

Le récit

Fondements, variations et perspectives

The Story

Foundations, Variations and Perspectives

Dr Hanène LOGBI *1

*1 Auteur correspondant, Laboratoire SLADD, Université Frères Mentouri Constantine 1 (Algérie) ; loogbi@yahoo.fr

Date de soumission : 04.12.2020 - Date d'acceptation : 05.12.2020 - Date de publication : 10.01.2021

Résumé — De nombreux critiques et théoriciens ont mis en procès le récit tel qu'il a été hérité des premières civilisations avec sa structure narrative universelle et ses finalités. Nonobstant cela, le récit semble tracer son chemin en supportant les différentes modifications qui lui sont apportées et continuer à accompagner l'Homme et la Société dont il rend compte à chaque étape de l'évolution.

Mots-clés : *récit, crise, renouvellement, matrice narrative, intrigue.*

Abstract — Many critics and theorists have put on trial the narrative as it was inherited from early civilizations with its universal narrative structure and with its purposes. Notwithstanding this, it seems to chart its course by supporting the various modifications made to it and continue to support man and society for whom it accounts at each stage of evolution.

Keywords: *Story, Crisis, Renewal, Narrative Matrix, Plot.*

Introduction

Depuis que l'Homme maîtrise *le verbe*, *le récit l'accompagne* – et sans doute même bien avant. La vérité du constat est extraordinairement évidente : *depuis que l'Homme se sert de signes, le récit existe*. Roland Barthes a situé l'objet dans le temps et l'espace par cette formule devenue célèbre :

« *Le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés [...] il n'y a jamais eu aucun peuple sans récit* » (1981, p. 7).

Raconter, narrer, répéter, informer, transmettre, diffuser des faits, des intrigues concerne l'Homme dans son essence, si bien que l'histoire du récit est mêlée étroitement à celle de l'humain, et ce, dans le souci de véhiculer partage, savoir, connaissance et plaisir. De par sa nature, le récit se définit comme élément de transmission d'où une indéniable fonction sociale. Ainsi, l'une de ses premières fonctions a été de répondre aux interrogations de l'homme face aux mystères de l'univers et à sa condition humaine. Enfin, s'il fixe les savoirs, il permet également d'échapper à la réalité par l'imaginaire.

Présent sous diverses formes, le récit semble évoluer en fonction des préoccupations humaines. De fait, il a utilisé bien des langages, colonisé bien des territoires : *la littérature*, mais aussi *l'Histoire, les sciences humaines et sociales*, ainsi que *le domaine juridique*.

- Le récit a-t-il connu un âge d'or ? – il est sûr qu'il a régné sur plusieurs périodes, mais il a connu également des phases de turbulences à l'origine de ses transformations.
- Selon quelles modalités, a-t-il imposé sa présence ?
- Comment s'est effectuée son évolution ?
- Quelles sont ses crises majeures ?
- Quel en est l'aboutissement ?
- Le récit est-il menacé de disparition ?

1. Récits fondateurs et récits de fiction

Il a été établi que dans les sociétés sans tradition écrite, les récits mythiques remplissent des fonctions anthropologiques importantes et connaissent leur premier âge d'or. Ils se présentent, en effet, comme des histoires apportant des réponses aux questions existentielles de l'homme. Ils sont, dès lors, posés comme récits fondateurs de sens. Mais ils ne se sont pas éteints avec l'apparition de l'écriture. Bien au contraire, ils ont survécu grâce à leur capacité à s'adapter à différentes sociétés, tout en gardant des éléments de permanence. Par cette capacité, ils restent liés à l'Histoire à laquelle ils donnent sens.

Avec l'évolution des sociétés, le récit mythique inspire le récit héroïque dont le héros épique ressemble au héros mythique en ce qu'il reste pourvu d'une « *caution transcendante* » (André, 2012, p. 72). À l'exemple du récit mythique, le récit héroïque s'inscrit dans un modèle d'action. Si le récit mythique a traversé les âges, le récit héroïque est remonté jusqu'à nous, souvent avec des variantes, grâce à la transmission orale, d'abord.

C'est à la faveur du développement de l'imprimerie au XIX^e siècle que le récit de fiction se développe sous des formes diverses et que *la nouvelle* et *le roman* prennent un grand essor. Toutefois, les mythologues et psychanalystes (dont il faut citer respectivement Durand et Mauron) retiennent que le récit mythique reste présent sous une forme latente dans ces genres de récits. En revanche, en obéissant à des catégories qui le distinguent, le récit de fiction réussit à traverser les siècles. À la suite des travaux des folkloristes et ethnologues, les structuralistes et sémioticiens ont fini par dégager une structure matricielle du récit. Todorov en donnera la définition suivante :

« *Le récit considéré comme histoire ou fiction renvoie aux actions des personnages dans un univers spatio-temporel* » (1981, p. 131-153).

