiliser le texte littéraire car, avec celui-ci, il dispose d'un matériel pédagogique pour les niveaux avancés. C'est pourquoi, il conserve encore son efficacité dans les méthodes pédagogiques de FLE.

L'étude de point de vue narratif dans les textes littéraires peut offrir une nouvelle approche méthodologique comme support pédagogique adapté à l'apprentissage d'une langue étrangère. De nouveaux besoins en termes de lecture des textes littéraires ont amené à repenser l'apprentissage des langues étrangères au cours du XX^e siècle. Mais ces nouveaux besoins ont fait que l'utilisation et la pratique des textes littéraires dans classe ont été délaissées. Les méthodes anciennes ne répondent plus aux exigences des enseignants et des apprenants en classe de FLE. Notre travail a pour objectif d'ouvrir une nouvelle perspective d'approche de la lecture des œuvres romanesques pour mieux faire saisir le changement de point de vue dans les romans.

Notre démarche est basée sur la signification textuelle pour créer un outil pédagogique utilisable dans les classes de FLE. Par ailleurs, ce présent travail

essayera de mettre au jour de nouveaux principes dans le domaine de la narratologie afin de faire acquérir chez les apprenants des compétences concernant la compréhension écrite et orale.

Notre objectif est d'expliquer le fonctionnement du système narratologique, afin de comprendre les textes littéraires, en se basant sur les outils linguistiques.

Après avoir observé les activités proposées dans les manuels pour l'exploitation pédagogique des textes littéraires, nous nous interrogeons donc sur ce qu'il est intéressant d'enseigner lorsqu'on utilise les types de changements de point de vue narratif dans la signification textuelle pour l'étude des romans. Il est désirable d'associer le changement de point de vue narratif à l'apprentissage de la langue française et développer un mode de lecture adéquat chez l'apprenant.

5.2. Les nouvelles approches méthodologiques des outils linguistiques

L'exploitation des textes littéraires proposés dans l'apprentissage du français est vaste et varié d'un jour à l'autre et la place de texte littéraire occupe une grande place dans la didactique de la langue française et dans les manuels de français langue étrangère. Lire un texte littéraire est plus différent que la lecture d'un simple article dans un magazine. Cela veut dire qu'il n'est pas évident de lire un texte et faire des inférences de ce texte littéraire. Cet exercice exige des compétences et des stratégies particulières qui ne sont pas toujours transposables de la langue maternelle à la langue étrangère.

À partir des observations faites sur les méthodes de langue étrangère, il est intéressant de s'interroger sur les modèles d'exploitations pédagogiques associées au texte littéraire dans ces mêmes-manuels. L'objectif de la classe de langue étant l'apprentissage de la langue et de sa culture associé, le texte littéraire permet d'aborder ces deux domaines soit conjointement soit de manière indépendante, en se soumettant à différents types d'activités d'apprentissage qui respectent plus ou moins son caractère littéraire. Un extrait romanesque, par exemple, peut être inséré dans l'ensemble des rubriques du manuel, qu'il s'agisse de grammaire, de conjugaison, de vocabulaire, de civilisation ou de compréhension écrite. Pour l'apprenant, ces activités conditionnent la réception du document et invitent à utiliser des stratégies

de lecture adaptées à l'activité et non au texte. Il apparaît donc important de proposer des tâches d'apprentissage qui correspondent au support choisi, et inversement.

L'exploitation pédagogique du texte littéraire en classe de FLE pose effectivement la question de l'adéquation entre *apprendre une langue* et *lire un texte littéraire*. Activité solitaire par excellence, cette lecture est souvent le fruit d'une sélection personnelle, elle est réalisée dans des conditions choisies, et son objectif est de trouver un certain plaisir à la découverte des actions de personnages auxquels le lecteur peut plus ou moins s'identifier.

