

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

*Figures I*  
coll. Tel Quel  
repris dans la coll. Points

*Figures II*  
coll. Tel Quel  
repris dans la coll. Points

*Mimologiques*  
coll. Poétique

*Introduction à l'architecte*  
coll. Poétique

*Palimpsestes*  
coll. Poétique

*Nouveau discours du récit*  
coll. Poétique

*Seuils*  
coll. Poétique

GÉRARD GENETTE

# FIGURES III

(1972)

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>

LITERATURVETENSKAPEN I STOCKHOLM

VID

STOCKHOLMS UNIVERSITET

## Introduction

Nous employons couramment le mot (français) *récit* sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion. Il me semble que si l'on veut commencer d'y voir plus clair en ce domaine, il faut discerner nettement sous ce terme trois notions distinctes.

Dans un premier sens — qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central —, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements : ainsi appellera-t-on *récit d'Ulysse* le discours tenu par le héros devant les Phéaciens aux chants IX à XII de l'*Odyssée*, et donc ces quatre chants eux-mêmes, c'est-à-dire le segment du texte homérique qui prétend en être la transcription fidèle.

Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. « Analyse du récit » signifie alors étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance : soit ici les aventures vécues par Ulysse depuis la chute de Troie jusqu'à son arrivée chez Calypso.

En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. On dira ainsi que les chants IX à XII de l'*Odyssée* sont consacrés au récit d'Ulysse, comme on dit que le chant XXII est consacré au massacre des prétendants : raconter ses aventures est une action tout comme massacrer les prétendants de sa femme, et s'il va de soi que l'existence de ces aventures (à supposer qu'on les tienne, comme Ulysse, pour réelles) ne dépend en rien de cette action, il est tout aussi évident que le discours narratif,

lui (récit d'Ulysse au sens 1), en dépend absolument, puisqu'il en est le *produit*, comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation. Si au contraire on tient Ulysse pour un menteur, et pour fictives les aventures qu'il raconte, l'importance de l'acte narratif ne fait que s'en accroître, puisque de lui dépendent non seulement l'existence du discours, mais la fiction d'existence des actions qu'il « rapporte ». On en dira évidemment autant de l'acte narratif d'Homère lui-même partout où celui-ci assume directement la relation des aventures d'Ulysse. Sans acte narratif, donc, pas d'énoncé, et parfois même pas de contenu narratif. Aussi est-il surprenant que la théorie du récit se soit jusqu'ici assez peu soucée des problèmes de l'énonciation narrative, concentrant presque toute son attention sur l'énoncé et son contenu, comme s'il était tout à fait secondaire, par exemple, que les aventures d'Ulysse fussent racontées tantôt par Homère, tantôt par Ulysse lui-même. On sait pourtant, et nous y reviendrons plus loin, que Platon, jadis, n'avait pas trouvé ce sujet indigne de son attention.

Comme son titre l'indique, ou presque, notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif. Mais, comme on le verra, l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (récit au sens 2), d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse) : récit au sens 3. Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative. Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place<sup>1</sup>.

1. *Récit et narration* se passent de justification. Pour *histoire*, et malgré un inconvénient évident, j'invoquerai l'usage courant (on dit : « raconter une histoire »), et un usage technique, certes plus restreint, mais assez bien admis depuis que Tzvetan Todorov a proposé de distinguer le « récit comme discours » (sens 1) et le « récit comme histoire » (sens 2). J'emploierai encore dans le même sens le terme *diégèse*, qui nous vient des théoriciens du récit cinématographique.

Notre objet est donc ici le *récit*, au sens restreint que nous assignons désormais à ce terme. Il est assez évident, je pense, que des trois niveaux distingués à l'instant, celui du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle, qui est elle-même le seul instrument d'étude dont nous disposons dans le champ du récit littéraire, et spécialement du récit de fiction. Si nous voulions étudier pour eux-mêmes, disons les événements racontés par Michelet dans son *Histoire de France*, nous pourrions recourir à toutes sortes de documents extérieurs à cette œuvre et concernant l'histoire de France; si nous voulions étudier pour elle-même la rédaction de cette œuvre, nous pourrions utiliser d'autres documents, tout aussi extérieurs au texte de Michelet, concernant sa vie et son travail pendant les années qu'il lui a consacrées. Telle n'est pas la ressource de qui s'intéresse, d'une part, aux événements racontés par le récit que constitue la *Recherche du temps perdu*, et d'autre part à l'acte narratif dont il procède : aucun document extérieur à la *Recherche*, et spécialement pas une bonne biographie de Marcel Proust, s'il en existait<sup>1</sup>, ne pourrait le renseigner ni sur ces événements ni sur cet acte, puisque les uns et les autres sont fictifs et mettent en scène non Marcel Proust, mais le héros et narrateur supposé de son roman. Non pas certes que le contenu narratif de la *Recherche* soit pour moi sans aucun rapport avec la vie de son auteur : mais simplement ce rapport n'est pas tel que l'on puisse utiliser la seconde pour une analyse rigoureuse du premier (non plus que l'inverse). Quant à la narration productrice de ce récit, l'acte de Marcel<sup>2</sup> racontant sa vie passée, on se gardera dès maintenant de le confondre avec l'acte de Proust écrivant la *Recherche du temps perdu*; nous reviendrons plus loin sur ce sujet, qu'il suffise pour l'instant de rappeler que les cinq cent vingt et une pages de *Du côté de chez Swann* (édition Grasset) publiées en novembre 1913 et rédigées par Proust pendant quelques années avant cette date, sont supposées (dans l'état actuel de la fiction) être écrites par le narrateur bien après la guerre. C'est donc le récit, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour : autrement dit, notre connaissance des uns et de l'autre ne peut