Servi par la cohérence narrative et la cohésion de l'intrigue, le récit explose littéralement au XIX^e siècle. Dès lors, un nouvel âge d'or s'installe, le récit de fiction prolifère dans les journaux comme sous forme de livres édités, grâce à sa propension à la narrativité. Il conserve ses qualités de facteur de plaisir et / ou de savoir.

2. Crises et mise en procès

Au XX^e siècle, avec le mouvement Surréaliste, une modification de la structure narrative est introduite. Apparaît un nouveau genre qu'on nommera le récit poétique. André Breton avec *Nadja* est un précurseur en la matière.

Ce récit ne se contente pas de reconduire l'intrigue narrative, il l'accompagne de l'exposition d'une subjectivité qui développe l'expression de son expérience à travers un univers spatio-temporel imprégné de cette subjectivité et dans une structure et un style répondant aux principes de la poésie. Cette nouvelle forme donnée au récit ne constitue

pas le premier signe de la crise du récit. Déjà en 1796, Diderot s'attaquait à la représentation telle que conçue par les catégories du récit (personnages, temps et lieu). Dans l'incipit de *Jacques le fataliste*, on peut lire :

« Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (1973, p. 72).

Le personnage principal, ainsi que le titre l'indique, n'est plus le personnage hors du commun du récit héroïque, choisi par le destin, et qui aurait dû être le maître. Le lieu reste incertain, l'illusion référentielle est sabordée et le lecteur, dans ce roman, tend à être freiné dans son désir d'identification au personnage.

Dans les années 1900, des écrivains tels que A. Gide, P. Valéry, F. Mauriac réagissent à l'hégémonie du Réalisme. Quant à Flaubert, il manifeste son malaise par rapport au narrateur. Pour lui le narrateur doit avoir le même niveau de connaissance des événements que le personnage. Par ailleurs, M. Bakhtine en introduisant la théorie de la polyphonie permet de repenser le statut du narrateur. Il conteste une représentation univoque du réel et considère que le narrateur n'est pas une conscience surplombante et totalisante, mais que chaque personnage ayant sa vision, le récit reste potentiellement ouvert sur le plan idéologique. A. Hébert, dans *Les fous de Bassan*, livre un bel exemple de roman polyphonique, où chaque narrateur-personnage donne une version personnelle des mêmes faits et laisse au lecteur la liberté de décider de la meilleure version.

La crise du récit la plus lourde de conséquences pour la narrativité advient avec *L'Ère du soupçon* (Nathalie Sarraute). Des auteurs tels que Claude Simon, Alain Robbe-Grillet s'attaquent aux catégories du récit considérées comme clichés, comme épuisées. Les écrivains théoriciens provoquent une crise de la représentation en privilégiant les signes sur les choses et mettent en avant l'autoréférentialité et l'autoreprésentation dans le récit. En outre, les membres de l'Oulipo (*Ouvroir de la littérature potentielle*) se concentrent sur les contraintes formelles. La forme importe plus que l'histoire narrée, et, Georges Pérec publie *La disparition*, un récit d'où la lettre « e » est exclue. Si jusque-là le récit était un élément essentiel de la connaissance, il commence à perdre ses qualités de modèle de savoir.

À *L'Ère du soupçon*, des théoriciens tels que Dominique Viart, recommandent d'ajouter « l'autre soupçon » introduit essentiellement par F. Lyotard et le postmodernisme, celui de l'incrédulité qui porte sur les « grands récits » ; ceux de l'Histoire, des religions, de l'idéologie... – ces éléments discursifs sur lesquels étaient fondés les récits mythiques et héroïques et sur lesquels s'est construite la civilisation occidentale.

L'ère du postmodernisme apporte de cette manière son lot de remises en cause du récit également : *hétérogénéité, fragmentation, intertextualité, hybridation des genres* contribuent au *renouvellement du récit littéraire* et déstabilisent *la matrice narrative du récit*.

3. Mutations

À ces éléments, il faut rajouter la concurrence faite à *l'écrit* par *l'image*. Pensons à l'intérêt porté par Roland Barthes à la photographie dans *La chambre claire*, mais aussi au développement du cinéma et des médias modernes qui ont contribué à bouleverser le rapport récit-réception. Aujourd'hui le récit peut être écrit conjointement par l'auteur et les lecteurs dans une interactivité grandissante.