5.3. Pourquoi utiliser une œuvre romanesque dans la classe de FLE ?

En guise de conclusion, nous pouvons citer les apports bénéfiques de l'utilisation du roman intitulé « **La Peste** » basée sur les observations que nous avons pu faire, de l'intérieur, lors du déroulement d'une classe de FLE :

- a. La lecture prenant en considération le changement de point de vue dans les romans permet aux apprenants d'augmenter la conscience de lire un roman.
- b. Les apprenants enrichissent leur vocabulaire romanesque et développent leur compréhension écrite et orale.
- c. Ils acquièrent des informations et des idées sur la ville d'Oran qui se trouve en Algérie et sur la peste une maladie terrible qui affecte ses habitants.
- d. Le roman « **La Peste** » à un aspect énigmatique ce qui pour effet de maintenir l'attention des apprenants. Cette dimension mystérieuse leur donne envie de le lire. Ce qui nous montre que le choix du roman est aussi important que son utilisation.
- e. L'utilisation d'un roman comme **La Peste** dans la classe permet aussi aux apprenants de saisir l'utilisation des verbes de perceptions par rapport aux changements du point de vue.
- f. Ce travail a pour buts, premièrement de chercher à augmenter le nombre de lecteurs dans le cadre de la lecture de certains genres romanesques et littéraires ; deuxièmement, de chercher à faire gagner principalement aux lecteurs une certaine habitude de lecture.

5.4. Le fonctionnement d'un roman en tant qu'outil pédagogique

Dans l'apprentissage d'une langue étrangère, il y a une émergence importante de nouvelles approches méthodologiques comme film, musique, théâtre... etc. ; Mais malgré toutes celles-ci, il demeure que la lecture du genre littéraire conserve toujours son importance particulière dans les méthodes pédagogiques. Elle aide les apprenants à aller au plus profond d'une langue étrangère afin de mieux la comprendre. Elle enrichit le vocabulaire littéraire des élèves de leur capacité d'écriture. Nous pouvons dire que faire lire des œuvres romanesques est éminemment profitable.

Selon Janine Courtillon, l'enseignant en tant que médiateur de l'apprentissage joue un rôle clé ; il peut faciliter les procédures qui incitent l'étudiant dans le processus de lecture. Voici les trois aspects de la lecture en classe FLE :

- “ - mettre les étudiants le plus tôt possible en situation de lecture en choisissant les textes en fonction de leur niveau, de leurs intérêts et de leurs goûts ;
- privilégier l'acte de compréhension plutôt que l'exploitation professorale ;(...)
- concevoir des exercices adaptés aux objectifs de lecture et qui vont de la découverte des sens au repérage des formes. (Courtillon, 2003: 88)

Un roman énigmatique comme **La Peste** peut jouer de même, un rôle dans le processus cognitif de l'apprenant. Par exemple, il peut susciter l'intérêt chez l'apprenant pour deviner (à défaut de savoir) qui est le vrai narrateur, résoudre le changement de point de vue et remarquer le changement dans les verbes des perceptions, ou encore créer un environnement favorable pour les discussions et argumentations entre les participants (élèves et/ou professeurs).

5.5. L'utilisation des verbes de perceptions dans roman de La Peste et leur application dans le cours d'étude du roman

La Peste est un bon moyen pédagogique dans l'apprentissage du français. Cette œuvre peut être utilisée dans le cours d'étude du roman dont le but est d'analyser les romans en partant des principes et des procédés narratologiques et des changements de point de vue. Ceci dit, nous allons nous appuyer uniquement sur des extraits du

roman étant donné que la lecture intégrale le roman nécessiterait beaucoup trop de temps, qui dans le cadre de notre classe nous ferait défaut.

Nous avons défini une durée de deux heures pour chaque partie du travail en classe.

Voici le plan du déroulement des leçons, préparé par l'enseignant :

Plan de la leçon 1 :

Champ disciplinaire : Français Langue Étrangère

Niveau : B1 ou B2

Nombres d'élèves : 20

Durée : 80 minutes

Objectifs :

Objectifs communicatifs : savoir raconter et savoir résumer une histoire et faire des commentaires sur un roman.

Objectifs linguistiques : savoir utiliser les verbes de perception, de cognition et d'action. Savoir utiliser les discours directs, les connecteurs et les pronoms personnels dans l'expression orale lors d'une discussion.

