
Narration et perspective temporelle dans
Narration et perspective temporelle
dans *Toutânkhamon, l'ultime secret* de Christian Jacq
Dr. Mohamed Abdelbaki Ahmed*
mohamedabdelbaki78@gmail.com

Résumé

Le roman de *Toutânkhamon, l'ultime secret* appartient au genre du roman historique où Christian Jacq met l'accent sur des thèmes qui s'attachent principalement à l'égyptologie et à des histoires qui jettent la lumière sur l'ancienne Egypte et à sa civilisation. Le roman raconte l'histoire d'un avocat américain, Mark Wilder, qui arrive à Louxor pour découvrir la réalité de son origine familiale. Il rencontre un prêtre qui lui révèle des réalités choquantes, et qui lui confie également de missions difficiles: retrouver l'ultime secret de Toutânkhamon, un trésor déjà dissimulé soigneusement par le pharaon.

Dans cette étude, nous allons mettre en relief les stratégies de la narration et de la temporalité dans *Toutânkhamon, l'ultime secret* de Christian Jacq pour préciser le statut du narrateur ainsi que sa perspective narrative et temporelle dans le roman.

Cette étude s'inscrit dans le domaine de la narratologie qui illustre la technique narrative dans le roman et la relation qui unit le narrateur à son récit. Bref, une telle étude s'intéresse à montrer les procédés narratifs de l'écrivain: la voix narrative, la focalisation, le mode narratif ainsi que le temps du récit: l'ordre, la durée et la fréquence tout en nous basant sur des ouvrages théoriques de G. Genette, Yves Reuter, Carole Tisset, et Vincent Jouve,...

Mots-clés

Narration, focalisation, temporalité, vitesse, fréquence.

* Professeur adjoint au département de la langue française, Faculté des Lettres - Université du Sud de la Vallée.

Introduction

Christian Jacq est né à Paris en avril 1947. Passionné par la civilisation égyptienne depuis l'âge de treize ans, il se consacre à l'archéologie et à l'égyptologie après avoir passé des études philosophiques et littéraires. Il soutient sa thèse de doctorat sur L'Egypte ancienne et sa civilisation pittoresque. L'œuvre de Christian Jacq nous emporte dans de grandes aventures qui placent l'Egypte ancienne comme cadre et décor. Son œuvre littéraire se base sur des détails précis et sur une documentation riche. L'intrigue de ses ouvrages porte sur des noms célèbres de l'Egypte ancienne comme *Cléopâtre*, *Hatchepsout*, *Ramsès*, *Akhénaton*, *Toutânkhamon*,...

Le roman de ***Toutânkhamon, l'ultime secret*** appartient au genre du roman historique où Christian Jacq met l'accent sur des thèmes qui s'attachent principalement à l'égyptologie et à des histoires qui jettent la lumière sur l'ancienne Egypte et à sa civilisation. Le roman raconte l'histoire d'un avocat américain, Mark Wilder, qui arrive à Louxor pour découvrir la réalité de son origine familiale. Il rencontre un prêtre qui lui révèle des réalités choquantes, et qui le également charge de missions difficiles: retrouver l'ultime secret de *Toutânkhamon*, un trésor soigneusement déjà dissimulé par le pharaon.

Mark Wilder, au sein du roman, aidé par une jeune fille qui s'appelle Ateya, vit des aventures dangereuses où le narrateur relate des événements importants sur le règne de Farouk, et sur l'ancienne Egypte dans un cadre historique fictif dominé par le suspens narratif.

Dans cette étude, nous allons mettre en relief les stratégies de la narration et de la temporalité dans ***Toutânkhamon, l'ultime***

Narration et perspective temporelle dans secret de Christian Jacq pour préciser le statut du narrateur ainsi que sa perspective narrative et temporelle dans le roman.

Cette étude s'inscrit dans le domaine de la narratologie qui illustre la technique narrative dans le roman et la relation qui unit le narrateur à son récit. Bref, une telle étude s'intéresse à montrer les procédés narratifs de l'écrivain: la voix narrative, la focalisation, le mode narratif ainsi que le temps du récit: l'ordre, la durée et la fréquence tout en nous basant sur des ouvrages théoriques de G. Genette, Yves Reuter, Carole Tisset, et Vincent Jouve,...

1- Le narrateur

En narratologie, le terme du narrateur signifie un être fictif déjà inventé par un être réel que l'on appelle le romancier ou l'auteur. On le nomme également "*la voix*¹", qui se charge de raconter un texte romanesque. En effet, c'est un "*être de papier*²" au même titre que les personnages. Dans ce sens, le lecteur³ ne doit pas confondre le narrateur avec l'auteur. Celui-ci, "*qui existe en chair et en os*⁴", n'est pas, en réalité, la voix racontant qui n'existe qu'au sein du texte raconté. Ainsi, nous comprenons qu'il y a deux pôles nécessaires dont l'un concerne le monde réel qui est certainement l'auteur, tandis que l'autre s'attache au monde fictif qui est le narrateur. Donc, la présence du narrateur est primordiale dans le récit et "*la narratologie française affirme l'impossibilité d'un récit sans narrateur*⁵". Nous remarquons que le narrateur représente l'instance qui prend en charge la narration, et il est l'organisateur du récit et sa voix textuelle "*n'est pas celle de l'auteur car il appartient à la fiction*⁶". D'ici, il devient nécessaire de montrer le statut du narrateur dans le roman ainsi que les fonctions qu'il occupe dans le texte raconté.

1.1. Le statut du narrateur

Le narrateur est le responsable de tous les détails dans le récit, il peut adopter des perspectives narratives différentes au sein du texte fictif. Son rôle est primordial à l'ouverture ou à la clôture du

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed

récit et, dans ce cas-là, "il n'est en effet rien d'autre qu'un locuteur imaginaire, reconstitué à partir des éléments verbaux qui s'y réfèrent"⁷. Pour bien analyser la voix narrative dans le roman, il est essentiel de tenir en compte deux notions de base: la distance et les niveaux narratifs; c'est-à-dire de montrer d'une part le rapport qui unit le narrateur à son récit, et d'étudier, d'autre part, les degrés de sa narration. D'ici une réponse logique à ces deux questions est nécessaire: Est-ce que le narrateur peut-il jouer un rôle dans l'histoire racontée? Le narrateur considéré devient-il lui-même l'objet d'un récit fait par un autre narrateur?

Quant à la distance narrative, il nous intéresse de découvrir si le narrateur incarne ou non l'un des personnages du roman. Gérard Genette indique qu'il distingue deux types de récit: l'un dont le narrateur est absent de l'histoire racontée, tandis que l'autre dont le narrateur est présent comme personnage de la diégèse. Il nomme le premier type *narrateur hétérodiégétique*, et le second un *narrateur homodiégétique*⁸. En ce qui concerne les niveaux narratifs, ils visent à se demander si le récit raconté est ou non du type encadré, emboîté ou enchâssé. Ce processus d'enchâssement narratif se produit lorsqu'un récit secondaire est raconté à l'intérieur d'un récit premier; c'est-à-dire le récit encadré s'affirme par le fait qu'un narrateur raconte un récit du premier degré où un personnage prend le relais et raconte un récit second. D'ici nous pouvons distinguer deux narrateurs: le narrateur principal qui raconte le récit premier s'intitule *narrateur extradiégétique* et le narrateur qui raconte le récit secondaire est nommé *narrateur intradiégétique* dans la mesure où il est le héros du récit.

Gérard Genette⁹ distingue, quatre combinaisons possibles dans le statut du narrateur :

- 1- *Narrateur extradiégétique–hétérodiégétique c'est-à-dire il raconte en récit premier une histoire d'où il est absent.*
- 2- *Narrateur extradiégétique– homodiégétique qui raconte en récit premier une histoire où il est présent.*

Narration et perspective temporelle dans

- 3- *Narrateur intradiégétique–hétérodiégétique*: lorsqu'il raconte en récit second une histoire où il ne joue aucun rôle.
- 4- *Narrateur intradiégétique–homodiégétique*: il raconte en récit second une histoire où il joue un rôle.

Nous constatons que le terme *intradiégétique* peut renvoyer au statut du narrateur secondaire par rapport au récit du premier degré où il est toujours présent comme personnage fictif, alors que les deux termes *hétérodiégétique* et *homodiégétique* indiquent la présence du narrateur dans le récit du second degré où il joue ou non un rôle dans le récit enchâssé.

En lisant *Toutânkhamon, l'ultime secret*¹⁰ de Christian Jacq, nous remarquons bien évidemment l'insertion de la troisième personne dans le récit. Le narrateur s'en sert pour marquer sa distance vis-à-vis de l'histoire racontée. Dans l'exemple suivant, le lecteur se trouve en face d'un roman où le narrateur n'est pas présent comme personnage principal ou secondaire:

" Alors qu'il consultait son programme de voyage, Mark avait reçu cette lettre surprenante en provenance du Caire. En apparence, une plaisanterie idiote ! Un mois plus tôt, aux prises avec un adversaire coriace qu'il avait fini par terrasser, il l'aurait jetée à la corbeille. À la veille de son départ, il s'interrogeait." P.6

Dans l'exemple ci-dessus, nous notons l'emploi du pronom personnel *il* pour quatre fois, ce pronom fait référence au protagoniste du roman, Mark Wilder. Nous constatons également que le narrateur est du type hétérodiégétique puisque la voix qui raconte n'appartient pas à la diégèse, et elle ne se réfère pas à un personnage particulier de l'histoire racontée. Pour cela, *"seule la 3ème personne qui est alors utilisée puisqu'il y a hétérogénéité absolue entre l'instance narrative et l'univers représenté"*¹¹. Concernant les temps verbaux employés, nous remarquons la présence de l'imparfait et du plus que parfait, qui sont des temps verbaux essentiels pour le système narratif du récit.

