



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

L'iconicité narrative

Bal, M.G.

Published in:
Zagadnienia Rodzajów Literackich

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Bal, M. G. (1980). L'iconicité narrative. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 23(1), 11-18.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Universiteitsbibliotheek Utrecht

Uitsluitend voor eigen gebruik / for own use only

Heidelberglaan 3
Postbus 16007
3500 DA UTRECHT
Telefoon: 030 – 2536612
Fax: 030 – 2538398
Email: klantenservice@library.uu.nl

Datum: 06-apr-05

Bonnummer: 82451

Aan: UVA KEUR UB GRONINGEN

BROERSTRAAT 4
9700 AN GRONINGEN
NEDERLAND

Tav:

Aantal kopieën: 8

Uw referentie(s): A078231973

UVA KEUR (UB GRONINGEN)

ARNO ID 123088

Artikelomschrijving bij aanvraagnummer: 82451

Artikel: L’iconicité narrative

Auteur: M.G. Bal

Tijdschrift: ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

Jaar: 1980

Vol.

Aflevering:

Pagina(s): 11-18

Plaatsnr.: MAG:VWA 666

MIEKE BAL
Utrecht

L'ICONICITÉ NARRATIVE*

1. Mon but est de démontrer:

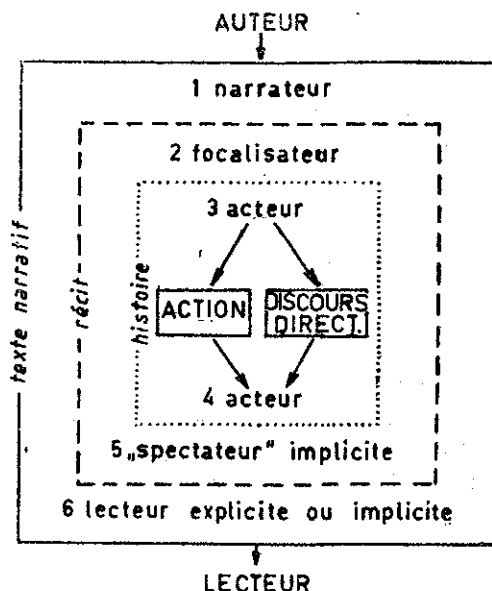
- que la structure narrative est hiérarchique,
- qu'elle est une forme d'organisation de la signification,
- qu'elle est capable de former des signes iconiques, qui contribuent pour une part non négligeable à la signification du texte.

J'exposerai brièvement le modèle de la narrativité que j'utilise pour les analyses. Ce modèle est hiérarchique et se situe dans un cadre sémiotique. J'appliquerai à ce modèle les concepts de la sémiotique peircienne, dont la notion d'icône est ici surtout pertinente. Pour illustrer mon propos, j'analyserai quelques exemples de ce que j'appelle iconicité narrative. Je distinguerai trois types d'icônes narratives.

2. C'est un fait connu que lorsqu'on demande «sur quoi» est un roman, on peut recevoir mille réponses diverses, parfois inconsiliables, mais toutes également valides, du moins, à première vue. Prenons l'exemple de *La chatte* de Colette. C'est l'histoire d'un ménage qui tourne mal. La cause? Le mari préfère une chatte à sa femme. Ou bien: la femme, insensible, est jalouse de la chatte. Ou encore: la chatte sème le discord dans le ménage. C'est une histoire de jalousie, ou d'amour, de sensibilité ou de dureté, de la nature préférée à l'homme, ou de névrose. Tous ces résumés du roman sont des interprétations. Laquelle choisir? Celle qui connaît le plus d'adhérants n'est pas forcément celle qui explique le plus de données textuelles. Au contraire. Il se peut que les données textuelles s'expliquent par l'une, tout en expliquant l'autre des interprétations. C'est le cas lorsqu'il y a manipulation narrative. Alors, la structure narrative est pertinente.

