

Focalisation et herméneutique

Autor(en): **Oster, Patricia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **44-45 (2003)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268623>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FOCALISATION ET HERMÉNEUTIQUE

I

La théorie de la focalisation, qui s'est développée en France à partir de la théorie structurale des récits, piétine depuis quelque temps déjà. S'il est vrai que ses différenciations sont devenues de plus en plus subtiles, elles n'en restent pas moins confinées à un système quasiment clos. En récupérant la dimension herméneutique, que la théorie structurale des récits a cru trop vite pouvoir laisser derrière elle, nous espérons ouvrir de nouvelles perspectives. Notre démarche consiste d'une part à élargir la théorie de la focalisation aux problèmes de la pertinence (« Relevanz ») – au sens où l'entend le sociologue Alfred Schütz¹, d'autre part à caractériser la focalisation suivant les médias en question ; et enfin à étendre le champ de la théorie de la narration au domaine de la focalisation en poésie lyrique.

Le terme de « focalisation », dont la fortune théorique en littérature n'est plus à démontrer, a été proposé par Gérard Genette dans son étude de 1972 *Discours du récit*. A l'aide d'un nouvel appareil conceptuel, Genette distingue les catégories de la perception de celles du processus narratif. Qui est le narrateur et quel est le point de vue pertinent en termes de perspective narrative ? Autrement dit : « qui parle, qui voit, qui perçoit » comme Genette l'a formulé ultérieurement². Ce système classificatoire, différenciant la « focalisation zéro » de la « focalisation interne » et de la « focalisation externe »³,

¹ Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz. Einleitung von Thomas Luckmann*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1971.

² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 51.

³ Dans *Discours du récit* Genette propose une typologie ternaire : le récit non focalisé (à focalisation zéro) où le narrateur omniscient en dit plus que n'en

bien que fortement nuancé par la recherche⁴, ne correspond pas à la réalité esthétique de ce qu'il est convenu d'appeler focalisation dans les textes narratifs. Mais qu'en est-il de sa signification primaire ? En physique, il désigne la concentration d'un faisceau de rayons en un point précis. Dans la science de l'optique, le processus de la focalisation est une fixation visuelle sur un champ de perception ressortant très distinctement, alors que les autres zones restent sans contour ou s'effacent entièrement. La transposition de ce modèle primaire dans l'art met au jour les conditions esthétiques d'une synthèse entre attention et pertinence préalable, telles qu'Alfred Schütz, sociologue phénoménologique dans la tradition de Husserl, les a développées dans sa théorie de la pertinence (« Theorie der Relevanz »). Comment une œuvre d'art peut-elle conditionner « l'attention sélective de la conscience » ? Comment le « rayon du regard » (le « Blickstrahl » de Husserl) est-il dirigé ?⁵ Comment,

savent les personnages ; le récit à focalisation interne (fixe ou variable) où le narrateur ne dit que ce que voit tel personnage et le récit à focalisation externe, où le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage. In : Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-282, ici p. 206.

- ⁴ Mieke Bal avait constaté une dissymétrie entre les catégories de mode et de voix chez Genette. Elle-même a introduit la distinction entre personnage « focalisateur » et personnage « focalisé ». (*Narratologie. Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 19-58, p. 37). Seymour Chatman emploie les termes « slant », « filter », « center » et « interest focus » à la place de « focalisation ». (« A New Point of View on Point of View », in : *ibid.*, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell Univ. Pr., 1990. p. 139-160). Andreas Kablitz critique le manque de différenciation entre « savoir » et « voir » dans le modèle de Genette (« Erzählperspektive – Point of view – Focalisation », in : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 98, 1988, pp. 237-255). Dernièrement Burkard Niederhoff a mis en relief la différence entre les notions de « focalisation » et « perspective » (« Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz », in : *Poetica*, 33, 2001, pp. 1-21).
- ⁵ Cf. Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz* (note 1) : « Der erste Gegenstand unserer Analyse ist das Bewußtseinsfeld, insofern es durch einen thematischen Kern gegliedert ist, der sich vom umgebenden Horizont abhebt und in jedem "jetzt" der inneren Zeit (der Dauer) gegeben ist. Husserl (*Ideen I*, 77-79, hier 92) erforschte die Funktionen des Phänomens, das er den "Blickstrahl" nannte

dans le processus de la narration, la focalisation conditionne-t-elle l'attention ? Les réflexions de Genette ne donnent qu'une réponse peu satisfaisante à ces questions. Il nous semble donc nécessaire de suppléer à la classification d'une théorie structurale de la focalisation, une perspective herméneutique tenant compte du médium propre au conditionnement de l'attention dans l'œuvre d'art. Gérard Genette a développé la classification susmentionnée en prenant ses distances par rapport à la philosophie existentialiste du regard. S'il se réfère explicitement à l'analyse du regard chez Jean Pouillon⁶, inspirée par *L'Être et le néant* de Sartre⁷, en traduisant la distinction de Pouillon entre « vision avec », « vision par derrière » et « vision du dehors » par une nouvelle terminologie, il n'en élimine pas moins les présuppositions existentialistes. Car les questions que Pouillon se pose par rapport au regard du lecteur sont profondément conditionnées par les réflexions de Sartre sur l'importance essentielle du regard pour la constitution d'un sujet qui, au moment même d'un « être vu par autrui », se rend compte de la problématique de sa propre existence. Pour Pouillon la littérature se distingue en ce qu'elle semble justement exclure ce « regard regardé » :

Que nous soyons « avec » le héros ou qu'il soit pour nous un « autre », s'il existe pour nous, nous n'existons pas pour lui : je le regarde,

und das den thematischen Kern konstituiert, wodurch das ganze Bewußtseinsfeld strukturiert wird. In jedem Augenblick mache ich gleichzeitig viele Erfahrungen. Die Tatsache, daß ich mich freiwillig der einen oder andern zuwende, oder auf sie reflektiere, konstituiert einen dieser simultan in der Zeit verlaufenden Erfahrungsakte (oder besser eine ganze Reihe dieser Erfahrungen) zum Thema » (p. 29).

