

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I
coll. Tel Quel

Figures III
coll. Poétique

Mimologiques
coll. Poétique

Introduction à l'architecte
coll. Poétique

Gérard Genette

Figures II

SBD-FFLCH-USP



251376

Éditions du Seuil

de la critique, Proust aura été l'un des premiers à s'insurger contre la tyrannie du point de vue diachronique introduit par le XIX^e siècle, et notamment par Sainte-Beuve. Non certes qu'il faille nier la dimension historique de la littérature, ce qui serait absurde, mais nous avons appris, grâce à Proust et à quelques autres, à reconnaître les effets de convergence et de rétroaction qui font aussi de la littérature comme un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens. Proust parlait du « côté Dostoïevsky de Mme de Sévigné », Thibaudet a consacré tout un livre au bergsonisme de Montaigne, et l'on nous a appris récemment à lire Cervantes à la lumière de Kafka : cette réintégration du passé dans le champ du présent est une des tâches essentielles de la critique. Rappelons ici le mot exemplaire de Jules Lemaitre sur le vieux Brunetière : « Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde ». C'est, éminemment, ce que fait Borges, muré dans le labyrinthe inépuisable de la bibliothèque mythique, où tous les livres sont un seul livre, où chaque livre est tous les livres.

La bibliothèque : voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature. La littérature tout entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d'elle-même, parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie. On peut en dire ce que Proust, dans son *Contre Sainte-Beuve*, écrivait du château de Guermantes : « le temps y a pris la forme de l'espace ». Formule dont on proposera ici cette traduction sans surprise : la parole y a pris la forme du silence.

FRONTIÈRES DU RÉCIT

Si l'on accepte, par convention, de s'en tenir au domaine de l'expression littéraire, on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit. Cette définition positive (et courante) a le mérite de l'évidence et de la simplicité, son principal inconvénient est peut-être, justement, de s'enfermer et de nous enfermer dans l'évidence, de masquer à nos yeux ce qui précisément, dans l'être même du récit, fait problème et difficulté, en effaçant en quelque sorte les frontières de son exercice, les conditions de son existence. Définir positivement le récit, c'est accréditer, peut-être dangereusement, l'idée ou le sentiment que le récit *va de soi*, que rien n'est plus naturel que de raconter une histoire ou d'agencer un ensemble d'actions dans un mythe, un conte, une épopée, un roman. L'évolution de la littérature et de la conscience littéraire depuis un demi-siècle aura eu, entre autres heureuses conséquences, celle d'attirer notre attention, tout au contraire, sur l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte narratif. Il faut en revenir une fois de plus à la stupeur de Valéry considérant un énoncé tel que « La marquise sortit à cinq heures ». On sait combien, sous des formes diverses et parfois contradictoires, la littérature moderne a vécu et illustré cet étonnement fécond, comment elle s'est voulue et s'est faite, en son fond même, interrogation, ébranlement, contestation du propos narratif. Cette question faussement naïve : *pourquoi le récit ?* — pourrait

au moins nous inciter à rechercher, ou plus simplement à reconnaître les limites en quelque sorte négatives du récit, à considérer les principaux jeux d'oppositions à travers lesquels le récit se définit, se constitue en face des diverses formes du non-récit.

Diégésis et mimésis.

Une première opposition est celle qu'indique Aristote en quelques phrases rapides de la *Poétique*. Pour Aristote, le récit (*diégésis*) est un des deux modes de l'imitation poétique (*mimésis*), l'autre étant la représentation directe des événements par des acteurs parlant et agissant devant le public¹. Ici s'instaure la distinction classique entre poésie narrative et poésie dramatique. Cette distinction était déjà esquissée par Platon dans le 3^e livre de *la République*, à ces deux différences près que d'une part Socrate y déniait au récit la qualité (c'est-à-dire, pour lui, le défaut) d'imitation, et que d'autre part il tenait compte des aspects de représentation directe (dialogues) que peut comporter un poème non dramatique comme ceux d'Homère. Il y a donc, aux origines de la tradition classique, deux partages apparemment contradictoires, où le récit s'opposerait à l'imitation, ici comme son antithèse, et là comme un de ses modes.

Pour Platon, le domaine de ce qu'il appelle *lexis* (ou façon de dire, par opposition à *logos*, qui désigne ce qui est dit) se divise théoriquement en imitation proprement dite (*mimésis*) et simple récit (*diégésis*). Par simple récit, Platon entend tout ce que le poète raconte « en parlant en son propre nom, sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle² » : ainsi, lorsque Homère, au chant I de l'*Iliade*, nous dit à propos de Chrysès : « Il était venu aux fines neufs des Achéens, pour

1. 1448 a.