3. Quand on raconte, on est dans un texte narratif. Quand je vous raconte: ce matin, j'ai vu un accident; deux morts, je suis dans le texte que je raconte, en tant que narrateur. Je raconte un récit, ce que j'ai vu;

* Ce texte a fait l'objet d'une communication au XIV^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (Aix-en-Provence, 28 août - 2 sept. 1978), qui en a publié un résumé dans les *Actes*.



petits. Ce sont d'abord les signes linguistiques, les mots, les phrases, qui sont, globalement, symboliques: ils fonctionnent en vertu d'une convention. Mais on trouve aussi, dans chaque texte, des signes non-arbitraires, motivés, les icônes (cf. Van Zoest 1977). Les signes iconiques fonctionnent en vertu d'une ressemblance entre signe et référent. Tout phénomène peut fonctionner comme icône, pourvu que l'usager l'utilise comme signe, et que c'est en vertu d'une ressemblance qu'il le fait. L'usager, ce n'est pas nécessairement l'auteur; cela peut aussi bien être le lecteur. Tout amateur de littérature connaît ces signes: une phrase embrouillée qui dénote un sentiment de confusion; des phrases saccadées, qui dénotent une tension extrême; les exemples abondent. Il en est cependant d'une nature particulière: les icônes narratives. J'appelle icône narrative l'icône qui se forme lorsque la relation entre texte, récit et histoire, la structure narrative, dénote une particularité dans l'histoire. Il y a deux conditions pour qu'une icône soit narrative:

- 1° le signe iconique doit se former dans la structure narrative,
- 2° le référent du signe doit être narratif, c'est-à-dire, se situer dans l'histoire du roman.

Les relations entre texte, récit et histoire sont déterminées par les instances nommées: narrateur, focalisateur, acteurs. Le référent de l'icône peut être n'importe quel élément d'histoire: l'action, les acteurs, la durée, le lieu. Les icônes narratives peuvent par conséquent prendre des formes très diverses.

6. Le premier exemple est pris dans un fait-divers de „France Dimanche”, décembre 1974. Il s'agit de rumeurs concernant la fidélité conjugale

un accident, deux morts. Vous êtes, dans ce cas, mis au courant d'un fait: le référent de mon texte, son contenu. Quel est ce référent? L'accident et les deux morts? Mais je les ai peut-être inventés; ou bien, les deux victimes n'étaient pas mortes. Non, le référent de mon texte est le récit que je fais de cet accident vrai ou faux, mortel ou non. Le récit est l'interprétation, la mienne, d'un fait réel ou fictif. Le récit est la vision présentée de ce fait.

Un texte narratif contient un énonciateur, le narrateur, qui raconte un récit; un récit contient un focalisateur, qui voit une histoire. L'instance qui parle et l'instance qui voit (cf. Genette 1972) ne sont pas nécessairement liées à la même personne. On peut dire aussi bien

«Je raconte que j'ai vu un accident» que

«Marie raconte que j'ai vu un accident»,

«Je raconte que Marie a vu un accident» ou

«Marie raconte que Denise a vu un accident».

L'identité de chaque instance détermine la vision qu'on a des événements. Pour *La chatte*, roman écrit «à la troisième personne», où le narrateur est une instance anonyme, la situation narrative aurait pu être, théoriquement:

1° [le narrateur anonyme raconte qu'Alain voit que]

2° [le narrateur anonyme raconte que Camille voit que]

3° [le narrateur anonyme raconte que la chatte voit que].

La dernière de ces trois possibilités est, dans la tradition réaliste dont ce roman fait partie, proche de l'«agrammaticalité»; il y a pourtant des moments où l'on semble rencontrer la chatte — focalisateur. L'interprétation de l'histoire qu'on choisit sera celle qui rend compte de l'interrelation entre narrateur et focalisateur. Comme le narrateur est ici anonyme, c'est l'identité du focalisateur qui surtout déterminera ce choix.

4. La relation entre les instances est hiérarchique, Genette ne l'a pas assez vu. Le narrateur raconte que le focalisateur voit que l'acteur fait ceci ou cela. Chaque instance embrasse le niveau suivant, ou chaque niveau est subordonné à l'instance du niveau supérieur. Cette hiérarchie est représentée par le schéma.