Compétences et performances :

- Lire : lire, comprendre et analyser un roman.
- Savoir poser des questions sur des sujets lus dans le roman ainsi que de pouvoir répondre à de telles questions posées par les autres participants.
- Exprimer sa propre opinion et argumenter sur le sujet

Matériel de support de cours :

Les extraits du roman intitulé “ **La Peste**”

Matériel de visionnage (un ordinateur et un outil de projection)

Déroulement :

Phase 1 (durée prévue : 40 minutes) :

- Présentation d'un résumé du roman de “**La Peste**” (cette partie comporte les cinq chapitres du roman)

- Présenter les caractères se trouvant dans le roman et leurs rôles et fonctions.
- Donner certains exemples de textes sur le changement de point de vue du roman.
- Donner le temps aux élèves de prendre des notes.

Phase 2 (durée prévue : 10 minutes) : Compréhension

- Poser des questions pour savoir si les étudiants ont assimilé ou pas les événements généraux figurant dans le roman. Par exemple :

- Qui sont les personnages dans le roman ?
- Qui peut avoir joué le principal caractère du roman ?
- Est-ce qu'il peut exister un narrateur-témoin ?
- Qui peut avoir joué le rôle « narrateur-témoin » ?

(Montrant deux exemples de textes du roman)

- Est-ce qu'il y a la différence entre les textes sur le changement du narrateur et celui du point de vue ?
- Est-ce que pouvez-vous saisir le changement de verbes de perceptions avec le changement du narrateur ?

Phase 3 (durée prévue 30 minutes) : Reproduction et discussion.

- Faire remarquer aux étudiants des changements de la focalisation, des pronoms personnels, des verbes de perceptions. Et aussi, après avoir découvert l'importance de place de verbe de perception, nous pouvons essayer de comprendre est-ce que les élèves peuvent remarquer le changement de point de vue sur le personnage et sur le narrateur.

- Donner des exemples du roman de « **La Peste** » comme suivant :

Exemple 1 : « Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le *narrateur*, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, *c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesait lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous.* » (Camus, 1947:201)

Exemple 2 : « Dans le ciel balayé et lustré par le vent, des étoiles pures brillaient et la lueur lointaine du phare y mêlait, de moment en moment, une cendre

passagère. La brise **apportait** des *odeurs d'épices et de pierre*. Le silence était absolu.

- Il fait bon, dit Rieux, en asseyant. C'est comme si la peste n'était jamais montée là.

Tarrou lui tournait le dos et **regardait** la mer.

- Oui, dit-il après un moment, il fait bon.

Il vint s'asseoir auprès du docteur et le **regarda** *attentivement*. Trois fois, la lueur reparut dans le ciel. Un bruit de vaisselle choquée monta jusqu'à eux des profondeurs de la rue. Une porte claqua dans la maison.» (Camus, 1947:202)

Nous pouvons donner le temps aux élèves pour qu'ils puissent voir la différence entre les deux textes. Nous pouvons demander comment le narrateur du roman change-t-il son point de vue narratif ? Comment est-ce que vous avez pu comprendre ce changement d'aspect ? Quels genres de verbes de perceptions ont été utilisés et comment ils influencent le point de vue ? ...etc.

Dans un cours d'étude du roman, le choix d'un roman énigmatique comme **La Peste** peut être utilisable et didactique en attirant l'attention des élèves et aussi leur encourager pour parler et discuter dans la classe.

SIXIÈME PARTIE

6. CONCLUSION

Aujourd'hui, grâce au développement des travaux dans les domaines de la linguistique et de la didactique des langues, les méthodes d'enseignement de la langue française s'améliorent progressivement et les textes littéraires occupent une place considérable parmi les moyens mis à la disposition de l'enseignant.

Nous avons examiné l'étude du point de vue dans la signification textuelle pour que ce travail puisse servir comme outil pédagogique dans l'enseignement du français langue étrangère. Pour ce travail, nous avons examiné les illustrations du système narratologique dans le roman « **La Peste** ».

Compte tenu des caractéristiques d'énigmatique et mystérieux, le changement de point de vue du narrateur, à la suite de changement la place des verbes de perception dans « **La Peste** » en tant que genre littéraire apparaît comme un outil pédagogique pour la classe de langue étrangère surtout pour les apprenants universitaires turcs.

Notre travail d'analyse doit permettre à l'enseignant d'élargir ses choix dans le cours d'analyse du roman. Nous avons essayé de leur faire profiter d'une perspective différente quant à l'analyse du roman pour faire remarquer le changement du point de vue du narrateur et des verbes de perception par rapport à la place du narrateur et ainsi susciter l'intérêt chez l'apprenant, qui peut ainsi développer sa compréhension orale et écrite en plus de sa production écrite.

