

L'espace du récit

Nathalie Kremer

DANS **POÉTIQUE** 2022/2 (N° 192), PAGES 83 À 96

ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 1245-1274

ISBN 9782021487770

DOI 10.3917/poeti.192.0083

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2022-2-page-83.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Nathalie Kremer

L'espace du récit

On le sait, le récit est affaire de temps. Pour la tradition poétique, la mise en intrigue est régulièrement pensée comme l'identification entre un déroulement temporel et un enchaînement causal des événements dans une perspective téléologique. Si « un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin », selon l'inusable formule d'Aristote¹, la fin de l'histoire forme le but convergent ou *telos* des actions racontées², dont le dénouement doit idéalement s'inscrire à la fin du texte³. Le développement de l'intrigue vers sa fin se trouve ainsi toujours étudié en termes temporels, comme configuration de l'expérience humaine⁴, ou comme mécanisme de création d'intérêt et de suspense pour le lecteur⁵.

Une formule de Gérard Genette dans « Frontières du récit » ne laisse toutefois pas d'intriguer : s'attachant à la fonction de la description, il affirme qu'elle « semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace⁶ ». Le poéticien nous invite ici à considérer le récit autrement qu'en termes de développement temporel, en mobilisant des catégories spatiales⁷. Mais qu'est-ce au juste qu'un récit qui « s'étale dans l'espace », et à quels procédés attribuer un tel étalement ? Doit-on considérer que la spatialité du récit ne se manifeste que dans les seuls moments où le flux temporel se trouve interrompu, ou peut-on faire l'hypothèse que le récit engage un étalement dans l'espace autant qu'un déroulement dans le temps, voire que la structure profonde du récit aurait une dimension spatiale ? On voudrait ici avancer l'idée que tout récit peut se laisser décrire

1. *La Poétique*, chap. VII, 50b26, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 59.

2. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21 ; rééd. dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99.

3. La fin ne coïncide évidemment pas nécessairement avec le dénouement : « clause n'est pas clôture », soulignait Philippe Hamon (« Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 499), et par ailleurs, le dénouement est « optionnel » dans un récit, nous rappelle Raphaël Baroni (*Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017, p. 67).

4. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983, p. 17.

5. Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

6. Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, n° 8, 1966, p. 164 [p. 152-169] (rééd. dans *Figures II*, *op. cit.*, p. 49-69). C'est nous qui soulignons.

7. Rappelons que, dans l'essai « La littérature et l'espace », également recueilli dans *Figures II*, Genette réfléchissait à la question de l'espace du langage, du texte et du sens dans une optique structuraliste, « où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins » (*Figures II*, *op. cit.*, p. 45). Nous voudrions mettre à profit ces intuitions de Genette sur l'espace en les appliquant au « discours du récit ».

comme une toile sur laquelle trouvent à s'inscrire les distorsions temporelles, qui ont fait jusqu'ici le principal objet de la narratologie.

De fait, les considérations sur l'espace restent rares dans le champ des études sur le récit, en dépit du *spatial turn* observé dans les sciences humaines à la fin du siècle dernier¹. La poétique ne s'intéresse le plus souvent à l'espace que pour débattre de lieux réels ou fictifs au sein de la diégèse, qu'on peut s'attacher à reconstituer ou à confronter à la géographie réelle. Mais sur le plan structurel, du point de vue de la composition même du récit, les considérations spatiales n'interviennent que pour caractériser l'une de ses séquences particulières : la description. C'est bien ce qu'affirme Genette dans la proposition tout juste citée, et c'est également de cette façon que Jean-Michel Adam définit les séquences descriptives dans un récit :

[les fragments descriptifs dans un récit] constituent des séquences textuelles généralement faciles à identifier. A l'ordre linéaire d'enchaînement des événements, succède un ordre tabulaire et le dévidement d'un lexique plus ou moins prévisible².

En se fondant sur la métaphore traditionnelle de la chaîne linéaire pour caractériser le narratif³, Jean-Michel Adam présente le descriptif comme un procédé relevant d'une logique totalement différente, caractérisée non par l'enchaînement, mais par le déploiement. Les poéticiens n'envisagent jamais les descriptions que comme des brèches locales dans la linéarité du texte, l'ouvrant à une dimension paradigmatique, selon le mot de Philippe Hamon⁴. On ne saurait cependant nier que la description met à mal, ne fût-ce que localement (temporairement donc), la définition du récit comme « ordre linéaire d'enchaînement des événements », dès lors que cet ordre se combine possiblement avec un (dés)ordre⁵ tabulaire, lequel se conçoit de façon spatialisante.

Dans ce qui suit, nous voudrions d'abord revenir sur la distinction traditionnelle entre narration et description pour souligner qu'elle concerne l'objet du récit et non sa structure, avant de renouer, ensuite, avec la tripartition présentée dans « Discours du récit » entre narration, histoire et récit, qui permet de mettre en lumière le caractère proprement spatial de ce dernier en tant que tremplin de la temporalité de l'histoire. Nous examinerons pour finir quelques procédés

1. La géopoétique, la géocritique ou encore l'écocritique se sont ainsi développées dans le sillage du *spatial turn*. Pour une mise au point, voir Antje Zithen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013, <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>

2. Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984, p. 51.