Tout au long du roman, nous discernons un narrateur *hétérodiégétique* qui est tout à fait hors de l'histoire qu'il raconte, et il est encore gestionnaire du récit. Il présente les faits et les dialogues des personnages. Dans quelques endroits du roman, il peut être omniscient ou un simple témoin de l'histoire, feignant de ne pas avoir d'autres informations que ce que pensent les personnages:

"Au cœur du Vieux Caire, l'abbé Pacôme coulait une vieillesse paisible. Le temps semblait avoir oublié le vieil érudit qui possédait une immense bibliothèque où se côtoyaient textes égyptiens, coptes, grecs et araméens. Capable de lire les hiéroglyphes, l'abbé recevait volontiers de jeunes chercheurs auxquels il donnait de précieux conseils" P. 10

Dans cet exemple, la voix narrative qui relate l'histoire ne prend aucune part aux événements rapportés. Le narrateur est totalement anonyme, et son rôle se réduit à un simple témoin de l'histoire sans y être impliqué. Le narrateur emploie l'imparfait à valeur descriptive pour exprimer son impartialité aux faits racontés et sa neutralité textuelle. Nous constatons que le narrateur, dans le roman choisi, est du type *hétérodiégétique* qui ne joue aucun rôle dans les faits narrés; il nous transmet donc des événements variés sans jamais en être influencé.

1.2. Les fonctions du narrateur

Dans le roman étudié, nous avons constaté deux fonctions pratiquées par le narrateur: des fonctions essentielles et des fonctions supplémentaires.

1.2.1 Les fonctions essentielles

En effet, le narrateur assume la responsabilité de deux fonctions principales dans le roman: celle de la narration qui s'attache à l'histoire, et celle de régie qui se rapporte à l'organisation interne du texte.

- *La fonction narrative* est la fonction la plus importante pour le lecteur; le narrateur dès le début du roman essaye de dévoiler

Narration et perspective temporelle dans

l'identité de l'expéditeur de la lettre anonyme envoyée au protagoniste du roman tout en éveillant, chez le lecteur, le sentiment de la curiosité et du suspens:

"Alors qu'il consultait son programme de voyage, Mark avait reçu cette lettre surprenante en provenance du Caire. En apparence, une plaisanterie idiote ! Un mois plus tôt, aux prises avec un adversaire coriace qu'il avait fini par terrasser, il l'aurait jetée à la corbeille. À la veille de son départ, il s'interrogeait. Son instinct de chasseur le mettait en garde contre une réaction trop rationnelle" P. 6

Dans les lignes précédentes, le narrateur décrit la psychologie du personnage principal du roman en insistant à ses hésitations et aux questions intérieures qui touchent l'esprit du protagoniste. Tout au long du roman, le narrateur essaye de décrypter le mystère qui gêne le personnage principal du roman et essaye de déchiffrer les points vagues pour son narrataire qui ne peut pas se passer des commentaires détaillés et des explications logiques de la part du narrateur. En un mot, les événements hybrides au sein du roman, leur succession, et leur progression, nécessitent assurément la présence d'un narrateur afin de les raconter et de répondre aux questions vagues et épineuses de la part du lecteur.

- *La fonction de régie* permet au narrateur de contrôler le récit, d'organiser le texte narratif, et de mettre en ordre la narration, la description et les dialogues des personnages. Cette fonction traduit la capacité du narrateur d'agencer les idées, de retourner en arrière, flash-back, et de pratiquer "*les ellipses, les oppositions et les symétries*. Le narrateur peut ainsi choisir de raconter son récit dans l'ordre [...], ou en brouillant la succession événementielle¹²."

Cette fonction de contrôle de la part du narrateur lui permet de pratiquer l'hétérogénéité discursive¹³; c'est-à-dire pour nous faire recevoir les paroles des personnages, le narrateur fait appel à un certain nombre de possibilités du discours, dans le roman, tels que le discours direct, le discours indirect et celui narrativisé:

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed

Le discours direct est un mode que le narrateur utilise pour faire parler les personnages en vue d'exprimer leurs pensées et leurs sentiments. Il représente *la modalité la plus fidèle à l'oralité transposée à l'écrit*¹⁴. Dans ce discours, les marques typographiques occupent une place primordiale: l'italique, les guillemets, les points d'interrogation, d'exclamation, et de suspension... L'oralité qui caractérise le discours direct anime la narration et la rend rythmée, et la compétence de faire parler les personnages s'emploie, par le narrateur, afin de créer du monde fictif un monde réel plein de vivacité et de mouvement où les locuteurs expriment directement leurs sentiments et leurs intentions. Dans ce discours, le lecteur devient un témoin des propos cités. Donc, un tel discours n'est qu'une "*pause dans le discours du narrateur qui, sans cela, paraîtrait monotone*"¹⁵. Dans le roman étudié, Christian Jack utilise énormément le discours direct afin de nous transmettre les sentiments et les émotions des personnages, mais même si le discours direct transmet les émotions et les pensées des personnages sans l'intervention du narrateur, nous trouvons un bon nombre des séquences dialogiques où le narrateur est présent pour introduire la scène conversationnelle ainsi que pour décrire la psychologie et les gestes des personnages. Voici un exemple:

"Ce matin-là, sa visiteuse, une commerçante très agitée, recherchait une autre forme de science.

— *Mon père, aidez-moi, je vous en supplie !*

— *Que vous arrive-t-il, mon enfant ?*

— *Je suis possédée du démon !*

— *Pourquoi cette certitude ?" p.10*

Les lignes ci-dessus sont tirées d'un dialogue entre une commerçante et l'abbé Pacôme au sein de l'Eglise pour la soigner d'un mauvais esprit qui l'a possédée; le narrateur donne une phrase introductive sur la situation d'énonciation précisant le temps: *ce matin-là*, et l'état d'âme de la femme, *très agitée*, mais il ne se suffit pas de citer le temps et la psychologie de la femme,

Narration et perspective temporelle dans

mais encore il poursuit le lecteur jusqu'aux dernières lignes du dialogue pour le guider et l'orienter à comprendre tout le dialogue des personnages:

"— *Vous êtes délivrée, mon enfant...*

Le vieillard remit à la jeune femme un petit carré de lin couvert de signes indéchiffrables.

— *Mon père... Comment vous remercier !...*

— *Je ne veux rien, mon enfant. Vous voir guérie me suffit.*

La commerçante embrassa les mains de l'exorciste.

— *Que Dieu vous garde longtemps en vie, mon père !*

— *Qu'il soit fait selon Sa volonté.*

Légère, heureuse, la commerçante s'éclipsa. Pacôme, lui, ferma la porte de son domaine à double tour et pénétra dans un local souterrain dont lui seul connaissait l'existence." P.12

Dans cette suite du dialogue, le narrateur ne peut pas s'empêcher d'informer son lecteur de tous les gestes et de l'état d'âme des personnages: *embrassa les mains, heureuse, pénétra dans un local souterrain*. Dans ses interventions, le narrateur décrit l'espoir de la femme croyant aux capacités morales de l'abbé Pacôme pour la guérir, et le comportement de la mère après sa délivrance du démon par le moine en employant des verbes qui servent à "*décrire le locuteur, le contexte, et la situation dans laquelle les paroles ont été prononcées.*"¹⁶ Nous remarquons la responsabilité du narrateur non seulement au début du dialogue, mais aussi à l'intérieur du dialogue et à la fin, ce qui démontre que le narrateur peut contrôler le discours des personnages, et il aide, par conséquent, le lecteur à bien lire et à bien comprendre le contexte et la finalité de l'échange conversationnel. En somme, la technique de faire parler les personnages ou interrompre leurs échanges conversationnels par le fait d'expliquer leurs paroles ou de décrire leurs gestes ou leur état d'âme, traduit jusqu'à quel point le narrateur s'impose dans le récit et vise à rendre explicite sa fonction de régie.

Le discours indirect est une reformulation des paroles des personnages du roman. Sabrina Raymond indique que sur le plan syntaxique les énoncés qui forment des phrases complètes dans le discours direct sont modifiés de sorte qu'ils sont des propositions subordonnées en style indirect¹⁷. Voici des exemples du roman:

- "*Nasser constata que les soldats égyptiens n'avaient pas été envoyés à la bataille, mais à la boucherie*" P. 156

- "*Dès 1935, Nasser a jugé que l'Égypte agonisait et qu'il fallait la rendre indépendante.*" P.156

- "*Mark se demanda si lui aussi n'était pas devenu une sorte de cible pour son interlocuteur.*" P. 57

Ici nous remarquons que les paroles rapportés sont introduites par un verbe introducteur suivi d'une proposition subordonnée complétive par le morphème conjonctif *que* comme dans les deux premiers exemples, ou une subordonnée interrogative introduite par le morphème *si*, dans le dernier exemple. Dans ce discours, nous constatons l'absence de la rupture syntaxique et la disparition des signes de ponctuation. Le narrateur utilise le discours indirect pour faire passer des idées nécessaires au lecteur, ou de remettre en cause les paroles des personnages sans aucune discontinuité narrative.

