

## Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique

Pierre Vitoux

Volume 17, numéro 2, automne 1984

La question autobiographique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500646ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500646ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vitoux, P. (1984). Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique. *Études littéraires*, 17(2), 261–272. <https://doi.org/10.7202/500646ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

## NOTES SUR LA FOCALISATION DANS LE ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE

---

*pierre vitoux*

---

L'autobiographie est le genre de récit dans lequel le narrateur apparaît comme le principal actant. Cet essai de définition synthétique, qui pourrait paraître platement tautologique à un lecteur naïf, porte sans doute pour le lecteur averti (et le lecteur de ces lignes l'est par définition) les marques de quelques hésitations de plume qui trahissent les problèmes esquivés. « Principal » n'est pas une définition catégorielle rigoureuse. « Dans lequel » semble placer d'office le narrateur dans une situation intradiégétique qui n'est pas la loi du genre : « par lequel » aurait été peut-être préférable, mais n'est guère compatible avec l'« apparaît » de description du récit constitué. Bref, il est clair que nous aurons, et en fait en préalable à l'étude des problèmes de focalisation, à affronter quelques questions de relation et de niveau.

Le genre autobiographique peut prendre des formes diverses (et assez souvent les associer) : récit narratif à la première personne, journal ou mémoire, ou dans les cas sans doute les plus nombreux, roman par lettres. Le texte auquel les remarques qui suivent renvoient pour illustration est *Pamela* de Samuel Richardson, qui est bien entendu l'œuvre pratiquement inaugurale en même temps que l'un des plus célèbres exemples de la forme épistolaire. Mais il faut ajouter aussitôt deux compléments ou réserves, qui empêchent que ce roman puisse être strictement défini comme autobiographique. Pamela n'est pas la source unique des lettres dans le roman :

d'autres, et notamment son père et Mr B., sont également épistoliers, et donc en un sens co-narrateurs de l'histoire. Il y a donc au moins une amorce de focalisation multiple. D'autre part, la forme épistolaire se modifie (ou plutôt se module à travers les lettres 31 et 32) en une sorte de journal tenu par la jeune captive sans espoir de destinataire immédiat. Et le code est totalement rompu (entre les deux lettres citées) par une intrusion narrative de l'éditeur des lettres. Notons seulement à ce stade l'importance de tenir les définitions narratologiques non comme établissant des catégories séparées mais comme déterminant des pôles d'opposition et des points de repère dans un jeu de glissements et de bascule.

Ainsi, et pour associer une autre classification à la précédente, on peut tenir compte du rapport entre le temps de la narration et le temps de l'histoire. Un récit autobiographique s'inscrit (comme tout récit) entre les deux situations extrêmes qui sont celles de la narration rétrospective (produite en un temps qui suit le terme, ou se place au terme, de l'histoire racontée) et du compte rendu instantané, contemporain de l'événement vécu. Ceci correspondra de façon assez « naturelle », mais nullement automatique, au récit narratif (après coup) dans le premier cas et épistolaire dans le second.

Ces situations narratives différentes entraînent une différence dans la relation du narrateur à l'histoire. Certes, cette relation est par définition même située au degré le plus fort de l'homodiégétique, qui est l'auto-diégétique. Encore faut-il à ce sujet éviter de considérer comme autobiographique tout récit homodiégétique à la première personne : car le narrateur peut fort bien y rapporter ce qu'il vit ou a vécu comme témoin, c'est-à-dire sans être le centre, ou même l'objet, de son propre récit. Dans ce cas, il appartient bien à l'univers diégétique du récit, mais pas nécessairement (ou peut-être de façon simplement incidente) à l'histoire comme trame événementielle. G. Genette remarque sur ce point : « Tout se passe comme si le narrateur [homodiégétique] ne pouvait être dans son récit un comparse ordinaire : il ne peut être que vedette, ou simple spectateur »<sup>1</sup>. Pour que cette remarque se vérifie, il faut sans doute ajouter que cette distinction radicale de rôles entre témoin et actant peut laisser place à une permutation des rôles au cours d'un même récit. Dans l'un des exemples cités par Genette, *Lord Jim*, Marlow est d'abord témoin, puis

chroniqueur, et joue entre les deux situations passives un rôle épisodique de *deus ex machina* inefficace. Mais il reste au moins que le lecteur n'est à aucun moment tenté de prendre le roman pour l'histoire de Marlow au lieu de celle que suggère le titre.