À cet égard, l'expérience de Marie Laberge, écrivaine québécoise, est intéressante à évoquer. Elle écrit un récit, *Les nouvelles de Martha*, qu'elle envoie à ses abonnés et donne une version différente selon qu'elle s'adresse à un lecteur ou à une lectrice. Entre désir de renouveler les formes et nostalgie de l'âge d'or, le récit mute. La réflexion amorcée par les avant-gardistes et poursuivie par les nouveaux romanciers a de fait engendré la crise de l'acte narratif.

Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot relève la difficulté du narrateur à faire la part de ce qu'il veut dire et celle de construire un récit dans une suite coordonnée – la difficulté tiendrait à la dissociation du narrateur et du personnage. Le récit, selon Blanchot, *ne sait plus distinguer entre les deux instances, puisque la quête erratique l'expose, au contraire à chercher dans l'acte narratif même, dans sa défaillance, le sens de ce qui, ayant déjà eu lieu, doit pourtant advenir une fois encore.*

3.1. Minimalisme et intériorité

Dans le récit contemporain, après avoir pris des chemins de traverse, l'écriture retombe sur de petits récits à l'image de ceux de la mouvance Minimaliste. Sous cette appellation, ces auteurs des *Éditions de Minuit*, se sont regroupés de façon aléatoire comme l'ont été ceux du *Nouveau roman*. Cette nouvelle notion qui se cherche encore regroupe en effet des écrivains tels que Jean Echenoz (souvent considéré comme chef de file), Laurent Mauvignier, Marie N'Diaye et d'autres auteurs qui seraient « à la recherche d'un nouvel ordre narratif ». Leurs textes se servent de l'histoire pour élucider et investiguer, plus que pour narrer.

De fait, le récit a tendance à se différencier du roman qui présentait une belle intrigue dont il tardait au lecteur de connaître la fin. Le récit contemporain, quant à lui, s'attache à mêler à la fiction des pensées et réflexions critiques ou théoriques, d'où l'appellation « *petits traités* » donnée à la production de Quignard.

Ce mélange de fiction et de réflexions donne lieu à la dilution de l'histoire narrée ainsi les fragments de récit sont mêlés à d'autres modalités discursives. Plus que l'événement, ce sont « *les petits riens* » qui importent. Ce qui a donné naissance à une nouvelle forme, l'écriture minimaliste.

D'autre part, pour illustrer ces genres où le narrateur et le personnage ne sont pas dissociés, parmi tous les récits de soi et récits de l'intime, l'autofiction, genre controversé, fait son apparition. Qu'il s'agisse d'autofiction ou d'autobiographie romancée, l'intériorité triomphe. Le centre d'intérêt se déplace de l'intrigue vers l'intériorité psychique, et ce sans doute, par héritage des tropismes sarrautians.

Le sujet, qui s'exprime dans un discours autoréflexif, ne règle pourtant pas tous les nœuds de la conscience, il demeure dans ces récits un déficit de sens. Sous l'influence du postmodernisme, le récit de soi manque de certitude, car souvent dans les autofictions et autres récits de l'intime, il consiste à prendre sur soi les questions soulevées par un autre, les tensions de l'Autre. On assiste à une appropriation fictive du réel de la part du narrateur. Le narrateur endosse les interrogations posées par d'autres que lui, mais laisse ouvertes les failles.

3.2. Retour au réalisme ?

Force est de constater qu'en voulant détourner le récit du réalisme, on y retourne rapidement. Même si le récit est conduit de façon discontinue, fragmentée, sa source

première reste le réel, que ce soient les faits ou les affects. Qu'il soit d'ordre psychique ou factuel, le récit demeure enraciné dans la réalité.

La réduction de l'intrigue, des personnages et des décors au profit des « *petits riens* », des détails, voit l'engouement de certains auteurs contemporains pour le *fait divers*, à l'instar des romanciers et nouvellistes du XIX^e siècle, mais sous d'autres perspectives, avec d'autres angles d'attaques, d'autres utilisations – à titre d'exemple François Bon publie, aux Éditions de Minuit, en 1993, *Un fait divers*.