Le discours narrativisé vise à raconter brièvement ce que les personnages disent sans citer littéralement leurs propos. Ce discours représente un procédé par lequel le narrateur rapporte globalement le sens des paroles énoncées par les personnages et les insèrent directement dans le tissu narratif. Un tel discours se caractérise de la présence du narrateur et l'absence des propos des personnages:

"*Les trois premiers mois de cette année 1951 avaient été marqués par des triomphes retentissants de son cabinet, considéré comme le plus performant de New York.*" P. 6.

Dans ce discours, le narrateur relate quelques réalités sur les personnages d'une manière succincte et précise, et cet emploi du discours accélère le rythme de la narration, et on y observe des

Narration et perspective temporelle dans

ellipses narratives fréquentes. Dans quelques passages du roman, ce discours résume le dialogue des personnages afin d'éviter toute explication qui peut nuire au texte et qui peut perturber le lecteur. Bref, le discours narrativisé pourrait être pris pour "*le degré zéro du discours rapporté*¹⁸" qui permet au narrateur d'indiquer au lecteur qu'il y a un acte de parole dit par tel ou tel personnage et de lui résumer sommairement le contenu de cette parole.

Le discours indirect libre, dans *Toutânkhamon, l'ultime secret*, nous trouvons l'emploi récurrent du discours indirect libre, où le narrateur devient libre à rapporter les paroles et les idées de ses personnages en employant le style et les marques qui appartiennent au discours direct et indirect. Autrement dit, le discours indirect libre est une stratégie intermédiaire qui réunit les particularités du discours direct et les spécificités du discours indirect. Nous pouvons y lire des phrases indépendantes et des phrases exclamatives ou interrogatives comme dans le discours direct, et un changement des pronoms et des temps verbaux comme dans le discours indirect. En voici un exemple:

"Mais un brillant avocat d'affaires américain, aux ambitions illimitées, accorderait-il le moindre intérêt à une lettre aussi étrange ?" P. 13

Dans cet exemple, nous remarquons l'absence du verbe introducteur, la présence du point d'interrogation comme dans le discours direct, et aussi la transposition des temps verbaux comme dans le discours indirect. Somme toute, le discours indirect libre combine les particularités du discours direct et du discours indirect. Il énonce une narration qui est subordonnée à une énonciation globale à l'angle de vue propre à un personnage sans aucune rupture de la trame narrative du récit.

1.2.2. Les fonctions supplémentaires

Selon l'expression de G. Genette, les fonctions supplémentaires du narrateur sont toutes les fonctions *extra-narratives*¹⁹ qui se focalisent sur le narrataire. Le narrateur essaie d'établir un

contact avec le lecteur virtuel pour lui expliquer et lui éclaircir quelques points qui peuvent servir à la compréhension du récit.

- *La fonction de communication* consiste à maintenir le contact direct avec le lecteur. G. Genette nomme les narrateurs, dans cette fonction, des causeurs; c'est-à-dire des personnes qui aiment parler et qui peuvent alimenter le discours narratif par les procédés permettant de réaliser ce contact. Cette fonction se trouve beaucoup dans le texte narratif par les questions directes que le narrateur adresse à son narrataire: "*Qui aurait pu supposer que sous l'habit d'un moine copte vénéré par toute la communauté chrétienne du Caire se cachait le dernier prêtre du dieu Amon ?*" P. 12

Une telle question posée de la part du narrateur vise à éveiller l'esprit du narrataire sur quelques personnages ou quelques événements importants du récit. Cette fonction de communication nous permet de comparer le statut du narrateur du récit à un locuteur, et le statut du narrataire à un allocataire comme dans une situation d'énonciation où les deux interlocuteurs essaient d'échanger les points de vue, et les idées pour avoir une compréhension totale de la situation et, par conséquent, ils évitent, tous les deux, toute forme d'ambiguïté textuelle qui entrave la compréhension de la trame narrative.

- *La fonction explicative* se remarque dans les informations intéressantes que le narrateur donne constamment, tout au long du récit, au narrataire. Cette fonction se croise beaucoup dans les interventions du narrateur au sein des dialogues des personnages pour énoncer une information ou pour ajouter un commentaire:

" *Situé au pied des pyramides, le luxueux hôtel avait été, à l'origine, un pavillon de chasse du khédivé Ismaïl. Puis, en 1869, lors des fêtes célébrées à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez, le bâtiment avait accueilli des hôtes illustres avant de s'ouvrir au tourisme.*" P. 19

Dans cet exemple, nous comprenons que le narrateur explique à son narrataire, ou à vrai dire à son lecteur virtuel, quelques

Narration et perspective temporelle dans

informations très utiles que les personnages ne citent pas. Il explique l'histoire de l'hôtel *Mena House*, son propriétaire, sa place, ses successeurs tout en donnant des dates exactes et précises. Le narrateur tend, dans cette fonction, à pratiquer sa responsabilité explicative non seulement pour nous dire ce que les personnages ne peuvent pas exprimer au sein de leur discours, mais aussi afin de nous décoder le sens de certains noms ou des lieux inconnus pour un lecteur étranger qui ne connaît pas l'Égypte et ses environs.

- *La fonction idéologique* permet au narrateur d'exprimer son point de vue sur quelques réalités sociales, ou d'énoncer des jugements généraux sur la vie humaine. Dans le roman étudié, le narrateur donne son point de vue sur quelques événements qui ont touché la société égyptienne comme la défaite de 1948 :

"L'atroce défaite de 1948 avait laissé l'armée égyptienne dans un état de désarroi et de rancœur. Pourtant, quantité de soldats s'étaient bien battus." P.30

Le narrateur décrit l'état de l'armée égyptienne à la suite de la guerre de 1948, tout en indiquant les causes de cette déroute dont le premier responsable, selon lui, est le roi Farouk: *"le véritable responsable de la défaite égyptienne, (...), n'était autre que le roi Farouk en personne !* P.31. Cette défaite est due aux armes déficientes, au manque du ravitaillement des troupes, et à l'absence de la stratégie militaire.

Il semble que le narrateur exprime d'une façon explicite ses points de vue concernant quelques événements historiques dans le roman pour orienter le narrataire et développer ses connaissances sur les réalités marquant l'histoire. Donc, les interventions, implicites ou explicites, du narrateur à l'égard de l'histoire *"peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : Ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur²⁰ ..."*.

Somme toute, le narrateur, dans le roman étudié, adopte de différentes fonctions qui expriment son fidélité et son

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed
authenticité vis-à-vis son texte narratif et son sens de
responsabilité en tant que narrateur, interpréteur, et idéologue.

2- La perspective narrative (Les points de vue du narrateur)

Si l'étude du narrateur consiste à trouver une réponse à la question "Qui raconte?", celle du point de vue répond à la question "Qui perçoit?" Beaucoup de termes ont été donnés à cette notion narratologique: focalisation, mode narratif, point de vue, regard, vision, aspect, perspective, foyer narratif et optique. Le point de vue narratif devient donc une technique qui est consacrée à donner le récit selon la vision de l'unique narrateur, ou selon la perspective du personnage comme l'indique Tzvetan Todorov:

"Les faits qui composent l'univers fictif ne nous sont jamais présentés en eux-mêmes, mais selon une certaine optique, à partir d'un certain point de vue."²¹

En effet, l'analyse du point de vue dans le roman a pour but de répondre à deux questions: sous quel angle les faits sont vus? Le point de vue adopté dans le roman de Christian Jacq est-il unique ou bien multiple?

Dans la suite, nous adoptons la théorie de G. Genette, qui se base sur une tripartition du point de vue: la focalisation interne, la focalisation externe, la focalisation zéro.

2.1. La focalisation interne

Dans la focalisation interne, la vision du narrateur est concentré sur l'intérieur du personnage; ses pensées, ses émotions, et ses intentions. Le narrateur ne dit que ce que sait le personnages, et les événements sont relatés à travers le regard, et les sentiments d'un personnage:

" Le narrateur partage le point de vue du personnage et perçoit avec lui et autant que lui(...). La focalisation est dite interne parce que le foyer focal est situé à l'intérieur de la diégèse; elle

Narration et perspective temporelle dans _____
*peut se dire interne, d'autre part, quand l'objet perçu est vu de l'intérieur*²²."