1. Les mauvaises ne présentent ici aucun inconvénient, puisque leur principal défaut consiste à attribuer froidement à Proust ce que Proust dit de Marcel, à Illiers ce qu'il dit de Combray, à Cabourg ce qu'il dit de Balbec, et ainsi de suite : procédé contestable en lui-même, mais sans danger pour nous : aux noms près, on ne sort pas de la *Recherche*.

2. On conserve ici, pour désigner à la fois le héros et le narrateur de la *Recherche*, ce prénom controversé. Je m'en expliquerai au dernier chapitre.

être qu'indirecte, inévitablement médiatisée par le discours du récit, en tant que les uns sont l'objet même de ce discours et que l'autre y laisse des traces, marques ou indices repérables et interprétables, tels que la présence d'un pronom personnel à la première personne qui dénote l'identité du personnage et du narrateur, ou celle d'un verbe au passé qui dénote l'antériorité de l'action racontée sur l'action narrative, sans préjudice d'indications plus directes et plus explicites.

Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif (comme, disons, *l'Éthique* de Spinoza), et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi (comme par exemple une collection de documents archéologiques) il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère.

L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration. Cette position me conduit à proposer un nouveau partage du champ d'étude. Je prendrai comme point de départ la division avancée en 1966 par Tzvetan Todorov<sup>1</sup>. Cette division classait les problèmes du récit en trois catégories : celle du *temps*, « où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours »; celle de l'*aspect*, « ou la manière dont l'histoire est perçue par le narrateur »; celle du *mode*, c'est-à-dire « le type de discours utilisé par le narrateur ». J'adopte sans aucun amendement la première catégorie dans sa définition que je viens de citer, et que Todorov illustre par des remarques sur les « déformations temporelles », c'est-à-dire les infidélités à l'ordre chronologique des événements, et sur les relations d'enchaînement, d'alternance ou d'« enchâssement » entre les différentes lignes d'action constitutives de l'histoire; mais il y ajoutait des considérations sur le « temps de l'énonciation » et celui de la « perception » narratives (assimilées par lui aux temps de l'*écriture* et de la *lecture*) qui me paraissent excéder les limites de sa propre définition, et que je réserverai quant à moi pour un autre ordre de problèmes, évidemment liés aux rapports entre récit et narration. La catégorie de l'*aspect*<sup>2</sup> recouvrait essentiellement les questions du

1. « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8.

2. Rebaptisée « vision » dans *Littérature et Signification* (1967) et dans *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

« point de vue » narratif, et celle du mode<sup>1</sup> rassemblait les problèmes de « distance » que la critique américaine de tradition jame-sienne traite généralement en termes d'opposition entre *showing* (« représentation » dans le vocabulaire de Todorov) et *telling* (« narration »), résurgence des catégories platoniciennes de *mimésis* (imitation parfaite) et de *diégésis* (récit pur), les divers types de représentation du discours de personnage, les modes de présence explicite ou implicite du narrateur et du lecteur dans le récit. Comme tout à l'heure pour le « temps de l'énonciation », je crois nécessaire de dissocier cette dernière série de problèmes, en tant qu'elle met en cause l'acte de narration et ses protagonistes; en revanche, il faut réunir en une seule grande catégorie, qui est celle, disons provisoirement des modalités de représentation ou degrés de mimésis, tout le reste de ce que Todorov répartissait entre aspect et mode. Cette redistribution aboutit donc à une division sensiblement différente de celle dont elle s'inspire, et que je formulerai maintenant pour elle-même, en recourant pour le choix des termes à une sorte de métaphore linguistique qu'on voudra bien ne pas prendre de façon trop littérale.