2. 393 a.

racheter sa fille, porteur d'une immense rançon et tenant en main, sur son bâton d'or, les bandelettes de l'archer Apollon ; et il suppliait tous les Achéens, mais surtout les deux fils d'Atrée, bons rangeurs de guerriers¹. » Au contraire, l'imitation consiste, dès le vers suivant, en ce qu'Homère fait parler Chrysès lui-même, ou plutôt, selon Platon, parle en feignant d'être devenu Chrysès, et « en s'efforçant de nous donner autant que possible l'illusion que ce n'est pas Homère qui parle, mais bien le vieillard, prêtre d'Apollon ». Voici le texte du discours de Chrysès : « Atrides, et vous aussi, Achéens aux bonnes jambières, puissent les dieux, habitants de l'Olympe, vous donner de détruire la ville de Priam, puis de rentrer sans mal dans vos foyers ! Mais à moi, puissiez-vous aussi rendre ma fille ! Et pour ce, agréez la rançon que voici, par égard pour le fils de Zeus, pour l'archer Apollon. » Or, ajoute Platon, Homère aurait pu tout aussi bien poursuivre son récit sous une forme purement narrative, en *racontant* les paroles de Chrysès au lieu de les rapporter, ce qui, pour le même passage, aurait donné, au style indirect et en prose : « Le prêtre étant venu pria les dieux de leur accorder de prendre Troie en les préservant d'y périr, et il demanda aux Grecs de lui rendre sa fille en échange d'une rançon, et par respect pour le dieu². » Cette division théorique, qui oppose, à l'intérieur de la diction poétique, les deux modes purs et hétérogènes du récit et de l'imitation, entraîne et fonde une classification pratique des genres, qui comprend les deux modes purs (narratif, représenté par l'ancien dithyrambe, mimétique, représenté par le théâtre), plus un mode mixte, ou, plus précisément, alterné, qui est celui de l'épopée, comme on vient de le voir par l'exemple de l'*Iliade*.

La classification d'Aristote est à première vue toute différente, puisqu'elle ramène toute poésie à l'imitation, distinguant seulement deux modes imitatifs, le direct, qui

1. *Iliade*, I, 12-16, trad. Mazon.

2. 393 c, trad. Chambry.

est celui que Platon nomme proprement imitation, et le narratif, qu'il nomme, comme Platon, *diégésis*. D'autre part, Aristote semble identifier pleinement, non seulement, comme Platon, le genre dramatique au mode imitatif, mais aussi, sans tenir compte en principe de son caractère mixte, le genre épique au mode narratif pur. Cette réduction peut tenir au fait qu'Aristote définit, plus strictement que Platon, le mode imitatif par les conditions scéniques de la représentation dramatique. Elle peut se justifier également par le fait que l'œuvre épique, quelle qu'y soit la part matérielle des dialogues ou discours au style direct, et même si cette part dépasse celle du récit, demeure essentiellement narrative en ce que les dialogues y sont nécessairement encadrés et amenés par des parties narratives qui constituent, au sens propre, le *fond*, ou, si l'on veut, la trame de son discours. Au reste, Aristote reconnaît à Homère cette supériorité sur les autres poètes épiques, qu'il intervient personnellement le moins possible dans son poème, mettant le plus souvent en scène des personnages caractérisés, conformément au rôle du poète, qui est d'imiter le plus possible¹. Par là, il semble bien reconnaître implicitement le caractère imitatif des dialogues homériques, et donc le caractère mixte de la diction épique, narrative en son fond mais dramatique en sa plus grande étendue.

La différence entre les classifications de Platon et d'Aristote se réduit donc à une simple variante de termes : ces deux classifications se rejoignent bien sur l'essentiel, c'est-à-dire l'opposition du dramatique et du narratif, le premier étant considéré par les deux philosophes comme plus pleinement imitatif que le second : accord sur le fait, en quelque sorte souligné par le désaccord sur les valeurs, puisque Platon condamne les poètes en tant qu'imitateurs, à commencer par les dramaturges, et sans excepter Homère, jugé encore trop mimétique pour un poète narratif, n'admettant dans la

1. 1460 a.

