

Franciska Skutta:

POINT DE VUE CHEZ BALZAC?

I.

Pour beaucoup de lecteurs et de critiques, le roman balzacien est devenu, du moins dans la littérature française, le représentant par excellence du roman dit "réaliste" ou "traditionnel"; par opposition au roman "moderne" où une nouvelle vision du monde est traduite par des techniques narratives apparemment inconnues avant ce bouleversement dans l'art du récit qui se produisit avec Henry James, puis Joyce, Proust, Kafka et leurs successeurs. Sans doute, une pareille distinction entre ces deux types d'écriture se justifie-t-elle dans l'ensemble et rien ne nous empêche d'affirmer, en accord avec le consensus littéraire, que le roman balzacien réunit, sous une forme concentrée, les principaux traits narratifs considérés comme traditionnels par rapport aux innovations du roman moderne. Il semble cependant que cette distinction quasi stéréotypée demande à être nuancée¹ et que pour cela, la confrontation de ces deux types de récit, lors d'une analyse descriptive du roman balzacien, serait un procédé utile qui, au lieu de souligner les seules différences, mettrait en valeur certains points communs. Bien entendu, on ne devrait pas apprécier l'art de Balzac à la lumière

de l'évolution ultérieure des techniques narratives, car on arriverait facilement à des conclusions comme: "le roman balzacien ne connaît pas encore la chronologie brisée", "le narrateur omniscient ne tient pas compte du point de vue de ses personnages" - constats qui, ainsi formulés, auraient l'air éventuellement de reproches injustes. En revanche, on pourrait se demander si ces techniques, considérées comme modernes, ne se trouvent pas en germe dans le roman réaliste traditionnel - chez Balzac, par exemple -, et dans le cas d'une réponse affirmative, on pourrait en relever les indices linguistiques et structuraux. C'est précisément la tâche que je me propose, mais en me limitant, dans les cadres de mon article, à un seul procédé narratif "moderne", à savoir la technique du "point de vue" dans le récit balzacien. Pour montrer le fonctionnement et l'importance du point de vue au sein d'un roman dans l'ensemble "traditionnel", je présenterai une brève analyse narratologique² d'Albert Savarus.

II.

Il est bien connu que, dans le type de narration traditionnelle examiné ici, l'action, les personnages et le milieu sont montrés dans leur plus grande complexité, leur fonction étant de contribuer à l'illusion réaliste de l'univers romanesque. Toutes ces données sont ainsi organisées, de préférence, par un narrateur anonyme, extérieur

aux événements - d'où la narration généralement à la 3^e personne et une vision globale, unifiée de l'action. Ce narrateur, communément appelé "omniscient", est donc le maître absolu du récit qui, pour rendre son histoire vraisemblable et authentique - cela étant son but principal -, se sert de divers moyens, comme la scène dialoguée, l'analyse psychologique, le survol panoramique d'une époque, le retour en arrière explicatif, la description minutieuse ou le commentaire, souvent généralisant, sur les sujets les plus variés et faisant appel aux connaissances antérieures du lecteur.³

Dans un tel type de narration, rien ne semble, au premier abord, laisser la place aux points de vue des personnages et on peut estimer que l'omniscience du narrateur balzacien, se manifestant surtout à travers ses commentaires d'une rare pénétration morale et psychologique, sera prédominante d'un bout à l'autre du récit. Et pourtant, c'est précisément l'examen de l'attitude omnisciente du narrateur, ou plutôt d'une certaine modification de celle-ci, qui pourra nous amener à découvrir l'apparition d'une technique du point de vue chez Balzac.

Il arrive en effet - et c'est moins rare qu'on ne le pense - que le narrateur balzacien ait l'air pour ainsi dire de vouloir justifier des connaissances qui paraîtraient autrement invraisemblables. Tel est le cas des observations

psychologiques qui sont assez souvent accompagnées de la mention explicite d'un signe perceptible dont on peut inférer un état de conscience,⁴ comme dans cette citation de La Bourse: "Un sentiment de pudeur, dont témoignaient l'expression de sa physionomie et l'accent de sa voix, fut le véritable motif de sa demande."⁵ /I. 346./ Ailleurs, la connaissance exacte de l'état civil ou du passé d'un personnage provient d'une source indiquée par le narrateur, ainsi dans Le Père Goriot: "Ces renseignements étaient tout ce que savait un monsieur Muret sur le compte du père Goriot." /II. 922./ En revanche, un type de phrase récurrent au début de La Maison du Chat-qui-pelote montre que, faute de telles sources d'information, le narrateur exprime sa réserve à l'égard des apparences en atténuant ses propres paroles par des tournures du genre: "Le jeune homme semblait plein de dédain" /I. 17./; "Il sortait sans doute d'une noce ou d'un bal."⁶ /I. 19./

On pourrait objecter à ce propos que de tels procédés ne sont pas à même de contrebalancer le savoir immense du narrateur balzacien, sans parler de la qualité presque divine de ses connaissances. On ne peut ignorer cependant qu'un certain changement intervient ici dans l'attitude du narrateur, lequel renonce - quoique d'une façon provisoire - à faire des constatations de nature "omnisciente". Le narrateur ayant une fois abdiqué son privilège de toujours montrer les choses comme il les percevait et les interprète,

ne serait-il pas possible que la narration passe alors insensiblement au point de vue des personnages? C'est, du moins, ce que suggère une phrase du Père Goriot: /Madame de Restaud/ "lui semblait tout un mystère" /II. 897./, où la seule addition d'un pronom personnel par rapport au type de phrase précédemment cité indique de manière explicite que le point de vue est, cette fois, celui de Rastignac, d'autant plus que ce qui est un mystère pour lui n'en est probablement pas un pour le narrateur.

