

Recherches en Langue et Littérature Françaises  
Revue de la Faculté des  
Lettres et Sciences Humaines  
année 52 N°. 213

**La figure et la zone narratoriales dans *La Vie mode d'emploi*\***

**Dr. Mohammad-Rahim AHMADI\*\***  
E-mail:[ahmadi552001@yahoo.fr](mailto:ahmadi552001@yahoo.fr)

**Résumé**

Même si dans un roman, on le sait depuis longtemps, le narrateur n'est pas une entité humaine et psychologique mais plutôt une construction poético-sémiotique, il a pourtant une « figure » et une « zone » dans laquelle elle évolue et agit. Se fondant sur la théorie du Point de vue d'Alain Rabatel et la théorie aristotélicienne de l'Ethos, nous analysons les modalités de la présence du narrateur et de la construction de sa zone et de sa figure dans le chef d'œuvre de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*.

**Mots-clés:** Figure du Narrateur, Zone narratoriale, Ethos, Point de Vue, Georges Perec, La Vie mode d'emploi, Alain Rabatel.

---

\* - تاریخ وصول: ۸۸/۹/۲۳ تأیید نهایی: ۸۸/۱۲/۳

\*\* - Professeur- Assistant, l'Université Alzahra Téhéran

Notre objectif n'est pas de définir la notion du narrateur qui a tout une histoire derrière lui, mais de voir comment il se construit. Notre étude sur la figure du narrateur dans le roman de Perec est une analyse micro-textuelle, basée sur l'analyse de séquences (chaque exemple peut présenter une ou plusieurs séquences au sens où l'entend Jean-Michel Adam). Il ne faut pas oublier que notre étude est sémiolinguistique, pour laquelle le narrateur aussi bien que les personnages sont plutôt des phénomènes linguistiques qu'une densité psychologique.

## I. LE POINT DE VUE ET LA FIGURE DU NARRATEUR

Après cette petite introduction, nous voulons savoir, à travers un exemple significatif choisi de *La Vie mode d'emploi*, comment le point de vue<sup>1</sup> contribue à la construction et à l'expansion de la figure narrative et de sa zone d'action dans le récit:

"E1 (Enoncé 1) Serge Valène mourut quelques semaines plus tard, pendant les fêtes du quinze août. E2 Cela faisait près d'un mois qu'il n'avait pratiquement plus quitté sa chambre. La mort de son ancien élève et la disparition de Smautf, qui avait quitté l'immeuble le lendemain même, l'avaient terriblement affecté. Il ne se nourrissait presque plus, perdait ses mots, laissait en suspens ses phrases. Madame Nochère, Elzbieta Orłowska, Mademoiselle Crespi se relayaient pour prendre soin de lui, passaient le voir deux ou trois fois par jour, lui préparaient un bol de bouillon, retapaient ses

<sup>1</sup>- 1- Dans son ouvrage *La construction textuelle du point de vue*, après avoir remis en cause les approches de ses prédécesseurs (notamment la théorie des trois focalisations de Genette), Rabatel propose une approche linguistique fondée pour l'essentiel sur la subjectivité dans le langage mise en avant par la théorie de l'énonciation: "Les critères linguistiques du point de vue reposent essentiellement sur un ensemble de traits qui concerne les relations entre un sujet focalisateur à l'origine d'un procès de perception et un objet focalisé. Ces trois éléments ne structurent le point de vue qu'à un certain nombre de conditions énonciatives, sémantiques et syntaxiques."<sup>1</sup> Rabatel propose trois points de vue (PDV) qui agissent dans le récit et structurent le discours narratif: le PDV représenté, le PDV raconté et le PDV asserté. Les mécanismes du fonctionnement de chaque PDV sont différents, bien qu'ils agissent souvent ensemble dans le récit. Selon Rabatel, "le PDV est un phénomène énonciatif proche du discours indirect libre dans la mesure où il renvoie à des perceptions (souvent associées à des pensées) qui ne sont pas celles du narrateur, quand bien même elles sont rapportées par le truchement de la voix narrative."

couvertures et ses oreillers, lavaient son linge, l'aidaient à faire sa toilette, à changer de vêtements, l'accompagnaient jusqu'aux cabinets au bout du couloir.

