

Anna Tzouma

VITESSES DU RECIT UNE RE-CONSIDERATION DE LA TYPOLOGIE GENETTIENNE

Dans son chapitre sur la *Durée*¹, rebaptisé plus tard *Vitesses*² du récit, G. Genette distingue quatre mouvements narratifs canoniques, dont il propose également les formules:

ellipse	:	TR < ∞ TH
pause	:	TR ∞ > TH
sommaire	:	TR < TH
scène	:	TR = TH, cette dernière se subdivisant en scène dialoguée ou non.

Cette catégorisation du tempo narratif est fondée sur la variation de la vitesse du récit, qui se définit «par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages»³. Il en conclut que la seule vitesse narrative isochrone est celle de la scène dialoguée ou «le plus souvent dialoguée» qui «réalise conventionnellement»⁴ l'égalité de temps entre récit et histoire»⁵.

Or, nous pensons que la répartition du tempo narratif, suivant le schéma de Genette, ne repose pas sur un critère univoque et cohérent ou plutôt que ce dernier perd sa cohérence à force d'être appliqué à des segments du récit appartenant à des niveaux narratifs différents.

L'auteur ne semble pas, en effet, tenir compte de la spécificité de la scène dialoguée qui, de par sa nature, se trouve à cheval sur deux niveaux narratifs, à savoir sur celui de la diégèse et sur celui de la métadiégèse,

1. Genette (Gérard), «Discours du récit», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 122-144.

2. Genette (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 22-25.

3. «Discours du récit», *op. cit.*, p. 123.

4. Car le récit «ne restitue pas la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps morts de la conversation», *ibid.*

Dorrit Cohn, en revanche, propose le monologue autonome en tant que récit véritablement isochrone, car dans celui-ci «le temps n'avance que par l'articulation des pensées les unes aux autres, dans un mouvement uniforme et irréversible jusqu'à l'interruption des mots sur la page». Mais elle ajoute aussitôt: «Remarquons cependant que cette progression *chronographique* n'est en rapport qu'avec le déroulement de la *verbalisation*, pas avec le *contenu* de cette expression verbale: elle reste indépendante des figures que forment les événements auxquels fait référence le monologue, et dont la plupart du temps l'évocation n'implique aucune contiguïté chronologique»: voir *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 248 (c'est nous qui soulignons).

5. «Discours du récit», *op. cit.*, p. 123.

assumant ainsi deux plans de l' histoire relatée: le plan dans lequel la scène se situe en tant que telle (niveau diégétique) et celui dont elle parle (niveau métadiégétique). Spécificité dont le sommaire, la pause et l' ellipse, dans leur forme pure, sont exempts, le premier occupant un seul niveau narratif immédiatement supérieur⁶ à celui de son narrateur, la deuxième étant de règle diégétique lorsqu'elle revêt sa forme descriptive⁷ et la troisième par son absence même du discours.

Aussi emploie-t-il le terme de «durée de l' histoire» tantôt dans le sens de durée de l' énoncé ou contenu narratif (pour le sommaire et pour l' ellipse), tantôt dans celui de durée de l' acte d' énonciation (pour la scène).

Or, si la formule TR=TH demeure pertinente lorsque par TH l' on entend la durée de l' acte d' énonciation (la scène au niveau diégétique), il n' en est pas toujours de même à partir du moment où TH signifie le contenu narratif (la scène au niveau métadiégétique).

Il existe, en effet, des scènes dialoguées où la durée des événements racontés sous forme de question et de réponse, impliquant des ellipses et/ou des sommaires évocatoires, dans des registres temporels analectiques (le plus souvent) et/ou proleptiques (plus rarement), excède de beaucoup celle du déroulement de la scène elle-même, tel qu'il est représenté dans l' espace textuel. Dans de pareils cas qui sont, par ailleurs, fréquents dans l' univers romanesque (fréquence qui rend sceptique sur l' emploi de l' adjectif «canonique» par Genette en ce qui concerne la formule TR=TH attribuée à la scène), TR<TH et par conséquent la vitesse du récit cesse d' être isochrone.