⁶ Gérard Genette, *Discours du récit* (note 3), p. 206.

⁷ Jean Pouillon souligne dans la conclusion du chapitre « Modes de la compréhension » de son livre *Temps et roman* (Paris, Gallimard, 1946), où il fait la distinction entre « vision "avec" », « vision "par derrière" » et « vision du "dehors" » (p. 69-151) : « Si l'on veut comprendre comment nous avons été amené à certaines de ces réflexions, nous ne pouvons que renvoyer à *L'Être et le Néant* de J.-P. Sartre. » (note 1, p. 151).

mais il ne peut me regarder. Il n'y a donc entre lui et moi que la moitié de la compréhension réelle, car l'« autre » réel est un être capable de me faire exister pour lui comme je le fais exister pour moi. Je réalise donc à l'égard de l'« autre » romanesque le triomphe qui m'est interdit à l'égard de l'autre réel : je le possède dans une possession qui ne risque pas d'être mise en question par lui⁸.

Pouillon s'efforce de mettre en relief les modalités existentielles de la perception et de son importance pour l'œuvre d'art. Ainsi dépasse-t-il de loin le modèle classificatoire auquel Genette veut le réduire. C'est moins la perspective choisie par le narrateur ou son point de vue, que la motivation et la particularité du regard qui sont au premier plan de sa réflexion.

II

En tentant d'élaborer une classification cohérente, Genette n'élimine pas seulement le problème de la pertinence (Relevanz), mais aussi la particularité de la focalisation propres aux différents médias. Différenciations qui peuvent jeter une nouvelle lumière sur la relation entre focalisation et concentration de l'attention. Le critique de cinéma François Jost élargit le modèle de Genette en introduisant la notion de « l'ocularisation » ; ce qui lui permet de séparer les éléments visuels et verbaux du film et de distinguer le « regard » de la caméra de tous les autres moments de la focalisation⁹. Toutefois, il ne pose pas la question décisive de savoir quelle

⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁹ Comme Genette range deux réalités narratives distinctes, - le savoir du narrateur par rapport à ses personnages - et sa localisation par rapport aux événements qu'il raconte -, sous le terme de focalisation, Jost propose de « conserver le terme de *focalisation* pour les problèmes de savoir, et de parler de *ocularisation* pour caractériser la relation entre ce que montre la caméra et ce que le personnage est censé voir : *ocularisation zéro*, lorsque la place de la caméra ne vaut pour aucune instance diégétique ; *ocularisation interne secondaire*, lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords ou toute autre contextualisation.

est la position du spectateur par rapport à la caméra “ocularisante”. Où est l’œil du récepteur d’un film ? Contrairement au théâtre, le spectateur au cinéma, cloué sur son siège est transformé en un “regardeur” mobile. Le regard réalisé sur un plan technique, à l’aide de la lentille de la caméra, devient le regard imaginaire d’un spectateur s’appropriant virtuellement l’œil de la caméra. Ainsi le spectateur, personnage fictif surgi du mouvement de la caméra même, commence-t-il à se mouvoir avec une rapidité enivrante ; il vole, il tombe dans un abîme, il regarde d’une perspective aérienne, il traverse les murs, il plonge, il regarde et saisit les choses d’en bas et d’en haut, par devant et par derrière, de tout près et de très loin, à travers les yeux d’un homme, d’une femme ou d’un enfant. Le plaisir esthétique résulte de ces aventures du regard qui lui permettent d’entreprendre des voyages sous des points de vues imaginaires. Le spectateur transformé en “regardeur” est néanmoins manipulé par le regard qui lui est imposé, car il s’agit toujours d’un regard sélectionnant et conditionné au maximum par une attention créée. En partant du modèle de « l’organon », présenté par le linguiste autrichien Karl Bühler dans son livre *Sprachtheorie*¹⁰, et qui présuppose l’origo d’un moi pour toute communication verbale, on constate que « l’origo » du regard de la caméra reste anonyme. Régisseur, cadreur et monteur, participant ensemble à la pertinence du regard (Relevanz) qui manipule la perspective du récepteur, sont au moment même de la projection du film – et donc au moment même de la réception –,

sation ; *ocularisation interne primaire*, dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d’un corps, un “tremblé”, un “bougé” qui permet d’identifier immédiatement, et sans le secours du contexte, la place d’un personnage important. » (« Focalisations cinématographiques : De la théorie à l’analyse textuelle », in : *Fabula*, 4, 1984, p. 9-31.) Cf. aussi François Jost, *L’Œil caméra*, Lyon, Presses Universitaires, 1987 et André Gaudrault et François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, pp. 127-143 et Francis Vanoye, « Focalisation dans le récit filmique », in *id.*, *Récit écrit. Récit filmique*, Paris, Cedic, 1979, p. 151-166.

¹⁰ Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934], Stuttgart, Fischer, 1965², pp. 24-33.

coupés de l'œil de la caméra. Celle-ci met son regard – qui ne semble donc dirigé par aucun sujet – au service du “regardeur”. Ainsi “regardeur” et “regardeur implicite” du film coïncident-ils. C’est pourquoi la caméra n’est pas l’instance qui « donne à voir » au spectateur comme l’entend Jost, lorsqu’il remplace la question de Genette « Qui voit ? » par la question « Qui donne à voir ? »¹¹ mais il faudrait plutôt dire que l’œil de la caméra se met à la place de l’œil du spectateur ou à la place de « l’œil spectatorial », pour employer le terme d’André Gardies¹². Ainsi le “regardeur” du film est-il conditionné par une illusion procurée par une technologie qui se sert de tous ses moyens, pour faire oublier précisément ces instances de médiation¹³.