L'immeuble était presque vide. Plusieurs de ceux qui ne prenaient pas ou ne prenaient plus de vacances étaient cette année-là partis: Madame de Beaumont avait été invitée comme présidente d'honneur au festival Alban Berg donné à Berlin pour commémorer tout à la fois le 90ème anniversaire de la naissance du compositeur, le 40ème de sa mort (et du *Concerto à la mémoire d'un ange*) et le 50ème de la première mondiale de *Wozzeck*; Cinoc surmontant sa hantise des avions et des services américains d'immigration qu'il croyait encore installés à Ellis Island, avait enfin répondu aux invitations que lui lançaient depuis des années deux lointains cousins, un Nick Linhaus qui possédait une boîte de nuit (le *Club Nemo*), à Dempeldorf, Nebraska, et un Bobby Hollowell, médecin légiste à Santa Monica, Californie; Léon Marcia s'était laissé entraîner par sa femme et son fils dans une villa louée près de Divonne-les-Bains; et Olivier Gratiolet, malgré le très mauvais état de sa jambe, avait tenu à aller passer trois semaines avec sa fille dans l'île d'Oléron. Même ceux qui étaient restés au mois d'août rue Simon-Crubellier profitèrent du pont du quinze août pour quitter Paris trois jours: les Pizzicagnoli allèrent à Deauville et y emmenèrent Jane Sutton; Elzbieta Orłowska alla retrouver son fils à Nivillers et Madame Nochère partit à Amiens assister au mariage de sa fille.

E3 Le jeudi quatorze août au soir il ne resta dans l'immeuble que Madame Moreau, nuit et jour veillée par son infirmière et par Madame Trévins, Mademoiselle Crespi, madame Albin et Valène. Et lorsque, le lendemain en fin de matinée, Mademoiselle Crespi alla porter au vieux peintre deux oeufs à la coque et une tasse de thé, elle le trouva mort.

E4 Il reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine. *Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter.*" (PEREC Georges, 1978, pp.579-580)

Le point de vue du narrateur est dû au fait que dans un premier plan au passé simple, il annonce la mort de Valène et dans un second plan à l'imparfait, il représente de façon détaillée l'état du mort. Le débrayage énonciatif se fait à deux endroits, du fait de l'opposition des plans: la première fois entre E1 et E2 et la seconde fois entre E3 et E4.

Certes, on serait tenté de considérer E4 comme un passage qui refléterait le point de vue de Mademoiselle Crespi, puisque c'est elle qui a vu le mort pour la première fois dans sa chambre. Et puis son nom est annoncé dans E3 qui est au passé simple!

Pourtant, le déroulement particulier de l'épilogue montre bien qu'il s'agit d'un point de vue du narrateur. Et puis cette dernière phrase ne peut venir que du narrateur et non pas de Mademoiselle Crespi, étrangère à la préoccupation artistique de Valène: « La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter. »

On peut parler au maximum d'un point de vue embryonnaire de Mademoiselle Crespi, qui est toujours dominé par la supériorité cognitive du narrateur. Et n'oublions pas que le narrateur, ici très discret, impose cependant sa présence par un grand blanc qui sépare E3 et E4.

Peut-on parler ici d'une opposition entre le savoir qui se dégage sur la perception supposée du corps de Valène et celui qui se dégage sur sa pensée et son projet: quelles que soient les hypothèses, il s'agirait ici d'un point de vue du narrateur, car comme dit Rabatel, tout ce que le lecteur apprend sur la pensée du personnage vient du narrateur.

## 2. Quelques éléments de la présence narrative

Nous voulons nous concentrer au sujet de l'exemple cité sur quelques embrayeurs du narrateur, pour parler ensuite de sa construction linguistique. L'embrayage du point de vue du narrateur se fait selon Rabatel par une présence indirecte ou parfois d'une façon *discrète, implicite et disséminée*: la présence du narrateur est ici très discrète, mais certains indices éparpillés dans l'exemple nous le font révéler:

-d'abord le savoir qui se dégage de l'exemple montre la science supérieure du narrateur sur la vie de son personnage Valène et des autres habitants de l'immeuble. Ce savoir ne concerne pas uniquement les personnages, mais aussi les événements: ce narrateur est typiquement perecquien: son savoir dépasse largement le cadre spatio-temporel de la scène: les informations qu'il nous transmet sur le musicien Alban Berg et le festival tenu à Berlin à l'occasion de son anniversaire, sans oublier le phénomène d'intertextualité lorsqu'il

évoque Ellis Island [*Récits d'Ellis Island, Histoires d'errance et d'espoir* est un ouvrage que Perec a écrit en collaboration avec R. Bober (1980). Ellis Island est en effet une île des Etats-unis où l'on déportait les immigrés indésirables, notamment pendant la Seconde Guerre Mondiale, (les Allemands et les Japonais].