Le caractère hiérarchique de ce modèle, où chaque niveau est le contenu du niveau supérieur, est de nature sémiotique (cf. Van Zoest 1977). Il faut donc réajuster la terminologie. Chaque niveau est le signe du niveau inférieur. Le texte signifie le récit, le récit signifie l'histoire. Pour le lecteur, chaque niveau est l'interprétant du niveau supérieur, c'est-à-dire, le signe que le lecteur se fait, dans son esprit à partir du premier signe. Dans cette optique, l'histoire est l'interprétant du récit et le récit est l'interprétant du texte. Au moyen de ces interprétants, les signes sont reliés à leurs référents. Du point de vue de la représentation, chaque niveau est le référent du niveau supérieur.

5. Comment, dans ce cadre, la structure narrative produit-elle de la signification? Le signe qu'est le texte narratif se compose de signes plus

est-il que la signification à laquelle l'icône narrative contribue, est différente, voire, dans le cas présent, opposée à la signification ouvertement proclamée. Ainsi l'auteur du texte peut satisfaire chez le lecteur le désir d'admirer les grands et de les accuser en même temps, en dénotant non pas une histoire de calomnie mais une histoire d'infidélité impériale.

7. Cette manipulation par l'iconicité narrative se rencontre, en plus raffinée, dans les romans littéraires, où elle pousse le lecteur vers telle interprétation plutôt que vers telle autre, ou bien, vers une confrontation de deux interprétations contradictoires. C'est ce qui se passe dans *La chatte*.

Globalement, la structure narrative de ce roman est déterminée par l'association du narrateur anonyme avec le focalisateur Alain. L'histoire est présentée par ce couple. La vision d'Alain qui est presque constamment présentée incite le lecteur à adopter l'interprétation qui rejette sur Camille la responsabilité de l'échec du ménage. Dure, insensible, incompréhensive, elle est incapable de respecter l'affection pure, belle, innocente, que porte Alain à sa chatte. Cette structure globale, narrateur anonyme, focalisateur-Alain, peut être prise comme une icône dont le référent serait :

1° Alain est le plus important (il l'est techniquement),

2° Alain est innocent (l'instance anonyme, neutre, prend son parti).

Il n'en est pas toujours ainsi.

Sur le plan microstructural, des signes iconiques se forment lorsque cette structure globale est si strictement observée que cela dépasse le vraisemblable. C'est le cas lorsque, à la page 155, Alain va quitter sa femme. Plutôt que de présenter la réaction de celle-ci, à ce moment crucial de sa vie, et de laisser pour une fois Camille focaliser l'événement, le texte conserve sa structure de base, et la réaction de Camille est focalisée par Alain, l'autre.

A distance, il vit mieux, avant de sortir, le corne de ses yeux et la moiteur qui couvrait ses tempes et son cou sans plis.

La relation entre les instances est ici inattendue, et peut, de ce fait, faire signe. Le référent de ce signe est l'isolement irrémédiable où Camille est rejetée : la distance narrative signifie la distance dénotée. Un autre référent du même signe : l'impossibilité où Camille se trouve de dominer son sort ; l'impuissance narrative dénote l'impuissance du personnage sur le plan de l'histoire. Apparemment mal renseigné sur la profondeur de la réaction de la jeune femme, le lecteur saisit, au moyen de cette icône, combien la distance et l'inégalité entre les acteurs sont irréductibles.

D'autres signes, dont plusieurs sont des icônes narratives, disent, dans ce roman, le côté névrotique, inavouable de l'amour d'Alain pour sa chatte, et le lecteur, poussé d'abord vers une interprétation trop évidente, pourra, à travers un décodage soigneux de ces signes narratifs, estimer la paradoxale complexité de ce roman si simple en apparence.

8. D'autres icônes narratives sont moins directement liées à la focalisa-

de Farah Dibah. L'article, dont l'auteur se dit indigné des rumeurs, commence par l'alinéa suivant:

Cette fois, les passions se déchainent autour du trône d'Iran. Les ennemis du couple impérial multiplient leurs attaques, cherchant à porter un coup fatal au chah et même, aujourd'hui, à l'impératrice Farah elle-même!