Il n'est pas difficile de relever chez Balzac d'autres indices de changements de perspective où, malgré la présence plus ou moins forte de la voix du narrateur, le point de vue d'un personnage se trouve, à divers degrés, impliqué dans la description d'un spectacle, dans la peinture d'un caractère ou dans la révélation d'un fait du passé. Premier indice fréquent: le regard du héros dirigé sur un endroit qui va être présenté - technique favorisée plus tard par le roman non traditionnel. Ainsi la description de la chambre de Goriot /II. 955-956./ - même si elle n'est pas vraiment mise en perspective - ne se fera qu'au moment où Rastignac y sera entré pour la première fois, bien que le lecteur connaisse déjà la Maison Vauquer de fond en comble.⁷ Mais il y a des exemples plus éclatant de perspectivisation, comme dans La Paix du Ménage, ou l'héroïne inconnue - véritable "point focal"⁸ des regards, selon Riffaterre - est présentée d'abord dans la perspective explicitement signalée de deux hommes devant tourner leur regard vers elle, pour l'apercevoir "là, dans le coin, à gauche" /I. 994./. Dans La Maison du Chat-qui-pelote, la réunion des Guillaume dans leur salle

à manger est observée par un jeune peintre qui se trouve devant leur fenêtre, et à qui ce tableau vivant aura inspiré un chef-d'oeuvre. Aussi le spectacle est-il décrit en termes de peinture - couleurs, lumières, ombres, figures - conformément à l'effet qu'il produit sur le passant /I. 30-31./. C'est également la fenêtre qui limite le champ de vision des trois personnages au début d'Une Double Famille, où nous voyons par les yeux d'un passant inconnu les deux femmes qui, à leur tour, guettent leur "monsieur noir" /I. 931./ - le regard étant ici le seul moyen d'une communication muette entre eux.⁹

A côté de la perception des héros, le récit balzacien laisse découvrir quelques autres sources d'une certaine mise en perspective, comme les paroles ou les réflexions des personnages. Quant à ces dernières, elles sont le plus souvent présentées, il est vrai, par le narrateur. Mais, alors que, par exemple, les retours en arrière ont en général pour fonction d'analyser logiquement un état de choses passé ou l'évolution d'un caractère, les méditations de Rastignac, dans Le Père Goriot, sur le bal de Madame de Beauséant évoquent, en quelque sorte, l'exaltation du jeune homme d'avoir été admis à ce salon élégant: "Être jeune, avoir soif du monde, avoir faim d'une femme, et voir s'ouvrir pour soi deux maisons! mettre le pied au faubourg Saint-Germain chez la vicomtesse de Beauséant, le genou dans la Chaussée-d'Antin chez la comtesse de Restaud! plonger d'un regard dans les salons de Paris en enfilade, et se croire assez joli garçon pour y

trouver aide et protection dans un coeur de femme!" /II. 875./ Dans La Bourse, un court passage au style indirect libre - procédé rare avant Flaubert - nous fait sentir même plus directement les mauvais soupçons d'Hippolyte concernant les activités secrètes de ses hôteses: "Pendant la soirée, de mauvais soupçons vinrent troubler le bonheur d'Hippolyte, et lui donnèrent de la défiance. Madame de Rouville vivrait-elle donc du jeu? Ne jouait-elle pas en ce moment pour acquitter quelque dette, ou poussée par quelque nécessité? Peut-être n'avait-elle pas payé son loyer?" /I. 350./¹⁰ Cette mise en valeur de la perspective du héros est en tout cas conforme à la structure du récit entier qui, ayant une action relativement maigre, se joue en partie dans la conscience du protagoniste - si l'on ose s'exprimer ainsi à propos d'un récit de Balzac. Dans cette même nouvelle, d'ailleurs, les opinions prononcées par un personnage sur un autre revêtent une importance accrue; elles placent l'héroïne sous un jour injustement défavorable et font souffrir son amant qui la croit malhonnête. /I. 352-353./

Les conjectures, les opinions les plus diverses imprègnent également d'autres récits, qui se nourrissent ainsi d'une multiplicité de points de vue. Dans Honorine et dans Autre étude de Femme, ce procédé se manifeste sous sa forme classique: quelques amis intimes réunis pour causer écoutent des histoires qui suscitent en chacun d'eux des réactions, des commentaires différents, sinon contraires. D'une manière un peu semblable, dans La Messe de l'Athée, le narrateur renonce à donner une interpréta-

tion définitive du récit autobiographique du docteur Desplein en attribuant une des interprétations possibles à un personnage: "Bianchon /.../ n'ose pas affirmer aujourd'hui que l'illustre chirurgien soit mort athée." /II. 1164./ Ailleurs, comme dans Madame Firmiani, le narrateur anonyme ne craint pas d'affirmer l'intérêt des divers points de vue dans le récit: "Aussi est-ce vraiment chose curieuse et agréable que d'écouter les différentes acceptions ou versions données sur une même chose ou sur un même événement." /I. 1028./ Conformément à cette attitude du narrateur, l'héroïne est présentée au début "à travers des bribes de conversations échangées dans un salon" - comme le dit Raymond Jean, qui va jusqu'à comparer cette méthode à celle employée par Nathalie Sarraute.¹¹

Peu importe d'ailleurs que les opinions, les informations venant des personnages soient présentées sous forme de paroles prononcées ou de lettres et d'autres documents écrits. La méthode d'insérer la correspondance des personnages dans un récit "à la 3^e personne" n'est, certes, plus une invention récente au temps de Balzac, mais la fréquence avec laquelle l'auteur a recours à ce procédé révèle chez lui un souci très net de varier le jeu des points de vue. Abstraction faite des Mémoires de Deux Jeunes Mariées, où le roman entier est composé de lettres sans commentaires, la correspondance dans les romans de Balzac constitue un moyen efficace pour reléguer provisoirement le narrateur à l'arrière-plan et pour laisser aux personnages le droit d'exprimer l'essentiel du récit. Ainsi, à la fin du Contrat de Mariage, ce sont les lettres des protagonistes - à l'exclusion des paroles du narrateur - qui nous renseignent sur la situation critique de Paul de Manerville ruiné par sa

femme et sa belle-mère. Dans L'Interdiction, c'est la confrontation d'un document écrit - la requête de Madame d'Espard contre son mari - et d'une suite de conversations entre le juge Popinot et ses clients qui nous dévoilera les froids calculs de la marquise et le noble caractère du marquis d'Espard.

Dans ce dernier récit, d'ailleurs, Monsieur d'Espard, personnage autour duquel tourne l'action, n'apparaît que tardivement, ce qui augmente le rôle des divers points de vue dans la découverte graduelle des motifs de cette affaire énigmatique. En effet, l'énigme elle-même, qui se trouve au coeur de tant d'intrigues balzaciennes, est un élément compositionnel intéressant pour mon propos. On pourrait faire remarquer, bien sûr, que l'énigme ne contredit pas l'omniscience du narrateur qui s'en sert adroitement pour maintenir la curiosité de son lecteur jusqu'à la dernière minute. Mais ne pas révéler le mystère, les motifs cachés d'un acte, c'est, en fin de compte, se mettre dans la position des personnages, ou du lecteur, qui ne sont pas forcément capables de découvrir l'essence des choses derrière les apparences. Autrement dit, l'énigme, considérée sous cet angle, contribue elle-même à faire valoir le point de vue des personnages.

