

La focalisation narrative

I- Introduction

Lire un récit, ce n'est jamais simplement recevoir un contenu objectif. Ce n'est pas seulement accéder à des faits, mais être mis dans une certaine position de regard, d'écoute, voire de complicité. Tout récit construit en effet un angle de perception, une perspective narrative à travers laquelle les événements sont donnés à voir, à comprendre, à ressentir. Cette perspective relève de ce que la narratologie appelle la focalisation. La focalisation désigne le rapport entre le narrateur et l'information qu'il délivre, c'est-à-dire la manière dont le récit filtre, organise et restreint ou étend ce que le lecteur peut savoir, voir ou deviner. Il ne s'agit pas simplement de « qui parle ? » — question de la voix narrative — mais de « qui voit ? », « qui perçoit ? », « à travers quel regard l'histoire est-elle racontée ? ». Ce déplacement du questionnement, qui a été systématisé par Gérard Genette, permet d'affiner considérablement l'analyse littéraire. Là où la tradition parlait d'omniscience ou d'objectivité, la narratologie introduit des outils plus précis, distinguant la voix du narrateur de celle du focaliseur.

Ce concept de focalisation n'a rien d'abstrait : il engage une relation dynamique entre le texte et son lecteur. En fonction du point de vue adopté, le lecteur est plongé dans l'intériorité d'un personnage, tenu à distance des pensées, ou encore placé en position de surplomb. L'effet de lecture change radicalement selon que le récit nous donne accès à l'univers psychique d'un personnage ou qu'il le décrit de l'extérieur. La focalisation devient ainsi un vecteur d'émotions, de suspense, d'identification ou d'ironie. Les écrivains jouent avec ce dispositif. Certains adoptent une focalisation constante et stable, d'autres varient les perspectives au fil du récit, multiplient les points de vue, ou effacent toute focalisation apparente pour mieux troubler le lecteur. Ce jeu sur la perception narrative ne relève pas d'un simple choix technique : il structure en profondeur la manière dont une œuvre pense et représente le monde. Ainsi, la focalisation engage à la fois une esthétique du récit et une éthique du regard. Qui a le droit de voir, de savoir, de raconter ? À qui est confiée la légitimité de représenter l'expérience humaine ?

II- La focalisation zéro : l'illusion de l'omniscience

La focalisation zéro désigne une situation narrative dans laquelle **le narrateur en sait davantage que les personnages**. Il n'est soumis à aucun point de vue particulier et dispose d'un accès illimité aux pensées, aux souvenirs, aux désirs ou aux destinées de chacun. Ce type de narration, que l'on qualifie souvent d'« omnisciente », donne au lecteur une impression de transparence totale : le monde du récit semble entièrement ouvert, tous les recoins de la fiction sont accessibles à la conscience narrative. Dans ce régime, le narrateur n'est pas un témoin situé, mais une instance extérieure et surplombante. Il voit tout, sait tout, et peut passer d'un personnage à l'autre sans restriction. Il connaît aussi bien le passé des personnages que leur avenir, leurs intentions que leurs failles les plus secrètes. Il peut même interrompre le récit pour commenter les actions, donner des jugements, anticiper des événements, ou adresser des remarques directement au lecteur.