Genette ne justifie pas l' emploi restreint qu'il en fait du TH pour la scène dramatique, ni ne signale le pacte d' une convention lui permettant de procéder dans cette logique, ce qui nous autorise à conclure, qu'en matière de vitesse du récit, il aboutit à une conception de l' isochronie scénique peu rigoureuse, car basée sur l' application partielle de son critère initial (TH). Nous aimerions donc proposer ici un schéma qui puisse rendre compte de la complexité des rapports temporels entre récit et histoire pour la scène dramatique.

6. Supériorité du métarécit contestée par M. Bal et par J. Lintvelt qui proposent respectivement les termes d' *hypo-récit* (*Narratology*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 35) et de *récit second* (*Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981, p. 210) pour désigner la dépendance et par là l' infériorité hiérarchique (et non pas thématique) de tout niveau narratif par rapport à celui «où se situe l' acte narratif producteur de ce récit». Dans *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 61, G. Genette tout en maintenant la logique de son préfixe initial (*méta-*), propose également le terme d' *intradiégétique* pour mieux désigner le rapport d' emboîtement sur l' axe horizontal des niveaux narratifs.

7. Les pauses contemplatives ou commentatives sous forme d' intrusions d' auteur ne doivent pas nous intéresser ici, car elles n' appartiennent pas à l' univers spatio-temporel de l' histoire: voir «Discours du récit», op. cit., p. 129.

Soit En = éconciliation et Ee = énoncé narratifs; nous obtenons les relations possibles suivantes:

$$TR \approx TH (Ee)$$

$$TR \approx TH (En)$$

$$TR < TH (Ee)$$

Si l'on ajoute à cela les considérations de D. Cohn sur la vitesse véritablement isochrone du monologue autonome, caractérisé par des référents chronologiques grossièrement repérables mais non mesurables (donc $TR = TH$)⁸, on en déduit que le récit dramatique (que ce soit sous forme de scène dialoguée ou monologuée) comporte une flexibilité rythmique, allant de l' isochronie possible vers une plus ou moins grande économie de la narration par rapport à la durée du temps raconté, via le pacte de l' isochronie conventionnelle.

Nous serions évidemment tentés de qualifier la scène dramatique d' archimouvement narratif (le préfixe pris ici dans son sens syllétique de contenance plutôt que dans celui de prééminence), si la pause n'y faisait défaut. Il est possible, en effet, de provoquer une accélération scénique par les moyens du sommaire et/ou de l' ellipse tout en restant dans le domaine de la narration, mais il est impossible de ralentir la scène par le moyen de la pause. Ceci pour deux raisons: pour ce qui concerne la description, d' une part, il ne s' agira plus de pause descriptive, car la description focalisée n' est plus une pause. D' autre part, pour qu' il y ait pause il doit y avoir commentaire ou réflexion (philosophique, politique, sociale, économique, esthétique, etc.) c' est-à-dire *discours*. Mais *discours extérieur* à l' univers

8. Isochronie «véritable», par ailleurs, assez boiteuse, puisque basée sur l' impossibilité immanente au monologue autonome (procédure donc par la négative) de fournir des indices précis nous permettant de restituer la contiguïté et par là la durée de ce que Erika Höhnisch appelle «temps de l' esprit» (= *Vergangenheit, Zukunft und überdachte Gegenwart*), à savoir les référents temporels passés, présents et futurs qui envoient la conscience du personnage, par opposition au «temps du corps» (= *reine Erlebnisgegenwart*), c' est-à-dire le présent spatial de la verbalisation: voir *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Heidelberg, C. Winter, 1967, p. 20 et *passim*.

Cependant, le terme *time-montage* employé par Robert Humphrey pour signaler la technique permettant au monologue autonome le jeu des associations libres, désigne à la fois la dispersion des référents chronologiques et une amorce malgré tout d' assemblage et de disposition; d' autant plus que l' adjectif *a-chronological [time-montage]* mentionné par D. Cohn (*op. cit.*, p. 259) ne figure pas dans le texte: voir *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1962 [c1954], p. 49.