-l'expression "vieux peintre" révèle également la présence du narrateur car dans divers autres endroits du roman, il l'a déjà employée pour désigner Valène. Certes, la plupart des gens de l'immeuble étaient au courant du lien étroit qui existait entre Valène et Bartlebooth et Valène et Smautf, mais dans cet exemple précis, c'est le narrateur qui nous le dit, car il est l'instance énonciative dominante de l'Epilogue, et puis, le narrateur, comme instance régulatrice du roman, relie d'une façon indirecte et comme une continuité de sa fiction le destin de Valène à celui de Bartlebooth.

A travers ses allusions objectives (et apparemment innocentes), le narrateur se construit et impose sa présence, surtout dans cette partie qui marque la fin du roman. C'est lui qui ouvre et c'est lui qui clôt. Nous savons que le roman de Perec (qui en tant que tel ne commence qu'au premier chapitre) commence par un conditionnel première forme: "Oui, cela pourrait commencer ainsi ici, comme ça d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne..."

On constate que le roman se termine aussi par un conditionnel première forme: "...la toile était presque vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisses d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais ne viendrait habiter"(C'est nous qui soulignons). Pour pasticher Perec, on peut écrire: "Oui, cela pourrait finir comme ça, dans une ambiance un peu lourde..."

Nous attribuons donc par inférence logique et vu le déroulement des événements, l'énoncé 4 comme les autres énoncés de l'exemple au narrateur. Cette présence massive de l'instance narrative est d'ailleurs confirmée par le fait que tout au long de l'Epilogue, le narrateur cherche à évoquer les gestes de tous les personnages qui restent dans l'immeuble ou qui en sortent. Si "la mémoire de l'immeuble" à savoir le vieux Valène vient de mourir, c'est le narrateur qui se charge, comme les principaux moments du récit de terminer l'histoire de l'immeuble et de ses habitants.

Une autre manière de capter "le regard du locuteur" (en l'occurrence le narrateur), c'est l'analyse du mode de donation des "référents": la présentation du référent ou le focalisé, en l'occurrence Valène nous renseigne sur le focalisateur-narrateur à l'origine de l'énoncé: la façon dont est représentée le personnage montre la sympathie du narrateur à l'égard de ce dernier: l'attention que portent certains habitants de l'immeuble (qui ne sont pas partis en vacances !) à Valène pendant ces derniers jours ou dernières heures de sa vie semble d'ailleurs être appréciée par le narrateur, bien que l'ambiance générale de ce dernier instant du roman soit assez morose.

Par un autre exemple, nous montrerons comment le point de vue construit (et nous aide à reconstruire) la figure narrative:

« Il serait fastidieux de dresser la liste des failles et des contradictions qui se révélèrent dans le projet de Bartlebooth. Si, pour finir, *comme nous le verrons désormais bientôt*, le programme que l'Anglais s'était fixé succomba sous l'attaque résolue de Beyssandre et sous celle, beaucoup plus secrète et subtile, de Gaspard Winckler, c'est d'abord à la propre incapacité où se trouva alors Bartlebooth de répondre à ces attaques qu'il faut imputer cet échec.

Il ne s'agit pas ici de ces failles mineures qui mirent jamais en danger le système que Bartlebooth avait voulu construire, même si elles en accentuèrent parfois le côté exaspérant et trop rigide et tyrannique. Par exemple, lorsque Bartlebooth décida qu'il peindrait cinq cents aquarelles en vingt ans, il choisit ce nombre parce que cela faisait un chiffre rond ; il aurait mieux valu choisir quatre cent quatre-vingts, ce qui aurait donné deux aquarelles chaque mois ou, à la rigueur, cinq cent vingt, c'est-à-dire une toutes les deux semaines. Mais pour arriver exactement à cinq cents aquarelles, il fut parfois obligé d'en peindre deux par mois, sauf un mois où il en peignait trois, ou une à peu près toutes les deux semaines et quart.[...]

Si l'on peut parler d'un échec global, ce n'est pas à cause de ces petits décalages, mais parce que, réellement, concrètement, Bartlebooth ne parvint pas à mener à terme sa tentative en respectant les règles qu'il s'était données: il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile, mais s'il peignit cinq cents marines en vingt ans, et si toutes ces marines furent découpées par Gaspard Winckler en puzzles de sept cent cinquante pièces chacun, tous les puzzles ne furent pas reconstitués, et tous les puzzles reconstitués ne furent pas détruits à l'endroit même où, à peu près vingt ans plus tôt, les aquarelles avaient été peintes.