Dans notre travail, nous avons cherché, dans la première partie, à définir les différents types de texte en utilisant les analyses thématique, structurale, sémiotique, herméneutique et narratologique. A cette fin, nous avons examiné les types d'analyse des textes pour comprendre l'étude du roman en vertu des théories critiques.

La deuxième partie de notre étude, avait comme objectif de mieux expliquer mieux la construction textuelle des œuvres romanesques, en analysant les principes de la narratologie et en s'inspirant particulièrement des travaux Genette. Le but étant de trouver les réponses aux deux questions principales "Qui voit ?" et "Qui sait ?".

La troisième partie, consistait dans l'étude de la construction du point de vue dans la signification textuelle, rôle du point de vue du narrateur et la place de verbes de perception en conséquence de changement du narrateur. Le roman « **La Peste** » a été notre support par l'étude de son système narratologique.

Dans la quatrième partie, nous avons précisé l'exploitation du roman énigmatique de "**La Peste**" dans la classe FLE pour l'apprentissage et/ou l'enseignement de la langue française. Nous avons souligné que l'apprenant peut développer sa capacité de lecture et sa créativité d'écriture en analysant le roman. Le choix de l'œuvre fait par l'enseignant est aussi important que son utilisation. Nous avons choisi le roman de "**La Peste**" par son caractère énigmatique pour, d'une part, faire analyser le roman et d'autre part, faire remarquer sa structure énigmatique et apporter une source d'intérêt et de culture aux étudiants.

Dans cette même quatrième partie, nous avons aussi expliqué comment ce travail peut être appliqué pour une classe FLE en montrant un plan typique de leçon.

Par conséquent, nous pouvons dire qu'il y a une distinction entre la littérature traditionnelle et les nouvelles œuvres romanesques. Le roman de "**La Peste**" de par son système narratologique remarquable, peut être un moyen pédagogique utile dans une classe de FLE pour les apprenants. Nous croyons que l'analyse du roman comme un moyen pédagogique s'améliorera par rapport aux développements d'outils linguistiques.

Les nouvelles œuvres romanesques comme « **La Peste** » nous semble un outil favorable à l'enseignement et l'apprentissage du FLE et nous ne doutons pas que l'exploitation et l'analyse des œuvres romanesques soient profitables et utilisables pratiquement dans les classes de FLE.

Nous espérons que notre travail permettra de donner un éclaircissement de plus dans l'étude du point de vue narratif de l'œuvre « **La Peste** » d'Albert Camus. Nous pensons que notre travail peut donner une autre vision dans le cadre de l'évolution des recherches d'outils linguistiques pour le monde futur.

Lexique littéraire :

Actant : Le terme d'actant sert à désigner les différents participants qui sont impliqués dans une action en y tenant un rôle actif ou passif. Chez L. Tesnière, par exemple, "les actants sont les êtres ou les choses qui [participent au procès], lesquels s'opposent aux "circonstants"(de temps ou de lieu).

Ambiguïté : est un phénomène lié à la mise en discours d'un énoncé. Ce phénomène se produit lorsqu'une même phrase présente plusieurs sens et est donc susceptible d'être interprétée de diverses façons.

Appréciation : L'appréciation peut, au sens étroit, concerner seulement la catégorie des modalités appréciatives ou, au sens large, l'ensemble des marques par lesquelles l'énonciateur exprime un jugement de valeur ou une réaction affective.

Auditeur : Le terme de l'auditeur (destinataire) est employé pour désigner le sujet auquel s'adresse un sujet parlant lorsque celui-ci écrit ou parle.

Cohérence : Au centre de la définition du texte, la cohérence est, en linguistique textuelle, inséparable de la notion de cohésion avec laquelle elle est souvent confondue.

Configuration : rejoint une des hypothèses majeures de la linguistique textuelle, comprendre un récit- et plus largement le contenu de tout texte en général, ce n'est pas décoder une à une des phrases.

Connotation : la connotation d'un concept correspond à sa "compréhension", c'est à dire à l'ensemble des attributs qui définissent ce concept : "le mot *blanc* dénote toutes les choses blanches telles que neige, papier, écume des vagues, etc.