Dans l'histoire de ce texte, il est question de passions; suit une phrase au rythme «passionné». Dans l'histoire, il est question de multiplication; la deuxième phrase contient deux fois plus de mots que la première.

En imitant dans le style du texte la passion dénotée et la multiplication des attaques qui en est la spécification, le narrateur anonyme s'associe à l'acteur collectif, les ennemis, sujet de la passion et des attaques multipliées. L'iconicité détermine la position du focalisateur: un et un ne font pas toujours deux, et malgré la duplicité du narrateur, il n'y a qu'un focalisateur. Il y a un signe iconique, le signe se forme dans la structure narrative, et le référent du signe est narratif. Le référent est l'association avec les calomnieurs: en feignant défendre Farah, le texte plaide coupable. L'icône dénote, trahit le véritable référent du texte, qui est le référent du «texte» subordonné, fictif, le texte des calomnieurs. Cette particularité de la structure narrative constitue donc une icône narrative.

Dans quelle mesure cette icône contribue-t-elle à la signification du texte? Autrement dit: le référent est-il nouveau, et la signification originale par rapport à ce qui est simplement dit dans le texte? Jamais, dans l'article, l'infidélité de Farah n'est admise. L'innocence de l'impératrice est proclamée dans chaque phrase. Mais l'autre référent, sa culpabilité, surgit à tout moment, dans les signes, iconiques et autres, tous signifiant «au second degré», qui la disent sournoisement. Une des stratégies mises en oeuvre, par exemple, est la négation déplacée. La négation porte sur autre chose que le fait affirmé par l'antagoniste. Les calomnieurs prétendent que depuis trois mois un homme ne quitte plus Farah. Ce fait est nié: «La vérité est fort différente». Spécification: cet homme est l'ex-roi Constantin de Grèce. Ou bien, il est impossible que Farah trompe son mari parce que c'est le chah lui-même qui a nommé Constantin intendant des voyages de la cour. Et cetera. Autre stratégie: les interjections comme «c'est vrai», «en effet», apparemment concessives, sont employées en réalité comme de simples affirmations. Plus subtiles sont les allusions au roman policier — où il y a roman policier, il y a crime — et au canon littéraire, à la course d'Emma Bovary et de Léon dans Rouen, dans la description d'une course de Farah et de Constantin à travers Paris dans une Mercedes bleue, digne successeur du fiacre aux stores bleus loué par Léon. Dans ce cas l'association dénote ceci: après *Madame Bovary*, que peut-on faire dans une voiture bleue, sinon consommer l'adultère?

L'icône narrative n'opère pas seule. Dans le domaine de la signification cachée, sournoise, à double fond, la quantité, parfois, décide. Toujours

grâce au rythme particulier qui dénonçait avant terme l'inutilité des tentatives d'Emma.

10. Entre l'icône microstructurale et l'icône macrostructurale se situe une catégorie d'icônes qui sont microstructurales en tant que signe, mais dont le référent est macrostructural. Il s'agit de la mise en abyme. Lucien Dällenbach a récemment consacré un livre important à ce phénomène bien connu et étudié en France, mais toujours considéré isolément, et mal connu en dehors du domaine francophone. L'icône-mise en abyme est petite, puisqu'elle est microtexte; mais son référent est l'histoire entière, ou au moins un aspect pertinent et continu de celle-ci. Cette figure est abondamment exploitée par le nouveau roman, mais son domaine est plus étendu. On en trouve, comme le montrent les analyses de Dällenbach, dans la littérature de partout et de toujours. On connaît l'exemple, naguère analysé par Ricardou, dans *The Fall of the House of Usher* (Poe); on connaît la parabole du prêtre dans *Le procès* de Kafka.

Un cas intéressant de l'icône narrative-mise en abyme est la célèbre description de Rouen dans *Madame Bovary*, où la puissance sémiotique est moins directe que dans les exemples cités, plus discrète aussi, mais peut-être d'autant plus efficace. (Pour le détail de l'analyse je renvoie à mon livre.)