3. Citons à titre d'exemple la définition de l'intrigue donnée par Marmontel comme « une chaîne dont chaque incident [est] un anneau » (Jean-François Marmontel, « Intrigue », dans *Eléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 666).

4. « Le descriptif, ou : le lieu d'une conscience paradigmatique dans l'énoncé », disait Philippe Hamon (*Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 5).

5. Comme le souligne Raymonde Debray-Genette, la description « introduit du discontinu dans un discours que guident généralement la cohérence et la logique » (« La pierre descriptive », *Poétique*, n° 43, 1980, p. 295).

d'espacement du récit, qui nous permettront notamment de montrer que, si la dimension spatiale du récit se perçoit surtout dans les moments de « pause » ou de mise en suspens du temps de l'histoire, ceux-ci ne constituent pas pour autant nécessairement des séquences descriptives¹ : les pauses sont même les lieux privilégiés de l'apparition d'actions concurrentes ou d'épisodes secondaires, donc de développements narratifs proprement dits, qui contribuent bel et bien à « étaler le récit dans l'espace », selon le mot de Genette.

Narration et description

L'opposition entre narration et description nous confronte à un irritant paradoxe théorique : d'une part, la description est une séquence subordonnée à la dynamique narrative du récit ; d'autre part, on s'accorde à la considérer comme nécessaire à celui-ci. « La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée² » de la narration, selon la formulation de Genette. Ce paradoxe est aussi relevé par Adam : si la description n'existe qu'en fonction d'une narration et du but téléologique qui commande celle-ci (à l'exception des textes spécifiquement descriptifs, comme la critique d'art par exemple, mais qui ne sont précisément pas des *récits*), la narration ne reçoit de profondeur, de densité que par la description :

Les récits ne peuvent se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l'action. [...] Paradoxalement, le récit ne peut se passer de la description qui ralentit toujours le cours des actions (même si, au cours de ces pauses, le récit est souvent en train de s'organiser)³.

Le rapport paradoxal entre narration et description tient à la fonction structurante qu'on reconnaît à une séquence pourtant considérée comme subordonnée. Or, il importe ici de rappeler avec Genette⁴ encore que l'opposition entre narration et description se fonde sur l'objet représenté par le récit, selon qu'il porte sur des actions se déroulant dans le temps, ou des situations, des aspects de personnages, des pensées plus ou moins conscientes, qui sont les supports ou les circonstances de ces actions. A l'objet dynamique de la narration s'oppose donc l'objet statique de la description. Néanmoins, comme le souligne le poéticien,

1. Genette précise que « toute description ne fait pas nécessairement pause dans le récit » (*Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, note 1, p. 128), et dans *Nouveau Discours du récit* (Paris, Seuil, 1983, p. 25) : « toute description ne fait pas pause ».

2. Gérard Genette, « Frontières du récit », art. cité, p. 163.

3. Jean-Michel Adam, *Le Récit*, op. cit., p. 46-47.

4. Gérard Genette, « Frontières du récit », art. cité, p. 162.

« 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 langage¹ ».

Il semble donc qu'on ait tendance à caractériser le récit, ce « moyen de représentation verbal d'un événement », à partir de l'identification entre l'objet de la représentation (« l'événement » représenté) et le médium verbal, dont il est le produit, lequel est conditionné par la succession temporelle des signes. L'alternance des séquences narratives et descriptives (ou informatives, dialogales, digressives ou autres²) dans un récit ne met, autrement dit, pas en cause la fonction descriptive du langage dont le récit est le produit, et qui le structure intrinsèquement. De ce point de vue, le paradoxe relevé ci-dessus n'en est pas un : si le descriptif est nécessaire au narratif, c'est parce qu'il lui est inhérent en tant que mode sémiotique, y compris dans ses séquences dites narratives³.

L'espace d'une pause

Or nous avons vu que la description est associée à l'immobilisation des actions, dans la mesure où elle s'élabore durant les « pauses⁴ » : en dehors du temps donc, ou plutôt, dans une suspension du temps de l'histoire. Mais faut-il souligner que, dans ces moments où « le cours des actions » est immobilisé, le récit, lui, ne s'arrête pas pour autant ? Entre les pages que tourne le lecteur durant le temps de sa lecture, et le temps suspendu des actions dans l'histoire, le récit continue et s'attache même à durer. Ce que laissent entrevoir ces « pauses », c'est donc l'écart entre narration et récit : narration non pas au sens de type de séquence

1. *Ibid.* Rappelons que les Anciens ne connaissaient pas la distinction entre narration et description, qui s'élabore au cours du XVIII^e siècle (voir Henri Lafon, « Sur la description dans le roman au XVIII^e siècle », *Poétique*, n° 51, 1982, p. 305).

2. Jean-Michel Adam distingue cinq prototypes de séquences qui peuvent alterner dans un texte : narratif, descriptif, argumentatif, dialogal et explicatif (*Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 1992, rééd. 2017). Dans « La séquence ? Quelle séquence ? Retour sur quelques usages littéraires de la linguistique textuelle » (*Poétique*, n° 188, 2020/2, p. 259-278), Raphaël Baroni remarque que ces cinq prototypes n'œuvrent pas tous au même niveau de structuration dans la lecture et la composition des textes, en ramenant le séquençage à quatre types : les dialogues, les descriptions, les passages narratifs et les digressions (assimilés aux « commentaires »). Cette révision des prototypes a l'avantage, parmi d'autres, d'effacer la distinction, parfois difficilement tenable, entre séquences descriptives et explicatives.