Dans ce procédé, l'action se raconte selon le regard d'un personnage, et le narrateur ne fait que décrire les sentiments intérieurs des personnages fictifs comme l'indique cet exemple:

"Mark Wilder avait oublié les affaires, New York, l'Amérique et le monde moderne. Fasciné par la perfection des géants de pierre, il se sentait à la fois réduit à une sorte de néant et appelé vers la lumière d'un soleil si généreux ..." P. 20

Dans cet exemple, le narrateur décrit l'intérieur du protagoniste Mark Wilder tout en utilisant le verbe *se sentir*. Le narrateur expose les événements selon le regard de Mark Wilder, qui est fasciné par la civilisation égyptienne et ses monuments pittoresques au point qu'il ait oublié l'affaire en question, puisqu'il limite les champs de la vision à ce que voit et ressent le protagoniste du roman. Ici nous constatons que le lecteur connaît les mêmes connaissances que le personnage, il vit à son rythme, et perçoit les éléments avec ses yeux et pense également avec lui. Bref, dans cet exemple, nous comprenons que dans ce point de vue, la narration se limite à ce qu'un personnage peut voir, ressentir, penser, et comprendre. L'information est donc filtrée par le narrateur, et le lecteur peut, alors, partager éventuellement les incertitudes et les illusions d'optique²³.

De plus, nous admettons que le point de vue interne est souvent vu comme une forme de narration subjective qui présente une interprétation personnelle du récit; le narrateur y raconte une histoire qui le touche personnellement. Cette subjectivité assumée de la part du narrateur s'affirme par l'emploi des locutions modalisantes qui permettent de désigner celui qui assume la narration et son commentaire sur la situation comme l'affirme G. Genette:

" On m' a souvent noté, depuis Spitzer, la fréquence de ces locutions modalisantes" peut- être, sans doute, comme si, sembler, paraître," qui permettent au narrateur de dire

hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne(...).²⁴"

Dans *Toutânkhamon, l'ultime secret*, nous trouvons des locutions modalisantes qui expriment l'intervention du narrateur dans le récit:

- "**Peut-être** était-il arrivé au terme des artifices techniques de son métier d'avocat, **sans doute** éprouvait-il le désir de découvrir d'autres dimensions de la vie. Au fond, l'abbé Pacôme lui offrait un fabuleux cadeau ! Ateya demeurait silencieuse, **comme si** cette situation ne la concernait pas." P.42

Dans cet exemple, nous remarquons la présence de trois locutions modalisantes, *peut-être*, *sans doute*, *comme si*, qui sont des signes clairs de la présence du narrateur et de sa subjectivité concernant les sentiments intérieurs des personnages du roman, et son attention particulière vis-à-vis leur psychologie, leur pensée, et leurs ambitions.

D'ailleurs, nous pouvons apercevoir que le monologue intérieur devient l'un des moyens remarquables exprimant la focalisation interne; le narrateur y reproduit fidèlement la pensée des personnages sous forme de discours direct, c'est-à-dire sans aucun processus de transposition ou de narrativisation:

"Dutsy n'avait peut-être pas tort, pensa l'avocat. Il existait des destinations plus tranquilles que l'Égypte. » p.28

Dans l'exemple ci-dessus, nous comprenons que la focalisation interne va en parallèle avec le monologue intérieur dans le récit dont l'auteur cherche à donner à ses personnages plus d'authenticité à travers l'insertion directe d'une bonne partie de leur vie intime et de leurs pensées dans le récit.

2.2. La focalisation externe

Dans la focalisation externe, le rôle du narrateur se limite à un simple observateur des événements. Il ne fait que décrire ce qu'il voit et ce qu'il entend comme une caméra. L'action du roman est vue impartialement, et la responsabilité narrative *"se limite aux*

Narration et perspective temporelle dans _____
*indications qu'un observateur extérieur pourrait donner*²⁵ et le narrateur ne peut pas dévoiler la psychologie ou les sentiments intérieurs de ses personnages comme le cas de la focalisation interne.

Dans le corpus choisi, nous avons constaté que le narrateur utilise énormément cette perspective narrative, où nous remarquons un narrateur neutre qui se ressemble à un photographe qui filme et qui suit les gestes des personnages de l'extérieur, et par conséquent, il est incapable d'apercevoir leurs émotions, leurs pensées, ou leurs idéologies:

"L'avocat glissa dans la poche de sa veste la carte de visite de John Hopkins. Grisé par la splendeur du paysage, il sortit du Mena House et se dirigea vers le plateau des pyramides." P.19

Dans cet exemple, le narrateur décrit la fascination du protagoniste du roman de la civilisation égyptienne. Le narrateur ne montre pas les pensées ou les sentiments du personnage principal du roman, mais il se contente de décrire l'aspect extérieur comme s'il décrit le portrait physique d'un personnage. Ainsi, son rôle est restreint à relater et à enregistrer les paroles et les comportements des personnages du récit sans aucun commentaire anticipé sur l'avenir des personnages ou sur leur psychologie intérieure. Donc, le narrateur dans l'exemple cité, ne rend compte que de ce qu'il sait, entend et voit de l'extérieur sans avoir donné aucune marque de la subjectivité qui exprime sa présence, implicite ou explicite, tout en laissant le choix au lecteur, ou à vrai dire au narrataire, et à ses compétences cognitives vis-à-vis l'interprétation des événements et les intentions des personnages du roman.

2.3. La focalisation zéro

Selon J. M. Adam, la focalisation zéro se présente lorsque *"la voix narrative omnisciente sonde divinement les reins, et les cœurs des personnages en nous communiquant ce qu'ils voient, entendent, ou ressentent"*²⁶. Dans cette focalisation, le narrateur

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed

devient omniscient et il sait tout ce qui concerne le passé, le présent, le futur des personnages. Il connaît leurs pensées, leurs sentiments, leurs intentions. Il se comporte comme le porte-parole de tous les personnages du roman, et il se donne le droit d'accéder aux pensées et aux perceptions des personnages:

"Aussi le dernier prêtre d'Amon avait-il écrit à Mark Wilder pour le convier à un entretien au cours duquel il lui révélerait sa véritable identité. P. 13

Ici, le narrateur connaît le passé du prêtre Pacôme qui a consacré toute sa vie à servir les autres, et qui se jouit de compétences surnaturelles. Il est le dernier prêtre du dieu *Amon*, et il continuait à vivre en Egypte malgré l'immigration d'autres prêtres en Occident. Le narrataire connaît plus d'informations que les personnages du roman, et le narrateur ne limite pas sa vision à un foyer précis, il domine et contrôle pertinemment la fiction d'une manière omnisciente et peut expliquer, en toute confiance, des détails personnels, sur le passé professionnel et social des personnages²⁷.

De plus, nous pouvons dire que la focalisation zéro se remarque beaucoup dans le discours du narrateur qui connaît tout sur le passé et le futur des personnages. Il continue à expliquer des détails sur le passé du prêtre Pacôme et sur quelques réalités sur le futur possible qu'il rencontrerait. Le narrateur anticipe les événements et fait connaître au lecteur la source de la lettre anonyme à Mark Wilder:

"Aussi le dernier prêtre d'Amon avait-il écrit à Mark Wilder pour le convier à un entretien au cours duquel il lui révélerait sa véritable identité." P.13

Dans cet exemple, le narrateur partage avec son narrataire une information inconnue pour les personnages du roman. Cette information ne se décrypte que dans les chapitres suivants du roman, ce qui indique que le narrateur, dans la focalisation zéro, est libre de toute contrainte narrative, et il peut faire librement des anticipations ou des retours en arrière dans le tissu narratif

Narration et perspective temporelle dans

pour ne pas laisser aucune zone d'ombre et pour satisfaire la curiosité de ses lecteurs virtuels. Dans cette focalisation, le texte est alors saisi par un narrateur omniscient qui voit tout, et ne se trompe jamais, et dont les connaissances sont illimitées et infaillibles.

Somme toute, les trois types de focalisation, cités ci-dessus, sont ainsi rencontrés par trois degrés de certitude dans la narration. Quand le narrateur adopte la focalisation zéro, il affirme qu'il connaît certainement les événements plus que les personnages du roman. Cependant, le savoir du narrateur est également égal à celui des personnages au cas où il choisit la focalisation interne. Le savoir du narrateur est frappé d'une sorte de doute lorsqu'il adopte la focalisation externe; ce qui le rend un témoin perspicace. Par le recours à la focalisation externe, le narrateur affirme qu'il sait moins que les personnages de la diégèse.

3- Le temps de la narration

Dans le roman, il y a une dualité temporelle²⁸ c'est-à-dire le temps de l'histoire qui est mesurée en siècles, années, jours, heures, et celui du récit qui se remarque dans le nombre de lignes ou de pages. En effet, le temps de l'histoire détermine l'époque pendant laquelle se situe l'aventure, souligné en avril 1951 dans les premières lignes du roman, tandis que le temps du récit est l'expression du temps indiqué par les modes et les temps verbaux dans le tissu narratif fictif. Etudier le temps du récit, appelé aussi "*le temps de la narration*"²⁹, consiste à jeter la lumière sur les relations établies entre le temps de l'histoire racontée et le temps qu'on met à le raconter. Entre ces deux temps, trois types de rapports se tissent: le moment de la narration, l'ordre du récit et la vitesse du récit.

3.1. Le moment de la narration

L'étude du moment de la narration consiste à mettre en évidence "*le moment où est racontée une histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée*³⁰". Une question s'impose: Quand l'histoire est-elle racontée? La réponse à une telle question nécessite que nous acceptions l'une de ces quatre types de possibilités:

3.1.1 Narration antérieure

Le narrateur, dans ce type, raconte ce qui s'est passé antérieurement, dans un passé plus ou moins éloigné. Il s'agit, donc, d'une narration basée sur les temps du passé à la troisième personne comme le passé simple, l'imparfait, le passé antérieur, le plus-que parfait, etc.. La narration antérieure domine une immense majorité des récits classiques.