Cité qu'un poète idéal dont la diction austère serait aussi peu mimétique que possible; tandis qu'Aristote, symétriquement, place la tragédie au-dessus de l'épopée, et loue chez Homère tout ce qui rapproche son écriture de la diction dramatique. Les deux systèmes sont donc bien identiques, à la seule réserve d'un renversement de valeurs : pour Platon comme pour Aristote, le récit est un mode affaibli, atténué de la représentation littéraire — et l'on perçoit mal, à première vue, ce qui pourrait en faire juger autrement.

Il faut pourtant introduire ici une observation dont ni Platon ni Aristote ne semblent s'être souciés, et qui restituera au récit toute sa valeur et toute son importance. L'imitation directe, telle qu'elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles. En tant qu'elle consiste en gestes, elle peut évidemment représenter des actions, mais elle échappe ici au plan linguistique, qui est celui où s'exerce l'activité spécifique du poète. En tant qu'elle consiste en paroles, discours tenus par des personnages (et il va de soi que dans une œuvre narrative la part de l'imitation directe se réduit à cela), elle n'est pas à proprement parler représentative, puisqu'elle se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif. On peut dire que les vers 12 à 16 de l'*Iliade*, cités plus haut, nous donnent une représentation verbale des actes de Chrysès, on ne peut en dire autant des cinq suivants; ils ne *représentent* pas le discours de Chrysès : s'il s'agit d'un discours réellement prononcé, ils le *répètent*, littéralement, et s'il s'agit d'un discours fictif, ils le *constituent*, tout aussi littéralement; dans les deux cas, le travail de la représentation est nul, dans les deux cas, les cinq vers d'Homère se confondent rigoureusement avec le discours de Chrysès : il n'en va évidemment pas de même pour les cinq vers narratifs qui précèdent, et qui ne se confondent en aucune manière avec les actes de Chrysès : « Le mot *chien*, dit William James, ne mord pas. » Si l'on appelle imitation poétique le fait de représenter par des moyens verbaux une réalité non-verbale, et, exceptionnellement, verbale (comme on

appelle imitation picturale le fait de représenter par des moyens picturaux une réalité non-picturale, et, exceptionnellement, picturale), il faut admettre que l'imitation se trouve dans les cinq vers narratifs, et ne se trouve nullement dans les cinq vers dramatiques, qui consistent simplement en l'interpolation, au milieu d'un texte représentant des événements, d'un autre texte directement emprunté à ces événements : comme si un peintre hollandais du xvii^e siècle, dans une anticipation de certains procédés modernes, avait placé au milieu d'une nature morte, non la peinture d'une coquille d'huître, mais une coquille d'huître véritable. Cette comparaison simpliste est ici pour faire toucher du doigt le caractère profondément hétérogène d'un mode d'expression auquel nous sommes si habitués que nous n'en percevons pas les changements de registre les plus abrupts. Le récit « mixte » selon Platon, c'est-à-dire le mode de relation le plus courant et le plus universel, « imite » alternativement, sur le même ton et, comme dirait Michaux, « sans même voir la différence », une matière non-verbale qu'il doit bien effectivement représenter comme il le peut, et une matière verbale qui se représente d'elle-même, et qu'il se contente le plus souvent de *citer*. S'il s'agit d'un récit historique rigoureusement fidèle, l'historien-narrateur doit bien être sensible au changement de régime, lorsqu'il passe de l'effort narratif dans la relation des actes accomplis à la transcription mécanique des paroles prononcées, mais lorsqu'il s'agit d'un récit partiellement ou totalement fictif, le travail de fiction, qui porte également sur les contenus verbaux et non-verbaux, a sans doute pour effet de masquer la différence qui sépare les deux types d'imitation, dont l'une est, si j'ose dire, en prise directe, tandis que l'autre fait intervenir un système d'engrenages plutôt complexe. En admettant (ce qui est d'ailleurs difficile) qu'imaginer des actes et imaginer des paroles procède de la même opération mentale, « dire » ces actes et dire ces paroles constituent deux opérations verbales fort différentes. Ou plutôt, seule la première constitue une

véritable opération, un acte de *diction* au sens platonicien, comportant une série de transpositions et d'équivalences, et une série de choix inévitables entre les éléments de l'*histoire* à retenir et les éléments à négliger, entre les divers points de vue possibles, etc. — toutes opérations évidemment absentes lorsque le poète ou l'historien se bornent à transcrire un discours. On peut certes (on doit même) contester cette distinction entre l'acte de représentation mentale et l'acte de représentation verbale — entre le *logos* et la *lexis* —, mais cela revient à contester la théorie même de l'imitation, qui conçoit la fiction poétique comme un simulacre de réalité, aussi transcendant au discours qui le prend en charge que l'événement historique est extérieur au discours de l'historien ou le paysage représenté au tableau qui le représente : théorie qui ne fait aucune différence entre fiction et représentation, l'objet de la fiction se ramenant pour elle à un réel feint et qui attend d'être représenté. Or il apparaît que dans cette perspective la notion même d'imitation sur le plan de la *lexis* est un pur mirage, qui s'évanouit à mesure qu'on l'approche : le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique; bref, un discours ne peut imiter que lui-même. En tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie.