Ce type de focalisation a longtemps dominé le roman classique et réaliste, notamment au XIXe siècle. On le retrouve par exemple chez **Honoré de Balzac**, dans *Le Père Goriot*, où le narrateur s'autorise à dresser des portraits psychologiques, à commenter la société, à établir des liens de cause à effet entre les trajectoires individuelles et les logiques sociales. De même, chez **Flaubert**, bien que l'auteur tende à se faire oublier, le narrateur conserve une position d'omniscience : il peut pénétrer les pensées d'Emma Bovary, mais aussi celles de Charles, et parfois suspendre le récit pour déployer une ironie subtile sur leurs illusions respectives. La focalisation zéro installe un **rapport d'autorité narrative**. Elle suppose une forme de confiance du lecteur envers un narrateur qui maîtrise l'ensemble des données du récit. En cela, elle s'accorde avec une vision du roman comme espace de savoir, de maîtrise et de dévoilement. Elle permet également de construire des effets dramatiques puissants, notamment par le jeu du contraste entre ce que le lecteur sait (grâce au narrateur) et ce que les personnages ignorent encore. Mais cette focalisation peut aussi susciter un effet inverse : **un excès de transparence** peut amoindrir le mystère, atténuer le sentiment d'incertitude, ou rendre le récit trop explicatif. C'est pourquoi de nombreux écrivains modernes ont choisi de limiter ou de fragmenter cette omniscience, préférant des points de vue plus restreints, plus subjectifs, voire plus ambigus. Reste que la focalisation zéro continue d'exercer un pouvoir narratif fort : celui de construire une vision englobante, de relier les destins, de révéler l'invisible — un pouvoir que certains auteurs contemporains continuent d'exploiter, parfois avec distance ou ironie, comme pour interroger les conditions mêmes de cette prétendue omniscience.

III- La focalisation interne : le récit sous condition de subjectivité

À la différence de la focalisation zéro, la focalisation interne restreint le champ du récit à la perception d'un personnage donné. Le narrateur ne sait plus « tout », il ne voit et ne comprend les événements qu'à travers la conscience d'un seul individu à un moment donné du récit. Le lecteur est alors plongé dans un univers subjectif, filtré par une expérience particulière, souvent marquée par ses limites, ses erreurs d'interprétation, ses affects. Ce type de focalisation engage un effet de resserrement. Le narrateur ne peut rapporter que ce que le personnage perçoit, pense ou imagine. Il voit le monde de l'intérieur d'une conscience, et cette conscience devient le prisme à travers lequel la fiction s'organise. On parle alors de focaliseur : il ne s'agit pas du narrateur, mais du personnage par lequel le récit est perçu.

La focalisation interne peut se manifester selon plusieurs modalités. Dans les cas les plus nets, le récit épouse littéralement les pensées du personnage, dans une forme de monologue intérieur. Dans d'autres cas, plus discrets, le narrateur reste à la troisième personne, mais sa parole est « colorée » par les impressions du focaliseur : c'est ce qu'on appelle souvent le style indirect libre, où la voix narrative se confond partiellement avec celle du personnage, sans rupture formelle. Prenons l'exemple de *L'Étranger* d'Albert Camus. Le récit est mené à la première personne, et la focalisation est entièrement interne : nous ne savons rien de plus que ce que Meursault lui-même perçoit ou comprend. Cette restriction génère un effet de trouble, voire d'étrangeté : le lecteur est confronté à une perception du monde qui semble décalée, insensible, parfois absurde. Le sens du récit ne peut plus être garanti par une autorité externe, il doit émerger du rapport entre le lecteur et cette conscience singulière. Autre exemple

emblématique : Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, où la focalisation interne permet une plongée vertigineuse dans l'intériorité du narrateur-personnage. Ici, le récit devient le lieu d'un travail de mémoire, d'un déchiffrement progressif de soi et du monde. Le temps y est subjectif, les événements sont filtrés par la sensibilité du narrateur, et le récit se construit comme un espace d'expérience.

La focalisation interne n'est donc pas qu'un procédé technique : elle engage une esthétique de la subjectivité, où la vérité ne peut plus être absolue ni extérieure, mais dépendante du point de vue adopté. Elle permet aussi d'explorer des états intérieurs complexes, des contradictions psychologiques, des conflits de perception. Elle peut toutefois introduire une forme d'ambiguïté : puisque le récit est filtré par une conscience, il devient partiel, fragmentaire, parfois trompeur. Le lecteur doit apprendre à lire entre les lignes, à repérer les décalages entre ce que pense le personnage et ce que suggère le texte. Cette opacité, loin de limiter la lecture, en devient l'enjeu : comprendre un récit à focalisation interne, c'est interpréter une subjectivité, en explorer les zones d'ombre, les angles morts.