3.1.2 Narration simultanée

Dans cette narration, le narrateur "*raconte l'histoire au moment où elle se produit*³¹". Les temps utilisés de la part du narrateur, sont le présent et le passé composé, et dans ce cas, le temps de l'histoire peut coïncider avec celui de la narration comme l'indique G. Genette en affirmant qu'il y a une coïncidence rigoureuse entre le temps de l'histoire et celui du récit, ce qui empêche toute forme d'interférence temporelle dans la trame narrative³²; les deux se passent en même temps.

3.1.3 Narration ultérieure

Il s'agit d'un regard prophétique des événements, c'est-à-dire le moment de la narration est toujours postérieur à l'histoire narrée. La narration ultérieure porte nécessairement sur des passages textuels à valeur prédicative et qui se représente souvent sous forme de rêves et de prophéties. On y trouve une anticipation des événements et le narrateur raconte "*ce qui est censé se passer dans le futur de l'histoire*³³".

3.1.4 Narration intercalée

Cette narration regroupe plusieurs instances narratives; c'est-à-dire le narrateur utilise des passages hybrides ou mixtes dans la mesure où les temps du passé, du présent, et du futur s'alternent réciproquement dans le tissu narratif. Bref, cette narration partage les particularités narratives des autres types précédentes.

Dans le roman étudié, nous avons constaté que le narrateur utilise la narration intercalée où le narrateur réunit les temps du passé et le temps du présent. Cette narration intercalée est logique, dans le corpus choisi, dans la mesure où Christian Jacq mélange énormément entre le système du discours et celui du récit. Chaque système énonciatif a ses particularités temporelles. Les temps du récit sont prioritairement le passé simple et l'imparfait, tandis que ceux du discours sont le présent, le passé composé et le futur comme l'indique D. Maingueneau:

"Pour le discours, le temps de base est le présent de l'énonciation; les faits antérieurs à ce présent sont rapportés au passé composé ou l'imparfait(...), les futurs, futur simple, et futur périphrastique(...) relèvent du discours. Le récit, lui, a pour temps de base le passé simple et l'imparfait³⁴ ...".

Dans le roman étudié, le narrateur fait une alternance entre les temps du récit, appelés temps narratifs, et les temps du discours, appelés temps commentatifs. Voici un exemple:

*"La situation se **compliquait**. En tant qu'homme de loi, Mark Wilder n'**avait** pas l'habitude de signer un document avant de l'avoir lu et relu !*

— Pas question de m'engager à la légère.

*Je **veux** des explications claires.*

*L'abbé Pacôme **ferma** les yeux quelques instants, comme s'il **recherchait** au plus profond de lui-même les paroles qu'il **allait** prononcer.*

*— Procédons par étapes, décréta-t-il. Vous vous **appelez** bien Mark Wilder ? — Sans aucun doute." P. 45*

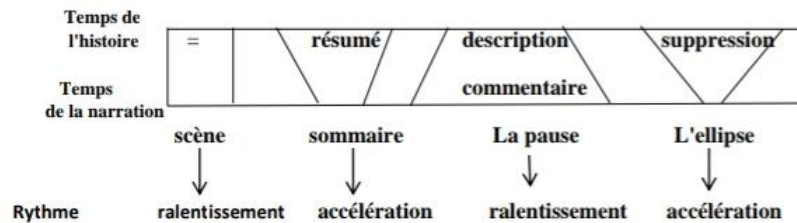
Dans l'exemple précédent, nous notons une narration intercalée, puisque le narrateur utilise les temps de l'imparfait et du passé simple dans le système du récit, tandis que nous observons l'emploi récurrent du présent, dans la parole des personnages du roman, ce qui indique que dans le système du récit, l'ancrage se fait en disjonction avec le présent de l'énonciation, et il est centré sur les temps du passé simple et l'imparfait, tandis que dans le système du discours le point de repère, qui sert à ancrer les indications temporelles, est le moment d'énonciation où l'énonciateur utilise toujours le présent, le futur ou le passé composé.

Somme toute, la narration dans le roman étudié s'appuie sur la narration intercalée dans laquelle s'intègrent la narration antérieure, la narration simultanée et parfois la narration ultérieure. Cette narration intercalée nous permet de découvrir le passé lointain des personnages, de vivre leur présent vécu et de jeter un œil sur leur avenir.

3.2. La vitesse du récit

Lorsque le narrateur raconte une histoire, il s'appuie sur un rythme narratif qui peut accélérer ou ralentir les événements racontés. La vitesse narrative met en évidence le lien entre la durée des événements, mesurée en heures, jours, ou mois,... et celle du texte raconté mesuré en lignes, chapitres, et nombre des pages. Ainsi, le rythme d'un récit, peut être extrêmement variable; il dépend des détails insérés, de l'étendue des séquences descriptives et des interventions nécessaires du narrateur. A l'inverse, l'ellipse ou le résumé peuvent accélérer la chronologie événementielle³⁵. Le rythme du récit, dans *Toutânkhamon, l'ultime secret*, est dominé par les quatre procédés (ellipse, sommaire, pause, et scène) dont les deux premiers visent à accélérer le rythme de la narration, alors que les deux derniers ont pour but de le ralentir comme l'illustre la figure suivante:

Narration et perspective temporelle dans



3.2.1. L'ellipse

L'ellipse est un procédé narratif qui permet au narrateur de faire une accélération maximale³⁶ dans l'action du récit; le narrateur peut passer volontairement sous silence certains épisodes de l'histoire pour ne pas raconter que l'essentiel qui sert l'intrigue.

Cette technique peut être étudiée selon deux perspectives: du point de vue temporel dont le but consiste à savoir si les ellipses sont indiquées ou non dans le récit, et du point de vue formel dont l'étude est destinée à montrer de quelle manière les ellipses sont exprimées dans le récit.

En ce qui concerne la première perspective: celle des ellipses proprement dites, ou les ellipses temporelles, il est nécessaire de préciser si elles sont déterminées ou indéterminées. En lisant quelques passages du roman choisi, nous remarquons la présence de ces deux types des ellipses temporelles. Pour les ellipses déterminées, nous y observons des omissions comptées à partir desquelles le lecteur peut préciser minutieusement le laps du temps omis et passé sous silence par le narrateur:

- "*Et six semaines plus tard, Carnarvon était mort.*" P. 196

- "*Une vingtaine de minutes plus tard, il leva la tête.*" P.217

Dans les deux exemples cités plus-haut, nous constatons une ellipse déterminée par le narrateur; *six mois* dans le premier exemple, et une *vingtaine de minutes* dans le deuxième, ce qui fait accélérer le rythme narratif du récit, et de rendre le lecteur vigilant à la suite des événements du roman. Dans d'autres

exemples, nous trouvons des ellipses indéterminées de la part du narrateur:

- "*Il l'a donc suivi mais, quelques minutes plus tard, une voiture s'est arrêtée à la hauteur de l'Américain qui s'est rué à l'intérieur.*" P. 53

- "*Peu de temps après mon arrivée, on a entreposé ici des sarcophages de rois et de reines.*" P. 193

Dans ces deux exemples, nous saisissons que les ellipses indéterminées s'attachent aux indications temporelles indéfinies qui donnent au lecteur l'impression qu'il y a une omission dans le temps de l'histoire racontée, mais sans savoir en définitive la durée omise.

Par ailleurs, nous pouvons ajouter un troisième type des ellipses temporelles qui peut être intitulé, ellipse hybride dans laquelle l'élément du temps est un peu vague et imprécis comme nous le pouvons constater dans cet exemple:

"Quand j'ai appris qu'il vivait ses derniers jours, je suis parti pour Londres où je suis malheureusement arrivé trop tard." P.82

L'ellipse temporelle, dans cet exemple, devient vague puisqu'il laisse le lecteur "devant une confusion en rendant l'ellipse déterminée et indéterminée à la fois ; elle est déterminée puisque comptée en jours, et indéterminée dans la mesure où nous ne pouvons pas préciser le nombre de ces jours³⁷."