Nous sommes donc conduits à cette conclusion inattendue, que le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi (comme le montre l'exemple forgé par Platon) d'événements verbaux, sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative, à peu près comme un orateur judiciaire peut interrompre son discours pour laisser le tribunal examiner lui-même une pièce à conviction. La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les « discours » : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation par-

faite à une imitation imparfaite; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le *Cratyle*) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimésis*, c'est *diégésis*.

Narration et description.

Mais la représentation littéraire ainsi définie, si elle se confond avec le récit (au sens large), ne se réduit pas aux éléments purement narratifs (au sens étroit) du récit. Il faut maintenant faire droit, au sein même de la diégèse, à une distinction qui n'apparaît ni chez Platon ni chez Aristote, et qui dessinera une nouvelle frontière, intérieure au domaine de la représentation. Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description*. L'opposition entre narration et description, d'ailleurs acceptuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire. Il s'agit pourtant là d'une distinction relativement récente, dont il faudrait un jour étudier la naissance et le développement dans la théorie et la pratique de la littérature. Il ne semble pas, à première vue, qu'elle ait une existence très active avant le XIX^e siècle, où l'introduction de longs passages descriptifs dans un genre typiquement narratif comme le roman met en évidence les ressources et les exigences du procédé¹.

Cette persistante confusion, ou insouciance à distinguer, qu'indique très nettement, en grec, l'emploi du terme commun *diégésis*, tient peut-être surtout au statut littéraire très

1. On la trouve cependant chez Boileau, à propos de l'épopée :

Soyez vif et pressé dans vos narrations;

Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.

(*Art. Poét.* III, 257-258.)

inégal des deux types de représentation. En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description : une phrase comme « La maison est blanche avec un toit d'ardoise et des volets verts » ne comporte aucun trait de narration, tandis qu'une phrase comme « L'homme s'approcha de la table et prit un couteau » contient au moins, à côté des deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être considérés comme descriptifs du seul fait qu'ils désignent des êtres animés ou inanimés; même un verbe peut être plus ou moins descriptif, dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer « saisit un couteau », par exemple, à « prit un couteau »), et par conséquent aucun verbe n'est tout à fait exempt de résonance descriptive. On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets). Mais cette situation de principe indique déjà, en fait, la nature du rapport qui unit les deux fonctions dans l'immense majorité des textes littéraires : la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée. Il existe des genres narratifs, comme l'épopée, le conte, la nouvelle, le roman, où la description peut occuper une très grande place, voire

matériellement la plus grande, sans cesser d'être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit. Il n'existe pas, en revanche, de genres descriptifs, et l'on imagine mal, en dehors du domaine didactique (ou de fictions semi-didactiques comme celles de Jules Verne), une œuvre où le récit se comporterait en auxiliaire de la description.

L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène donc, pour l'essentiel, à considérer les *fonctions diégétiques* de la description, c'est-à-dire le rôle joué par les passages ou les aspects descriptifs dans l'économie générale du récit. Sans tenter d'entrer ici dans le détail de cette étude, on retiendra du moins, dans la tradition littéraire « classique » (d'Homère à la fin du XIX^e siècle), deux fonctions relativement distinctes. La première est d'ordre en quelque sorte décoratif. On sait que la rhétorique traditionnelle range la description, au même titre que les autres figures de style, parmi les ornements du discours : la description étendue et détaillée apparaît ici comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique. L'exemple le plus célèbre en est peut-être la description du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade*¹. C'est sans doute à ce rôle de décor que pense Boileau quand il recommande la richesse et la pompe dans ce genre de morceaux. L'époque baroque s'est signalée par une sorte de prolifération de l'excursus descriptif, très sensible par exemple dans le *Moyse sauvé* de Saint-Amant, et qui a fini par détruire l'équilibre du poème narratif à son déclin.