Le roman autobiographique pose un autre problème qui relève de la distance. On doit bien entendu tenir pour acquis qu'il importe de faire une distinction radicale de *fonction* entre le Je comme narrateur et le Je comme actant, et il faudra y revenir à propos des niveaux de récit. Mais le rapport d'identité fictionnelle établi avec le personnage est très différent dans les deux cas, évoqués plus haut, du récit rétrospectif et de la narration simultanée. Dans le premier type, malgré l'identité d'état-civil et la continuité établie par la mémoire, l'écart temporel entre les deux temps de l'histoire et de la narration a pour conséquence une dissociation maximale entre le personnage et le narrateur devenu témoin de son propre passé. C'est même, en général, cette dissociation que le roman exploite à des fins d'ironie ou d'émotion : David Copperfield, le narrateur, n'est plus cet enfant dont il revoit et revit les épreuves, car il les revoit sans retrouver l'innocence du regard, et il les revit par une sympathie imaginative qui maintient la distance. Il est devenu une conscience autre, ce dont il faut tenir compte en termes de focalisation. Par contre, dans le type de l'autobiographie simultanée, le décalage n'existe pas : et ce qui est mis en jeu dans *Pamela*, c'est l'absence de recul par rapport à l'événement, et la spontanéité des réactions que le narrateur n'a pas le temps de contrôler et de filtrer, étant sous la pression immédiate du vécu. Certes, la simultanéité absolue entre l'écriture et le vécu est impossible : mais le roman de Richardson, on le sait, pousse à l'extrême et parfois jusqu'au risible le souci de les faire coller l'un à l'autre, grâce à une héroïne qui ne lâche et ne cache sa plume qu'à la dernière extrémité (ou presque) pour la ressaisir aussitôt après les plus éprouvantes menaces contre sa vertu. Et ce parti pris est générateur de bon nombre des caractéristiques du texte. C'est ainsi que se multiplient les effets de réel, au sens de signes qui ne s'intègrent pas dans une signification construite ; et on peut, du reste, plus généralement, mettre en question la propriété du terme « autobiographie », et de ce qu'il implique comme histoire structurée, alors qu'il s'agit d'une chronique au fil du temps. Deux autres caractéristiques, du reste liées,

sont importantes. La première est que la situation de narration et l'activité de production du récit épistolaire sont intégrés à l'histoire qui en est l'objet : dans la trame des événements, le papier qu'on cache après avoir jeté en hâte les derniers mots d'une phrase, cependant qu'approche le pas du tyran... Et cette implication de la situation narrative, en tant qu'elle est une situation au moins potentielle d'échange, met en relief le caractère discursif du récit épistolaire. L'autre trait est le caractère pragmatique de l'acte narratif. Autant l'autobiographie rétrospective induit et inclut l'impossibilité souvent douloureuse de changer le cours des choses et d'arranger un futur autre que celui qui fut — autant par contre la narration (quasi) simultanée ou intercalée fait partie de l'histoire. Elle s'y inscrit, et elle y agit : par les réactions mêmes qu'entraîne l'acte d'écrire, et surtout, dans la forme épistolaire, parce qu'elle fait appel à la réaction et à l'intervention possible du narrataire intradiégétique (voyage du vieil Andrew inquiet par la situation que lui décrit sa fille.)