Ces exemples doivent déjà suggérer qu'une narration dans l'ensemble traditionnelle n'est pas tout à fait incompatible avec des variations de perspectives grâce à certaines techniques souvent exploitées par le narrateur balzacien. Cependant, après cette brève revue des techniques prises une

à une, il convient d'examiner de plus près la manière dont les points de vue s'intègrent dans un roman donné et le rapport qu'ils entretiennent avec la structure globale de celui-ci.

III.

Albert Savarus /1842/, un récit d'une centaine de pages, offre à l'analyse une gamme assez riche de procédés narratifs qui impliquent, à divers degrés, les points de vue des personnages. Le fait que les points de vue s'y manifestent de façons aussi variées n'est peut-être pas sans rapport avec l'année de la publication de ce roman, un ouvrage plutôt tardif de Balzac et l'un des derniers des Scènes de la Vie Privée, mais, faute d'une étude diachronique de la narration balzacienne, il serait difficile d'établir une relation directe entre la date et les techniques utilisées. Toujours est-il que ce récit se prête bien à une analyse narratologique, car il témoigne d'un choix conscient de procédés qui peuvent mettre en valeur l'importance des points de vue dans l'articulation de la structure de l'oeuvre. Pour décrire ce rapport entre structure et perspectives, il semble toutefois utile de passer d'abord en revue les principaux moyens de perspectivisation dans ce roman.

La technique des regards, qui peut occuper ailleurs une place si considérable, apparaît moins fréquemment dans ce récit; et encore elle est associée avant tout à un seul personnage, Rosalie, qui guette Albert Savarus chez lui ou à

l'église. Ainsi, à sa première apparition, Albert est présenté à travers le regard et les réactions psychiques de Rosalie - procédé qui ne sera pas sans importance pour la structure: "Aussi se trouva-t-elle placée de manière à regarder Albert au moment où il entra dans l'église. /.../ Il entra. La paroisse jusque-là sombre, parut à Rosalie comme éclairée." /I. 772./

Si les regards ne sont pas souvent exploités dans ce récit pour communiquer au lecteur des informations nouvelles, une série d'autres moyens - que l'on pourrait désigner par le terme de "comportements verbaux" chez les personnages - en sont parfaitement capables, avec une exclusion plus ou moins complète de la voix du narrateur. Ainsi, en l'absence d'Albert, les autres personnages discutent beaucoup de lui, de sorte que son caractère mystérieux se dessine d'abord uniquement dans le dialogue entre l'abbé de Grancey, Monsieur de Soulas et les Watteville. De même nous apprenons les circonstances de la disparition d'Albert grâce au récit fait à Rosalie par sa servante Mariette, qui tient ses informations de Jérôme, domestique d'Albert, lui-même incapable, au reste, de démêler la situation. Mais alors, cette transmission incertaine, parce que doublement indirecte, des événements - laissant le lecteur aussi ignorant que le sont les personnages - n'est-elle pas en contraste frappant avec l'omniscience du narrateur balzacien, pour fournir par là l'une des meilleures preuves d'une mise en perspective? De plus, ces

lacunes dans le savoir du lecteur seront comblées moins par les explications du narrateur que par d'autres voies, et graduellement, comme - toujours à propos de la fuite d'Albert - par l'annonce du journal sur le mariage de la duchesse d'Argaiolo et les lettres de Léopold et d'Albert même. De façon semblable, le mystère qui entoure ce personnage au début, se dévoilera grâce à une nouvelle où Savarus-écrivain raconte son histoire d'amour avec la belle Italienne. Seulement, à cause de la transposition littéraire, ce récit autobiographique ne manque pas d'inspirer des doutes - du moins au niveau des faits - concernant la vie "réelle" de son auteur. Aussi les lettres de celui-ci, écrites à Léopold et à la duchesse, auront-elles pour rôle de dissiper ces doutes et de révéler des faits déformés par l'expression littéraire - tout cela étant communiqué au lecteur grâce à la curiosité de Rosalie, qui ne peut résister à la tentation de se procurer ces écrits.

Que le point de vue d'Albert Savarus s'exprime presque uniquement par écrit est, du reste, fort significatif: cela indique la solitude volontaire du personnage parmi les Bisontins. En revanche, une technique de perspectivisation différente sera associée à l'autre personnage marquant et solitaire du roman, Rosalie, dont les pensées - qu'elle dissimule soigneusement devant tout le monde - nous seront plus d'une fois transmises à travers des "paroles intérieures" où, quoique mêlées de la voix du narrateur, les propositions saccadées, les bribes de style indirect libre traduisent l'exaltation de la jeune fille: "Elle y fut encouragée par

une réflexion de jeune fille: elle s'immolait pour lui!
/I. 821./ ah! j'aurai commis des péchés mortels, et tu ne
viendrais pas dans le salon de l'hôtel de Rupt, et je
n'entendrais pas ta voix si riche? /.../ Je ne voulais
pas davantage ... Mais maintenant je serai ta femme! ..."
/I. 830./

Ces moyens, susceptibles d'introduire les points de
vue des personnages, ne sont pas, en effet, radicalement
nouveaux, ce n'est donc pas là qu'il faut chercher la
modernité de la technique d'Albert Savarus. Qui plus est:
il existe certains endroits dans le récit où le narrateur
se réserve la parole pour nous décrire - de manière "tra-
ditionnelle", "omnisciente" - le passé de la famille des
Watteville et les manoeuvres de la campagne électorale, ou
encore pour commenter l'attitude des personnages. Cependant,
quelques-uns de ces commentaires sont en même temps révé-
lateurs de problèmes narratifs qui nous préoccupent ici,
comme l'indiquera l'observation suivante à propos de la
nouvelle et des réactions de la jeune fille qui la lit en
secret: "Pendant la nuit Rosalie put dévorer cette Nouvelle,
la première qu'elle lut de sa vie; mais elle ne vivait que
depuis deux mois! Aussi ne faut-il pas juger de l'effet que
cette oeuvre dut produire sur elle d'après les données or-
dinaires". /I. 776-777./ On voit bien qu'en prévenant le
lecteur contre une acceptation sans critique des opinions
de Rosalie, le narrateur souligne l'existence de points de
vue différents et leur rôle dans l'interprétation du

phénomène présenté. Ainsi, quoique cette remarque du narrateur trahisse d'un côté que celui-ci domine, en définitive, tous les points de vue et se propose d'orienter le lecteur vers une interprétation adéquate - cela étant le cas du roman traditionnel -, elle suggère, d'un autre côté, que dans Albert Savarus les points de vue pourront acquérir une plus grande importance au cours de la narration. Si les techniques mises en oeuvre ne sont donc pas, en elles-mêmes, des innovations, leur présence simultanée et leur utilisation consciente, la façon dont elles se combinent pour se compléter et se corriger, donnent de l'originalité, voire une certaine modernité à ce récit.