Le texte narratif se prête particulièrement bien à la comparaison avec le médium film, car contrairement au théâtre, à la peinture ou

¹¹ François Jost, « De la théorie à l’analyse textuelle », note 9, p. 10.

¹² André Gardies emploie le terme de « l’œil spectatorial » pour caractériser l’œil du spectateur au cinéma : « [...] on notera la dissociation qui s’établit entre l’œil réel du spectateur (l’œil comme organe des sens), animé d’une motricité dépendante de la motricité générale du corps, et cette sorte d’œil imaginaire (œil ou regard ?) qui paraît délivré des contingences. N’est-ce pas ce dernier qui “regarde” le film ? N’est-ce pas sa “virtualité” constitutive qui lui permet d’être au même niveau que ce monde virtuel par excellence qu’est le monde diégétique et, par conséquent, de jouer pleinement le jeu du fictif tout en engageant un fort régime de crédulité ? En cela on conviendra de le nommer œil spectatorial afin de le distinguer de l’œil réel du spectateur. » (*L’espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 26).

¹³ Cf. Christian Metz étudie les procédés de l’énonciation et les articulations du récit filmique invisibles jusqu’aux « signes de ponctuations », des fondus au noir, des enchaînés, des volets : « [...] les ponctuations sont les exemples les plus purs d’un régime énonciatif que l’on rencontre aussi ailleurs : images non-neutres, manifestant clairement une intrusion ou au moins une *intervention*, mais une intervention qui, parce qu’elle vient “d’en haut” et non d’un personnage, est compatible avec un statut objectif que, paradoxalement, elle peut même renforcer. » (*L’Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 152). Cf. aussi id., *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

à la photographie, il dispose tout comme le film d'une focalisation mobile¹⁴. Le lecteur est mis tantôt à distance tantôt à proximité de l'événement. Son regard est dirigé dans des directions différentes, des yeux toujours nouveaux se mettent à son service au cours d'un voyage imaginaire à travers des points de vue toujours changeants¹⁵. Comme dans le film, l'instance de la focalisation au moment de la réception est le médium même. Car la « Ich-origo » de la focalisation du texte fictionnel n'est ni l'auteur, ni le narrateur, ainsi que Genette le prévoit dans son modèle, mais le texte dans sa réalisation langagière. C'est précisément dans cette réalisation « médiale » que réside la différence fondamentale entre la focalisation propre au texte narratif et celle du film, car la première n'est pas médiatisée par une technique, elle n'est actualisée que par la langue elle-même. Alors que la manipulation du regard fait coïncider "regardeur imaginaire" et spectateur réel dans l'œil de la caméra, et fait ainsi partie du film, l'instance médiatique de la langue n'est pas concrétisée par des moyens techniques. Le lecteur s'approprie le regard que le texte lui propose au moyen de la conceptualisation de la langue. Durant le visionnage d'un film, le spectateur n'a qu'à ouvrir les yeux pour se transformer en "regardeur imaginaire", parce que l'œil de la caméra fonctionne comme instance médiatrice quasiment invisible. Par

¹⁴ Deux « foyers » définissent la focalisation dans le film, l'image et le son. Dans la perspective d'une fixation de l'attention par la vue je vais ici privilégier l'aspect visuel du film, en faisant abstraction de la bande-sonore, où pour employer le terme de François Jost, de « l'auricularisation » (*Œil caméra*, note 11, pp. 37-59).

¹⁵ André Gardies évoque dans son livre *Décrire à l'Ecran* (Paris, Klincksieck, 1999) « le regard descriptaire » dans le film *Witness* de Peter Weir (1984) : « Lors du trajet de la calèche vers la ville, c'est un principe parfait de vectorisation qui est actualisé (l'œil suit de plan en plan, par-dessus leur césure et en dépit des variations de cadrage, le mouvement continu de l'objet sélectionné). Lorsque la calèche surgit, arrêtée, l'œil, comme libéré de son assujettissement à l'objet mobile, fait aussi une pause. Comme de surcroît celle-ci se prolonge, le regard "désancré" peut tout à loisir parcourir l'ensemble du cadre. » (p. 145) Cf. aussi Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Paris, Segquier, 1996, p. 197.

contre, le lecteur entre dans un monde médiatisé conceptuellement. Le jeu d'histoire et de discours, les structures de la syntaxe, la négation, la sémantique et cette seconde sémantique qu'est la métaphore, toutes ces dimensions du texte et de sa stratégie sont au service d'une fixation de l'attention qui attire le regard du lecteur et qui le dynamise. Car le texte a ses propres procédés pour répondre à la mobilité mécanique du regard au film. Ce qu'il perd en immédiateté de la perception sensorielle, il le gagne comme instrument de focalisation qui fait preuve d'une pluralité illimitée de ses moyens.

III

Par la suite, nous allons analyser la réalisation médiatique des manipulations d'attention et les stratégies de focalisation dans des textes exemplaires d'époques différentes.

En opposition avec le film, le texte peut mettre en relation plusieurs niveaux de regards, il peut même réaliser un palimpseste de regards provenant de couches temporelles hétérogènes¹⁶. Une scène du roman de Marivaux *La vie de Marianne* peut en donner une illustration. La situation est la suivante : dans l'histoire de sa vie, Marianne se souvient comme elle tomba, encore jeune fille, dans la rue et se foula le pied. Valville, un jeune homme, qu'elle venait d'apercevoir peu de temps plus tôt pour la première fois et qui avait suscité son intérêt, court à son secours, la fait amener chez lui, va faire chercher un médecin, et le pied malade est observé de près :

¹⁶ Le film peut réaliser un palimpseste de différentes couches temporelles dans une surimpression d'images, comme le démontre très bien *Le temps retrouvé* de Raúl Ruiz, mais chaque image réclame la même présence face à « l'œil spectatorial ». Un jeu de regards peut être rendu par le moyen d'une série de champs-contre-champs ou par une juxtaposition de plans partiels. Cf. aussi les réflexions de Gilles Deleuze sur cadrage, découpage et montage « proprement affectif » dans le gros plan. (*Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 147)