Nous sommes donc ici amenés aux considérations de niveau — et tout d'abord à une remarque d'ordre méthodologique. Le tableau à double entrée (relation et niveau) que propose Genette dans *Figures III*, même explicité, en ce qui concerne le niveau, dans *Nouveau discours du récit*<sup>2</sup>, laisse une possibilité de confusion en raison de l'ambivalence (du moins ici) du terme « diégétique » qui apparaît dans les deux couples symétriques : extra/intradiégétique — hétéro/homodiégétique. C'est pour le second couple seulement que « diégétique » renvoie au sens initialement défini pour la diégèse (*Figures III*, p. 71) de succession des événements qui font l'objet du discours narratif. Dans le premier couple, par contre, le narrateur est situé, par rapport au récit comme produit de l'acte narratif. En bref, on peut dire que dans un récit le narrateur peut être étranger ou participant à l'histoire (ou plus largement à l'univers diégétique) qui est l'objet de son récit — et que d'autre part il peut être à l'extérieur ou à l'intérieur d'un récit. Mais la dissymétrie entre les deux formules (son récit/un récit) fait apparaître une différence essentielle. Le narrateur en tant que tel ne peut pas être intradiégétique : il est extérieur au récit qu'il produit (même s'il figure dans l'histoire). Ulysse est « intradiégétique » au sens où il est présent à titre de narrataire dans le récit d'Homère. Autrement dit : pour être narrateur intradiégétique, il faut être

personnage d'un autre récit que le vôtre (mais qui peut raconter votre histoire). À la limite, la notion de narrateur intradiégétique, s'agissant d'un récit où le narrateur figure, est aussi contradictoire en elle-même que la notion symétrique de personnage extradiégétique.

Cela fait apparaître quelques risques de confusion dans l'analyse du récit autobiographique. Si le roman *Pamela* n'était fait que des lettres de Pamela, on pourrait être tenté de dire que celle-ci est présente en tant que narratrice dans son propre récit, et de marquer ainsi la différence avec un roman comme *David Copperfield*, où l'écart chronologique indiqué plus haut dissocie naturellement le narrateur âgé (extradiégétique) du personnage jeune, avec lequel le lien homodiégétique est établi par l'identité d'état-civil romanesque. Mais il doit être clair que dans le cas de Pamela une identification trop facilement tenue pour acquise ne servirait qu'à dissimuler la distinction de deux fonctions qui sont celles de l'instance narrative et du personnage. Ceci apparaîtra peut-être plus clairement si l'on fait une analyse en termes de niveaux du roman de Richardson tel qu'il se présente effectivement. Il s'ouvre par une lettre de la jeune Pamela adressée à ses « chers père et mère » : c'est-à-dire à deux narrataires qui sont par définition intradiégétiques en tant que récepteurs possibles de la lettre. La symétrie nécessaire des rapports à un même niveau implique donc l'existence par le texte d'un narrateur intradiégétique, qui est la Pamela du récit. Mais dans ce cas on ne peut faire l'économie d'un emboîtement qui enveloppe le rapport Na-Ne extradiégétiques. Ce dernier rapport reste à ce stade totalement neutre et indéterminé : il ne fait que postuler une fonction comme condition d'existence du récit, poser comme nécessaire l'activité d'une instance narrative s'adressant par le récit à un narrataire confondu avec le lecteur virtuel. On peut cependant déjà voir dans le sous-titre (« La Vertu récompensée ») l'indice d'une vision à la fois englobante et moralisatrice, mais cela reste compatible avec l'indifférenciation, ou éventuellement (car les rapports s'établissent et se modifient à travers tout le texte) avec l'émergence d'une Pamela plus mûrie comme narratrice extradiégétique d'une histoire où elle se donnerait la parole, ou la plume, comme personnage. Mais nous savons déjà que le choix stratégique sera différent : à la fin de la lettre 31 se produit une intervention de l'auteur s'adressant au lecteur : « Il est à ce