Tout d'abord, l'utilisation consciente de ces techniques se manifeste, semble-t-il, dans les contenus exprimés à l'aide d'une perspectivisation. C'est que les points de vue sont principalement destinés, en dehors de leur rôle informatif, à nous communiquer les émotions des personnages, telles qu'elles sont vécues par eux. Aussi la nouvelle et les lettres de Savarus montrent-elles, d'une manière directe, sans la moindre intervention du narrateur, la vie sentimentale du protagoniste, depuis la naissance de son amour et de ses ambitions professionnelles et politiques jusqu'à son renoncement à la vie séculière. De même les paroles intérieures de Rosalie témoignent de la violence de ses sentiments mieux que ne l'auraient fait les analyses

du narrateur lequel, en employant un style affectif dans ces passages, épouse le point de vue de la jeune fille. En revanche, lorsque le centre d'intérêt se déplace et que le récit présente non plus des événements intérieurs mais, par exemple, des affaires publiques ou l'histoire d'une famille, ces points de vue individuels disparaissent plus ou moins au profit de la perspective englobante du narrateur anonyme, qui résume les choses à partir d'une position extérieure à l'action - la position d'un observateur désintéressé. Il semble donc que le récit se divise assez clairement en deux couches distinctes sur le plan thématique comme sur le plan narratif et que l'utilisation des points de vue soit étroitement liée à la thématique, même si ce n'est pas avec une rigidité absolue. Conformément à cela, le narrateur, qui se pose en autorité concernant les événements extérieurs, ne peut ou ne veut pas prendre cette responsabilité quand il s'agit de montrer la vie intérieure des personnages, de sorte que dans le domaine des sentiments, ce sont principalement les points de vue individuels qui servent à garantir l'authenticité de la présentation.

Cette mise en valeur de la subjectivité des personnages permet également l'expression d'opinions différentes qui finiront par construire ou nuancer progressivement l'image des caractères ainsi présentés. La curiosité et l'amour de Rosalie, par exemple, ne feront que rehausser à ses yeux la valeur des qualités d'Albert qu'elle aura connues d'abord

par oui-dire, grâce à l'abbé. Il est toutefois un cas même plus frappant où le portrait d'un personnage est presque entièrement fondé sur le jeu des points de vue: il s'agit notamment de la duchesse d'Argaiolo. Abstraction faite de son apparition très brève à la fin du récit, cette grande dame toujours absente sera nécessairement dépeinte à travers la nouvelle et les lettres d'Albert, lesquelles, bien sur, divinisent la beauté et l'amour de Francesca d'Argaiolo. Ceci n'exclut pas pour autant les opinions de plusieurs personnages qui, à l'encontre d'Albert, attribuent à la duchesse une certaine cruauté implacable: selon Rosalie, "Elle ne sait pas aimer"; /I. 821./ "Cette femme n'aime pas"; /I. 830./ pour l'abbé de Grancey, qui contemple son portrait, il y a bien de la fierté sur ce front, il est implacable, elle ne pardonnerait pas une injure!" /I. 839./; enfin Léopold dit dans sa lettre à l'abbé: "/Albert/ n'a jamais pu, même en se trouvant en danger de mort, obtenir une explication de cette femme, qui devait avoir je ne sais quoi dans le coeur". /I. 853./

D'après l'analyse précédente, l'un des rôles de la perspectivisation dans ce roman serait donc de mettre en relief certains thèmes - opinions et ambitions personnelles - qui se trouvent en liaison étroite avec la subjectivité des personnages. Mais le véritable intérêt des points de vue dans Albert Savarus réside, semble-t-il, dans leur fonctionnement en tant que facteurs de composition du récit.

Au cours de cet examen, j'ai fait plusieurs fois allusion à ce problème; il reste maintenant à en esquisser l'une des descriptions possibles.

Dans l'analyse qui suit, il sera nécessaire de distinguer la structure de l'action et la manière dont cette structure est présentée dans la narration, grâce aux diverses perspectives des personnages ou à celle du narrateur même. Par "structure de l'action" j'entendrai les rapports fonctionnels abstraits qu'auront les personnages entre eux et vis-à-vis de l'action dans son ensemble - rapports qui peuvent être 12 représentés schématiquement à l'aide de modèles "actantiels". En effet, le modèle actantiel s'applique bien à un roman comme Albert Savarus, où les aspirations des personnages dessinent très clairement les rapports de ceux-ci ainsi que les lignes de force de l'intrigue.

La lecture globale du texte d'Albert Savarus peut nous livrer les trois modèles que je réunis ici sous la forme d'un diagramme /voir en appendice/. Celui-ci montrera, en dehors des rapports fonctionnels dans chaque modèle, la dépendance étroite du deuxième modèle par rapport au premier, sans lequel le deuxième, représentant le moyen de réaliser le premier modèle, perdra à la fin son sens: Albert, c'est effectivement "l'ambitieux par amour" à qui Francesca avait dit une fois: "Faites une brillante fortune, soyez un des hommes remarquables de votre pays, je le veux." /I. 788./ - et qui renoncera à son élection dès qu'il aura appris le

mariage de sa bien-aimée. En même temps, ces modèles sont en relation de conflit avec le troisième, vu que certains actants-personnages sont simultanément présents dans chacun des modèles, mais, avec, éventuellement, des fonctions différentes. Ainsi, par exemple, Rosalie veut faire échouer les projets d'Albert et obtenir son amour, de sorte qu'Albert, tout en poursuivant ses propres buts, deviendra à son insu "l'objet de la quête" et victime de cette jeune fille infernale. La position de Francesca - pour ne considérer ici que les personnages les plus importants - est également intéressante à plus d'un titre: tout en étant, bien sûr, l'objet de l'amour d'Albert, partant la rivale de Rosalie, elle est aussi "destinateur" et "destinataire" du deuxième modèle, le principe de tous les actes d'Albert, et malgré cela, par sa fidélité à son vieux mari, elle semble être un "opposant" passif du protagoniste. En fin de compte, les modèles actantiels montrent bien la solitude d'Albert au milieu de ses luttes contre des "opposants" connus ou inconnus de lui, cette constellation des forces laissant prévoir l'échec de toutes les aspirations qui constituent les ressorts de l'intrigue.