11. A quoi sert la notion d'iconicité narrative? J'ai choisi, pour exemples, des cas connus. Certes, on sait combien le rythme de *Madame Bovary* est efficace. On sait que le roman durassien est confus. Il est, je crois, utile de réintégrer des phénomènes connus de la littérature dans un cadre sémiotique plus large que le domaine littéraire. Des comparaisons avec d'autres formes d'art en sont facilitées. Cela permettra peut-être un jour d'agrandir notre compréhension de l'artistique. Mais ce n'est pas tout. J'ai suggéré ici un classement, en icônes narratives microstructurales et macrostructurales, entre lesquelles se situe la mise en abyme. Je n'ai pas eu le temps de développer d'autres classements, faits déjà pour les icônes en général (cf. Van Zoest) et d'autres, faits pour la mise en abyme. Les classements se recoupent, et la grille posée sur le texte se raffine ainsi. De tels recouvrements des concepts perfectionnent nos outils descriptifs.

ETUDES SUR LE SUJET TRAITE

Sur la théorie peircienne de l'iconicité:

Aart J. A. van Zoest, *Le Signe iconique dans les textes*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1977, XX/2, p. 5-21.

Pour une première esquisse du concept de focalisation:

Gérard Genette, *Discours du récit*, [dans:] *Figures III*, Paris 1972, p. 183-224.

Pour la théorie de la narrativité:

Mieke Bal, *Narration et focalisation*, [dans:] *Narratologie*, Paris 1977, p. 19-58.

Sur la mise en abyme:

Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris 1977.

Mieke Bal: *Mise en abyme et iconicité*, „Littérature”, 1978, 29.

tion. Dans *L'après-midi de monsieur Andesmas* de Marguerite Duras, beaucoup de signes iconiques sont formés par des particularités temporelles. Un signe complexe se trouve par exemple à la page 63 :

Sans doute oui s'endormit-il. L'ombre du hêtre recouvrait maintenant l'emplacement tout entier de la terrasse future.

Ce texte se situe au début de la deuxième partie du roman, tout de suite après une page blanche, autre icône, bien que non-narrative, qui signifie un bref sommeil. L'ellipse explicité ici par la notation de l'ombre signifie également, par l'iconicité cette fois narrative, le sommeil de l'acteur. Mais il y a plus. L'emploi dans la phrase des trois temps — passé, présent, avenir — exprimés, sur le plan verbal, par «recouvrait», «maintenant», «future», dénote, par cet excès, que monsieur Andesmas n'a pas prise sur le temps: il en est littéralement débordé. Cette interprétation est aussi confirmée par de nombreux autres signes dans le roman, dont l'absence totale, dans l'histoire, de cet acteur qui occupe toutes les pages, Valérie Andesmas, qui arrive pour ainsi dire après le roman, est le plus spectaculaire.

9. Toutes ces icônes sont d'ordre microstructural, à l'exception de la structure narrative globale de *La chatte*. En effet, on trouve aussi très souvent des icônes narratives au niveau macrostructural. Ainsi, un des plus beaux romans de Duras, *Le vice-consul*, reste incompréhensible si l'on n'est pas sensible au fonctionnement sémiotique du phénomène le plus frappant du livre. «Elle marche, écrit Peter Morgan»: cette première phrase présente la situation narrative. Il y a un texte encadrant un texte encadré. Le rapport entre les deux est au début très clair. Le premier texte présente l'histoire des blancs à l'ambassade de France à Calcutta. Le deuxième, l'hypotexte, présente le contenu du roman qu'écrivait un de ces blancs sur une indigène folle. Cette misérable cependant ne se laisse pas enfermer dans le monde fictif qui lui est assigné. Elle enjambe la grille de l'ambassade, elle entre dans le monde des blancs, et les deux textes s'embrouillent. Les niveaux narratifs ne sont plus distincts, et la structure narrative, si nette, si rassurante au début, devient un mélange inextricable. Le phénomène, pris comme un signe, dénote l'impossibilité de la situation coloniale: les deux mondes ne peuvent pas être séparés. La contamination des textes dénote la contamination de la misère.