stade nécessaire que le lecteur sache que les épreuves de la belle Pamela n'étaient pas terminées, mais que les plus dures restaient à venir... » Et il fait alors état de décisions qu'elle ne pouvait connaître, de lettres qui ne lui étaient pas parvenues, et anticipe sur la suite des événements. En fait, cette intervention brève (et qui ne se reproduira que pour apporter au roman une conclusion didactique) est plutôt celle d'un *editor*, d'un « rédacteur », pour emprunter le terme dont se sert pour se décrire l'intervenant plus discret des *Liaisons Dangereuses* : mais de toute façon, ce n'est pas celle d'un simple auteur impliqué, puisqu'il prend la parole, mais bien celle d'un narrateur. Et du coup l'emboîtement défini au départ comme simple condition du récit se trouve concrétisé en récit primaire d'un narrateur extradiégétique (en même temps qu'« historien » hétérodiégétique travaillant à partir des documents rassemblés) — récit par rapport auquel Pamela se trouve inscrite comme narratrice intradiégétique. Jusque là, au contraire, à condition de laisser de côté le sous-titre déjà discuté et la présence au début de quelques lettres du Père Andrews, on pouvait considérer qu'il n'y avait qu'une pure autobiographie, c'est-à-dire une fonction extradiégétique (dont la cible est le narrataire extradiégétique) qui ne se manifestait que comme condition de l'activité épistolaire (narrative) intradiégétique de la jeune personne nommée Pamela. J'ai parlé de rupture de code pour indiquer l'effet de choc ressenti par la plupart des lecteurs lors de l'intrusion du Rédacteur. Il s'agit plutôt, en fait, d'un phénomène assez courant sous des formes moins simplistes : l'émergence de la situation de narration (toujours au moins impliquée) sous la forme d'un récit englobant qui entraîne un changement de niveau. C'est à ce stade que le roman cesse d'être autobiographique pour devenir un récit-cadre qui laisse très largement la place à des documents de nature autobiographique.

Il est temps de passer à la focalisation après ces longs préliminaires qui ont au moins pour vertu de rappeler que tout mode du récit ne peut être analysé qu'en rapport avec le fonctionnement de l'ensemble. Je me fonderai sur les quelques principes que j'ai tenté de dégager dans un autre article<sup>3</sup>, et qui proposent comme grille d'analyse des possibles restrictions (quantitatives et qualitatives) de champ, une différenciation entre : a) au niveau de la focalisation *sur l'objet*, la focalisation externe (Fo ext) limitée à ce qui peut être perçu

par les sens, et la focalisation interne (Fo int) qui établit la « transparence intérieure » (pour reprendre ici la traduction du titre de Dorrit Cohn) et donc la pénétration des états de conscience ; b) au niveau de la focalisation à *partir du sujet*, la focalisation non déléguée par le narrateur (Fs nd), qui n'est soumise à aucune restriction de principe (autre qu'établie par le récit même) en ce qui concerne son objet, et la focalisation déléguée à un personnage (Fs d) qui se trouve de ce fait limitée dans son objet à la Fo ext.

Le statut de la narration autobiographique peut à partir de là être défini de façon élémentaire : l'identification du narrateur à un personnage (le fait que la fonction narrative est assumée par un personnage) a pour conséquence la limitation de la Fs (en ce qu'elle est Fs d) à une Fo externe. Pamela, en tant que narrateur, ne peut « dire » que ce que Pamela perçoit comme personnage : les événements auxquels elle est ou a été présente, les gestes et les paroles des personnages. Mais ceci n'est, bien entendu, que le point de départ pour une analyse critique, dont on ne peut ici indiquer que quelques directions.