IV- La focalisation externe : le récit sous le signe du retrait

La focalisation externe se caractérise par une restriction radicale de l'information narrative : le narrateur se place à l'extérieur des personnages et ne donne à voir que ce qu'un observateur neutre pourrait percevoir. Aucun accès aux pensées, aux sentiments, aux intentions profondes ; seulement les gestes, les paroles, les déplacements, les apparences. Le récit devient alors une sorte de caméra narrative, qui capte les événements sans les commenter, sans les pénétrer. Dans ce régime, le narrateur en sait moins que les personnages. Il se borne à rapporter les faits visibles et audibles, parfois de manière quasi cinématographique. Cette focalisation produit un effet de distance : le lecteur est tenu à l'écart des ressorts psychologiques, il n'est plus guidé par une conscience explicite ou une voix interprétative. Il doit, dès lors, interpréter les signes à partir d'indices extérieurs, inférer les intentions ou les émotions à travers des gestes, des attitudes, des silences.

Ce choix narratif, souvent associé à une écriture épurée ou minimaliste, a été développé au XXe siècle, notamment dans les littératures du Nouveau Roman ou dans certaines formes de réalisme critique. On pense ici à Alain Robbe-Grillet, dont les récits décrivent les surfaces avec une précision presque clinique, sans jamais livrer ce que ressentent les personnages. De manière différente, l'écriture d'Ernest Hemingway, notamment dans *Hills Like White Elephants*, repose sur une focalisation externe : les personnages parlent, bougent, attendent un train – mais leurs motivations et leur drame intérieur ne sont jamais explicités. C'est au lecteur de lire entre les lignes, de décoder ce qui n'est pas dit.

La focalisation externe peut sembler, à première vue, plus pauvre que les deux précédentes, car elle restreint l'accès à l'intériorité. Mais cette pauvreté est souvent stratégique : elle crée un effet de suspense, d'opacité, parfois d'inquiétante étrangeté. En ne donnant pas tout à voir, elle maintient une tension, un non-dit, une énigme. Elle peut aussi produire un effet d'objectivité ou de neutralité apparente, en laissant au lecteur toute latitude d'interprétation.

Elle interroge également la position du lecteur face à la fiction : peut-on comprendre une histoire sans comprendre les personnages ? Peut-on lire un récit sans repères émotionnels ? Ces questions deviennent d'autant plus aiguës dans les récits contemporains qui, par choix esthétique ou politique, s'interdisent toute forme d'empathie fabriquée ou de psychologie expliquée. La focalisation externe, par son silence même, déplace le centre de gravité du récit. Elle force à regarder autrement, à observer avec attention, à se méfier des évidences. Elle fait du lecteur un enquêteur, un interprète face à un monde qui ne se livre pas, ou pas immédiatement. Et c'est sans doute dans cette tension — entre ce qui est montré et ce qui reste caché — que réside toute la puissance évocatrice de ce mode de narration.

V- Variations et glissements de focalisation : une dynamique du point de vue

Si les trois types de focalisation — zéro, interne, externe — permettent de catégoriser les principaux régimes de perception narrative, la réalité des œuvres littéraires est souvent plus fluide, plus mouvante. Les écrivains n'adoptent pas toujours un point de vue unique et fixe. Au contraire, les récits littéraires jouent fréquemment sur des variations de focalisation, des passages d'un mode à l'autre, des glissements subtils qui participent à la construction du sens et à la richesse du texte. Cette mobilité du point de vue peut d'abord se manifester de façon structurelle, par exemple dans les romans polyphoniques ou à voix multiples. Chez Virginia Woolf, dans *Les Vagues* ou *Mrs Dalloway*, la narration alterne entre plusieurs consciences, chaque personnage devenant tour à tour le centre de focalisation. Ces déplacements dessinent un kaléidoscope d'expériences, où le monde n'est jamais donné dans une seule lumière, mais dans une multiplicité de regards subjectifs, parfois contradictoires.