En ce qui concerne la deuxième perspective qui est destinée à réfléchir sur les formes des ellipses, *Toutânkhamon, l'ultime secret* comprend deux sortes des ellipses: explicites et implicites. Les ellipses explicites sont les omissions exprimées d'une façon évidente telles que celles que nous venons d'expliquer dans les ellipses temporelles: déterminées, indéterminées ou hybrides. Concernant les ellipses implicites, il s'agit du laps du temps qui n'est pas manifesté dans le tissu narratif et que le lecteur peut seulement déduire implicitement quelque lacune chronologique. Ces blancs chronologiques se

Narration et perspective temporelle dans

remarquent énormément dans le temps indéterminé qui s'écoule entre la fin d'un acte et le début d'un autre:

"Mark Wilder s'était endormi dès le décollage pour ne se réveiller qu'à l'atterrissage au Caire." P. 14

Dans cette séquence, nous comprenons que Mark Wilder est parti pour le Caire, tandis que le lecteur n'était pas, dans l'acte précédent, certain de sa décision sur la visite de l'Egypte, puisque à la fin de l'acte précédent, le narrateur cite que Mark était hésitant et inquiet de ce message anonyme et son ami Dusty Malone lui a indiqué que cette lettre envoyée en provenance du Caire est sûrement une plaisanterie banale et il ne fallait pas la prendre au sérieux. Le lecteur, au début de l'acte suivant, s'étonne du voyage soudain de Mark Wilder; le narrateur n'informe pas le narrataire de l'intention du voyage de la part du protagoniste, n'explique pas également les préparatifs du voyage de Marc Wilder. De tels détails aident le lecteur à saisir le contexte, et à comprendre le déroulement des événements . Ainsi le changement spatial dans ces deux actes se succède sans aucune séparation ou préparation. Ce changement spatial a pour fin de nous déclarer l'éliision d'un certain laps du temps inexprimé que le protagoniste a passé afin de décider de partir pour l'Egypte en vue de dévoiler le secret d'un tel message terrible et mystérieux.

En un mot, les ellipses employées dans le roman de Christian Jacq (déterminées, indéterminées ou doublées) marquent toujours un degré maximal de l'accélération du rythme du temps; puisque des minutes, des heures, des jours, des semaines, des mois, ainsi que des années peuvent être omis ou condensés dans une absence totale de la narration.

3.2.2. Le sommaire

Le sommaire est un procédé narratif qui permet au narrateur de résumer, en quelques lignes, une longue durée de l'histoire racontée; c'est-à-dire le narrateur *"résume et synthétise une suite de faits, de propos, d'actions, d'événements qui se sont produits*

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed
*durant un laps de temps relativement long*³⁸" dans le but d'accélérer le rythme de la narration. Le sommaire aide le narrateur à passer facilement des informations essentielles au lecteur virtuel d'une manière succincte et directe. Le texte choisi est riche de ce type d'interventions du narrateur, ces exemples illustrent cette idée:

- "**Pendant des heures**, elle répondit à ses multiples questions, heureuse de le voir s'imprégner d'une culture millénaire." P.140

- " **Ateya raconta l'épopée en détail**, et Mark eut le sentiment d'être aux côtés de son père, à l'heure où un fantastique succès couronnait **tant d'années de labeur**" P. 273

- " **On passerait de longues heures à table**, en se racontant mille et une anecdotes." P.304

Dans les exemples ci-dessus, le narrateur explique sommairement les événements qui pourraient occuper une durée très longue dans la trame narrative. Il se suffit de citer quelques phrases en style narrativisé pour résumer les faits essentiels au lecteur à l'aide des prépositions du temps, de verbes, de locutions adverbiales, d'adverbes, ou d'adjectifs, dont la valeur est de récapituler les points nécessaires du récit et de progresser rapidement l'action du roman. Il nous semble que le style narrativisé, dans les exemples précédents, peut servir à abréger les paroles, et à accélérer le rythme des événements en donnant un effet de sommaire par l'emploi de quelques phrases qui expriment une condensation des paroles des personnages, et un coup d'œil d'ensemble sur des faits dont l'explication détaillée peut dérouter et perturber l'attention du lecteur.

3.2.3. La scène

Contrairement à l'ellipse et au sommaire dont la fonction principale est d'accélérer le rythme du récit, la scène est un procédé qui ralentit le rythme de la narration. Ce procédé narratif produit, donc, une sorte d'égalité ou d'équivalence, entre le temps raconté et le temps mis à raconter ou à vrai dire "*le temps de la*

Narration et perspective temporelle dans _____
*narration est censé coïncider avec le temps de l'évènement.*³⁹"

Dans le roman étudié, le dialogue représente la place privilégiée de ce procédé, où le narrateur fait parler les personnages, et il n'essaye ni à élider le temps de l'histoire, ni à relater des faits d'une manière succincte, mais simplement, il insère des paroles détaillées des personnages comme s'ils parlent devant nos yeux:

" — *Mark ! C'est toi... C'est bien toi ?*

— *John !*

— *Ça me fait rudement plaisir de te revoir ! Tourisme ou affaires ?*

— *Tourisme.*

— *Ton hôtel ?*

— *Mena House.*

— *Excellent choix ! Si tu veux, je t'emmène. " P. 14*

Nous comprenons que tout dialogue inséré dans le tissu narratif n'est qu'une scène puisque le temps où se dialoguent les personnages dans l'histoire racontée équivaut au temps que le narrateur consacre au récit. A ce contexte, les dialogues constituent une impression d'égalité entre le rythme de la fiction et celui de la narration⁴⁰. Le recours récurrent aux dialogues courts ou longs, dans le roman, ne fait que ralentir le rythme de l'action; dans le dialogue on imite souvent les ratés du parler authentique plein de répétitions, interruptions, recherches de mots qui se ressemblent aux ratures d'un brouillon⁴¹. Donc, l'assertion des dialogues des personnages dans la narration permet de freiner un peu le rythme du récit, et l'emploi du discours direct sert à donner la vivacité aux événements racontés et à donner la chance au lecteur de devenir un témoin vigilant des paroles et des émotions des personnages.

3.2.4. La pause

La pause est une technique narrative dont le but est d'enrayer le rythme de la narration. Ce procédé consiste à détailler des passages descriptifs et à incorporer des commentaires narratifs

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed

qui ne racontent rien sur le plan de l'histoire racontée. Dans le roman étudié, le narrateur a eu recours à la pause pour analyser l'état d'âme des personnages, pour commenter des faits importants, et pour insérer des descriptions qui "ne correspondent pas à des événements"⁴². Voici un exemple:

" La chapelle souterraine de Pacôme était une demeure d'éternité bâtie par ses ancêtres lors des dernières lueurs de la civilisation pharaonique. Un seuil de granit rose, un sol en argent, deux piliers en forme de lotus, un socle pour la barque solaire en acacia, une table d'offrandes et un naos contenant la statuette en or de la déesse Maât, incarnation de la rectitude et de la justesse de l'Univers." P. 12

En lisant minutieusement cet extrait, nous trouvons qu'il ne touche pas l'histoire racontée; le narrateur l'intègre le tissu narratif dans le but de donner des informations descriptives sur la chapelle souterraine de l'abbé Pacôme en utilisant l'imparfait à valeur descriptive et des adjectifs de couleurs qui donnent un exposé total de l'intérieur de la chapelle.

Cette description représente une infraction qui vise à arrêter la trame narrative, et nous pouvons la supprimer facilement sans que l'histoire soit touchée. La différence entre la scène et la pause réside dans le fait que le narrateur se sert de la scène pour décrire rigoureusement tel ou tel acte faisant partie de l'histoire racontée, tandis que la pause est consacrée à des passages descriptifs qui n'ajoutent rien sur le plan historique, mais seulement de simples progressions sur le plan textuel.

A travers l'analyse de la vitesse dans la narration, nous pouvons dire que l'ellipse indique le silence, et le sommaire s'attache aux laconiques. Quant à la scène, elle se représente dans les dialogues des personnages, tandis que la pause présente les passages descriptifs et les réflexions du narrateur à l'égard des personnages et des faits racontés. En un mot, le roman étudié est riche d'éléments temporels qui concernent les quatre catégories de la vitesse narrative

3.3. L'ordre du récit

L'étude de l'ordre de la narration consiste à mettre l'accent sur le rapport entre la chronologie réelle des événements de l'histoire racontée, et l'ordre dans lequel ils sont narrés, c'est-à-dire la disposition par laquelle les événements du roman sont racontés. En effet, le narrateur peut varier à sa volonté l'ordre des événements dans le roman. Il peut changer l'ordre chronologique des événements pour faire des retours en arrière ou pour donner des anticipations vers l'avenir. Dans le roman étudié, nous avons remarqué que le narrateur ne se suffit pas de ranger les événements dans leur ordre chronologique réelle où ils se sont effectivement produits, mais il se donne parfois le droit d'adopter une déchronologie qui se base sur les anachronies narratives divisées en deux types: l'anachronie par rétrospection, et l'anachronie par anticipation.

3.3.1. L'anachronie par rétrospection

Dans le roman étudié, le narrateur emploie énormément l'analepse ou le flash-back, qui est une technique narrative consistant à faire retours en arrière pour expliquer au lecteur quelques points essentiels du récit. Nous avons rencontré deux types de cette anachronie par rétrospection dans le roman; analepses externes, et analepses internes. Les premières racontent des événements antérieurs qui précèdent le point temporel du départ, tandis que les analepses internes interviennent au cours de la narration et racontent des événements postérieurs par rapport au point temporel du départ dans le récit. Voici deux exemples:

- *"Le vieillard songea à cet incroyable matin de novembre 1922 où il avait dégagé la première marche d'un escalier antique, menant peut-être à l'entrée d'une sépulture. Son patron, Howard Carter, avait accouru." P.86*

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed

- "Officiellement, le monarque et la timide jeune fille s'étaient rencontrés par hasard, et l'amour avait enflammé leur cœur. En réalité, Farouk l'avait remarquée avant son divorce et décidé de se l'approprier." P.64

Dans le premier exemple, nous remarquons une analepse externe puisque le narrateur rappelle des événements révolus qui datent de 1922 et qui concernent l'équipe archéologique de *Howard Carter*. Ces situations précèdent le point temporel du départ du roman dont l'action commence en 1951. Dans cet exemple, le narrateur utilise l'analepse externe pour donner au lecteur certaines réalités sur la vie antérieure des personnages. D'autre part, dans le deuxième exemple, le narrateur raconte quelques lignes sur le mariage du roi *Farouk* avec la reine *Nariman*, et comment ils se sont fait la connaissance. Leur mariage date le 6 mai 1951, une date qui suit le point temporel de départ du roman. Cette analepse interne remplit une fonction qui réside dans le fait de combler une attente ou une lacune antérieure dans l'histoire racontée et dans ce cas, G. Genette les appellent des *renvois ou des analepses complétives*. En un mot, les analepses, dans le texte narratif, ont des fonctions bien déterminées: ils accomplissent le vide narratif et donnent au lecteur une vision totale du contexte pour une bonne compréhension du récit.