La seconde grande fonction de la description, la plus manifeste aujourd'hui parce qu'elle s'est imposée, avec Balzac, dans la tradition du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique : les portraits physiques,

1. Au moins comme l'a interprétée et imitée la tradition classique. Il faut remarquer d'ailleurs que la description y tend à s'animer et donc à se narrativiser.

les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet. La description devient ici, ce qu'elle n'était pas à l'époque classique, un élément majeur de l'exposition : que l'on songe aux maisons de M^{lle} Cormon dans *la Vieille Fille* ou de Balthazar Claës dans *la Recherche de l'Absolu*. Tout cela est d'ailleurs trop bien connu pour que l'on se permette d'y insister. Remarquons seulement que l'évolution des formes narratives, en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu (au moins jusqu'au début du XX^e siècle) à renforcer la domination du narratif : la description a sans aucun doute perdu en autonomie ce qu'elle a gagné en importance dramatique. Quant à certaines formes du roman contemporain qui sont apparues tout d'abord comme des tentatives pour libérer le mode descriptif de la tyrannie du récit, il n'est pas certain qu'il faille vraiment les interpréter ainsi : si on la considère de ce point de vue, l'œuvre de Robbe-Grillet apparaît peut-être davantage comme un effort pour constituer un récit (une *histoire*) par le moyen presque exclusif de descriptions imperceptiblement modifiées de page en page, ce qui peut passer à la fois pour une promotion spectaculaire de la fonction descriptive, et pour une confirmation éclatante de son irréductible finalité narrative.

Il faut observer enfin que toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler d'existence sémiologique : la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme

exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus « poétique ». Mais du point de vue des modes de représentation, raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage. La différence la plus significative serait peut-être que la narration restituée, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace : le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. Mais cette opposition perd beaucoup de sa force dans la littérature écrite, où rien n'empêche le lecteur de revenir en arrière et de considérer le texte, dans sa simultanéité spatiale, comme un *analogon* du spectacle qu'il décrit : les calligrammes d'Apollinaire ou les dispositions graphiques du *Coup de dés* ne font que pousser à la limite l'exploitation de certaines ressources latentes de l'expression écrite. D'autre part, aucune narration, pas même celle du reportage radiophonique, n'est rigoureusement synchrone à l'événement qu'elle relate, et la variété des rapports que peuvent entretenir le temps de l'histoire et celui du récit achève de réduire la spécificité de la représentation narrative. Aristote observe déjà que l'un des avantages du récit sur la représentation scénique est de pouvoir traiter plusieurs actions simultanées¹ : mais il lui faut bien les traiter successivement, et dès lors sa situation, ses ressources et ses limites sont analogues à celles du langage descriptif.

Il apparaît donc bien qu'en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni

par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit. Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure, et somme toute assez indéfinie : on englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de la représentation littéraire, et l'on considérera la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects — fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant.

Récit et discours.

A lire la *République* et la *Poétique*, il semble que Platon et Aristote aient préalablement et implicitement réduit le champ de la littérature au domaine particulier de la littérature représentative : *poïesis* = *mimésis*. Si l'on considère tout ce qui se trouve exclu du poétique par cette décision, on voit se dessiner une dernière frontière du récit qui pourrait être la plus importante et la plus significative. Il ne s'agit de rien de moins que de la poésie lyrique, satirique, et didactique : soit, pour s'en tenir à quelques-uns des noms que devait connaître un Grec du v^e ou du iv^e siècle, Pindare, Alcée, Sapho, Archiloque, Hésiode. Ainsi, pour Aristote, et bien qu'il use du même mètre qu'Homère, Empédocle n'est pas un poète : « Il faut appeler l'un poète et l'autre physicien plutôt que poète¹. » Mais certes, Archiloque, Sapho, Pindare ne peuvent être appelés physiciens : ce qu'ont en commun tous les exclus de la *Poétique*, c'est que leur œuvre ne consiste pas en l'imitation, par récit ou représentation scénique, d'une action, réelle ou feinte, extérieure à la personne et à la parole du poète, mais simplement en un discours

1. 1459 b.