Le récit de l'écrivaine Suzanne Jacob offre un autre exemple de ces récits courts fondés sur un fait divers, un infanticide. *L'Obéissance* n'est pas fondée sur le fait lui-même, mais sur ses retombées et les fondements psychiques à l'origine de l'acte. L'incertitude marque le récit, car il n'est jamais confirmé que la mère, Florence, a effectivement poussé son enfant à se noyer. Les seuls éléments concrets de l'histoire restent les propos des personnages qui portent le sceau du doute. En revanche, l'état psychique de la mère fait l'objet de longs développements suivis par ceux portant sur l'état psychologique de l'avocate de Florence, Marie, dont l'histoire semble constituer autant que le fait divers, le cœur même du récit. En vérité deux histoires sont en concurrence et se font écho. *Il n'y a pas de vérité de l'événement, il n'y a que des impressions et des nœuds psychiques* – il faut signaler ici que la critique sociale portant sur la justice ou l'éducation donnée aux fillettes reste implicite, le croisement des deux récits et la polyphonie laissant une grande place aux non-dits.

Dans *L'Obéissance*, il y a une telle porosité entre l'accusée et son avocate, que les mêmes nœuds psychiques se retrouvent chez l'une comme chez l'autre autour de ce fait divers. Les instances narratives sont les lieux à partir desquels on questionne, on interroge, commente, mais sans narrer. En définitive, dans ce récit, fragmentation, polyphonie, hétérogénéité permettent de mettre en avant les affects. La capacité à vivre l'histoire de l'Autre est mise en lieu et place de l'intrigue narrative cohérente, mais le fond de l'histoire demeure le réel. *Le fait divers* devient prétexte à écrire un récit, non pas pour le fait en lui-même mais pour ses retombées sur le groupe social. Ce choix d'écriture montre comment le réel revient sur le devant de la scène avec les perceptions que l'homme peut en avoir. Les faits ne valent pas pour eux-mêmes, mais pour la réaction qu'ils suscitent dans le groupe.

Conclusion

- Le récit est-il en voie d'extinction ?
- Les modifications portées sur sa structure, sa fonction menacent-elles sa présence dans les sociétés contemporaines ?

On a tenté de le détacher de sa force, la matrice narrative, de le détourner du réel, d'amoindrir l'omniscience narrative, de déstructurer l'espace, d'imbriquer les temps, de mêler les genres (*dont le discours poétique et le discours narratif ou le discours et l'image*), d'en faire un lieu de plaisir et de jeu plutôt que de savoir. Malgré les recherches et innovations sur la façon d'appréhender le récit, il semble qu'à l'heure actuelle, il demeure profondément lié au réel dont il rend compte et sur lequel il continue à agir, malgré tout.

En effet, si les événements ne valent plus pour eux-mêmes dans le récit contemporain, ils restent une base pour ce qu'ils interrogent. Le narrateur ne maîtrise plus le récit, ne supporte plus une orientation idéologique. Néanmoins il introduit le doute par sa parole

qui interroge, qui suggère ; par sa capacité à vivre l'expérience de l'Autre. *N'est-ce pas une présence latente d'idéologie ?* L'enjeu principal du récit se concentre toujours sur *l'Homme*, sur la *Société*.

Gageons donc qu'en dépit des modifications de ses structures et ses supports, les menaces et tentatives de dilution, le récit conservera la prééminence qui lui vaudra encore de beaux jours à l'avenir, car *chaque fois que le monde change de façon de voir la vie collective, le récit change de forme et de contenu*.

Références bibliographiques

1. ANDRÉ, S. (2012). *Le récit, Perspectives anthropologiques et littéraires*. Paris: Honoré Champion, coll. "Unichamp Essentiel".
2. BARTHES, R. (1980). *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.
– (1981). "Analyse structurale du récit". *Communication*, n° 08. Paris, Seuil.
3. BLANCKEMAN, B. et MILLOIS J.C. (2004) (sous la dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Paris: Prétéxte Éditeur.
4. DIDEROT, J. (1973). *Jaques le fataliste et son maître*. Paris: Gallimard, coll "folio" classique.
5. HEBERT, A. (1982). *Les fous de Bassan*. Paris; Seuil.
6. JACOB, S.(2005). *L'obéissance*. Paris: Seuil.
7. TADIÉ, J.Y. (1990). *Le roman au XXe siècle*. Paris: Belfond.
8. TODOROV, T. (1981). "Les catégories du récit littéraire". *Communication*, n° 08. Paris, Seuil.
9. VIART, D. (2014). *Fictions en procès*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Pour citer cet article :

Hanène LOGBI, « Le récit : fondements, variations et perspectives », *Paradigmes*, vol. IV, n° 01, 2021, p. 61-66.