Le glissement peut aussi être temporaire, au sein même d'un paragraphe ou d'une scène. Un récit à focalisation interne peut, à certains moments, céder à une forme d'omniscience ou s'en tenir momentanément à une observation externe. Ces modulations créent des effets de rythme, de tension ou de surprise. Ainsi, dans *Madame Bovary*, Flaubert adopte globalement une focalisation interne centrée sur Emma, mais s'autorise parfois des commentaires en focalisation zéro, ou au contraire des moments d'objectivation presque externes, notamment lors de sa déchéance. Ces bascules sont souvent imperceptibles mais décisives : elles soulignent un changement d'intensité, une rupture intérieure, un déplacement du sens. Certains récits modernes ou contemporains vont encore plus loin, en dérégulant les catégories classiques, en floutant les frontières entre narration et intériorité. Chez Marguerite Duras, par exemple, la narration semble parfois hésiter entre une objectivité clinique et une intimité extrême, comme si l'écriture elle-même était prise dans un processus de focalisation instable, presque vacillant. De manière différente, dans des romans comme *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, le narrateur commente son propre récit, s'interroge sur ses personnages, introduisant une focalisation méta-narrative qui rompt avec toute linéarité.

Ces glissements ne sont pas de simples effets de style : ils participent d'une réflexion sur le statut de la narration, sur la complexité du regard porté sur le réel. Ils montrent que la focalisation n'est pas une donnée figée, mais une dynamique, une manière pour le texte de moduler la proximité ou la distance, la certitude ou le doute, la transparence ou l'opacité. En

variant les focalisations, l'auteur peut faire sentir une tension entre ce que perçoit un personnage et ce que sait le lecteur, ou encore entre plusieurs points de vue qui s'opposent, se contredisent, s'entrelacent. Ces stratégies invitent à une lecture active : le lecteur ne peut plus s'appuyer sur une instance narrative stable, il doit suivre les inflexions du regard, apprendre à repérer les déplacements, les ruptures, les jeux de seuils. La focalisation devient alors non seulement un outil narratif, mais un levier critique, un moyen pour la littérature d'interroger la représentation, de multiplier les perspectives, de faire sentir la pluralité du monde et la complexité de l'expérience humaine.

VI- Conclusion

La focalisation, en tant que dispositif technique, n'est jamais neutre. Elle engage une manière de raconter, mais aussi une manière de voir, de penser et de représenter le monde. En ce sens, ses implications dépassent le cadre strictement narratologique : elles sont esthétiques, bien sûr, mais aussi éthiques et idéologiques. Choisir un point de vue, c'est toujours, d'une certaine façon, choisir une position, un lieu depuis lequel le réel est observé, filtré, construit. Sur le plan esthétique, le choix de focalisation oriente la forme du récit. Une focalisation interne favorise l'introspection, la densité psychologique, l'écriture de la subjectivité. Une focalisation externe induit souvent une écriture minimaliste, fondée sur la suggestion, la retenue, voire le silence. La focalisation zéro, elle, s'inscrit dans une tradition de maîtrise narrative, de structuration globale du récit. Chaque type de focalisation engage donc une poétique spécifique, une manière de faire récit, d'ordonner l'expérience, d'informer le lecteur tout en créant des effets de rythme, de suspense, ou d'identification.

Mais les enjeux sont aussi éthiques. Car raconter à la place d'un autre, adopter ou refuser un point de vue interne, faire parler ou taire un personnage, ce sont des actes de représentation qui soulèvent des questions fondamentales : qui a le droit de dire le monde ? Qui peut parler pour qui ? À quelle distance peut-on raconter une souffrance, un trauma, une altérité ? Ces questions se posent avec acuité dans les récits traitant de la guerre, du colonialisme, de la migration, du genre ou de la maladie. L'auteur qui adopte une focalisation externe sur un personnage opprimé crée un effet de distanciation ; celui qui adopte une focalisation interne tente de restituer une subjectivité, avec le risque d'en trahir la complexité ou l'authenticité. La focalisation est donc aussi un acte politique. Elle implique une responsabilité dans la manière de construire le regard du lecteur : un regard de surplomb ou d'empathie, d'identification ou d'objectivation. C'est pourquoi de nombreux écrivains contemporains interrogent ou détournent les schémas traditionnels de focalisation, pour mettre en crise les formes héritées du récit dominant, pour ouvrir des voies nouvelles à la représentation de voix minorées ou silencieuses.