3. D'où la distinction entre *description* et *descriptif* opérée par Philippe Hamon, pour distinguer les séquences spécifiques de l'« effort » plus général « pour résister à la linéarité contraignante du texte, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs » (*Du descriptif*, *op. cit.*, p. 5).

4. Jean-Michel Adam, *Le Récit*, *op. cit.*, p. 46-47. Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino affirment de même que les descriptions « apparaissent comme des pauses qui viennent interrompre le cours du récit » (*Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 290). Voir aussi la section consacrée à la « durée » du récit dans Gérard Genette, *Discours du récit* (*op. cit.*, p. 122 *sq.*, et particulièrement p. 133-138).

textuelle, orientée vers l'objet, mais comme activité narrative, dont le récit est le résultat¹. La « pause » dans le *tempo* du récit nous confronte plus exactement à un écart maximal entre les trois niveaux du discours du récit théorisés par Genette : l'action de l'*histoire* est suspendue dans le temps, tandis que la *narration* se poursuit dans le temps, pour produire un *récit* qui se déplace dans l'histoire, qui en forme l'exploration spatiale au sens où il explore les dessous, les ressorts, les antécédents, les implications, la portée, le contexte, etc., de l'action suspendue. C'est bien ici une « épaisseur » qui est donnée à l'histoire par le récit, lequel se trouve de ce fait doté d'un pouvoir d'extension ou d'amplification, virtuellement illimité puisque aucune histoire ne peut être épuisée par un récit. Aussi est-ce dans la distorsion entre l'immobilité du temps de l'histoire et la continuité temporelle de la narration que l'espace du récit se perçoit le mieux.

Si la poétique classique a accordé une préférence aux descriptions dites narrativisées, qui s'inscrivent dans le cours de l'action en le ralentissant sans l'arrêter² (à l'instar du célèbre bouclier d'Achille, décrit au chant XVIII de l'*Iliade* durant le temps même de sa fabrication), c'est parce qu'elles modulent l'écoulement du temps de l'histoire sur le flux verbal de la narration en une ligne continue. Dans la section consacrée à la « pause » dans *Discours du récit*, Genette étudie ainsi l'inscription des perceptions et pensées intérieures dans le récit de la *Recherche*, en soulignant que « jamais le récit proustien ne s'arrête sur un objet ou un spectacle sans que cette station corresponde à un arrêt contemplatif du héros lui-même (Swann dans *Un amour de Swann*, Marcel partout ailleurs), et donc jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire³ ». Toutefois, même dans ces cas de ralentissements du récit, on observe un mouvement extensif qui n'a rien de linéaire. C'est ce qu'a souligné Paul Ricœur à propos des innombrables analepses qui « retardent » le récit dans les descriptions narrativisées de *Mrs. Dalloway* :

Ces longues séquences de pensées muettes – ou, ce qui revient au même, de discours intérieurs – ne constituent pas seulement des retours en arrière qui, paradoxalement, font progresser le temps raconté en le retardant ; elles *creusent du dedans* l'instant de l'événement de pensée, elles *amplifient* de l'intérieur les moments du temps raconté, de telle sorte que l'intervalle total du récit, malgré sa relative brièveté, paraît riche *d'une immensité impliquée*⁴.

Aussi, même lorsque le récit « avance », fût-ce en rechignant, dans le temps de l'histoire, il se constitue par un mouvement d'amplification qui « creus[e] du dedans » le temps de l'histoire. En rapportant l'« immensité impliquée » de

1. La narration est « l'acte de narrer pris en lui-même », et le récit est le produit de l'acte narratif, « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif » qui actualise les éléments de l'histoire (Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 72, et *Nouveau Discours du récit*, op. cit., p. 11).

2. Seules les descriptions qui ne coïncident pas avec la perspective d'un personnage et sont du fait du narrateur dit « extradiégétique » interrompent l'action de l'histoire et instaurent une « vraie » pause (Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 134).

3. *Ibid.*

4. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, Paris, Seuil, 1984, p. 154-155 (nous soulignons).

l'événement raconté, le récit ne constitue rien d'autre que sa propre durée – durée non pas au sens d'écoulement, de continuité du temps, lequel appartient à l'histoire, mais au sens d'existence, de permanence achronique, par la prolifération des éléments de l'histoire racontés selon une logique extensive. C'est ainsi que tout récit s'étale dans l'espace, tout en composant avec le temps.