Le chirurgien [...] débuta par dire qu'il fallait voir mon pied. A cette proposition, je rougis d'abord par un sentiment de pudeur ; et puis, en rougissant pourtant, je songeai que j'avais le plus joli petit pied du monde ; que Valville allait le voir, que ce ne serait point ma faute, puisque la nécessité voulait que je le montrasse devant lui. [...] Quand mon pied fut en état, voilà le chirurgien qui l'examine et qui le tâte. Le bon homme, pour mieux juger du mal, se baissait beaucoup, parce qu'il était vieux, et Valville en conformité de geste, prenait insensiblement la même attitude, et se baissait beaucoup aussi, parce qu'il était jeune ; car il ne connaissait rien à mon mal, mais il se connaissait à mon pied, et m'en paraissait aussi content que je l'avais espéré. Pour moi, je ne disais mot, et ne donnais aucun signe des observations clandestines que je faisais sur lui ; il n'aurait pas été modeste de paraître soupçonner l'attrait qui l'attirait, et d'ailleurs j'aurais tout gâté si je lui avais laissé apercevoir que je comprenais ses petites façons : cela m'aurait obligé moi-même d'en faire davantage, et peut-être aurait-il rougi des siennes ; car le cœur est bizarre, il y a des moments où il est confus et choqué d'être pris sur le fait quand il se cache ; cela l'humilie. Et ce que je dis là, je le sentais par instinct¹⁷.

Le lecteur perçoit cette scène dans un contexte référentiel complexe de regards qui se croisent. Le pied blessé de Marianne représente d'abord le foyer d'attention des regards. Son propre regard, qui déjà l'avait estimé « le plus joli petit pied du monde », essaie d'en juger la force de séduction. Le regard du médecin est dirigé par son intérêt médical, celui de Valville par son intérêt érotique. Ces regards, dont la motivation est respectivement divergente, peuvent être rendus aussi par l'œil de la caméra. Mais la multiplication des actes de focalisation dans le texte est bien plus complexe. Car celui-ci produit pour ainsi dire un nœud de focalisations diverses. De fait, les regards dirigés vers le pied de Marianne se rencontrent et se prolongent jusqu'à l'œil de l'autre. Ils y déclenchent des réflexions, qui à leur tour sont situées à deux niveaux conceptuels et temporels différents. Dans ce

¹⁷ Marivaux, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de****, texte établi par Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1963, p. 67.

contexte, le système des temps joue un rôle important pour la manipulation de l'attention. Bien que le film se serve de tout un système de « chronosignes »¹⁸ pour représenter des « images souvenirs »¹⁹, le souvenir de Marianne ne pourrait figurer sur l'écran que comme un moment actuel. Par contre, le jeu d'ensemble de passé simple, passé composé, imparfait et présent dans le texte narratif constitue une synthèse entre moments présents et passés. Le texte projette des niveaux temporels différents qui s'interpénètrent. A un premier plan, les réflexions de Marianne à propos de Valville, étudiant son pied avec dévouement, sont fixées dans le présent de l'expérience immédiate comme sentiment intuitif. « Je le sentais par instinct », dit le texte. A un deuxième plan temporel le regard du jeune homme qu'elle cherche à éviter est rendu explicite à l'aide de la voix narrative de Marianne, âgée, qui analyse la situation rétrospectivement. Cette synthèse entre un moi narré et un moi narrant est réfléchie sur deux niveaux conceptuels différents. Il s'agit d'abord d'une réflexion des regards mutuels d'une jeune fille et d'un jeune homme dans une situation concrète. Mais cette scène remplit en même temps une fonction exemplaire, car le souvenir de l'expérience propre aboutit à une réflexion d'ordre moral. Ainsi l'analyse de la propre réaction mène-t-elle à l'analyse du cœur surpris par le regard d'autrui : « Le cœur est bizarre, il y a des moments où il est confus et choqué d'être pris sur le fait quand il se cache ; cela l'humilie ». La perspective moraliste, qui est celle de la femme âgée et que son expérience rend possible, instaure une distance conceptuelle dans le texte que l'œil de la caméra dans son immédiateté ne pourrait représenter de la même manière. Les stratégies du texte narratif donnent cours à un réseau dense de références, dans lequel les perspectives se superposent. Le foyer d'intérêt s'élargit toujours, jusqu'au moment, où le regard sur le pied de Marianne aboutit à un regard posé sur le cœur humain.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 133.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 62-91.

Une toute autre stratégie de focalisation est poursuivie par Balzac dans son conte *La fille aux yeux d'or*. Tandis que dans le texte de Marivaux la multiplication des points de vue conduit à un élargissement continu du foyer de la narration, un croisement de regards mutuels constitue ici le point de départ d'un rétrécissement concentrique du foyer qui mène aux profondeurs insondables du regard. Le beau dandy Henry de Marsay raconte à un ami, qu'il vient d'avoir une aventure extraordinaire lors d'une promenade aux Tuileries, où une jeune femme a réagi à sa vue avec un étonnement sans bornes :

[...] en arrivant à la grille de la rue Castiglione [...] je me trouve nez à nez avec une femme, ou plutôt avec une jeune personne qui, si elle ne m'a pas sauté au cou, fut arrêtée, je crois, moins par le respect humain que par un des ces étonnements profonds qui coupent bras et jambes, descendent le long de l'épine dorsale et s'arrêtent dans la plante des pieds pour vous attacher au sol²⁰.