Tout d'abord, le principe posé comporte une exception majeure : le narrateur, en tant qu'identifié à un personnage, est transparent à lui-même en tant que personnage, et se perçoit, comme objet, en Fo interne. Il a d'office, par statut, une capacité de vision intérieure (ou d'introspection, si le mot peut être employé sans connotations intellectualistes) qui lui permet de se prendre comme l'objet d'une « psycho-narration » (pour faire allusion à l'excellente étude de Dorrit Cohn dont on peut mentalement insérer ici les analyses)<sup>4</sup>. C'est ce dont use le roman rétrospectif pour reconstruire l'histoire d'une vie qui est aussi celle d'une vie intérieure, aidé par le décalage temporel et aussi guetté par les pièges de la mémoire. L'autobiographie instantanée a un champ moins riche, mais elle donne aussi accès, par delà les événements et les paroles perçus, aux réactions intimes (aux « pensées », au sens le plus large) de la conscience-sujet qui est donc aussi objet de focalisation. Mais cette ouverture a pour contrepartie une relativité essentielle. La focalisation-sujet à partir d'un narrateur à la fois extra et hétérodiégétique relève de ce qu'on appelle parfois l'« omniscience » : il n'y a pas de restriction de principe et de départ à ce qu'il sait et peut nous dire de l'histoire de son récit — pas d'autre restriction que celles que



le récit lui-même, dans son déroulement et de diverses façons peut établir (celle qui serait, pour prendre un exemple extrême, une perception totalement en Fo ext). Par contre, le narrateur autodiégétique est d'emblée situé dans et par son récit — ou plus précisément dans son histoire, et donc par son récit. La limitation spatiale et temporelle va de soi. Ce qu'en outre le récit mettra en œuvre comme ressort d'intérêt, c'est la relativité de la conscience située. Elle est celle d'un *unreliable narrator* : l'invitation au soupçon, l'insécurité narrative que peut créer la bonne foi même (et surtout ?) la plus transparente sont des données fondamentales de l'autobiographie.

L'étude de cette relativité appartient à l'inexhaustible critique des textes singuliers. On peut au moins en indiquer deux formes massives, qui sont les monstres souvent associés Paralepse et Paralipse, qu'on peut plus humainement appeler (mais au prix d'un passage de la définition générale à une spécification de type) interprétation abusive des signes et opacité ponctuelle se substituant à la transparence.

La paralepse est la perception hors du champ de ce qui est légitimement accessible au narrateur, notamment dans les cas de restriction codée à la Fo ext, sans possibilité de Fo int. En fait, ces paralepses se réduisent le plus souvent de la part du narrateur soit à des conclusions tirées d'un savoir légitime ultérieur (procédé souvent utilisé à des fins prémonitoires dans l'autobiographie rétrospective), soit à des projections hypothétiques à partir de signes perçus. La paralepse consiste dans ce dernier cas à un glissement de l'assertion du conclu à celle du perçu. Mais ce qui est rupture de code (formule employée à titre de description et non de jugement) de la part d'un narrateur impersonnel est une activité naturelle de la conscience située, et donc du Je-narrateur. C'est un des aspects majeurs de ce qui est une « subjectivité constituante » du point de vue. La conscience est interprétation des signes, et les conclusions tendent à se confondre avec le perçu. Pamela devine, mais croit voir et donc nous donne comme perçus, d'abord la bonté d'âme, puis la noirceur des desseins de Mr B. Et il n'est même pas besoin de ces contradictions : le simple fait que le récit s'engage au-delà du champ auquel le narrateur est limité par statut suffit à créer un effet de relativité, la possibilité d'une autre « vision ». À l'inverse, la transparence à soi laisse bien des zones obscures que le narrateur ne peut

indiquer. Alors, les signes jouent : assez naïvement chez Richardson, où certaines expressions involontaires de l'héroïne forcent (autorisent) le narrateur à découvrir ce que l'héroïne ne sait ou ne s'avoue pas, l'attire pour le séducteur perçant sous l'horreur vertueuse — ou une scène comme celle où Pamela reprend ses habits de paysanne, et qui la révèle à son insu sensible au charme piquant de cette humilité.