Contexte : Le contexte d'un élément X quelconque, c'est en principe tout ce qui entoure cet élément. Selon les auteurs, le terme de "contexte" est utilisé pour renvoyer surtout, soit à l'environnement verbal de l'unité (que d'autres préfèrent appeler, conformément à un usage en voie de généralisation, **cotexte**) , soit à la situation de communication.

Destinataire : Ce terme est employé pour désigner le sujet auquel s'adresse un sujet parlant lorsque celui-ci écrit ou parle. Il représente le récepteur extérieur au processus d'énonciation du sujet parlant.

Embrayeur : (embrayeur/débrayage) : La présence ou l'absence d'embrayeurs permet d'opposer les énoncés qui organisent leur repérages par rapport à la situation d'énonciation (plan embrayé) et ceux qui sont en rupture avec elle, qui construisent leurs repérages par un jeu de renvois internes au texte (plan non-embrayé).

Énoncé : L'énoncé est employé de manière très polysémique dans les sciences du langage et ne prend véritablement sens qu'à l'intérieur des oppositions dans lesquelles on le fait entrer. Un énoncé, au sens d'Objet matériel oral ou écrit, d'objet empirique, observable et descriptible, n'est pas le texte, objet abstrait [...] qui doit être pensé dans le cadre d'une théorie (explicative) de sa structure compositionnelle. (Adam, 1992: 15)

Focalisation : En narratologie et particulièrement en narratologie littéraire, G. Genette (1972) a établi une tripartition qui a connu un grand succès entre *focalisation interne*, *externe* et *zéro*. En linguistique, la focalisation est une opération qui met en valeur un constituant de la phrase, ou *focus*.

Interaction : Renvoyant très généralement à l'action de deux (ou plusieurs) objets ou phénomènes l'un sur l'autre, l'interaction est un concept "nomade".

Locuteur : Désignant à l'origine la personne qui parle, c'est à dire celle qui produit un acte de langage dans une situation de communication orale (généralement, on n'emploie pas ce terme pour désigner celui qui écrit), le *locuteur* se définit dans ce cas en s'opposant à l'interlocuteur, bien qu'il fasse partie des interlocuteurs.

Paraphrase : La paraphrase est une relation d'équivalence entre deux énoncés, l'un pouvant être la reformulation ou non de l'autre. Elle peut être sémantique et s'articuler sur la présence conjointe, ("le président de la République" / "le chef de l'état")

Point de vue : La notion de *point de vue* joue un rôle central dans deux problématiques étroitement liées : la narratologie et la polyphonie. Après avoir mis

en évidence l'importance de l'instance du narrateur, délégué par l'auteur pour raconter, la narratologie a affiné la question de la prise en charge des énoncés non plus sous l'angle de *qui raconte ?* Mais de *qui voit ?*

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, J.M. et Revaz F. (1996). **L'analyse des récits**. Paris : Editions du Seuil
- Adam, J.M. (1999). **Le texte narratif**. Paris : Nathan.
- Adam, J.M. (2005). **La Linguistique Textuelle**. Paris : Armand Colin.
- Angelet, C. et Herman, J. (1987). **Narratologie**. Dans Delcroix, M. et Hallyn, F., *Intriduction aux études littéraire*, Paris : Duculot
- Argod-Dutard, F. (1998). **La linguistique littéraire**. Paris : Armand Colin.
- Avonyo E., (2009). **L'herméneutique à l'école de Paul Ricœur**. : L'Academos : L'Atelier des concepts
- Barthes, R. (1966). **L'analyse structurale du récit**. Points Essais : Communication, 8.
- Barthes, R. (1977). **Introduction à l'analyse structurale des récits**. Editions du Seuil
- Barthes, R. et Eco, U. (1981). **L'analyse structurale du Récit**, Paris, Seuil.
- Benveniste, E. (1966). **Problème de Linguistique Générale**. Paris, Gallimard.
- Camus, A. (1947). **La Peste**. Librairie Gallimard
- Charaudeau, P. (1992). **Grammaire du Sens et de L'expression**. Paris : Hachette
- Charaudeau, P. (1983). **Langage et Discours : Eléments de Sémiolinguistique**. Paris, Hachette.
- Clézio, J.M.G. Le, (1980) **Désert**. Paris, Editions Gallimard.
- Courtés, J. (1989). **Analyse sémiotique du discours**. Paris, Hachette.
- Eco, U. (1990). **Les limites de l'interprétation**. Milan, Livre de Poche.
- Everaert-Desmedt, N. (2000). **Sémiotique du récit**. Bruxelles : De Boeck& Larcier.
- Fournier, A. (1971). **Le Grand Meaulnes**. Librairie Fayard.