Ce détour faisant abstraction des techniques narratives mises en oeuvre semble avoir été nécessaire pour mieux faire apparaître ensuite le fonctionnement des points de vue individuels dans le récit. Ceux-ci jouent en effet un rôle déterminant dans la révélation graduelle, pour le lecteur, de l'action d'Albert Savarus, que je n'ai représentée jusqu'ici que dans sa structure "profonde", atemporelle.

Il est inutile de dire que la structure actantielle d'un récit peut être mise au jour à l'aide de "stratégies" narratives très variées.¹³

Or dans Albert Savarus, les rapports des personnages et le développement de l'intrigue sont présentés à travers une série d'énigmes dues, précisément, à une narration qui favorise souvent les divers points de vue aux dépens de la vision globale du narrateur omniscient. On comprend alors que l'alternance des points de vue a ici pour fonction à la fois de maintenir et d'éclaircir une énigme ou, si l'on veut, de cacher la structure actantielle pour la révéler ensuite avec d'autant plus d'évidence. Par ce moyen, le récit tente de faire éprouver au lecteur le sentiment d'une découverte progressive, qui a du être celui des personnages désireux d'en savoir plus sur Albert à certains moments de l'action.

L'énigme concernant la solitude d'Albert, récemment installé à Besançon, se pose dès le début dans les perspectives conjointes de l'abbé de Grancey et de Soulas. Mais tandis qu'une pareille exposition in medias res appelle dans beaucoup de romans balzaciens un retour en arrière où le narrateur intervient ouvertement pour expliquer les événements antérieurs, ce récit laisse d'abord le lecteur ignorant, et ce n'est que grâce à une nouvelle perspective que lui sera offerte la possibilité de découvrir les motifs cachés de Savarus. Le lecteur épousera notamment le point de vue de Rosalie, lorsqu'il se rendra compte de la curiosité

et, plus tard, de la passion de la jeune fille triomphant de tous les obstacles pour connaître la vie d'Albert - Rosalie devenant par là le "sujet" du troisième modèle actantiel, car son activité secrète dirigera toute l'intrigue. Cependant c'est l'introduction - grâce au point de vue de Rosalie-lectrice - d'une troisième perspective, celle de Savarus même, qui apprendra enfin au lecteur /comme à Rosalie/ le passé et les aspirations du mystérieux protagoniste.

C'est que la nouvelle et les lettres montrent les rapports d'Albert avec la duchesse et le duc d'Argaiolo, comme ils ont été représentés par le premier modèle, et elles laissent entrevoir les projets ambitieux de l'avocat, liés de son amour - le deuxième modèle étant ainsi étroitement conditionné par le premier.

A ce point de l'intrigue, l'énigme de Savarus se trouve révélée pour le lecteur par l'intermédiaire de la perspective de Rosalie, seul personnage à connaître le secret et les lignes de force qui vont jouer un rôle important dans les événements à venir. Dans la composition, les deux premiers tiers du récit constituent donc une longue exposition où sont présentés les rapports des personnages dans une situation initiale. En ceci, la structure d'Albert Savarus évoque celle de beaucoup d'autres romans balzaciens, avec, pourtant, une différence marquée: certes, le narrateur donne ici aussi des explications, comme sur les Watteville, Monsieur de Soulas et le caractère des Bisontins, cependant le principal retour en arrière, concernant Albert, ne se fait nullement

à partir de la perspective extérieure du narrateur omniscient, mais à partir d'une perspective intégrée à l'univers des personnages. Grâce à ce procédé narratif, le présent et le passé s'entremêlent, dans une certaine mesure, dans la conscience de Rosalie, qui, au milieu de ses manœuvres, obtient des informations sur le passé et y réagit avec une ardeur grandissante au cours de chaque lecture. Si, malgré l'évolution de la conscience de Rosalie - évolution ponctuée aussi par des événements extérieurs -, on peut considérer toute cette partie du récit comme son exposition, c'est qu'ici le conflit n'existe pas encore: les deux modèles ayant Albert pour "sujet" et le troisième avec Rosalie dans ce même rôle ne sont pas confrontés, mais fonctionnent plutôt séparément.

C'est précisément dans la deuxième grande unité de composition que les modèles séparés entrent en conflit à cause des machinations de Rosalie, qui veut faire échouer l'élection d'Albert pour le garder à Besançon. De cette manière, le deuxième modèle s'établira peu à peu définitivement, car la jeune fille deviendra l'"opposant" secret, et de plus en plus dangereux, des projets de Savarus. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que la présentation des événements ainsi déclenchés est assez différente de la technique des perspectives utilisée dans l'exposition. En effet le rôle des points de vue diminue dans cette partie du roman, soit que le narrateur omniscient résume les luttes

politiques de la campagne électorale, soit que les personnages - y compris Albert - apparaissent directement dans des scènes dialoguées, sans la médiation du point de vue d'un autre personnage. Il en résulte un changement corrélatif dans la narration, car ici l'ordre chronologique des événements sera à peu près maintenu, de sorte que le lecteur apprendra les nouvelles situations à mesure qu'elles se produisent.

L'emploi de cette technique différente doit être en rapport avec le déplacement du centre d'intérêt mentionné plus haut /la vie politique se substitue en partie à la vie sentimentale/ et l'on comprend que le narrateur, soucieux de présenter clairement un état de choses si complexe, s'arroge le droit de mener lui-même le récit. Certes, Rosalie en sait toujours plus que les autres personnages et occupe ainsi une position privilégiée, mais elle n'a pas le rôle de personnage-médiateur important qui est le sien dans l'exposition. S'il y a pourtant ici un problème intéressant de perspectivisation, c'est le cas d'Albert Savarus et, à un moindre degré, celui de l'abbé de Grancey. Ces deux personnages sont notamment dans l'ignorance des forces secrètes qui agissent contre Albert, de sorte que l'énigme - bien qu'elle ne caractérise plus la transmission de cette unité du récit au lecteur - subsiste dans l'univers des personnages comme une série de choses inexplicables aux yeux d'Albert. Les perspectives d'Albert et du lecteur se trouvent donc disjointes dans la deuxième partie du roman

à cause de la différence de leur pénétration dans les ressorts secrets des événements.