La toile du récit

C'est aussi en termes d'extension spatiale que nous pouvons comprendre l'observation de Ricœur à propos des œuvres de fiction, qui s'affranchissent « des aspects les plus linéaires du temps » pour « explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle¹ ». Dans la théorie de l'intrigue comme configuration, la chronologie de l'histoire est en effet ramenée à l'ordre atemporel d'un *monde*. Et la « fin » du récit consiste moins à relater des événements dans leur successivité temporelle vers une fin qu'à reconstruire une expérience, le plus souvent à rebours, de celle-ci : « [o]rdonner les événements, prendre dans une signification qui les éclaire rétrospectivement l'ensemble des faits et des expériences, tel serait le pouvoir du roman », souligne à cet égard Nathalie Piégay-Gros², en s'appuyant notamment sur l'étude des romans de Flaubert, Joyce et Tabucchi conduite par Dominique Rabaté³. On le sait depuis l'époque de Goethe au moins : le roman a le temps, et il est même « dans la logique du roman de retarder le moment de finir, de freiner des quatre fers pour durer encore⁴ ».

Certaines œuvres ont su faire de la durée la matière même de leur récit, muant en expansion ce que l'évitement de la fin leur interdit en avancée. *Les Mille et Une Nuits* en sont l'exemple emblématique⁵, mais le voyage à bâtons rompus de Jacques et de son maître comme les procrastinations de *Tristram Shandy* dont il s'inspire – romans trop facilement baptisés d'antiromans faute de pouvoir concilier leur forme débridée avec celle des « bons » romans, aux intrigues « bien » nouées – sont des récits qui exhibent exemplairement leur structure spatiale : non pas tant parce qu'ils sont la relation d'un voyage, d'un déplacement spatial des personnages dans le monde de l'histoire, que parce qu'ils se développent à travers une

1. *Ibid.*, p. 152.

2. Nathalie Piégay-Gros, « Introduction », dans *Le Roman*, Paris, Flammarion, « GF-Corpus », 2005, p. 28.

3. Dominique Rabaté, « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi », *Modernités*, n° 11, 1999.

4. Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 388 [p. 388-400]. C'est sur ce point, souligne Pradeau, que Thibaudet situe la différence principale entre un roman et une pièce de théâtre.

5. Voir Nathalie Kremer, « La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans *Les Mille et Une Nuits* », dans *Les Fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVII^e et XVIII^e siècles, Fabula/Les Colloques*, éd. Marc Escola, Nathalie Kremer et François Rosset, mai 2019, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5935.php>

trame non- (pour ne pas dire anti-) téléologique¹. L'étude des romans d'Alain Robbe-Grillet par Genette va dans le même sens : « [l']action ne se déroule pas », observe le poéticien, elle « se multiplie par variations symétriques ou parallèles² », au point que le récit s'apparente à l'espace d'un tableau³ : Perec n'est pas loin de ces anti-nouveaux-romans qui se plaisent à laisser entrer le lecteur, et le poéticien avec lui, dans l'atelier de tissage de sa toile, mais quel n'est pas l'auteur qui ne se plaît à faire cheminer son lecteur par des voies détournées au lieu de le mener directement vers la fin de l'histoire ?

Aussi est-ce plutôt comme une gigantesque toile d'éléments liés, qu'ils soient présents, passés, futurs ou même possibles, que nous pouvons le mieux concevoir la structure du récit, sur laquelle des zigzags⁴, des allées et venues, des arrêts et des retours, des dédoublements de fils parallèles sont effectués. L'image proposée par Genette pour caractériser ce déploiement est celle d'un *faisceau* que, dans l'article qui le rendit célèbre pour sa théorisation de l'intrigue comme une causalité régressive, il oppose précisément à la *ligne* du récit :

Il peut aussi exister les formes de récit dont la finalité s'exerce non par enchaînement linéaire, mais par *une détermination en faisceau* : ainsi des aventures de don Quichotte dans la première partie du roman, qui se déterminent moins les unes les autres qu'elles ne sont toutes déterminées (apparemment, rappelons-le, la détermination réelle étant inverse) par la « folie » du Chevalier, laquelle détient *un faisceau de fonctions* dont les effets seront étalés dans le temps du récit, mais qui sont logiquement sur le même plan⁵.

Les études sur le *telos* du récit et ses jeux anachroniques ont eu tendance à escamoter sa structure en *tela*. Certes, certains récits sont plus linéaires que d'autres ou, pour reprendre les termes de Raphaël Baroni, plus intrigants et séquentiels par opposition à des formes configurantes⁶. Le roman policier et plus généralement le roman dit mimétique, qui ont tendance à privilégier les éléments tensionnels dans l'intrigue, forment les modèles par excellence du premier ; le Nouveau Roman, qui tend à être davantage descriptif et explicatif, celui du second. Toutefois, l'on sait que le roman policier devient souvent « répétitif » à la fin du récit lorsque, au moment du dénouement, a lieu la reconstitution de l'histoire du crime. Quand ces analepses sont le fait du narrateur, le temps est suspendu au profit du recommencement du temps passé, où les actions se rejouent comme une première fois.

1. Voir Marc Escola, « Le clou de Tchekhov. Retour sur le principe de causalité régressive », *Fabula – Atelier*, 15 avril 2010, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive

2. Gérard Genette, « Vertige fixé », dans *Figures I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 87.

3. « Tous les personnages du *Labyrinthe* descendent d'un tableau peut-être accroché dans la chambre du narrateur » (*ibid.*, p. 88).

4. Le terme est proposé par Marie Minger dans « Un curieux cas de zigzag narratif » (*Poétique*, n° 177, 2015/1, p. 83-94) pour désigner une forme de création de durée du roman dans la dynamique narrative, en cultivant l'indécision auprès du lecteur sur la suite de l'intrigue.

5. Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », art. cité, p. 19 (p. 95 dans *Figures II*), nous soulignons.

6. Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 63-64.

Ce pouvoir propre au récit de recommencer le temps, c'est-à-dire de se constituer à partir de la répétition temporelle, met à nu son caractère spatial qui le distingue de l'histoire et de la narration. On peut bien sûr postuler, dans un genre fantastique, un univers fictionnel où les recommencements du temps sont possibles, à l'aide d'une machine à remonter le temps par exemple, ou par l'effet d'une opération magique¹, mais dans un univers mimétique, le temps s'écoule de façon irréversible à tout endroit et en même temps pour tous les personnages de la diégèse.

L'auteur et le lecteur subissent également cette loi de l'irréversibilité du temps : on peut bien sûr relire une histoire ou la raconter plusieurs fois, mais dans des moments successifs ; recommencer la lecture ne suppose pas de pouvoir recommencer le temps passé. Et quand le récit se fait répétitif, cela ne suppose pas que le lecteur revienne en arrière dans les pages qu'il a tournées quand le récit y revient effectivement pour sa part, et autant de fois qu'il veut, dans et à travers une narration continue. Il se trouve ainsi doté d'un pouvoir de réversibilité qui est proprement la caractéristique de l'espace par opposition au temps, comme l'ont souligné Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino dans *Homo fabulator*². C'est cette réversibilité dont le récit est capable, dans et à travers l'écoulement temporel non réversible de la narration autant que de l'histoire, qui nous permet de parler de son « plan spatial ».

Quels sont alors les procédés d'espacement du récit, c'est-à-dire ceux par lesquels sa structure spatiale se laisse le mieux entrevoir ? Nous en évoquerons ici trois, qui sont tout à fait familiers à notre lecteur : les *digressions*, les *dédoublements* du temps et l'ouverture aux *possibles*. Chacun de ces procédés nous oblige à concevoir le récit autrement que comme un développement linéaire. Plusieurs métaphores de la structure spatiale interviennent ici pour caractériser le récit : la boucle, le tressage, le réseau. Dans tous les cas, ils montrent que l'intrigue se structure comme une toile qui se déploie par la multiplication des fils, en s'amplifiant au lieu de courir vers la fin.

Les boucles digressives

Les digressions constituent les moments par excellence où le temps de l'histoire est interrompu au profit d'un écart du récit³. Les écrivains ne se sont pas fait faute de le souligner, parfois plaisamment, en fictionnalisant cette mise en pause du

1. Dans le film *Un jour sans fin* (*Groundhog Day*, 1993) de Harold Ramis, le personnage principal (Bill Murray) subit un éternel recommencement d'une même journée en restant bloqué dans une boucle temporelle.

2. Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, op. cit., p. 301.

3. Voir Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, EHESS, 1992 ; Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994 ; dans son œuvre romanesque ultérieure, Christine Montalbetti a fait du procédé sa marque de fabrique ; Pierre Bayard, *Le Hors-Sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.

temps de l'histoire, de Diderot (« Tandis que Jacques et son maître se reposent... ») à Michon (« Où en est la nuit, Monsieur ? Mais elle n'a pas bougé. Ils sont toujours là tous les quatre... »)¹. Ces pauses correspondent à des bifurcations dans le récit, lequel au lieu d'avancer en suivant le « cours » linéaire des événements dans l'histoire s'attache à introduire dans l'intervalle suspensif une nouvelle histoire, ou à approfondir certains aspects des événements racontés. « Le discours, on le sait, a le pouvoir de retenir la flèche, déjà lancée, en un retrait du temps qui est son espace propre », affirmait Michel Foucault dans un article un peu sibyllin, en ajoutant qu'ainsi « [l]es décisions les plus mortelles, inévitablement, restent suspendues le temps encore d'un récit² ».

L'exemple paradigmatique est sans doute l'interruption, au beau milieu du chant XIX de l'épopée homérique, de l'histoire de la reconnaissance d'Ulysse par sa nourrice, sur lequel s'ouvre *Mimésis* d'Erich Auerbach. Dans ses essais sur l'*Odyssee*, Daniel Mendelsohn revient avec obsession sur la particularité de ce long passage intercalé au chant XIX, qu'il commente ainsi :

[L]a servante chargée de lui laver les pieds, une vieille femme attachée depuis longtemps à la maison royale, remarque une cicatrice caractéristique sur la cuisse de l'étranger – cicatrice qui lui révèle sans ambiguïté que l'inconnu n'est autre qu'Ulysse.

Or, à ce moment précis, alors que le suspense est à son comble, plutôt que d'enchaîner sur une scène émouvante de retrouvailles entre la vieille femme et son maître si longtemps disparu, le poète interrompt le fil de son récit pour remonter le temps par cercles concentriques, afin de nous raconter l'origine de cette blessure [...] ³.