Il est difficile de dire si le projet était réalisable, si l'on pouvait en mener à bien l'accomplissement sans le faire tôt ou tard s'écrouler sous le poids de ses contradictions internes ou sous la seule usure de ses éléments constitutifs. Et même si Bartlebooth n'avait pas perdu la vue, il n'aurait quand même peut-être jamais pu achever cette aventure implacable à laquelle il avait décidé de consacrer sa vie. » (PEREC Georges, 1978, pp.461-463)

Le point de vue du narrateur est indéniable: il déclare explicitement sa présence ainsi que son intention de porter des jugements sur le projet de Bartlebooth. Un énoncé comme "Si pour finir, comme *nous* le verrons désormais bientôt.." est assez significatif. Des énoncés comme "il ne s'agit pas ici de...", "il serait fastidieux..."si l'on peut parler ..", "il est difficile de dire" sont plutôt des éléments d'argumentation, qui justifient le point de vue critique du narrateur sur le projet.

Certains éléments textuels construisent « l'éthos »<sup>1</sup> narratorial : le pronom *nous*<sup>2</sup> par exemple: ce n'est pas la première fois que le narrateur perecquien emploie ce pronom. Il peut renvoyer à la fois au

<sup>1</sup>- « L'éthos renvoie depuis Aristote aux traits de caractère que leur locuteur manifeste dans son discours, afin de donner de lui l'image appropriée à sa personne et à son discours. Il s'agit donc de manières d'être, de dire construisant une image positive de la personne, et rejaillissant sur la validité des arguments ou des valeurs du locuteur. », Alain RABATEL « L'Argumentation en contexte narratif. Ecrire l'effet point de vue » in EFFACEMENT ENONCIATIF ET ARGUMENTATION INDIRECTE: effets pragmatiques-interactionnels, en contexte écrit monologal et en contexte oral (et/ou écrit) dialogal, Recueil des articles rassemblés en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, 5 octobre 2001, Université de Lyon II.Sciences du Langage, p. 344.

<sup>2</sup> - Pour comprendre ce pronom personnel pluriel, ce schéma donné par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI peut être utile:

« Le nous ne correspond jamais, sauf dans des situations très marginales comme la récitation ou la rédaction collective, à un je pluriel. Son contenu peut être défini ainsi

<b>inclusif »</b>	-----je+tu (singulier ou pluriel), « nous
<b>Nous =je+ non-je</b>	-----je+il(s): « nous exclusif »
	-----je+tu+il

nous=je+tu et/ou il

Le nous inclusif est purement déictique. » in *L'énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, quatrième édition, Paris, 1999, p.46

narrateur seul ou au narrateur et au narrataire conjointement. Un énoncé tel que « comme nous le verrons désormais bientôt » fait état à la fois de la supériorité cognitive du narrateur (par l'emploi du futur) qui connaît ce qui va suivre et de sa volonté de faire participer son lecteur à la narration. De ce point de vue, le « nous » peut être « inclusif » (voir l'explication sur les divers aspects de ce pronom) qui renvoie non seulement à la fois au narrateur et au narrataire, mais aussi à la situation d'énonciation, ayant une valeur déictique (et cotextuelle). L'emploi des autres déictiques comme par exemple « ici », « bientôt » et même « désormais » confirme cette hypothèse.

## II. ROLE DE L'ETHOS DANS LA CONSTRUCTION DE LA FIGURE NARRATORIALE

La figure narrative est construite dans cet exemple aussi par divers types de l'éthos:

**-Ethos pré-discursif<sup>1</sup>**: le narrateur dans cet exemple est fidèle à son image générale dans *La Vie mode d'emploi*: c'est un être qui n'hésite pas à juger et intervenir là où il faut, sans pourtant renoncer à des critères du réalisme. Ici, il s'agit d'expliquer les raisons de l'échec du projet de Bartlebooth: tout un tas d'énoncés impersonnels introduisent les idées du narrateur à ce sujet: « il serait fastidieux », « il ne s'agit pas ici de... », « si l'on peut parler d'un échec global... », « il est difficile de dire... ». Ces tournures d'apparence assez neutres, tout en montrant la volonté du narrateur d'objectiver le jeu énonciatif, dénotent néanmoins sa façon d'argumenter et construisent son éthos narratorial.