Néanmoins, au point culminant - qui clôt la deuxième partie et introduit la troisième - l'énigme reparait dans la présentation des faits au lecteur. La disparition stupéfiante d'Albert au moment où ses chances pour l'élection semblent renaître constitue, à la fois pour les personnages et le lecteur, un nouveau mystère, qui ne sera dévoilé que d'une manière graduelle et retardée, à mesure que les personnages obtiennent certains renseignements sur cette disparition. La technique narrative du dénouement rappelle donc celle de l'exposition: ce sont surtout les points de vue des personnages et plus rarement la perspective englobante du narrateur qui découvrent des faits souvent chronologiquement antérieurs pour montrer les dernières étapes de l'évolution des rapports entre les personnages. C'est d'abord grâce à la perspective de Rosalie, questionnant Jérôme, puis Mariette, que le lecteur apprend les circonstances de la fuite d'Albert sans que le vrai sens de celle-ci devienne clair du même coup: "Il est perdu, s'écria l'abbé de Grancey, ou heureux!" /I. 843./ Pourtant les soupçons du lecteur quant à la faillite des aspirations d'Albert se trouvent justifiés quand Rosalie - qui "connaissait depuis environ trois mois la nouvelle de la mort du duc d'Argaiolo" /I. 846./ - montre à l'abbé la gazette annonçant le mariage de la duchesse avec le duc de Rhétoré. Ce mariage inexpli-

cable, qui signifie pour Albert l'échec de son amour, du principe même de sa vie, entraînant son renoncement à ses ambitions politiques; constitue en même temps une nouvelle énigme pour le lecteur, dont la perspective se trouve par là rapprochée non plus de celle de Rosalie mais plutôt de celle de l'abbé également ignorant. Ce n'est que plus tard, quand Rosalie confesse ses crimes à l'abbé, que le lecteur peut reconstruire la majeure partie des événements passés ayant produit la situation présente. A ce moment-là, enfin, les rapports des personnages s'éclaircissent rétrospectivement et il devient évident - comme le montrent les modèles actantiels atemporels - que Rosalie, à l'insu de tous les autres personnages et, en partie, du lecteur, a joué depuis longtemps un double rôle d'"opposant", triomphant d'Albert en amour et en politique. Après cela, les lettres de Léopold et d'Albert adressées à l'abbé ne fournissent plus de renseignements essentiels pour la reconstitution de la structure de l'action, mais par leurs commentaires des événements et des sentiments, elles jettent une dernière lumière sur le sort d'Albert Savarus, se retirant à jamais de la vie séculière, et elles confirment du même coup l'échec, soupçonné par le lecteur, des aspirations de Rosalie - "sujet". Dans une sorte d'épilogue, le lecteur, déjà éloigné de la perspective de l'héroïne, sera renseigné sur la triste destinée de Rosalie par les paroles du narrateur. Celles-ci encadrent donc ce récit, qui a par ailleurs largement utilisé l'alternance des perspectives dans la présentation de l'intrigue.

IV.

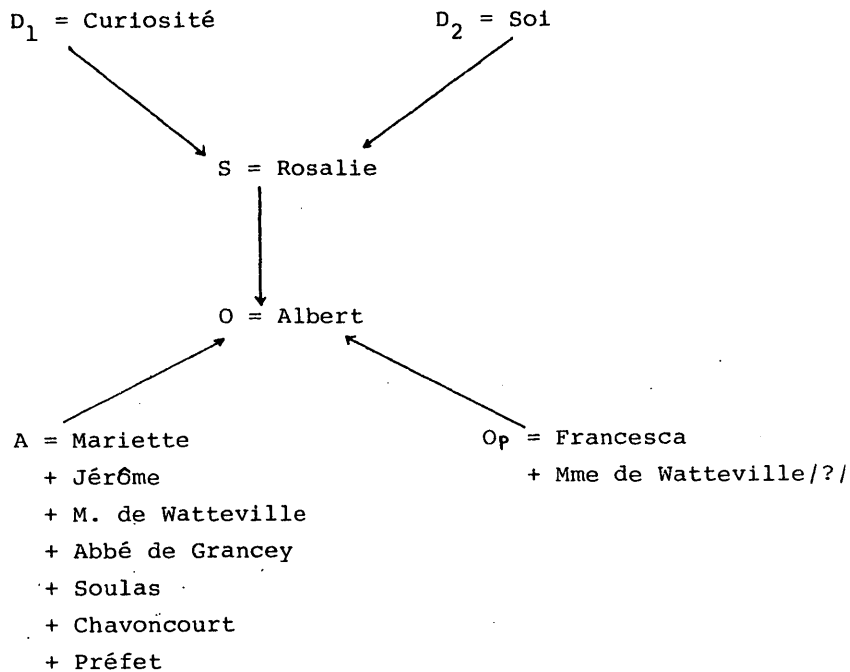
Dans Albert Savarus, l'on ne pourrait ainsi nier l'importance des points de vue, qui apparaissent dans ce récit sous des formes variées non seulement pour communiquer au lecteur les expériences de certains personnages d'une manière plus directe, mais aussi pour rendre possible un présentation énigmatique, souvent rétrospective, du développement de l'intrigue - mode de présentation conforme aux actions solitaires et clandestines des deux protagonistes. Si c'est avant tout la perspective de Rosalie qui prévaut, cela pourrait s'expliquer par le fait que le caractère plus actif, plus dynamique de la jeune fille, passant par diverses phases contradictoires d'une évolution sentimentale, a été considéré par l'auteur comme plus apte à être montré directement et en interaction avec les événements de l'intrigue. En revanche, Albert Savarus, personnage statique avant la crise qui le bouleverse à la fin du récit, est presque toujours présenté à distance, d'une manière plutôt indirecte, ce qui est emblématique de son caractère inaccessible, mais en même temps vulnérable précisément parce que, se tenant à l'écart et vivant dans un univers sentimental fermé, Savarus ignore qu'il devrait se défendre contre des attaques secrètes menaçant cet univers même. Or cette menace est nettement soulignée par la prédominance de la perspective de Rosalie - personnage pour ainsi dire "omniscient" - tant le développement de

l'intrigue est soumis à sa volonté à elle.

En guise de conclusion, on constatera que la présence plus ou moins évidente du point de vue est un fait dans le roman balzacien, ce qui ne permet guère d'appliquer à celui-ci, sans un grain de réserve, l'étiquette "traditionnel".¹⁵

On peut dire au contraire que la narration balzacienne laisse prévoir certaines évolutions ultérieures, et il est fort probable que l'analyse du roman "traditionnel" pourrait révéler des traits généralement attribués au récit "moderne".

III.