3.3.2 L'anachronie par anticipation

Dans l'anachronie par anticipation, le narrateur peut évoquer un événement qui va se produire à l'avenir. Cette postériorité s'exprime, dans le texte narratif, par l'emploi du futur et du conditionnel qui indiquent la postériorité⁴³. Dans le roman étudié, la prolepse est moins fréquente que l'analepse. Il y a deux types de prolepse, s'il dépasse la limite du champ temporel, dont la fonction est de mettre fin à l'histoire racontée, il est externe, et s'il ne la dépasse pas, il est du type interne. En étudiant l'anachronie par anticipation dans le roman, nous remarquons qu'elle

Narration et perspective temporelle dans

appartient à la prolepse interne où le narrateur respecte la limite du champ temporel:

*"Dîner avec Farouk ne l'amusait guère, et il **préférerait songer** à son prochain voyage en Moyenne-Égypte, en compagnie d'Ateya. Enfin, ils **auraient** le temps de se parler ! Et peut-être **reviendraient-ils** avec les papyrus de Toutânkhamon."* P.126

Dans cet exemple, le narrateur fait des sauts en avant; c'est-à-dire il jette la lumière sur des événements qui vont se passer dans l'avenir; il pénètre les pensées, les rêves, et les intentions des personnages tout en imaginant que Marc fera un voyage en compagnie d'Ateya et ils retrouveront ensemble les papyrus de *Toutânkhamon*. L'emploi du verbe *songer* et de l'adjectif *prochain* sont des indices de cette prolepse dont l'emploi, dans l'exemple ci-dessus, se justifie également par le conditionnel présent à valeur de futur dans le passé. Dans le même exemple, le narrateur emploie l'analepse et la prolepse, ce qui confirme que cette stratégie permet de rendre visible le statut omniscient du narrateur puisqu'il connaît parfaitement le passé et le futur des personnages et si les prolepses sont liées au suspens narratif, les analepses sont imprégnées d'une forte charge dramatique⁴⁴.

3.4. La fréquence narrative

La fréquence narrative s'intéresse au rapport entre le nombre de fois qu'un événement se produit, et le nombre de fois que ce même événement est raconté par le narrateur dans le récit; c'est-à-dire le nombre de reproductions des événements fictifs dans le tissu narratif. La fréquence, selon G. Genette, regroupe trois types, *un récit singulatif* qui peut se subdiviser en récit qui relate une fois ce qui s'est passé une seule fois, et un récit qui raconte plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois; *un récit répétitif* qui raconte plusieurs fois ce qui a eu lieu une seule fois; et enfin *un récit itératif* qui relate en une seule fois ce qui a eu lieu plusieurs fois. Dans le roman étudié, nous constatons les trois modes de cette fréquence narrative:

- **Le mode singulatif** raconte une seule fois ce qui s'est passé une fois, et on l'appelle la scène singulative. La narration dans le roman est basée sur ce type: "*Elle marcha d'un pas rapide jusqu'à la sortie du souk où l'attendait une petite Fiat que surveillait un jeune copte. Il lui donna la clé, elle s'installa au volant.*" P.39

- **Le mode itératif** s'emploie pour évoquer des habitudes. Le narrateur se sert de quelques indicateurs temporels pour exprimer cette itérativité comme *plusieurs fois, chaque jour, souvent, toujours...* voici des exemples:

- "**Chaque jour**, Mark allait contempler le sarcophage de Toutânkhamon et s'imprégner du mystère de cette tombe vidée de ses trésors." P.284

- "**Marcher** lui avait **souvent** permis de trouver des solutions à des problèmes complexes, et il persistait à éviter au maximum la voiture et les ascenseurs." P.6

- "Prisonnier, Mark n'avait **toujours** qu'une idée en tête: parler à Farouk." P. 365

- "Elle avait séjourné avec lui à Louxor, et je l'ai rencontrée **plusieurs fois.**" P.82

Dans les exemples ci-dessus, nous comprenons que le narrateur a recours aux récits itératifs pour capter l'attention du lecteur sur une habitude beaucoup pratiquée par les personnages; le narrateur évite la répétition de l'événement par des phrases qui gonflent le tissu narratif, mais il se contente de les citer par l'emploi de quelques indicateurs temporels qui expriment cette itérativité.

- **Le mode répétitif** permet au narrateur de relater plusieurs fois dans le récit ce qui s'est passé une seule fois dans l'histoire. Tout au long du roman, le narrateur répète les conséquences négatives de la guerre de 1948:

- "*Ajoute à tout ça la rancœur et la déception du peuple après la récente défaite militaire de 1948, et tu comprendras la gravité de la situation.*" p.16

Narration et perspective temporelle dans

- "*Le 15 mai 1948, les armées arabes attaquèrent Israël dont la naissance avait été proclamée la veille. Ce fut un désastre. En raison d'un équipement défectueux, Nasser constata que les soldats égyptiens n'avaient pas été envoyés à la bataille, mais à la boucherie.*" P.156

- "*L'atroce défaite de 1948 avait laissé l'armée égyptienne dans un état de désarroi et de rancœur. Pourtant, quantité de soldats s'étaient bien battus.*" P.30

Nous remarquons, dans les trois exemples montrés ci-dessus, que le narrateur répète plusieurs fois, dans le récit, ce qui a eu lieu une seule fois dans l'histoire; c'est à fin d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance de cet événement tout en soulignant également les conséquences néfastes de cette guerre sur le monde arabe. Les mots *défaite*, *désastre*, *désarroi*, traduisent cette influence négative de la guerre ainsi que la subjectivité du narrateur à l'égard de cet événement historique bien révolu.

Conclusion

De tout ce qui précède, nous constatons que le narrateur n'est pas présent comme personnage principal ou secondaire dans le corpus analysé; il adopte le statut hétérodiégétique qui ne se charge que de raconter impartialement les événements de l'histoire. Ce narrateur, dans le roman étudié, reste le seul gestionnaire de la narration, puisqu'il est, dans beaucoup de cas, omniscient et détient les clés du récit. Ce même narrateur hétérodiégétique assume de multiples fonctions essentielles, qui sont la fonction narrative et celle de régie, et des fonctions secondaires, qui sont la fonction de communication, celle explicative et celle idéologique au sein du texte narratif. Pour qu'il puisse raconter tel ou tel événement avec tous les détails, il s'est adonné à adopter une multiplicité des perspectives narratives: focalisation zéro, interne et externe. Nous avons remarqué que la focalisation externe est plus employée que les deux autres perspectives narratives, puisque le narrateur décrit et

Dr/Mohamed Abdelbaki Ahmed

présente extérieurement les événements et les personnages. Quant au temps de la narration, Christian Jacq s'est servi de quatre façons pour placer le moment de la narration: narration antérieure, narration ultérieure, narration simultanée, et narration intercalée. Cette dernière est beaucoup employée dans le roman; les temps du passé, du présent, et du futur s'alternent réciproquement dans la trame narrative. En ce qui concerne la vitesse narrative, nous avons déduit que le narrateur peut accélérer le rythme de la narration par l'emploi de l'ellipse et du sommaire, et dans d'autres cas, il a la capacité de freiner le rythme de la narration à travers les procédés narratifs de la pause et de la scène. L'analyse de l'ordre du récit a démontré que le narrateur respecte l'ordre chronologique du récit, mais il peut recourir à une certaine déchronologie à travers les procédés des anachronies narratives, analepses et prolepses, celles-ci- sont moins fréquentes que les analepses dans le roman. Enfin, le narrateur fonctionne aussi trois formes du récit pour exprimer la fréquence: *le récit singulatif*, *le récit itératif*, et *le récit répétitif* dans le but d'attirer l'attention du lecteur sur des événements spécifiques qui facilitent la tâche de la lecture du roman. Somme toute, Christian Jacq a réussi, par la narration et la temporalité, à décrire une période cruciale dans l'histoire de l'Egypte, et de transmettre au lecteur une image fidèle de l'ancienne civilisation égyptienne, toujours fascinante et passionnante.

Narration et perspective temporelle dans

Notes

¹ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Cérès, Tunisie, Coll. CRITICA, 1996, P. 343

² BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, In *Communications*, n°8, Seuil, Paris, 1966, P.19.