La motivation de cette réaction extrême de la part de l'inconnue, faisant l'objet d'un manque, donne lieu à un surplus énigmatique auquel de Marsay réagit en essayant de ramener au quotidien le côté presque existentiel de cet instant "d'être vu par autrui"²¹. En jouant "à l'homme du monde", il ajoute la jeune femme à sa liste de conquêtes féminines. Avec Alfred Schütz, on pourrait dire qu'ici « l'extraordinaire est repoussé dans l'indifférence de l'arrière-fond qui l'accompagne »²². De Marsay refuse au regard extraordinaire l'attention que le texte cependant suggère au lecteur. Ainsi le texte met-il en scène un conflit de pertinence (Relevanzkonflikt) qui conditionne l'attention du lecteur :

²⁰ Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, in : *Histoire des Treize*, introduction, notes, sommaire biographique et choix de variantes par Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1966, p. 399.

²¹ Cf. Jean Paul Sartre, « Le regard » in : *id.*, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, 1998, pp. 292-341.

²² Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz*, note 1, p. 61.

J'ai souvent produit des effets de ce genre, espèce de magnétisme animal qui devient très puissant lorsque les rapports sont respectivement crochus. Mais, mon cher, ce n'était ni une stupéfaction, ni une fille vulgaire. Moralement parlant, sa figure semblait dire : – Quoi, te voilà, mon idéal, l'être de mes pensées, de mes rêves du soir du matin. Comment es-tu là ? pourquoi ce matin ? pourquoi pas hier ? Prends-moi, je suis à toi, *et caetera* ! – Bon, me dis-je en moi-même, encore une ! Je l'examine donc. Ah ! mon cher, physiquement parlant, l'inconnu est la personne la plus adorablement femme que j'aie jamais rencontrée²³.

Les tentatives qu'entreprend de Marsay pour refouler l'intensité du regard énigmatique et domestiquer le regard de la jeune femme, échoueront. Sous cette focalisation – et par analogie avec la notion freudienne de « Deckerinnerung » – que l'on pourrait peut-être appeler « focalisation-écran », le texte annonce une dimension en profondeur de la focalisation. Car les yeux d'or de la jeune femme hypnotisent littéralement de Marsay, car son regard ne se donne pas à lui sans réserve, semble-t-il. « Et d'abord ce qui m'a le plus frappé, ce dont je suis encore épris, ce sont des yeux jaunes, comme ceux des tigres, un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset »²⁴. De Marsay essaie en vain, par le truchement d'une pose virile, de nier le surplus énigmatique dans l'intensité de ce regard. La métonymie paradoxale « de l'or qui pense » confirme de nouveau la pertinence du regard (Relevanz). Il n'est plus interprété sous un angle misogyne comme expression d'un « magnétisme animal » – mais il se fait instance du cogito. Le “regard pensant”, qui reste une énigme pour de Marsay, annonce un secret que le processus de la narration dévoilera couche par couche pour aboutir finalement à la crise d'identité du héros. Dans l'horizon d'une seconde lecture, il devient évident, que le regard de la jeune fille “semble penser”, parce qu'il

²³ *La Fille aux yeux d'or*, p. 400.

²⁴ *Ibid.*

ne s'arrête pas à la surface de l'apparition. Il traverse, pour ainsi dire, de Marsay, pour voir derrière lui « l'être de ses [mes] pensées ». Car le choc, éprouvé par la jeune femme à la vue du héros, est causé par une ressemblance envoûtante de de Marsay avec la femme qu'elle aime et qui est la sœur illégitime de celui-ci, mais dont il ne soupçonne pas même l'existence. Replacé dans le contexte de la philosophie existentialiste du regard de Jean-Paul Sartre, de Marsay fait l'expérience d'une crise d'identité, provoquée par un regard posé sur lui par l'Autre féminin. Son identité virile est remise en question par l'apparition d'un double féminin qui se fait jour derrière ses propres traits dans le regard de Paquita. Cette dépossession arrive à son paroxysme au moment de l'étreinte amoureuse, quand Paquita le déguise en femme et qu'elle l'appelle par le nom de son amante : « [...] il reçut au milieu de sa joie un coup de poignard qui traversa de part en part son cœur mortifié [...]. Paquita, qui l'avait enlevé vigoureusement en l'air comme pour le contempler, s'était écriée : "Oh ! Mariquita !" »²⁵. Dans l'ensemble de la construction narrative, le regard de Paquita devient un centre d'énergie dramatique qui fixe l'attention du lecteur jusqu'au moment où de Marsay rencontre son double féminin, que le regard de Paquita avait évoqué de façon imaginaire. Ce jeu de focalisation d'un regard refoulé et longtemps caché dans sa véritable pertinence, menant à des expériences transgressives aux confins de la différence sexuelle, ne peut être saisi en posant simplement la question de savoir « qui parle ? » et « qui voit ? ».

Dans *La fille aux yeux d'or* Balzac met la focalisation au service d'une pertinence du regard qui, au cours du processus de la narration, se révèle au lecteur dans toute son intensité dramatique.

Le roman moderne, pour lequel le discours n'est plus à proprement parler au service de l'histoire, connaît également de nouvelles formes de focalisation qui semblent se refuser à l'histoire. Dans le roman

²⁵ *Ibid.*, p. 446.

Madame Bovary, où Flaubert s'éloigne de façon programmatique des procédés traditionnels de la narration, la stratégie narrative est telle, que le regard du narrateur est dirigé à l'encontre des structures pertinentes (Relevanzstrukturen) de l'histoire même. La réalisation discursive s'obstine à remettre en question le sens de ce qu'elle réalise dans l'acte narratif au lieu de l'affirmer. C'est donc le sujet même de l'histoire qui est remis en question. On pourrait presque parler d'une focalisation ironique. La relation entre focalisation et pertinence est ici démontrée par le négatif. Flaubert lui-même s'est voué à une réflexion théorique concernant la perspective narrative de son roman et à laquelle il a donné le nom d'impersonnalité : le narrateur se retire quasiment de son histoire ; il perçoit ce qui se passe comme observateur neutre²⁶. Stanzel caractérise cette situation de « personnelle » (personale Erzählsituation) qu'il oppose à la situation narrative « auctoriale » (auktoriale Erzählsituation) ainsi qu'à la situation narrative autobiographique (Ich-Erzählsituation)²⁷. Genette désigne la même stratégie narrative sous le nom de « focalisation externe ». Dans son étude sur l'ironie de Flaubert, Rainer Warning a su démontrer, que la « situation personnelle » au sens où

²⁶ Cf. *Gustave Flaubert. Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1963, p. 63.

