

*Michel Mathieu-Colas*

## FRONTIÈRES DE LA NARRATOLOGIE

Lorsque parut le numéro 8 de *Communications*, voici une vingtaine d'années, l'heure semblait être à l'optimisme, aux projets ambitieux, aux théories d'ensemble ; on se plaisait à jouer de la multiplicité et de l'extension des registres, pour constituer le récit en un objet nouveau, universel et cohérent. Roland Barthes donnait le ton dès la première page : sous la diversité des moyens d'expression (« le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances »), il décelait la présence d'une langue universelle ; au fil même des articles, le récit littéraire interférait avec le mythe et l'histoire drôle, le récit de presse et le cinéma, dans une mutuelle stimulation. De même combinait-on les niveaux de description, l'analyse des techniques et l'étude des contenus, la « narration » et les « actions », « le récit comme histoire » et « le récit comme discours ». On caressait l'espoir d'un « modèle commun », articulant les diverses approches dans une vaste synthèse<sup>1</sup>.

Les développements ultérieurs de la recherche n'ont guère, apparemment, tenu cette promesse. Le dialogue a fait place à l'approfondissement des domaines spécifiques – ici les structures de l'intrigue (logique, syntaxe ou sémiotique), là les formes du discours (quotidien, littéraire, iconique, etc.). Certes la théorie du récit, fière de son autonomie nouvellement conquise, s'est dotée d'un nom de baptême auréolé de science – la *narratologie*<sup>2</sup> –, mais l'unité verbale n'est pas parvenue à masquer la divergence des points de vue et des préoccupations, elle n'a fait au contraire que les mettre en relief. Au reste, cherchant moi-même à recenser, il y a quelques années, les principales productions relatives au récit, je n'ai pu mieux faire que de scinder le corpus en deux volets hétérogènes, sans même tenter de justifier

---

1. « L'analyse structurale du récit », *Communications*, 8, 1966.

2. On sait que le terme fut proposé par Tzvetan Todorov dès 1969 (*Grammaire du « Décaméron »*, Mouton ; voir *infra*, n. 28). On aurait pu tout aussi bien, pour désigner la nouvelle discipline, la qualifier de *narratique* (cf. J.-P. Faye, *Théorie du récit*, Hermann, 1972, p. 103), sinon de *diégétique*... : l'essentiel est l'existence d'une dénomination spécifique, l'idée même qu'il est possible de construire une « science du récit ».

théoriquement cette subdivision : « pour des raisons de commodité », j'adoptais sans explication « la distinction généralement reconnue entre histoire et discours », cependant que je reléguais dans une rubrique spéciale les travaux consacrés à la bande dessinée, et renvoyais, pour le récit cinématographique, à une étude mieux informée<sup>3</sup>. Cette juxtaposition n'était peut-être pas seulement un artifice de présentation, elle reflétait aussi un éclatement de l'objet.

La discordance, depuis, a continué de s'affirmer (à quelques exceptions près<sup>4</sup>). Deux ouvrages parus en 1983, l'un et l'autre signés par d'éminents auteurs, illustrent avec netteté, par l'antagonisme de leurs positions, le malentendu qui affecte la réflexion sur le récit.

A ma gauche, Paul Ricœur. Dans cette vaste méditation que constitue *Temps et Récit*, la narrativité se trouve considérée à un niveau très général : le récit, pour le philosophe, est une « catégorie englobante » subsumant toutes les formes d'expression qui représentent une action. Assurément il n'ignore pas la distinction classique entre épopée et drame (récit pur et théâtre), mais, se voulant attentif à leur structure commune, il choisit de se situer au-delà (ou en deçà) de l'opposition, ce qui le conduit à « accorder au terme de récit un caractère générique par rapport à ses deux espèces dramatique et diégétique » :

Nous ne caractérisons pas le récit par le « mode », c'est-à-dire l'attitude de l'auteur, mais par l'« objet », puisque nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits<sup>5</sup>.

A ma droite, Gérard Genette. L'auteur du *Nouveau Discours du récit* s'oppose quant à lui à toute dérive du terme :

... la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accommoder d'une « représentation » dramatique, graphique ou autre. En fait, il n'y a pas de « contenus narratifs » : il y a des enchaînements d'actions ou d'événements susceptibles de n'importe quel mode de représentation (l'histoire d'Œdipe, dont Aristote disait à peu près qu'elle possède la même vertu tragique sous forme de récit que sous forme de spectacle), et que l'on ne qualifie de « narratifs » que parce qu'on les rencontre dans une représentation narrative. Ce glissement métonymique est compréhensible, mais fort malvenu ; aussi plaiderais-je volontiers (quoique sans illusions) pour un emploi strict, c'est-à-dire *référé au mode*, non seulement du terme (technique) *narratologie*, mais aussi des mots *récit* ou *narratif*, dont l'usage courant était jusqu'ici plutôt raisonnable, et qui se voient depuis quelque temps menacés d'inflation.

---

3. « Analyse du récit », *Poétique*, 30, 1977, p. 226-259. Voir, dans le même numéro, « Cinéma et narration », de M.-Cl. Ropars-Wuilleumier (p. 260-262).