³ Il y a une différence entre l'auteur et le narrateur comme celle entre le lecteur et le narrataire. L'auteur et le lecteur appartiennent au monde réel, tandis que le narrateur et le narrataire appartiennent au monde virtuel du récit comme l'indique G. Genette: " le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur que le narrateur ne se confond pas nécessairement avec l'auteur." Genette Gérard, *Op. Cit.*, P. 265.

⁴ JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2001, P. 24

⁵ DELCROIX Maurice, HALLYN Fernand, *Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte*, DUCULOT, Paris, 1987, P.169.

⁶ TISSET, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Sedes, Paris, 2000, P.9

⁷ DUCROT, Oswald, TODOROV TZVETAN, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, P.410.

⁸ Genette Gérard, *Op. Cit.*, P.387.

⁹ *Ibid.*, P.391

¹⁰ Pour ne pas surcharger les notes infrapaginales, les citations extraites du roman seront en italique et suivies par la pagination.

¹¹ JEANDILLOU, Jean François, *L'analyse textuelle*, A. Collin, Paris, 1997, P. 165.

¹² JOUVE, Vincent, *Op. Cit.*, P. 27.

¹³ Hétérogénéité discursive est, souvent utilisée pour signifier la polyphonie énonciative.

¹⁴ BORDAS Eric, *L'analyse littéraire : Notions et repères*, Nathan, Paris, 2002, P. 135

¹⁵ TISSET Carole, *Op. Cit.*, P.90.

¹⁶ CALLET, Stéphanie, *Le discours direct et indirect*, Groupe de Boeck, Bruxelles, 2012, p.20

¹⁷ Cf., RAYMOND, Sabrina, *La création d'un effet d'intimité grâce au dialogue romanesque dans monsieur Malaussene de Daniel Pennac*, mémoire de master, Université de Québec, Montréal, 2012, P.35

¹⁸ PERRET, Michèle, *L'énonciation en grammaire du texte*, Nathan, Paris, 1994, P. 101

¹⁹ Genette Gérard, *Op. Cit.*, P.403.

²⁰ *Ibid.*, P.402

²¹ TODOROV, Tzvetan, *Ou'est-ce que le structuralisme? Poétique*, Seuil, Paris, 1968, P.56.

²² DELCROIX, Maurice, HALLYN, Fernand, *Méthodes du texte: introduction aux études littéraires*, Duculot, Bruxelles, 1995, PP.187, 189.

²³ Cf., RULLIER-THEURET, Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Hachette, Paris, 2001, P.75.

²⁴ GENETTE, Gérard, *Op. Cit.*, p.217.

²⁵ RULLIER-THEURET, Françoise, *Op. Cit.*, P.76.

²⁶ ADAM, Jean Michel, *Le récit*, P.U.F., Paris, 1984, P. 115.

- ²⁷ Cf., DUTARD, Françoise Argod, *La linguistique littéraire*, Paris, A. Colin, 1998, p.61
- ²⁸ Cf., GENETTE, Gérard, *Op. Cit.*, P.109.
- ²⁹ REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Ed. Nathan, Paris, 2000, P. 60.
- ³⁰ *Ibid*
- ³¹ *Ibid.*
- ³² Cf., GENETTE, Gérard, *Op. Cit.*, P.230
- ³³ *Ibid.*, P. 79
- ³⁴ MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1981, P.56
- ³⁵ Cf., ADAM, Jean Michel, *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Margada, Bruxelles, 1990, P. 42
- ³⁶ Cf., JOUVE, Vincent, *Op. Cit.*, P.37
- ³⁷ SAMI, Mandour, *L'image de l'Égypte dans les Tourterelles du Caire de Gisèle Ansonge*, Ed. al- Ikhlas, Le Caire, 1999, P. 87.
- ³⁸ DELCROIX, Maurice, HALLYN, Fernand, *Op. Cit.*, P.195
- ³⁹ TISSET, Carole, *Op. Cit.*, P.46.
- ⁴⁰ Cf., REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2009, P.74
- ⁴¹ Cf., RULLIER-THEURET, Françoise, *Op. Cit.*, P.92
- ⁴² *Ibid.*, P.81
- ⁴³ REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman, Op. Cit.*, P.83.
- ⁴⁴ ADEL, Rania, *Ordre, vitesse et fréquence: étude de la temporalité du récit filmique «Vivre me tue»*, Philology No 66, June 2016, P. 50.

Bibliographie

I- Corpus

- JACQ, Christian, Toutânkhamon, l'ultime secret, Xo éditions, Paris, 2008.

II- Ouvrages, articles, thèses et dictionnaires d'ordre linguistique et littéraire

- ADAM, Jean Michel, Le récit, P.U.F., Paris, 1984.
- ADAM, Jean Michel, Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle, Margada, Bruxelles, 1990.
- ADEL, Rania, " Ordre, vitesse et fréquence: étude de la temporalité du récit filmique «Vivre me tue», In Philology No 66, juin 2016.
- BARTHES Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", In Communications, n°8, Seuil, Paris, 1966.
- BORDAS Eric, L'analyse littéraire : Notions et repères, Nathan, Paris, 2002.
- CALLET, Stéphanie, Le discours direct et indirect, Groupe de Boeck, Bruxelles, 2012.
- DELCROIX Maurice, HALLYN Fernand, Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte, DUCULOT, Paris, 1987.
- DELCROIX, Maurice, HALLYN, Fernand, Méthodes du texte: introduction aux études littéraires, Duculot, Bruxelles, 1995.
- DUCROT, Oswald, TODOROV TZVETAN, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.
- DUTARD, Françoise Argod, La linguistique littéraire, A. Colin, Paris, 1998.
- GENETTE, Gérard, Figures III, Cérès, Tunisie, Coll. CRITICA, 1996.
- JEANDILLOU, Jean François, L'analyse textuelle, A. Collin, Paris, 1997.
- JOUVE, Vincent, La poétique du roman, Armand Colin, Paris, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique, Approche de l'énonciation en linguistique française, Hachette, Paris, 1981.
- PERRET, Michèle, L'énonciation en grammaire du texte, Nathan, Paris, 1994.
- RAYMOND, Sabrina, La création d'un effet d'intimité grâce au dialogue romanesque dans monsieur Malaussene de Daniel Pennac, mémoire de master, Université de Québec, Montréal, 2012.
- RULLIER-THEURET, Françoise, Le dialogue dans le roman, Hachette, Paris, 2001.
- REUTER, Yves, L'analyse du récit, Ed. Nathan, Paris, 2000.
- REUTER, Yves, Introduction à l'analyse du roman, Armand Colin, Paris, 2009.
- SAMI, Mandour, L'image de l'Égypte dans les Tourterelles du Caire de Gisèle Ansoorge, Ed. Al- Ikhlâs, Le Caire, 1999.
- TISSET, Carole, Analyse linguistique de la narration, Sedes, Paris, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique, Seuil, Paris, 1968.

السرد والمنظور الزمني في رواية توت عنخ آمون السر الأخير للكاتب كريستيان جاك

أ.م. د/ محمد عبد الباقي أحمد عبد السيد
أستاذ اللغويات الفرنسية المساعد
كلية الآداب بقنا-جامعة جنوب الوادي

تنتمي رواية توت عنخ آمون السر الأخير ، للكاتب كريستيان جاك، إلى صنف الرواية التاريخية حيث يركز المؤلف على موضوعات مرتبطة بشكل أساسي بعلم المصريات والأحداث التي تبرز حضارة مصر الفرعونية في اطار سردي منظم. وتدور أحداث الرواية حول محامي أمريكي يدعى مارك ويلدير يتلقى خطابا مجهولا ويذهب على أثره إلى الأقصر ليكتشف حقيقة أصل عائلته. ثم يلتقي بطل الرواية بالكاهن باكوم والذي يكشف له حقائق صادمة، ويكلفه أيضًا بمهام صعبة، العثور على سر توت عنخ آمون الأخير. وهو كنز مخفي بعناية من قبل الفرعون.

يخوض مارك ويلدير في النص السردى مغامرات خطيرة ومثيرة؛ تتيح للقارئ معرفة أحداث مهمة عن عهد الملك فاروق، وعن حضارة مصر القديمة وذلك في إطار تاريخي خيالي يغلب عليه التشويق السردى.

في هذه الدراسة سنسلط الضوء على استراتيجيات السرد والزمنية عند كريستيان جاك من خلال روايته توت عنخ آمون السر الأخير وذلك لتوضيح مكانة الراوي، وكذلك منظوره السردى والزمانى لأحداث الرواية.

تندرج هذه الدراسة ضمن الدراسات المهمة بعلم السرد الذي يوضح التقنية السردية في الرواية والعلاقة التي تربط الراوي بقصته.

واختصارا، تهتم هذه الدراسة بإظهار الآليات السردية والزمنية عند الكاتب (الصوت السردى) وتسلط الضوء على الراوي، والوضع السردى، فضلا عن زمن الحكى (الترتيب، والمدة، والتكرار) وذلك اعتمادا على مختصين في نظريات علم السرد مثل: جيرار جينيت وآخرين.

كلمات مفتاحية:

السرد- الزمن- سرعة السرد- الترتيب-التكرار.