Cette suspension de l'action à son comble est évidemment un des puissants ressorts émotifs de l'intrigue⁴, mais elle nous permet aussi d'observer le pouvoir du récit d'arrêter le temps de l'histoire pour continuer... ailleurs, en l'occurrence, dans les événements passés de la vie d'Ulysse. Pour Mendelsohn, le développement digressif du récit prend ici la forme d'un « cercle concentrique », qui détient « la clé de toute l'épopée » : « le meilleur moyen de raconter un certain type d'histoire n'est pas de suivre une ligne droite mais de procéder par larges cercles chargés de récits secondaires et d'anecdotes. *Par tours et détours*⁵ ». L'image du cercle remplace ici celle de la ligne pour caractériser le pouvoir

1. Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009, p. 107.

2. Michel Foucault, « Le langage à l'infini », *Tel Quel*, n° 15, 1963, p. 44-53, repris dans *Dits et Ecrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 250.

3. Daniel Mendelsohn, *Trois Anneaux. Un conte d'exils*, Paris, Flammarion, 2020, p. 39-42. Voir aussi *Une Odyssee. Un père, un fils, une épopée*, Paris, Flammarion, 2017.

4. Randa Sabry souligne que l'effet de suspens généré par la digression en tant qu'« opérateur de discontinuité » attise la curiosité du lecteur (*Stratégies discursives*, op. cit., p. 171). Voir aussi Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit.

5. Daniel Mendelsohn, *Une Odyssee. Un père, un fils, une épopée*, op. cit., p. 60 (les italiques sont de Mendelsohn, qui s'appuie sur l'étude ancienne de Willem Adolf A. Van Otterlo sur la composition circulaire de l'*Odyssee* : *De Ringcompositie als opbouwprincipe in de epische gedichten van Homerus*, Amsterdam, Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1948).

d'exploration du récit lorsqu'il s'aventure dans « l'immensité impliquée » de l'histoire, pour reprendre les mots de Ricœur. Et ce détour de la digression se révèle détour essentiel, hors-propos qui s'érige en à-propos : c'est aussi ce qu'avait revendiqué Sterne en faisant de la digression le principe de composition essentiel du récit¹.

Entre-temps

Comme le soulignait Todorov, « l'histoire est rarement simple : elle contient le plus souvent plusieurs “fils”, et ce n'est qu'à partir d'un certain moment que ces fils se rejoignent² » – ou non, faudrait-il ajouter³, même si, dans la plupart des récits narratifs canoniques, le dénouement (final ou intermédiaire) repose sur la réunion de fils disjoints (amants réunis, reconnaissances filiales, et autres renversements dont la littérature n'est pas en peine), assurant ainsi la cohérence de l'intrigue. La traditionnelle métaphore de la chaîne linéaire est à concevoir comme une intrication de fils disjoints, conduits pour le moins parallèlement, mais souvent de façon asyndétique, qui supposent un recommencement du temps dans le récit en se déployant dans d'autres espaces.

La structure de l'*Odyssée* avait été ainsi qualifiée par Aristote d'entrelacée⁴ par le fait que l'épopée relate les aventures de deux héros qui se déroulent en même temps, quoique racontées successivement – Télémaque parti à la recherche de son père dans les quatre premiers chants de l'épopée, Ulysse dans son voyage de retour vers Ithaque ensuite, aux chants V-XV⁵. A ces fils parallèles s'ajoute celui de l'histoire de Pénélope, restant immobile à Ithaque et ne nouant aucune action, sinon celle antithétique de faire et de défaire une toile durant des années, jusqu'au moment, quelque temps avant le retour d'Ulysse, de la découverte de la supercherie. L'histoire de Pénélope est certes statique, elle forme le contrepoint immobile et même silencieux du héros, mais elle est essentielle : si Pénélope n'avait pas

1. En plaçant une formule de Pline en épigraphe au livre VII de son *Tristram Shandy* : « *Non enim excursus hic ejus, sed opus ipsum est* » (*Lib. Quintus Epistola sexta*) : « ceci n'est en fait pas une digression, mais l'œuvre elle-même » (Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Charles Mauron et éd. Serge Soupel, Paris, GF-Flammarion, 2014, p. 505). Pour une contextualisation de la formule plinienne, voir Randa Sabry, « La digression dans la rhétorique antique », *Poétique*, n° 79, 1989, p. 272-273.

2. Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 133.

3. C'est aussi ce que souligne Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 65.

4. Aristote, *La Poétique*, op. cit., chap. 24, 59b15. Le terme *peplegmenon* signifie « tressé, entrelacé » ; il est traduit par « complexe » (par opposition à l'intrigue « simple » de l'*Iliade*) dans l'éd. de R. Dupont-Roc et J. Lallot (op. cit., p. 123).

5. C'est à la fin du chant XV qu'on retrouve Télémaque, *entre-temps* revenu à Ithaque, lorsqu'il se rend vers la cabane du porcher Eumée, laquelle sera au chant XVI le lieu de retrouvailles du père et du fils – de la réunion des deux fils parallèles donc.

résisté par ses ruses aux injonctions des prétendants, Ulysse aurait été détrôné, et son retour aurait été vain¹.