Puisque tout récit — fût-il aussi étendu et aussi complexe que la *Recherche du temps perdu*<sup>2</sup> — est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s), il est peut-être légitime de le traiter comme le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme *verbale*, au sens grammatical du terme : l'expansion d'un verbe. *Je marche, Pierre est venu*, sont pour moi des formes minimales de récit, et inversement *l'Odyssée* ou la *Recherche* ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels qu'*Ulysse rentre à Ithaque* ou *Marcel devient écrivain*. Ceci nous autorise peut-être à organiser, ou du moins à formuler les problèmes d'analyse du discours narratif selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe, et qui se réduiront ici à trois classes fondamentales de déterminations : celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse, et que nous rangerons sous la catégorie du *temps*; celles qui tiennent aux modalités (formes et degrés) de la « représentation » narrative, donc aux *modes*<sup>3</sup> du récit; celles enfin

1. Rebaptisée « registre » en 1967 et 1968.

2. Faut-il préciser qu'en traitant ici cette œuvre comme un récit on ne prétend nullement la réduire à cet aspect? Aspect trop souvent négligé par la critique, mais que Proust lui-même n'a jamais perdu de vue. Ainsi parle-t-il de « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'*histoire* » (Pléiade, II, p. 397, souligné par moi).

3. Le terme est pris ici tout près de son sens linguistique, si l'on se réfère par exemple à cette définition de Littré : « Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer... les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action. »

qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même au sens où nous l'avons définie, c'est-à-dire la situation ou instance<sup>1</sup> narrative, et avec elle ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel; on pourrait être tenté de ranger cette troisième détermination sous le titre de la « personne », mais pour des raisons qui apparaîtront clairement plus loin il me semble préférable d'adopter un terme aux connotations psychologiques un peu (très peu, hélas) moins marquées, et auquel nous donnerons une extension conceptuelle sensiblement plus large, dont la « personne » (référant à l'opposition traditionnelle entre récit « à la première » et récit « à la troisième personne ») ne sera qu'un aspect parmi d'autres : ce terme est celui de *voix*, que Vendryès par exemple<sup>2</sup> définissait ainsi en son sens grammatical : « Aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet... » Bien entendu, le sujet dont il s'agit ici est celui de l'énoncé, alors que pour nous la *voix* désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation : encore une fois, il ne s'agit là que d'emprunts de termes, qui ne prétendent pas se fonder sur des homologies rigoureuses<sup>3</sup>.

Comme on le voit, les trois classes proposées ici, qui désignent des champs d'étude et déterminent la disposition des chapitres qui suivent<sup>4</sup>, ne recouvrent pas mais recoupent de façon complexe les trois catégories définies plus haut, qui désignaient des niveaux de définition du récit : le *temps* et le *mode* jouent tous les deux au niveau des rapports entre *histoire* et *récit*, tandis que la *voix* désigne à la fois les rapports entre *narration* et *récit*, et entre *narration* et *histoire*. On se gardera toutefois d'hypostasier ces termes, et de convertir en substance ce qui n'est à chaque fois qu'un ordre de relations.

1. Au sens où Benveniste parle d'« instance de discours » (*Problèmes de linguistique générale*, V<sup>e</sup> partie).

2. Cité dans le *Petit Robert*, s. v. *Voix*.

3. Autre justification, purement proustologique, de l'emploi de ce terme, l'existence du précieux livre de Marcel Muller intitulé *Les Voix narratives dans « A la recherche du temps perdu »* (Droz, 1965).

4. Les trois premiers (*Ordre*, *Durée*, *Fréquence*) traitent du temps, le quatrième du mode, le cinquième et dernier de la voix.

## 1. Ordre

### *Temps du récit?*

« Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps<sup>1</sup>. »

La dualité temporelle si vivement accentuée ici, et que les théoriciens allemands désignent par l'opposition entre *erzählte Zeit* (temps de l'histoire) et *Erzählzeit* (temps du récit)<sup>2</sup>, est un trait caractéristique non seulement du récit cinématographique, mais aussi du récit oral, à tous ses niveaux d'élaboration esthétique, y compris ce niveau pleinement « littéraire » qu'est celui de la récitation épique ou de la narration dramatique (récit de Thérémène...). Elle est moins pertinente peut-être en d'autres formes d'expression narrative telles que le « roman-photo » ou la bande dessinée (ou picturale, comme la prédelle d'Urbino, ou brodée, comme la « tapisserie » de la reine Mathilde), qui, tout en constituant des séquences d'images, et donc exigeant une lecture successive ou diachronique, se prêtent aussi, et même invitent, à une sorte de regard global et synchronique — ou, du moins, un regard dont le parcours n'est plus commandé par la succession des images. Le récit littéraire écrit est à cet égard d'un statut encore plus difficile à cerner. Comme le récit oral ou filmique, il ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un *temps* qui

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

2. Voir Gunther Müller, « Erzählzeit und erzählte Zeit », *Festschrift für Kluckhohn*, 1948, repris dans *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.