La dichotomie, en effet, du critère initial (TH) prouverait ici aussi que l' isochronie ne peut être établie qu' au niveau de l' énonciation silencieuse de la conscience, tandis que la chronographie des référents événementiels, aussi vague, allusive ou elliptique qu' elle puisse être, ne serait-ce que par son caractère de *parcours* de différents niveaux temporels, implique une durée du contenu narratif excédant à coup sûr celle de sa verbalisation et par là de l' espace textuel.

spatio-temporel de l' histoire racontée (c'est le cas des digressions narroriales dans le récit hétérodiégétique). Or une scène dialoguée fait déjà partie de l' histoire et le discours des personnages s' insère dans le programme de l' action, ce qui abolit toute notion de pause. Du reste, comme l'a montré E. Benveniste⁹, le présent (de valeur ici atemporelle) est le temps par excellence du mode discursif et par conséquent, pour ce qui concerne la scène dialoguée, la temporalité du contenu discursif coïncide avec celle de l' acte d'énonciation et par là avec celle du récit.

Nous sommes donc amenés à cette constatation paradoxale, que l' insertion du discours dans le domaine de la scène dialoguée, loin de ralentir le mouvement, réalise en revanche *la seule véritable isochronie* que celle-ci puisse revêtir. Toute amorce de narration, par contre, brisant l' isochronie, opère en faveur de la durée du narré.

L' analyse de la structure révèle, par conséquent, que la scène dramatique ne constitue pas une grandeur temporelle constante, comme G. Genette semble le croire¹⁰, mais plutôt une grandeur variable dont la formule $TR=TH$ (Ee) est peut-être «canonique», en ce sens qu' elle réalise le plus souvent les segments de tension sémantique dans le récit¹¹. En revanche, lorsque $TR < TH$ (Ee), l' accent se déplace du signifié proprement dit au signifiant dont il se dégage, à savoir à la signification des procédés-informants. Mais le rapport entre la vitesse et le sens n' est pas l' objet des réflexions présentes.

Paris, mars 1985

9. *Problèmes de linguistique générale*, p. 237-250.

10. Exception faite, évidemment, pour les cinq grandes scènes proustiennes qui réalisent selon Genette une déviation par rapport au canon scénique de l' isochronie. Il les qualifie, d'ailleurs, de «typiques», («Discours du récit», *op. cit.*, p. 143), les séparant ainsi nettement des scènes dramatiques. A notre sens, plutôt qu' «une modification dans la texture temporelle», il s'agit d' une amplification in extremis de la formule $TR < TH$ (Ee).

11. Il ne faut pas cependant prendre cette assertion à la lettre ou in abstracto. Elle comporte sa part de vérité lorsqu' elle se réfère au roman classique du XIXe siècle, mais qui oserait affirmer sa validité pour le nouveau roman par exemple?

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Άννα Τζούμα, *Ταχύτητες της αφήγησης. Μια ανα-θεώρηση της τυπολογίας του G. Genette.*

Η εργασία αυτή εντάσσεται στο χώρο της Θεωρίας των λογότεχνικών μορφών και απασχολείται ειδικότερα με τα προβλήματα της αφήγησης. Αποτελεί μια διαφωνούσα ανάγνωση του αφηγηματικού ρυθμού, έτσι όπως προτάθηκε και τυπολογήθηκε από το Γάλλο θεωρητικό G. Genette στα δύο συστηματικά του κείμενα: «*Discours du récit*» στο *Figures III* (1972) και *Nouveau discours du récit* (1983).

Συγκεκριμένα, θεωρεί και αιτιολογεί έκπτωση τη συνοχή του κριτηρίου που χρησιμοποιεί ο G. Genette για την κατηγοριοποίηση του αφηγηματικού χρόνου και το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει για τη συμβατική ισοχρονία της «σκηνής». Προτείνει την αναγκαία διχοτόμηση του κριτηρίου και αποδεικνύει την κλίμακα ταχυτήτων που ενεργοποιεί η «σκηνή», η οποία χάνοντας την ισοχρονία της αποκτά καινούριες διαστάσεις ως προς την αφηγηματική της λειτουργικότητα.