<sup>1</sup> - « L'éthos pré-discursif ou générique, correspond à l'image de soi attendue lorsque le locuteur envisage de développer ses idées en adoptant tel genre de discours. » RABATEL Alain, « Argumentation en contexte narratif. Ecrire l'effet point de vue », in *EFFACEMENT ENONCIATIF ET ARGUMENTATION INDIRECTE: effets pragmatiques-interactionnels, en contexte écrit monologique et en contexte oral (et/ou écrit) dialogal*, Tome 2, Recueil des articles rassemblés en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, 5 octobre 2001, Université de Lyon II. Sciences du Langage, p.344

**-Ethos discursif<sup>1</sup>**: parlant des « failles » qui ont fait échouer le projet de Bartlebooth, le narrateur adopte un ton assez ferme et sévère à l'égard de Bartlebooth: « ... c'est d'abord à la propre incapacité où se trouva alors Bartlebooth de répondre à ces attaques qu'il faut imputer cet échec. » Ce jugement sévère est d'ailleurs renforcé par des indicateurs argumentatifs qui sont autant de moyens de persuader le lecteur(le narrataire) qu'il (le narrateur) a raison de dire cela: des termes comme « il aurait mieux valu.. », « ce n'est pas à cause de ces petits décalages... », « il n'aurait quand même peut-être jamais pu achever cette aventure implacable... » introduisent explicitement des jugements de valeur.

**-Les déictiques<sup>2</sup>**: l'éthos narratorial est construit aussi par les déictiques (ou les shifters, selon Jakobson). On a déjà parlé du rôle de ce *nous* « inclusif » (qui selon Kerbrat-Orecchioni est purement déictique) dans la construction de la figure du narrateur (et aussi du narrataire dont nous parlerons un peu plus loin). Mais, d'autres déictiques participent également à cette construction et confirment l'existence non seulement du narrateur, mais aussi du narrataire. C'est le cas des trois déictiques *ici*, *bientôt* et *ces*. Il est important de dire que tous les trois apparaissent au tout début de ce long passage. Ces éléments aident le narrateur à faire situer la question essentielle qui est l'échec du projet de Bartlebooth. Les deux déictiques *ici* et notamment *ces* introduisent indéniablement le narrataire dans le jeu narratif. Marie-Odile Martin dans son article intitulé « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d'emploi* » rappelle à juste titre sur le rôle des déictiques dans la constitution du couple narrateur-narrataire:

<sup>1</sup>- «L'éthos discursif, manifesté par et dans le langage», RABATEL, «Argumentation en contexte narratif. Ecrire l'effet point de vue» in *EFFACEMENT ENONCIATIF ET ARGUMENTATION INDIRECTE*...., p.344

<sup>2</sup> - «Nous proposons donc des déictiques la définition suivante: ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments qui tiennent de la situation de communication, à savoir:

-le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actant de l'énoncé,

-la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire. »

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation, De la subjectivité dans le langage*, quatrième édition, Armand Colin, Paris, 1999, p.41.

« Plusieurs instruments d'actualisation discursive ménagent des brèches d'ouverture et réservent la place vide où doit venir s'inscrire la pièce du narrataire: pronoms déictiques d'ostentation, voir certains adverbes constituent des indicateurs qui révèlent la présence d'un autre dans le texte et renforcent ainsi la convention tacite passée d'entrée en jeu dans l'incipit. Ces mots n'ont en effet de signification que mis dans une situation de discours. Selon la formule de Benveniste, ils constituent un ensemble de signes vides [...] qui deviennent pleins dès qu'un locuteur les assume. » (Marie-Odile Martin, 1985, pp.248-249)

Pour conclure, nous dirons que le point de vue participe à la construction du narrateur en tant qu'être de discours (comme il contribue aussi à la construction des personnages et de leur «sphère»), certes non pas de la même façon car, chaque point de vue a ses propres mécanismes et paramètres, mais quand même avec une certaine similitude, notamment dans la manière de distribuer les attributs narratoriels et peut être dans la façon dont ils argumentent et font dénoter ainsi de l'existence du narrateur.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Ouvrages

- 1- ADAM (J.M.), *Les textes. Types et prototypes*. Nathan, Paris, 1992.
- 2- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation, De la subjectivité dans le langage*, quatrième édition, Armand Colin, Paris, 1999
- 3-PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978, réédité en 2000 au Livre de Poche
- 4-RABATEL Alain, « Argumentation en contexte narratif. Ecrire l'effet point de vue » in *EFFACEMENT ENONCIATIF ET ARGUMENTATION INDIRECTE....*
- 5- RABATEL (A.), *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne/Paris, 1998.

### II. Articles

- 1- MARTIN Marie-Odile, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* » in *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy (juillet 1984), P.O.L. éditeur, 1985