²⁷ Cf. Franz K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a. [1955¹] unveränd. Nachdruck, Wien, Braumüller 1965* : « Tritt der Autor durch Leseranreden, Kommentare zur Handlung, Reflexionen usw. hervor, so übersetzt der Leser die Kluft zwischen seiner Welt und der dargestellten Wirklichkeit sozusagen geführt von der Hand des Autors, es wird a u k t o r i a l erzählt. Glaubt sich der Leser in eine der auf der Szene anwesenden Gestalten versetzt, dann wird p e r s o n a l erzählt. Liegt der Standpunkt der Beobachtung in keiner der Gestalten des Romans und ist trotzdem die Perspektive so eingerichtet, daß der Beobachter bzw. Leser das Gefühl hat, als imaginärer Zeuge des Geschehens anwesend zu sein, wird n e u t r a l dargestellt » (p. 23). Cf. aussi la modification du modèle de Stanzel par Ulrich Broich, « Gibt es eine neutrale Erzählsituation ? », in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 33, 1983, pp. 129-145 et Horst Breuer, « Typenkreise und Kreuztabellen. Modelle erzählerischer Vermittlung », in : *Poetica*, 30, 1998, pp. 233-249.

Stanzel l'entend, est ironiquement fonctionnalisée, pour servir à un « brouillage systématique de la relation avec le sujet de la narration »²⁸. A ce propos, il y critique le modèle des situations narratives de Stanzel car, selon lui, « les catégories purement descriptives de ce modèle »²⁹ ne sauraient rien dire sur leur fonction respective dans le texte. On pourrait adresser la même critique au modèle classificatoire de Genette.

Tandis que Rainer Warning met en lumière la fonction ironique de la narration personnelle chez Flaubert, en se référant particulièrement à la stratégie narrative de simulation, rendue par l'emploi du style indirect libre, la perspective d'une focalisation ironique permet de mettre en relief la relation entre pertinence réelle et pertinence simulée. La narration des noces d'Emma Bovary en est une excellente démonstration. Dans les rêves romantiques de la jeune fille, le jour des noces est le jour le plus important dans la vie d'une femme. Si le discours se mettait au service du système des valeurs de l'héroïne, partagé par les attentes stéréotypées du lecteur, la cérémonie du mariage dans l'église devrait être au centre de la focalisation narrative. Le texte dément cependant les conventions stéréotypées de la représentation. Le moment du mariage reste un blanc. Tandis que l'œil de la caméra ne pourrait qu'éliminer cet acte³⁰, le texte, comme médium particulier, modèle à l'aide d'une corrélation entre syntaxe et sémantique un relief à l'attention du lecteur. Car la syntaxe est un moyen de donner une structure objective à l'attention présupposée du lecteur par sa différenciation entre phrase principale et phrase secondaire subordonnée. Et cet instrument syntaxique de la manipulation de l'attention a comme complément la sémantique. Le

²⁸ Rainer Warning constate : « Wenn es so etwas gibt wie eine Tiefenstruktur seiner [Flaubert] Ironie, dann ist es diese Funktionalisierung der personalen Erzählsituation im Sinne einer systematischen Verunklärung des Subjektbezugs. » (« Der ironische Schein : Flaubert und die "Ordnung der Diskurse" », in : *id.*, *Die Phantasie der Realisten*, München, Fink 1999, pp. 150-184, ici p. 166.)

²⁹ *Ibid.*, p. 164.

³⁰ Au niveau de « l'auricularisation » (cf. note 14) le film pourrait évoquer le texte de Flaubert bien sûr.

texte focalise donc les noces d'Emma, en plaçant dans la phrase principale l'acte civil à la mairie, tandis que la cérémonie à l'église est relatée dans une courte phrase secondaire : « La mairie se trouvant à une demi-lieue de la ferme, on s'y rendit à pied ; et l'on revient de même, une fois la cérémonie faite à l'église »³¹. De plus, la phrase secondaire retient le point culminant de l'émotion dans la forme la plus pauvre de constatation, pour démentir ainsi toute idée d'acte solennel. Sans que le narrateur n'utilise un seul mot d'ironie ou ne fasse un commentaire quelconque, le refus de focalisation du moment privilégié amène à une remise en question du système de valeurs de l'héroïne. L'ironie du passage est intensifiée par un procédé de focalisation qui s'oppose de façon provocante aux exigences d'Emma et par là même à l'attente du lecteur et de la lectrice d'assister à une mise en valeur de ce qui est considéré comme important dans la vie de tout un chacun. Car le regard du lecteur, auquel la vue de la bénédiction nuptiale restait interdite, sera par la suite retenu par un détail insignifiant, objet d'une focalisation ironique. Un énorme gâteau de noces attirant tous les regards – « une pièce montée qui fit pousser des cris » –, ramène à lui seul l'attention qui décidait de la signification des choses et de l'organisation du texte. L'énorme montage de choses sucrées, résumant en elles toutes les festivités de la noce et répondant d'une façon caricaturale aux attentes romantiques d'Emma, est décrit avec une précision excessive, sans oublier aucun ingrédients :

A la base, d'abord c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confiture et des bateaux en écales de noisettes,

³¹ Flaubert, *Madame Bovary*, introduction, notes et sommaire par Bernard Ajac, Paris, Flammarion, 1986, p. 86.

on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boules, au sommet³².