De même, la structure particulière de *Madame Bovary*, sur le plan temporel, est iconique. Le maniement de la durée narrative, c'est-à-dire, la distribution de la durée du texte, sa longueur, sur les événements, dont l'originalité a si souvent été remarquée, correspond aux phases de l'ennui de l'héroïne. Cette correspondance n'est pas purement illustrative; le signe, donc, n'est pas tout à fait redondant. «C'est la faute de la fatalité», dit Charles à la fin. Le lecteur, lui, connaissait déjà cette fatalité,

OBRAZOWOŚĆ NARRACYJNA

STRESZCZENIE

Struktura narracji jest hierarchiczna od samych swych podstaw. Tekst narracyjny obejmuje kategorię narratora prowadzącego opowiadanie; opowiadanie z kolei zawiera postać ogniskującą w sobie i wokół siebie historię. Wreszcie historia obejmuje postaci działające. Kreacja postaci ogniskującej jest tak uformowana, że postać ta sama widzi wydarzenia i pozwala je widzieć odbiorcy. Z semiotycznego punktu widzenia każda płaszczyzna narracyjna jest swoistym znakiem dla kolejnej płaszczyzny wewnętrznej: tekst wyznacza opowiadanie, opowiadanie zaś wyznacza historię. Z odbiorczego punktu widzenia każda płaszczyzna utworu jest czynnikiem interpretującym płaszczyznę wyższą (por. tezy Peirece'a). Ze stanowiska reprezentacji — każda płaszczyzna dzieła jest czynnikiem referującym płaszczyznę wyższą. Takie kategorie (instancje), jak narrator, kreacja ogniskująca (*focalisateur*), aktor, czyli postać działająca — nie są bezwzględnie konieczne związane zawsze z jedną i tą samą osobą; są tu możliwe bardzo różne kombinacje. Kombinacją specyficzną danego tekstu jest właśnie struktura narracyjna tegoż tekstu. Kombinacja ta zdolna jest do kształtowania znaków ikonicznych, tzn. znaków funkcjonujących na zasadzie podobieństwa czy określonej analogii między samym znakiem a jego nosicielem czy prezentorem. Znak ikoniczny może być określony czy wyznaczony przez obraz narracyjny (*l'icône narrative*), jeśli kształtuje się on w strukturze narracyjnej, te zaś, które są jedynie referowane przez tok narracyjny, kształtują się w obrębie historii prezentowanej w powieści. Obrazy narracyjne poddane są tej samej zasadzie klasyfikacyjnej, co obrazy nienarracyjne (por. Van Zoest).

W obrębie tej klasyfikacji można zaproponować pewne rozróżnienie między obrazami mikrostrukturalnymi a makrostrukturalnymi. Te pierwsze kształtują się w obrębie mniejszych przedziałów struktury narracyjnej na poziomie paragrafu, sceny czy frazy, drugie natomiast w obrębie całego tekstu. Przykładem pierwszej kategorii: scena odjazdu Alaina (*Kotka*, s. 165), gdzie „dystans narracyjny” (reakcja Kamili „zogniskowana” przez zachowanie się Alaina) wyznacza dystans między tymi postaciami. Przykładem drugiej kategorii może być struktura czasowa w *Pani Bovary*, gdzie czasowy rytm narracji (długość poszczególnych scen, wzrost napięcia i przyspieszenia akcji) wyznacza („wyznakowuje”) nieustanne narastanie nudy głównej bohaterki.

Między tymi dwiema kategoriami rozciąga się duży obszar postrzegany w pewnym sensie oddzielnie, który może być określony jako obraz mikrostrukturalny (często narracyjny), ale nie zawsze, przy czym czynnik prezentujący ma charakter makrostrukturalny. Przykładem może być opis Rouen w *Pani Bovary*.

Przełożył Jan Trzynadłowski