1. 1447 b.

tenu par lui directement et en son propre nom. Pindare chante les mérites du vainqueur olympique, Archiloque invective ses ennemis politiques, Hésiode donne des conseils aux agriculteurs, Empédocle ou Parménide expose sa théorie de l'univers : il n'y a là aucune représentation, aucune fiction, simplement une parole qui s'investit directement dans le discours de l'œuvre. On en dira autant de la poésie élégiaque latine et de tout ce que nous appelons aujourd'hui très largement poésie lyrique, et, passant à la prose, de tout ce qui est éloquence, réflexion morale et philosophique¹, exposé scientifique ou para-scientifique, essai, correspondance, journal intime, etc. Tout ce domaine immense de l'expression directe, quels qu'en soient les modes, les tours, les formes, échappe à la réflexion de la *Poétique* en tant qu'il néglige la fonction représentative de la poésie. Nous avons là un nouveau partage, d'une très grande ampleur, puisqu'il divise en deux parties d'importance sensiblement égale l'ensemble de ce que nous appelons aujourd'hui la littérature.

Ce partage correspond à peu près à la distinction proposée naguère par Émile Benveniste² entre *récit* (ou *histoire*) et *discours*, avec cette différence que Benveniste englobe dans la catégorie du discours tout ce qu'Aristote appelait imitation directe, et qui consiste effectivement, du moins pour sa partie verbale, en discours prêté par le poète ou le narrateur à l'un de ses personnages. Benveniste montre que certaines formes grammaticales, comme le pronom *je* (et sa référence implicite *tu*), les « indicateurs » pronominaux (certains démonstratifs) ou adverbiaux (comme *ici*, *maintenant*, *hier*, *aujourd'hui*, *demain*, etc.), et, au moins en français, certains temps du verbe, comme le présent, le passé composé ou le futur, se trouvent réservés au discours, alors que le récit dans

1. Comme c'est la diction qui compte ici, et non ce qui est dit, on exclura de cette liste, comme le fait Aristote (1447 b), les dialogues socratiques de Platon, et tous les exposés en forme dramatique, qui relèvent de l'imitation en prose.

2. « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, p. 237-250.

sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la troisième personne et de formes telles que l'aoriste (passé simple) et le plus-que-parfait. Quels qu'en soient les détails et les variations d'un idiome à l'autre, toutes ces différences se ramènent clairement à une opposition entre l'objectivité du récit et la subjectivité du discours; mais il faut préciser qu'il s'agit là d'une objectivité et d'une subjectivité définies par des critères d'ordre proprement linguistique : est « subjectif » le discours où se marque, explicitement ou non, la présence de (ou la référence à) *je*, mais ce *je* ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient ce discours, de même que le présent, qui est le temps par excellence du mode discursif, ne se définit pas autrement que comme le moment où est tenu le discours, son emploi marquant « la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit¹ ». Inversement, l'objectivité du récit se définit par l'absence de toute référence au narrateur : « A vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes². »

Nous avons là, sans aucun doute, une description parfaite de ce qu'est en son essence, et dans son opposition radicale à toute forme d'expression personnelle du locuteur, le récit à l'état pur, tel qu'on peut idéalement le concevoir, et tel qu'on peut effectivement le saisir sur quelques exemples privilégiés, comme ceux qu'emprunte Benveniste lui-même à l'historien Glotz et à Balzac. Reproduisons ici l'extrait de *Gambara*, que nous aurons à considérer avec quelque attention :

« Après un tour de galerie, le jeune homme regarda tour à tour le ciel et sa montre, fit un geste d'impatience, entra dans un bureau de tabac, y alluma un cigare, se posa devant

1. « De la subjectivité dans le langage », *op. cit.*, p. 262.

2. *Ibid.*, p. 241.

une glace, et jeta un regard sur son costume, un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût. Il rajusta son col et son gilet de velours noir sur lequel se croisait plusieurs fois une de ces grosses chaînes d'or fabriquées à Gênes; puis, après avoir jeté par un seul mouvement sur son épaule gauche son manteau doublé de velours en le drapant avec élégance, il reprit sa promenade sans se laisser distraire par les œillades bourgeoises qu'il recevait. Quand les boutiques commencèrent à s'illuminer et que la nuit lui parut assez noire, il se dirigea vers la place du Palais-Royal en homme qui craignait d'être reconnu, car il côtoya la place jusqu'à la fontaine, pour gagner à l'abri des fiacres l'entrée de la rue Froidmanteau... »