Syntaxe et sémantique se mettent au service d'une manipulation de l'attention du lecteur, auquel la pièce montée est présentée jusque dans les détails les plus insignifiants, dans une présupposition d'attention qui tourne à vide. L'ironie de la focalisation simule ici un dévouement à une signifiante apparemment en accord avec les valeurs de l'héroïne, mais qui, en réalité, les singe. Il est vrai, que le narrateur semble se freiner au profit d'une objectivité du regard, mais l'arrêt du regard même représente ici une stratégie ironique d'un "unreliable focalizer", comme on pourrait le formuler en s'inspirant du concept de l'« unreliable narrator » de Wayne C. Booth³³.

Tandis que les paradigmes de la focalisation narrative analysés jusqu'ici ont permis de démontrer, comment la focalisation est un moyen de mettre, de façon différente, en relief des structures de sens subjectifs ou intersubjectifs, c'est sur un cas contraire que nous allons clore notre réflexion. Dans le roman de Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, paru en 1975, focalisation et signifiante se confrontent dans une relation problématique. Il s'agit d'un roman autobiographique qui raconte l'histoire d'un Français juif à la recherche de souvenirs d'enfance ensevelis. Le texte s'ouvre sur la constatation du narrateur à la première personne : « je n'ai pas de souvenirs d'enfance »³⁴. Après que le père est tombé au combat

³² *Ibid.*, p. 88.

³³ Wayne Booth, *The rhetoric of fiction*, p. 159. Seymour Chatman démontre comment Hitchcock a expérimenté dans *Stage Fright* (1950) avec un « lying flashback : a false version of a murder is related to Johnny, an unreliable homodiegetic-narrator » in : *Coming to terms*, note 4, p. 131.

³⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 2002, p. 17. Cf. dans ce contexte Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1990 et Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1990, pp. 137-172.

contre les Allemands, l'enfant est envoyé dans un internat dans les Alpes. Pendant ce temps sa mère et la plus grande partie de sa famille sont déportées à Auschwitz. Les années que l'enfant a passées avec ses parents à Paris jusqu'en 1942 sont devenues un blanc. Il ne reste qu'un récit fragmentaire d'une tante, quelques données sur son état civil et six photographies. Ces morceaux d'une réalité brisée ne se laissent cependant plus traduire dans une expérience vivante et qui pourrait constituer une identité : « [...] les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe »³⁵. A la recherche de son passé, le narrateur, à douze ans, s'invente une nouvelle identité qui peut-être est la transposition onirique d'un passé vécu. Mais cette histoire intitulée « *W* », supplément d'un souvenir qui fait défaut, est devenue à son tour un blanc, et de nouveau le narrateur doit l'inventer dans son roman au même titre. A côté de la reconstruction de cette histoire, oubliée elle aussi, le texte qui opère à deux niveaux narratifs, nous rend en même temps témoins d'une recherche de traces mémorielles que l'espace potentiel du souvenir, qu'est devenue la ville de Paris, pourrait conserver. Cette rue, ce magasin, cette inscription sont-ils la porte qui pourrait ouvrir le paradis perdu du souvenir enfantin ? Un lieu devient par excellence le centre magique de cette focalisation traumatisée. La petite rue Vilin entre-temps délabrée, la maison au numéro 24, où il a vécu avec sa famille et où sa mère avait probablement un salon de coiffure, ce fragment de souvenir, lui aussi et comme tous les autres, est fragile :

Nous vivions à Paris, dans le 20^e arrondissement, rue Vilin. [...] La rue Vilin est aujourd'hui aux trois quarts détruite. Plus de la moitié des maisons ont été abattues, laissant place à des terrains vagues [...] ; la plupart des maisons encore debout n'offrent plus que des façades aveugles. Il y a un an, la maison de mes parents, au numéro 24, et celle de mes grands-parents maternels, où habitaient aussi ma tante Fanny, au numéro 1, étaient encore à peu près intactes. On voyait même au numéro 24, donnant sur la rue, une porte de bois condamnée au-dessus

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

de laquelle l'inscription COIFFURE DAMES était encore à peu près lisible. Il me semble qu'à l'époque de ma petite enfance, la rue était pavée en bois. Peut-être même y avait-il, quelque part, un gros tas de pavés de bois joliment cubiques dont nous faisons de fortins ou des automobiles comme les personnages de *L'Île rose* de Charles Vildrac³⁶.

La maison telle qu'elle avait dû être n'existe plus. Le regard porté sur elle doit lui aussi être éveillé à la mémoire. Une année auparavant les façades étaient encore intactes. Maintenant ce sont devenues des façades aveugles qui semblent être sans regard parce qu'elles ne laissent pas d'espace au souvenir. La porte de bois fermée par des clous, métaphore de l'espace mémorial renfermé, et les traces d'une écriture qui semblaient évoquer la présence de la mère, elles aussi, n'existent plus. Et pourtant le regard reste fixé sur cette porte absente. La focalisation de cette absence entraîne une chaîne d'associations surréelles. Dans l'imaginaire, le bois de la porte se change en « rue pavée de bois » qui, à son tour, déclenche l'image d'un « gros tas de pavés de bois joliment cubiques » qui auraient servi de jouets aux enfants. Mais en réalité, cette dernière association est due aux souvenirs d'une lecture et renvoie donc une nouvelle fois à un souvenir fictif, inauthentique, au lieu d'ouvrir la profondeur d'un souvenir involontaire. Au moment de la focalisation la plus intense, les images du souvenir deviennent tellement floues, qu'elles s'échappent dans des suppléments imaginaires du souvenir et refusent toute présupposition d'une relation pertinente avec le souvenir enseveli. *W* est l'espace mémorial d'une focalisation en suspens, toujours à la recherche de ce qui pourrait donner à la signifiante sa cause la plus profonde qui serait celle d'un souvenir soudainement retrouvé. Le traumatisme du souvenir perdu pousse vers la langue, sans jamais pouvoir se satisfaire en elle.