En définitive, le cadrage des lettres de Pamela ne fait que souligner de façon didactique assez lourde ce que leur texte donne à lire. Les quelques lettres du début, du Père Andrews, indiquent des craintes que la trop naïve enfant n'éprouve pas encore, mais cela ne va pas tarder. L'intrusion narrative déjà mentionnée a pour effet, outre celui d'éclaircir par avance quelques événements, et de glisser quelques lettres ou faits annexes qui ne peuvent être connus de Pamela, de placer le récit jusque-là autonome dans une esquisse de discours narratif moralisant qui en dégage la valeur exemplaire. Il a de surcroît pour fonction de relativiser de façon explicite la perception de la situation qu'a Pamela, têtue mais naïve et ballottée par des événements qui largement lui échappent, pour préparer le dépassement idéologique dont je dirai un mot à la fin. Discours d'autorité, discours d'auteur ? Laissons de côté le débat sur l'auteur impliqué comme instance fictive constituée par le rapport que le texte établit avec le lecteur ; notons seulement un point qui découle de la nature de la focalisation. Le narrateur extradiégétique que le texte interpose devant le lecteur a un statut quelque peu ambigu. Il se présente au lecteur comme le Rédacteur du texte, qui met en ordre, en forme, et à l'occasion en résumé narratif des documents qui font toute sa science. Il est par ailleurs certain que dans l'exercice de cette activité il dépasse quelque peu les limites de sa compétence : lorsque par exemple, il passe à l'analyse directe du contenu de conscience d'un personnage (donc en Fo interne), en indiquant les craintes et les espoirs du vieil Andrews, le raisonnement qui le pousse à prendre la route... Mais il ne semble pas qu'il y ait véritablement de rupture du code de focalisation : il s'agit plutôt d'une infraction marginale du type de la paralepse, dont la forme même n'est pas agressive. On se rappelle ce qui a été dit plus haut sur l'interprétation des signes comme amorce ou prétexte. Ici, le narrateur nous décrit les émotions du personnage, mais dans un paragraphe ouvert par la formule « Il est aisé de deviner »,

qui établit avec le narrataire extradiégétique une connivence interprétative conforme aux données « réalistes » du cadrage. En tant qu'« éditeur », le narrateur est certes hétérodiégétique par rapport à l'histoire de Pamela, mais il faut bien qu'il appartienne à son univers diégétique pour avoir au minimum pu y recueillir des lettres. On se trouve donc dans une situation où le narrateur, dans la mesure où il est en situation spécifiée, ou si l'on veut dramatisée, d'activité narrative, est soumis comme un personnage (et pour la même raison d'inscription diégétique) à une forme de restriction, identique à celle de la « délégation », de son pouvoir de focalisation — sans qu'il puisse y avoir de grande déviation par rapport à cette sorte de convention naturelle ou vraisemblance. Il apparaît que la notion de « délégation » (à un personnage) que j'ai proposée pour un type de Fs (déléguee) ne vaut que pour le récit à la 3<sup>e</sup> personne, et qu'il faudrait pour généraliser cette spécification quelque chose comme Fs située — ou, par économie, un codage de Fs nd et Fs d en Fs « non diégétisée » et « diégétisée ».