- . . . -

Abréviations: D₁ = Destinateur
D₂ = Destinataire
S = Sujet
O = Objet
A = Adjuvant
Op = Opposant

Notes

- 1/ C'est ce que j'ai essayé de faire en examinant la narration chez Roger Martin du Gard et Jean-Richard Bloch. Cf. La narration dans les Thibault, in *Studia Romanica*, Ser. Litt., Fasc. IX, pp. 46-70; Métamorphose de la narration: ... et Compagnie et La Nuit kurde, *ibid.* Fasc. X, pp. 23-42.
- 2/ Le point de vue, une des catégories centrales de la narratologie, est défini par Gérard Genette comme un "mode de régulation de l'information" /Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 203./. Le même phénomène narratif peut être désigné par des termes comme "perspective" /*ibid.*/, "focalisation" /*ibid.* p. 206/ ou "vision" /Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in *Communications* 8, 1966, pp. 141-142/. Sur la nécessité de la distinction entre le narrateur et "le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative", cf. Genette, *op. cit.* p. 203 sqq; Seymour Chatman, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978, p. 153.
- 3/ Dans les typologies narratives, le "type narratif auctorial" - avec un narrateur omniscient - est souvent illustré par le roman balzacien, notamment Le Père Goriot. Cf. entre autres Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative. Le point de vue, Paris, José Corti, 1981, p. 65; Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen, UTB Vandenhoeck und Ruprecht, 1979, p.

- 4/ L'importance des signes externes a été soulignée par Ramon Fernandez: "la juxtaposition du signe à la chose signifiée crée chez Balzac une sorte de relief. La conscience percepti-
ve est avertie de la présence d'un caractère; la conscience
intellectuelle s'appuie sur une perception" /Balzac ou
l'envers de la création romanesque, Paris, Grasset, 1980 =
1943, p. 272./
- 5/ Pour les citations j'ai utilisé l'édition suivante: Honoré
de Balzac, La Comédie humaine, Texte établi par Marcel Boute-
ron; Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951 /Vol. I-II/;
1952 /Vol. III/.
- 6/ Type de discours appelé "discours modal" par Jaap Lintvelt,
op. cit. p. 66.
- 7/ Raymonde Debray-Genette analyse un procédé semblable dans
Eugénie Grandet: "la description du premier étage de la
maison attendra l'arrivée de Charles et sa montée au
premier étage." /Traversées de l'espace descriptif, in
Poétique 51, 1982, p. 331/. A propos d'une certaine
neutralisation de la voix du narrateur balzacien derrière
le point de vue d'un personnage qui regarde le spectacle
présenté, cf. également Danièle Chatelain, Itération
interne et scène classique, in Poétique 51, 1982, pp.
369-381.
- 8/ Michael Riffaterre, Production du récit /I/ : la Paix du
ménage de Balzac, in Riffaterre, La production du texte,
Paris, Seuil, 1979, p. 156.

- 9/ Gérard Genette souligne la complexité des focalisations au début de ce récit. Cf. Genette, op. cit. p. 209, note 1.
- 10/ Pour la double perspective du personnage et du narrateur réalisée par le style indirect libre, cf. entre autres Genette, op. cit. p. 194; Stanzel, op. cit. pp. 22, 246, 280. Pour une étude complexe du problème, voir Marguerite Lips, Le style indirect libre, Paris, Payot, 1926; Roy Pascal, The Duel Voice. Free Indirect Speech and its functioning in the nineteenth-century European novel, Manchester, Manchester University Press, 1977.
- 11/ Raymond Jean, intervention au "Colloque Balzac", in Europe 429-430, janvier-février 1965, p. 189. Cf. l'opinion semblable de Stéphanie des Loges: "C'est un des mérites impérissables de Balzac d'avoir, avec le handicap de presque un siècle, frayé la voie aux méthodes du roman et du théâtre du XX^e siècle, qui sont arrivés à briser l'unité fondamentale de la personnalité humaine telle que quasi toute la production littéraire des siècles passés l'avait conçue." /L'Art structural de la narration dans la nouvelle de Balzac, Wroclaw-Warszawa-Kraków, 1967, p. 37./
- 12/ J'emprunte ici le "modèle actantiel" élaboré par Anne Ubersfeld, d'après les modèles de Vladimir Propp, d'Étienne Souriau et d'Algirdas Julien Greimas, et employé pour l'analyse de pièces de théâtre. Cf. Anne Ubersfeld, Lire le Théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1982, pp. 53-107. Rien n'interdit cependant d'appliquer ce modèle à l'analyse de textes narratifs, car drame et récit ont pour

fondement une action qui peut être ramenée à un conflit entre forces opposées /cf. les remarques d'A. Ubersfeld elle-même, op. cit. p. 59/.

13/ Cf. "le modèle actantiel /.../ est une syntaxe, donc capable de générer un nombre infini de possibilités textuelles", ibid. p. 61.

14/ Cf. pp. 15-16 ici même.

15/ Gérard Genette lui-même a bien parlé, dans un autre contexte, de l'oeuvre balzacienne comme d'une oeuvre "réputée synonyme de "roman traditionnel". /Cf. Vraisemblance et motivation, in Genette, Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 86. - C'est moi qui souligne./

RÉSUMÉS EN HONGROIS

1. AZ IRÁS ÉS A KÉPISÉG A REGÉNYSZÖVEGBEN -

A LABDÁZÓ MACSKA HÁZA

A tanulmány elsősorban abból a szempontból vizsgálja a regényt, hogy milyen szerepet játszanak a szövegben a képzőművészeti alkotások. A történet egyik főszereplője festő, aki egy textilkereskedő lányával köt házasságot és ez a szituáció ad alkalmat a szerzőnek arra, hogy bemutassa - egyébként önéletrajzi párhuzamok alapján - miképpen válik lehetetlenné a kapcsolat a polgár és a művész között. A két főszereplő szinte szimbólummá nő e két ellentétes világban, amelyben a fiatal Balzac sem találja meg a helyét, hiszen ő is polgári családból származik, de művészi törekvései révén attól már elszakadóban is van. Ezek az ellentétek, illetve feloldhatatlan voltak jól tükröződik a regényben. Az ún. "pikturális" több szinten is megjelenik a szövegben, egyrészt a szereplők bemutatása összefüggésbe hozható különböző képzőművészeti alkotásokkal, másrészt a kép mint a két világ jellemzője is megjelenik; a groteszk cégerrel szemben a festői műalkotás, amelynek birtoklása a szereplők közti kapcsolat létrehozója, és megsemmisítése e kapcsolat lehetetlenségének kifejezője.