³⁶ *Ibid.*, p. 72

Les divers paradigmes de focalisation étudiés ici dans des textes narratifs de Marivaux, Balzac, Flaubert et Perec ont permis de démontrer la fertilité d'une ouverture de la théorie de la focalisation aux problèmes de la pertinence, suivant un intérêt respectivement différent. Eu égard au conditionnement « médial » de toute manipulation esthétique de l'attention, une dernière question se pose. Est-ce qu'une nouvelle conception de la focalisation ne pourrait pas aussi remettre en question la limitation de la théorie aux textes narratifs ? Dans son livre *Paris en vers*, Horst Weich a récemment posé la question du point de vue de l'observateur dans la poésie des grandes villes³⁷. La tentative d'appliquer une théorie de la focalisation modifiée également aux textes lyriques, pourrait prendre ici son point de départ. Si le texte est le vrai lieu de la focalisation, ceci vaut particulièrement pour la poésie lyrique qui se sert de tous les niveaux du langage, pour donner un maximum de concision complexe à la conscience poétique. Un des grands paradigmes de la poésie de Baudelaire va nous permettre d'esquisser cette thèse.

Dans son sonnet *A une Passante* tout un roman balzacien semble condensé dans un regard d'une intensité extrême³⁸ « Un éclair... puis la nuit » :

³⁷ Horst Weich, *Paris en vers*, Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 100-105. Cf. aussi Friedrich Wolfzettel, « Funktionswandel eines epischen Motivs : Der Blick auf Paris », in : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, 1977, pp. 353-377.

³⁸ L'intensité passionnée du regard de la passante (« je buvais [...] dans son œil [...] la douceur qui fascine et le plaisir qui tue ») rappelle jusqu'à la concordance des mots *La Peau de Chagrin* de Balzac, où la mystérieuse peau de chagrin promet un accomplissement du désir : « Là sont vos idées sociales, vos désirs excessifs, vos intempérances, vos joies qui tuent, vos douleurs qui font trop vivre ; car le mal n'est peut-être qu'un violent plaisir. » (*La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, tome 10, p. 87). Cf. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 473.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douleur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !³⁹

Le point de vue du je lyrique est ici une rue bruyante de la ville de Paris qui reste sans nom. Le souvenir évoque une passante, dont l'apparition subite et incongrue attire toute l'attention du flâneur avec une force presque magique. Le temps semble se concentrer dans son regard en un moment de passion et de désir absolu. Mais à la différence de Balzac, le regard de la passante n'est pas expliqué dans un processus narratif. Il reste un blanc indissoluble malgré l'intensité de sa présence. Tous les instruments pour diriger l'attention sont au service de ce regard que la forme du sonnet isole et intensifie et dont la singularité absolue attire un maximum d'intérêt. Comparable à l'œil de la caméra le texte semble ici poursuivre le moment, où les deux regards se rencontrent (Augen-Blick) à l'aide d'un zoom qui va du lointain à la plus grande proximité, pour finir de nouveau dans le lointain. La lentille de la caméra est remplacée dans le texte par le système des temps comme instrument de focalisation et de pertinence.

³⁹ Baudelaire, *A une Passante*, in : *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, pp. 92.

Situation et événement se traduisent d'abord dans une corrélation entre imparfait et passé simple qui fixent le mouvement pressé de la passante et le regard dans une condensation narrative : « Une femme passa / [...] je buvais / Dans son œil [...] / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue ». Le poème change de système temporel dans le vide des points de suspension entre le regard qui flamboie pour un instant et se détourne de nouveau : « Un éclair... puis la nuit ». Une nouvelle mise en relief par une perspective du passé qui rejoint le présent est ainsi introduite. Imparfait et passé simple sont remplacés dans la suite par le passé composé et le futur. Au dernier tercet, la troisième personne (« une femme ») – dans l'indétermination de cette perspective qu'Alfred Schütz a proposé d'appeler « Ihr-Einstellung »⁴⁰ – est devenue, avec le présent de l'apostrophe, une deuxième personne familière de la « Du-Einstellung » (« Ô toi ») qui cependant, avec son éloignement du champ visuel, retombe dans l'imaginaire, marqué dans le texte par l'imparfait du subjonctif (« que j'eusse aimée ») et l'imparfait. En même temps, le rythme marqué de l'alexandrin et le système des rimes, support du sens, donnent à la temporalité complexe du poème une présence poétique qui transgresse la temporalité pure.

La correspondance entre focalisation et pertinence (Relevanz) se laisse percevoir de façon exemplaire dans *A une passante* de Baudelaire. En même temps la spécificité du médium langage se manifeste ici de manière suprême. Le poème baudelairien peut illustrer, qu'une théorie de la focalisation ne peut que gagner si elle pose – au moins comme contre-épreuve – la question de la focalisation lyrique. Il reste ici tout un domaine à explorer.

Si nous regardons les résultats de notre parcours, nous pouvons en conclure que loin de se contredire, une méthode structuraliste et une perspective herméneutique se complètent pour saisir le concret de la

⁴⁰ Alfred Schütz, « Das alter ego in der Mitwelt als Idealtypus. Die Ihrbeziehung », in : *id.*, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie* [1932], Wien, Springer, 1960², pp. 202-210.

narration dans sa condition médiatique aussi bien que dans sa réalisation esthétique. Le lieu, où pensée structurale et explication herméneutique se confrontent, ne peut être que l'interprétation individuelle des textes. Ainsi faut-il maintenir contre toute contestation de l'interprétation, que celle-ci garde une place essentielle, même si ses méthodes peuvent toujours s'enrichir et se diversifier.

Patricia OSTER
Université de Tübingen