A ce degré de pureté, la diction propre du récit est en quelque sorte la transitivité absolue du texte, l'absence parfaite (si l'on néglige quelques entorses sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure), non seulement du narrateur, mais bien de la narration elle-même, par l'effacement rigoureux de toute référence à l'instance de discours qui la constitue. Le texte est là, sous nos yeux, sans être proféré par personne, et aucune (ou presque) des informations qu'il contient n'exige, pour être comprise ou appréciée, d'être rapportée à sa source, évaluée par sa distance ou sa relation au locuteur et à l'acte de locution. Si l'on compare un tel énoncé à une phrase telle que celle-ci : « J'attendais pour vous écrire que j'eusse un séjour fixe. Enfin je suis décidé : je passerai l'hiver ici ¹ », on mesure à quel point l'autonomie du récit s'oppose à la dépendance du discours, dont les déterminations essentielles (qui est *je*, qui est *vous*, quel lieu désigne *ici* ?) ne peuvent être déchiffrées que par rapport à la situation dans laquelle il a été produit. Dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes; dans le récit, comme Benveniste le dit avec force, *personne ne parle*, en ce sens qu'à

aucun moment nous n'avons à nous demander *qui parle*, *où* et *quand*, etc., pour recevoir intégralement la signification du texte.

Mais il faut ajouter aussitôt que ces essences du récit et du discours ainsi définies ne se trouvent presque jamais à l'état pur dans aucun texte : il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit. A vrai dire, ici s'arrête la symétrie, car tout se passe comme si les deux types d'expression se trouvaient très différemment affectés par la contamination : l'insertion d'éléments narratifs dans le plan du discours ne suffit pas à émanciper celui-ci, car ils demeurent le plus souvent liés à la référence au locuteur, qui reste implicitement présent à l'arrière-plan, et qui peut intervenir de nouveau à chaque instant sans que ce retour soit éprouvé comme une « intrusion ». Ainsi, nous lisons dans les *Mémoires d'outre-tombe* ce passage apparemment objectif : « Lorsque la mer était haute et qu'il y avait tempête, la vague, fouettée au pied du château, du côté de la grande grève, jaillissait jusqu'aux grandes tours. A vingt pieds d'élévation au-dessus de la base d'une de ces tours, régnait un parapet en granit, étroit et glissant, incliné, par lequel on communiquait au ravelin qui défendait le fossé : il s'agissait de saisir l'instant entre deux vagues, de franchir l'endroit périlleux avant que le flot se brisât et couvrît la tour... ¹ » Mais nous savons que le narrateur, dont la personne s'est momentanément effacée pendant ce passage, n'est pas parti très loin, et nous ne sommes ni surpris ni gênés lorsqu'il reprend la parole pour ajouter : « Pas un de *nous* ne se refusait à l'aventure, mais *j'ai* vu des enfants pâlir avant de la tenter. » La narration n'était pas vraiment sortie de l'ordre du discours à la première personne, qui l'avait absorbée sans effort ni distorsion, et sans cesser d'être lui-même. Au contraire, toute intervention d'éléments discursifs à l'intérieur d'un récit est ressentie

1. Senancour, *Oberman*, Lettre V.

1. Livre premier, ch. v.

comme une entorse à la rigueur du parti narratif. Il en est ainsi de la brève réflexion insérée par Balzac dans le texte rapporté plus haut : « son costume *un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût.* » On peut en dire autant de l'expression démonstrative « *une de ces chaînes d'or fabriquées à Gênes* », qui contient évidemment l'amorce d'un passage au présent (*fabriquées* correspond non pas à *que l'on fabriquait*, mais bien à *que l'on fabrique*) et d'une allocution directe au lecteur, implicitement pris à témoin. On en dira encore autant de l'adjectif « œillades *bourgeoises* » et de la locution adverbiale « *avec élégance* », qui impliquent un jugement dont la source est ici visiblement le narrateur; de l'expression relative « *en homme qui craignait* », que le latin marquerait d'un subjonctif pour l'appréciation personnelle qu'elle comporte; et enfin de la conjonction « *car il côtoya* », qui introduit une explication proposée par le narrateur. Il est évident que le récit n'intègre pas ces enclaves discursives, justement appelées par Georges Blin « intrusions d'auteur », aussi facilement que le discours accueille les enclaves narratives : le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser. La pureté du récit, dirait-on, est plus manifeste que celle du discours.

La raison de cette dissymétrie est au demeurant très simple, mais elle nous désigne un caractère décisif du récit : en vérité, le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode « naturel » du langage, le plus large et le plus universel, accueillant par définition à toutes les formes; le récit, au contraire, est un mode particulier, *marqué*, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives (refus du présent, de la première personne, etc.). Le discours peut « raconter » sans cesser d'être discours, le récit ne peut « discourir » sans sortir de lui-même. Mais il ne peut pas non plus s'en abstenir sans tomber dans la sécheresse et l'indigence : c'est pourquoi le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans

sa forme rigoureuse. La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste « peut-être », la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire. Il faudrait, pour étudier le détail de ces accidents parfois microscopiques, de nombreuses et minutieuses analyses de textes. Un des objectifs de cette étude pourrait être de répertorier et de classer les moyens par lesquels la littérature narrative (et particulièrement romanesque) a tenté d'organiser d'une manière acceptable, à l'intérieur de sa propre *lexis*, les rapports délicats qu'y entretiennent les exigences du récit et les nécessités du discours.