/Basch Éva/

2. NARRATIV SZEKVENCIÁK ÉS SZEREPCSERE

A KERTI MULATSÁG-BAN

Az elbeszélés lineáris menete és a fordulatok jellege meglehetősen hasonlít a mesék szerkezetéhez. Az elbeszélés történet ugyanakkor parabola is: erkölcsi tanulságot tartalmaz, amely az előző műhöz hasonlóan szintén a házasság kérdésével foglalkozik. Itt azonban nem a polgár-művész ellentét határozza meg a történetet, hanem a nemes és a nem nemes ellentéte. Az Ancien Régime ideológiáját képviselő családból származó lány elfogadhatatlannak tartja a házasságot azzal a fiatalemberrel, akiről nem tudja, vajon nemesi származású-e, holott vonzalmat érez iránta. Félreértések láncolatának esik áldozatul; és amikor kiderül az igazság - nevezetesen, hogy a fiatalember nemesi családja jövőjének biztosítása érdekében vállalt munkát egy textilkereskedésben, majd pedig üzleti vállalkozásai segítségével sikerül megmentenie a család vagyonát - már késő, a két személy közötti ellentét feloldhatatlan. Ez a szituáció szintén szimbolikus, Balzac világának egyik legjellemzőbb vonását mutatja: a régi és az új nemesség illetve a feltörekvő polgárság bonyolult viszonyrendszerét. Ezt a bonyolult rendszert a Greimas-féle aktáns-elmélet segítségével viszonylag egzakt módon fel lehet tárni a regény szövegében.

/Kovács Gábor/

3. BALZAC "ÜZENETE"

A tanulmány a Küldetés című novellával foglalkozik. A banális, sőt kissé melodramatikus történet szintén egy viszonyrendszert rejt, amelynek értelmezésére ez alkalommal a kommunikációelmélet bizonyult a leginkább alkalmasnak. Az üzenet különböző szinteken valósul meg: a történet egy üzenet átadásáról szól, de maga a mű is üzenet, az író illetve a narrátor és az olvasó illetve az üzenet címzettje között létesít kommunikációs viszonyt. Ennek végső célja ismét egy erkölcsi tanulság megfogalmazása a szenvedély veszélyeiről. Az üzenetvivő szerepe az elbeszélés egy mélyebb rétegében összefüggésbe hozható bizonyos ősi, archetipikus funkciókkal, nevezetesen a Hermész-mitológiával, amelynek különböző aspektusai /a lélekvezető, az élők és holtak között kapcsolatot teremtő, stb./ a szövegelemzés során feltárhatók.

/Ádám Anikó/

4. A NYITÁS ÉS A ZÁRÁS RETORIKÁJA A GOBSECK-CIMŰ
REGÉNYBEN

Annak ellenére, hogy ezzel a művel a kritikai irodalom már meglehetősen sokat foglalkozott, érdemesnek látszott bizonyos szempontok alapján újból szemügyre venni a mű szerkezetét. Ez az új szempont az incipit vizsgálata, pontosabban az incipiteké, hiszen a gondosabb szövegvizsgálat alapján feltárhatóvá vált, hogy a regény több, egymásba bujtatott elbeszélésből áll. Következésképpen több incipitet tartalmaz, többszörösen kezdődik és többszörösen fejeződik be, sőt olykor nem is zárul le véglegesen, megteremtve a más regényekben való folytatás lehetőségét a balzac-i visszatérő szereplőrendszer módszerének megfelelően. Az aktáns-rendszer vizsgálata jól megvilágítja ezt a sajátos írói eljárást, amely már az érett Balzac vonásait mutatja, amikor az író már tuljutott az expozíció, bonyodalom /dráma/, végkifejlet /erkölcsi tanulság/ korábban oly jellemző sémáján. Ennek megfelelően a mondanivaló is bonyolultabb, többszörösen rétegezett, sőt nem is mindig egyértelmű, akár az a társadalmi valóság, amelynek bemutatására oly nagy írói ambícióval vállalkozott.

/Szépe Judit/

5. AZ ARGUMENTÁCIÓ FUNKCIÓI:

UJABB TANULMÁNY A NŐKRŐL

Ez a mű a kritikusok szerint nem tartozik Balzac leg-sikerültebb alkotásai közé. A szerző különböző időben írott elbeszéléseit illesztette össze egy estély leírásának keretein belül. Éppen ez adja azonban a szöveg érdekességét, hiszen a heterogén jellegű elbeszélések végül kimutathatóan ugyanazt a célt szolgálják: a meggyőzést, az előadott történetek tanulságának megfogalmazását. A retorikából ismert argumentációs mechanizmusok vizsgálata feltárja ennek az írói eljárásnak a lényegét és meggyőzően bizonyítja, hogy a szöveg értelmének és konstrukciójának sokféleségéről csak a mód-szerek sokfélesége adhat számot.

/Kovács András/

6. "A HOMÁLYBA VESZETT RENDSZER"

AVAGY A REGÉNYTŐL A MITOSZIG

Balzac különböző írásaiban többször is foglalkozott a mitoszok kérdésével. Felfogása olykor meglepően modern, hiszen új mitoszok születését is lehetségesnek tartja és ezáltal nem is áll túl messze a mai mitoszkritikai kutatásoktól. Ezek szerint irodalmi mitoszról beszélhetünk minden olyan esetben, ha egy adott történet valamely ősi, mitikus elbeszélésre épül, de azt újraértelmezi az író temperamentumának és kora társadalmi-ideológiai hátterének megfelelően. A tanulmány a César Birotteau nagysága és bukása, valamint A veszélyes örökség című regények alapján tesz kísérletet egy ilyen értelmű elemzésre. A szövegben három szintet különböztethetünk meg: a narráció szintjét, amely a cselekmény elbeszélése, egy mélyebb rétegben az ősi mitikus szintet, amely az elemzett regények esetében a meghaló és feltámadó hős alapmitoszával vethető egybe, továbbá egy harmadik szintet, amely az értelmezés szintje, és megfelel azoknak a mozzanatoknak, melyeket az író egy adott szocio-kulturális kontextusból emelt ki ahhoz, hogy történetét létrehozassa.

/Martonyi Éva/

7. NÉZŐPONT BALZACNÁL?

A tanulmány a narratológia eszközeivel vizsgálja a "nézőpont-technika" jelentőségét Balzac hagyományosnak tartott elbeszélő módszerében a Scènes de la vie privée című regényciklus alapján. Megállapítható, hogy a Balzac-regényekre általában jellemző "mindentudó elbeszélő" jelenléte nem zárja ki a szereplők nézőpontjának bizonyos foku bevonását az elbeszélés alakításába. A tanulmány először számba veszi a nézőpont átadásának változatos formáit /a szereplők értékelése, dialógus, átélt beszéd, levelek, dokumentumok, a rejtély/, melyek mintegy "szűrőként" működnek a történet és az olvasó között. Végül egyetlen regény, az Albert Savarus részletesebb elemzésével mutatja be a nézőpontváltozások fontos szerepét a történet strukturájának nem egyenes vonalú, rejtélyek sorozatán keresztül megvalósuló feltárásában.

/Skutta Franciska/