- Gélinas-Chébat, C., Préfontaine, C., Lecavalier, J. et Chébat, J.C. (novembre 1992). **Lisibilité Intelligibilité de documents d'information**. (révisé en juin 1993). Montréal: Université du Québec.
- Genette, G. (1972). **Discours du Récit**. Paris : Editions du Seuil.
- Greimas, A. J. (1966). **Sémantique Structurale Recherche de Méthode**. Paris, Librairie Larousse.
- Greimas, A. J. et Courtes, J. (1979). **Sémiotique : Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**. Paris, Hachette.
- Guiraud, P. (1971). **La Sémiologie**. Paris, PUF.
- İnal, T. et Emre, A. (1991). **Frankofoni**. Ankara, Şafak.
- Kaşar, S. O. (1990). **L'univers Balzacien sous le double point de vue narratologique et sémiotique**. Université de Lille III 9, Rue A. Angellier.
- Kayser, W. ; Barthes, R. ; Booth, W. ve Hamon, Ph. (1977). **Poétique du Récit**. Points : Editions du Seuil
- Kıran, A. et Z. (2000). **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin.
- Maingueneau, D. (1976). **Analyse du Discours**. Paris, Hachette.
- Maingueneau, D. (1996). **Aborder la linguistique**. Paris, Seuil.
- Maingueneau, D. (2000). **Analyser les textes de communication**. Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, D. (1993). **Les Eléments de Linguistique pour Le Texte Littéraire**. Paris : Dunod
- Maingueneau, D. (2004). **Le discours littéraire- Paratopie et scène d'énonciation**. Paris : Armand Colin
- Maupassant, G. (1974). **Une Vie**. Editions Gallimard, Folio.

Öztiin, D. (1997). Etude Sémiolinguistique à Partir du Scénario de Hiroshima Mon Amour de Marguerite Duras. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Rabatel A, (1998). **La Construction Textuelle du Point de Vue**. Paris : Delachaux et Niestlé

Rey, A. ; Debove, R. ; Cottez, H. (1977). **Le Petit Robert**. Paris, Edition Poche.

Saussure, Ferdinand. (1978). **Cours de Linguistique Générale**. Paris, Payot.

Siouffi, G. et Raemdonck, D.V. (2009) **100 Fiches Pour Comprendre La Linguistique**. : Paris : Bréal

Skutta, F. (2007). **Héritage classique dans la narratologie genettienne**. Revue d'Etudes Françaises, no : 12.

Source électronique :

Abbasi, A. et Abbasabadi M. (2008). L'étude de la typologie narrative dans Mort à Crédit de Louis Ferdinand Céline. (16.09.2008) Université Shahid Beheshti-Maître de Conférence.

Avonyo, E. (2009). L'herméneutique à l'école de Paul Ricœur. L'Academos. (14 Mart 2011)

Canvat, K. (2007). Pragmatique de la lecture : le cadrage générique. Atelier de théorie littéraire. (10 haziran 2010)

Jorgensen, K.S.R. (2002). Les verbes de perception, de pensée et de parole, le DIL Embryonnaire et le DIL. Oslo. (14 Ekim 2011)

Todorov, T. et Ducrot, O. (1979) Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Paris, Seuil. (15 Kasım 2011)

Delcroix, M. et Hallyn, F. (1987) Introduction aux études littéraires. De Boeck Supérieur : Duculot (20 Nisan 2011)

Skutta, F. (2007). Héritage classique dans la narratologie genettienne. cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF12_articles/Skutta.pdf (10 Eylül 2011)

http://www.xtec.es/~sgirona/fle/expression_ecrite/dossier_description/description_vocabulaire.htm (20 Eylül 2011)