On sait en effet que le roman n'a jamais réussi à résoudre d'une manière convaincante et définitive le problème posé par ces rapports. Tantôt, comme ce fut le cas à l'époque classique, chez un Cervantes, un Scarron, un Fielding, l'auteur-narrateur, assumant complaisamment son propre discours, intervient dans le récit avec une indiscretion ironiquement appuyée, interpellant son lecteur sur le ton de la conversation familière; tantôt au contraire, comme on le voit encore à la même époque, il transfère toutes les responsabilités du discours à un personnage principal qui *parlera*, c'est-à-dire à la fois racontera et commentera les événements, à la première personne : c'est le cas des romans picaresques, de *Lazarillo* à *Gil Blas*, et d'autres œuvres fictivement autobiographiques comme *Manon Lescaut* ou *la Vie de Marianne*; tantôt encore, ne pouvant se résoudre ni à parler en son propre nom ni à confier ce soin à un seul personnage, il répartit le discours entre les divers acteurs, soit sous forme de lettres, comme l'a souvent fait le roman au XVIII^e siècle (*la Nouvelle Héloïse*, *les Liaisons dangereuses*), soit, à la manière plus souple et plus subtile d'un Joyce ou d'un Faulkner, en faisant successivement assumer le récit par le discours intérieur de ses principaux personnages. Le seul moment où l'équilibre entre récit et discours semble avoir été assumé

avec une parfaite bonne conscience, sans scrupule ni ostentation, c'est évidemment le XIX^e siècle, l'âge classique de la narration objective, de Balzac à Tolstoï; on voit au contraire à quel point l'époque moderne a accentué la conscience de la difficulté, jusqu'à rendre certains types d'élocution comme physiquement impossibles pour les écrivains les plus lucides et les plus rigoureux.

On sait bien, par exemple, comment l'effort pour amener le récit à son plus haut degré de pureté a conduit certains écrivains américains, comme Hammett ou Hemingway, à en exclure l'exposé des motivations psychologiques, toujours difficile à conduire sans recours à des considérations générales d'allure discursive, les qualifications impliquant une appréciation personnelle du narrateur, les liaisons logiques, etc., jusqu'à réduire la diction romanesque à cette succession saccadée de phrases courtes, sans articulations, que Sartre reconnaissait en 1943 dans *l'Étranger* de Camus, et que l'on a pu retrouver dix ans plus tard chez Robbe-Grillet. Ce que l'on a souvent interprété comme une application à la littérature des théories behavioristes n'était peut-être que l'effet d'une sensibilité particulièrement aiguë à certaines incompatibilités de langage. Toutes les fluctuations de l'écriture romanesque contemporaine vaudraient sans doute d'être analysées de ce point de vue, et particulièrement la tendance actuelle, peut-être inverse de la précédente, et tout à fait manifeste chez un Sollers ou un Thibaut, par exemple, à résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire, dans ce que Michel Foucault appelle « le discours lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui¹ ». Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l'âge de la représen-

tation. Peut-être le récit, dans la singularité négative que l'on vient de lui reconnaître, est-il déjà pour nous, comme l'art pour Hegel, une *chose du passé*, qu'il faut nous hâter de considérer dans son retrait, avant qu'elle n'ait complètement déserté notre horizon¹.

1. Sur les difficultés de la mimésis narrative (p. 53-55), je trouve après coup dans les *Cahiers* de Valéry (Pléiade, II, p. 866) cette remarque précieuse : « La littérature parfois reproduit absolument certaines choses — telles le dialogue, un discours, un mot dit véritablement. Là, elle répète et fixe. A côté, elle décrit — opération complexe, comportant abréviations, probabilité, degrés de liberté, approximations. Enfin, elle décrit les esprits aussi par des procédés qui sont assez conformes quand il y a parole intérieure — hasardeux pour les images, faux et absurdes quant à la suite, aux émotions, au voltigement des réflexes. »

1. « L'arrière-fable », *L'Arc*, numéro spécial sur Jules Verne, p. 6.