Dans l'analyse du temps du récit de *Mrs. Dalloway* conduite par Paul Ricœur, le philosophe distingue trois procédés narratifs par lesquels le temps est configuré dans le récit : le retardement, à un premier niveau, par un procédé d'entassement progressif de menus événements et détails ; les discours intérieurs qui le plus souvent se rapportent au passé, et « font progresser le temps raconté en le retardant² », comme nous l'avons vu ; mais aussi un procédé narratif intéressant particulièrement le philosophe, qui consiste à faire coïncider l'unité de lieu et « l'unité d'un même instant³ ». Or, l'exemple de l'*Odyssée* ou de n'importe quel récit portant sur plusieurs personnages dont les destins se séparent montre qu'à ce dernier procédé correspond celui, inverse, de la disparité des lieux dans un même temps, qui nous confronte à l'extension du récit dans l'espace⁴. Car c'est bien *tandis* qu'Ulysse voyage de l'île de Calypso vers l'île des Phéaciens, puis vers Ithaque, et *tandis* que Télémaque se rend à Pylos puis à Sparte, que Pénélope reste à Ithaque, immobile mais résistante, créant la durée d'un temps qui s'écoule sans passer.

La formule significative de cette structuration spatialisante du récit est le marqueur temporel « pendant ce temps⁵ », qui indique la composition tressée de plusieurs fils narratifs dans une concomitance des temps. Il fonctionne en effet comme un embrayeur de situation nous permettant de nous déplacer dans l'univers diégétique tout en rebroussant chemin dans le temps, pour le revivre une seconde (ou une troisième, quatrième fois, etc.) à un autre endroit dans l'histoire. Dans *Les Onze* de Pierre Michon, c'est ainsi onze fois que nous recommençons le temps à onze endroits différents de la France révolutionnaire réimaginée par l'auteur, pour suivre les alliés semant la terreur chacun de leur côté⁶. La représentation des temps parallèles s'observe souvent aussi de façon condensée. Ainsi du passage suivant dans *Les Onze*, où l'on assiste aux déplacements simultanés des personnages juste après que ceux nommés Proli, Bourdon et Collot ont commandé le tableau représentant les « Onze » au peintre François-Elie Corentin, et qu'ils se séparent à l'aube :

[Proli] a remis la houppelande et enfourché un des chevaux fantômes, il galope vers Passy où il se terre, il est sous mandat d'arrestation, sous le couperet. *Il franchit déjà au galop la porte Saint-Martin*. Et Bourdon non plus ne s'attarde pas en

1. Voir Ionna Papadopoulou-Belmehdi, *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin, 1994, p. 46.

2. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *op. cit.*, p. 154.

3. *Ibid.*, p. 156.

4. C'est en fait ce qu'avait déjà montré Joseph Frank en 1945 dans son étude sur « la forme spatiale dans la littérature », lorsqu'il souligna que le roman peut s'attacher à rendre compte d'événements simultanés, en rompant l'enchaînement temporel de l'histoire. Voir Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature : An Essay in Two Parts », *The Sewanee Review*, vol. 53, n° 2, 1945, p. 221-240. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/27537575.pdf>. Texte repris dans Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

5. Dans l'*Odyssée*, la phrase pivot est : « Pendant ce temps-là Ulysse et Eumée étaient à table avec les bergers » (d'après la traduction d'Anne Dacier, 1756, vol. 3, chant XV, p. 246).

6. Pierre Michon, *Les Onze*, *op. cit.*, p. 102-103.

commentaires, *lui aussi est parti à pied* dans la nuit à loups glapir avec quelque autre meute, ou dormir parmi sa meute. Tout cela – le piège en forme de peinture, le joker politique – on peut penser que c'est Collot qui l'explique à Corentin en le raccompagnant jusqu'au porche de Saint-Nicolas. *Car ils restent là un peu tous les deux*, parmi les masses opaques des cloches descendues¹...

La suspension du temps à un endroit de l'histoire implique le recommencement du temps dans le récit, par un déplacement spatial dans une histoire qui, elle, n'échappe pas à l'écoulement du temps. Dans ces exemples d'exploration de l'espace en fonction des aventures et des destins des différents personnages, se perçoit la structure spatiale d'un récit qui peut se trouver à différents endroits de l'histoire *à la fois*.

La toile des possibles

La suspension ouvre donc à la digression, aux temporalités concomitantes, mais elle est aussi le lieu d'une ouverture aux possibles. Raphaël Baroni a souligné que le mode de narration « réticent » du récit intrigué relève d'une séquentialité qu'on ne peut aborder de façon linéaire mais au contraire tabulaire, comme suite de « bifurcations virtuelles » à tout instant dans le récit². Il s'appuie sur la théorie des textes possibles forgée par Michel Charles³, suivant laquelle « le texte réel [peut être] considéré comme environné de textes virtuels et traversé par eux, au point qu'il devient lui-même un texte virtuel parmi d'autres⁴ ». C'est ici que la métaphore de la toile du récit prend tout son sens, comme un espace de possibles disposés selon une logique autant d'extension que de démultiplication. En effet, l'infini des possibles ne se pose pas seulement de façon extensive, dans les infinis « ajouts » possibles à la matière racontée, mais aussi de manière multiplicative, dans la mesure où le choix d'un possible parmi d'autres possibles alternatifs change le cours de l'histoire, au point d'en produire une autre. *Les Aventures de Télémaque* relèvent ainsi d'un possible extensif dans la mesure où elles complètent l'*Odyssée* d'Homère⁵, mais on pourrait imaginer que paraissent un jour les *Véritables Aventures de Télémaque*, dans lesquelles un Fénelon moderne raconterait, dans un climat plus sophocléen, que le jeune homme porte comme son père

1. *Ibid.*, p. 114, nous soulignons.

2. Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, op. cit., p. 106.

3. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

4. *Ibid.*, p. 108.

5. Pénélope a fait de même l'objet de plusieurs développements dans des réécritures récentes de l'*Odyssée*, chez Margaret Atwood, *L'Odyssée de Pénélope*, trad. Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Paris, Flammarion, 2005 [éd. orig. : *The Penelopiad*, 2005], et Sylvie Durastanti, *Sans plus attendre*, Auch, Editions Tristram, 2022.

une cicatrice significative à la cuisse, induisant une méprise entre la mère et le fils au retour de voyage de ce dernier¹, avec les conséquences funestes que les lecteurs d'Édipe devineront aisément : un tel récit relèverait d'un possible multiplicatif de l'histoire. Dans le premier cas, les possibles complètent l'histoire, dans le second, ils lui font concurrence au point de la transformer².

Or à tout moment ces possibles, extensifs ou multiplicatifs, sont offerts au lecteur comme les fils d'une toile où, selon l'image que proposait déjà Claude Bremond, se perçoivent des « séquences qui se superposent, se nouent, s'entrecroisent, s'anastomosent à la façon des fibres musculaires ou des brins d'une tresse³ ». L'image de la tresse répond à celle du tissage des fils d'une toile, laquelle permet de considérer le récit de façon extensive et non pas « unilinéaire ». C'est ainsi que certains théoriciens comme David Herman ou Raphaël Baroni proposent de remplacer le terme « histoire » (*story*) par le syntagme « monde de l'histoire » (*storyworld*), afin de mettre en valeur le fait que toute histoire est un monde fait de personnages et d'événements virtuellement illimités dont certains seulement sont *actualisés* dans le récit, laissant alors au rang de possibles racontés les événements et personnages qui *auraient pu* être racontés, mais ne l'ont pas été⁴. La rivalité entre narration et description que la théorie poétique perpétue depuis deux siècles perd ici son sens, et nous sommes plutôt incités à considérer le récit comme une toile d'interférences entre possibles virtuels et actualisés formant ensemble, en faisceau, la « multitude de possibles à chaque instant⁵ » qui s'offre à imaginer aux lecteurs pour constituer l'histoire.

La suspension du temps n'implique donc que l'arrêt du temps de l'histoire, tandis que celui de la narration se poursuit, permettant au récit de s'étendre en s'amplifiant dans l'intervalle suspensif de l'histoire. Nous avons pu distinguer trois manières d'extension spatiale du récit : par les détours de la digression qui creusent en profondeur la situation racontée, par la démultiplication des fils de

1. Entre la transformation d'un adolescent en jeune homme plus aguerri, qui par ailleurs ressemble parfaitement à son père, à en croire notamment Hélène (« jamais je n'ai vu pareille ressemblance/chez homme ou femme, et je n'en puis croire mes yeux : / n'est-ce point là le fils du valeureux Ulysse... ? », *L'Odyssée*, chant IV, v. 141-143, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004, p. 62), et le désir du retour du mari exprimé dans l'épopée par l'épouse, la méprise serait parfaitement motivée.

2. Marc Escola et Sophie Rabau proposent une classification plus affinée des textes possibles dans *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé, 2015.

3. Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 29. Le poéticien soulignait aussitôt que les combinaisons de séquences ne sont pas totalement libres et aléatoires : « Cette liberté théorique est limitée dans les faits : entre les séquences, un jeu d'affinités et de répulsions s'institue, comparable à celui qui règle en chimie la combinaison des corps simples ; son effet est de rendre certains rapprochements très probables, et de tendre à exclure certains autres ».

4. David Herman, *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002, p. 14 ; cité par Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 181-182.

5. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 107.

l'histoire en temps concomitants ou par les développements possibles de l'histoire. Ces fils secrets, parallèles ou possibles de la grande toile du récit montrent comment celui-ci s'étale dans l'espace en s'affranchissant de la chaîne linéaire à laquelle on est trop souvent tenté de l'attacher exclusivement. Car si « la fameuse linéarité du signifiant linguistique [est] plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait¹ », comme l'observait Genette, ces quelques considérations sur le récit comme catégorie narratologique voulaient surtout inviter à explorer toute la *densité* de son espace de signification, qui transcende la linéarité du discours aussi bien que la chronologie de l'histoire. Si donc, comme l'énonce Raphaël Baroni, « la structure formelle commune à toutes les formes de narrativité ne [sont] rien d'autre que la représentation (mentale ou discursive) de l'action dans le temps, dans son déploiement virtuel ou actualisé² », cette structure formelle n'a rien de linéaire, mais forme au contraire un espace illimité de bifurcations. Car lorsque le récit tisse la toile d'une histoire fictionnelle, il l'invente en même temps au gré de ses déplacements : chemin faisant. Et pour cheminer, il faut certes du temps, mais aussi de l'espace.

*Université Sorbonne Nouvelle,
Institut universitaire de France*

1. *Discours du récit*, op. cit., p. 789.

2. Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, op. cit., p. 82.