Le roman est toutefois plus intéressant quand il utilise, au lieu de le subir, le procédé d'éclairage indirect qui est apporté par la focalisation. C'est ce qui se produit à la fin du roman, ou plutôt dans sa seconde moitié, qui décrit la vie conjugale heureuse de Pamela après ses tribulations. Malgré une longueur excessive, et le relâchement formel de ces pages accumulées sans finalité dramatique ou motivation représentée (Pamela n'écrivant plus que pour passer le temps « en attendant d'être installée dans les devoirs de l'état auquel elle a été généreusement appelée par son mari »), cette partie a pour caractéristique et pour intérêt de comporter de longs passages de scènes dialoguées. C'est l'occasion pour Pamela et Mr B d'évoquer ensemble les événements d'un passé récent, et de projeter sur eux un éclairage différent, puisque la narratrice nous livre les « paroles rapportées » qui nous présentent le point de vue de l'autre protagoniste. C'est ainsi, pour indiquer ce que je ne puis analyser en détails<sup>5</sup>, que les entreprises successives menées contre la vertu de Pamela ne forment pas dans le récit « contemporain » des faits une série progressive et procèdent d'une conduite incohérente : la raison en est la fluctuation des sentiments de Mr B — que la narratrice n'a ni le privilège de connaître, ni la sagacité de deviner, encore que sur ce dernier point certains signes puissent être interprétés

dans le sens d'une possibilité entrevue. Le coup de théâtre du renversement de décision de la part de Mr B produit donc (à peu près) son plein effet de surprise avant d'être après coup motivé.

Mais il y a plus important : cet ensemble massif d'analepses complétives vient précisément compléter le sens du récit par la superposition d'une autre perspective. Il était nécessaire que la vertu de Pamela soit fondée sur la fermeté de ses principes, que sa résistance ne soit ni ébranlée par la tentation ni dictée par un calcul, et que son mérite soit renforcé, et non diminué, par quelques faiblesses vite refoulées. Dans ces conditions, Pamela ne peut que se faire et nous livrer une vision en noir et blanc du monde qui l'entoure, et une image particulièrement sombre de Mr B (au moins dans son rôle de séducteur). Par contre, on peut dire que dans la seconde partie le roman cesse de relever de l'autobiographie authentique : le personnage dominant est Mr B, que la narratrice installe au centre avec une parfaite modestie féminine et conjugale, vertu maintenant libérée des soucis de l'auto-défense. Et cela a pour effet de faire apparaître, à travers les propos du personnage, une autre réalité liée à un code social que Pamela ne pouvait connaître — à moins de risquer déjà de le reconnaître et d'en être la victime. Mr B n'est pas un être odieux, mais une incarnation du *double standard*, à la fois sexuel et social, pour lequel il y a les femmes qu'on séduit et les autres. La fermeté de Pamela a pour effet (sans qu'elle puisse et doive le savoir) de la faire changer pour lui de catégorie : elle n'est pas pareille à Sally — celle qui sert tout au long de repère et de contrepoint, puisqu'elle fut séduite et abandonnée — elle, au contraire, est de celles qu'on épouse. En bref, ce que le contraste des focalisations successives met en relief, c'est la complexité d'une « idéologie » : certes, le conflit du moral et du social, mais un conflit qui laisse place au type d'équilibre ou de compromis que le sous-titre déjà indiquait. « La Vertu récompensée » : la Vertu pour elle-même, sans motivation extérieure — mais dans un ordre du monde où le mérite reçoit, de surcroît mais inévitablement, la sanction et la marque de reconnaissance qu'est la réussite.

**Notes**

- <sup>1</sup> *Figures III*, Seuil, Collection « Poétique », 1972, p. 253.
- <sup>2</sup> *Figures III*, p. 256 ; *Nouveau discours du récit*, Seuil, Collection « Poétique », 1983, pp. 55-58.
- <sup>3</sup> À partir de G. Genette, *Figures III*, et de Mieke Bal, *Narratologie*, 1977 — et dans *Poétique* 51 (septembre 1982) sous le titre « Le Jeu de la Focalisation ».
- <sup>4</sup> Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton UP, 1978 ; ch. 1, « Psycho-Narration ».
- <sup>5</sup> L'organisation temporelle et dramatique du récit a fait l'objet d'une excellente thèse de 3<sup>e</sup> cycle *Étude narratologique de Pamela* soutenue à Montpellier par Mme Élisabeth Detis en juin 1983.