4. Voir, par exemple, Gerald Prince, *Narratology* (Mouton, 1982), ainsi que Jean-Michel Adam, *Le Récit* (PUF, 1984), et *le Texte narratif* (Nathan, 1985).

5. *Temps et Récit*, t. I, Éd. du Seuil, 1983, p. 62 et p. 63, n. 1.

Et d'avouer sa « gêne » devant tel ouvrage de Thomas G. Pavel intitulé *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (Klincksieck, 1976) : « pour moi, la syntaxe d'une tragédie ne peut être que *dramatique*<sup>6</sup> ».

Assistons-nous à la naissance d'une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ? En tout cas, on ne saurait concevoir points de vue plus opposés : ici le récit se caractérise par son mode, là au contraire par son objet ; ici il se limite au discours verbal, là il englobe virtuellement toutes les formes d'expression. N'était la simultanéité des deux publications, il semblerait que chaque auteur voulût répondre à l'autre... Du moins ont-ils tous deux le mérite de la clarté, circonscrivant, par leur antithèse, toutes les attitudes théoriquement possibles.

La question étant ainsi posée, il est impossible de s'y soustraire, sous peine de ne plus savoir à quel récit se vouer. La théorie narrative doit-elle avoir pour seul objet le discours verbal (et plus particulièrement le discours littéraire, le plus élaboré du point de vue formel), ou est-elle fondée à étendre ses frontières (comme le proposait Barthes dès 1966) ? Le choix entre les deux thèses ne saurait se réduire à une simple affaire de tempérament<sup>7</sup>, il implique nécessairement des enjeux théoriques. Et puisque le débat est d'abord linguistique (Ricœur et Genette s'opposent sur le sens des mots), c'est sur ce terrain précis que j'engagerai ma réflexion.

### ***L'héritage***

Gérard Genette a pour lui l'autorité de la tradition. Le terme latin *narrare* (nanti de tous ses dérivés<sup>8</sup>) se référait exclusivement à un acte de langage, et le français, en l'adoptant, s'est conformé à cet usage ; bien plus, il a accentué sa valeur esthétique : une « narration » digne de ce nom se doit d'être « circonstanciée et développée avec art<sup>9</sup> » (au point que les pédagogues ont pu l'instituer en exercice

---

6. *Nouveau Discours du récit*, Éd. du Seuil, 1983, p. 12-13.

7. Je ne sais plus quel chroniqueur scientifique, parlant de modèles cosmologiques, suggérait que les préférences affichées ici et là pour un univers fermé ou un univers ouvert dépendaient en partie de l'inconscient des savants (selon que vous serez agoraphobe ou claustrophobe...).

8. On est frappé de l'extrême richesse de cette famille lexicale, aussi bien en latin qu'en ancien français. Les théoriciens modernes, en multipliant les dérivés – de *narratologie* à *narrativité*, en passant par *narrème* (E. Dorfman), *narratique* (J.-P. Faye), etc. –, ne feront que prolonger une antique tradition.

9. Voir le *Grand Larousse de la langue française*. Déjà le *Dictionnaire de l'Académie* (6<sup>e</sup> éd.) définissait la narration comme un « récit historique, oratoire ou poétique » (bien qu'« il se di[se], quelquefois, d'un simple récit fait en conversation »), et Littré précisait que le verbe narrer « se rapporte plus que raconter à l'habileté et au détail avec lequel le fait est exposé ». C'est aujourd'hui le *Trésor de la langue française* qui présente la narration comme une « relation détaillée, écrite ou orale (d'un fait, d'un événement) », et en particulier un « récit développé dans une œuvre littéraire »,

scolaire). Définis moins strictement, les mots *récit* et *raconter* n'en ont pas moins été restreints, dans leur emploi originel, au seul mode verbal<sup>10</sup> ; cette délimitation a traversé les siècles sans subir de changement notable, et les dictionnaires les plus récents y souscrivent encore : il va de soi, pour eux, que le récit ne peut être donné que de vive voix ou par écrit.

Cette spécification prend d'autant plus de relief que la tradition l'insère dans un système dichotomique. Depuis l'Antiquité, il est d'usage d'opposer la *diègèsis* à la *mimèsis*, la « narration » à la « représentation<sup>11</sup> », l'épique au dramatique, le récit au théâtre – d'un côté l'on « raconte », de l'autre on « montre » en agissant :

... ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit (*Examen du Cid*).

Ils ne savent pas qu'une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action (*Première Préface de Britannicus*).

Au lieu de scènes, nous avons des récits [...]. De graves personnages placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : « Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir ! » (*Préface de Cromwell*).

Loin d'être périmée, cette répartition des termes est encore aujourd'hui d'un usage courant<sup>12</sup>.

### ***L'extension analogique***

Mais elle ne peut plus suffire à rendre compte de tous les systèmes de communication (le titre de la revue revient comme un écho) développés dans le cadre de la culture contemporaine. L'apparition de nouveaux médias – cinéma,

---

cependant que le nouveau *Grand Robert*, privilégiant la forme écrite (« exposé détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire »), relègue le sens oral au second plan (« Vieilli. Récit fait oralement »).

10. *Récit* (de *recitare* = lire à haute voix) désigne par priorité une relation orale (« action de rapporter de vive voix un événement »), avant de s'appliquer « par extension » à l'écriture (cf. Hatzfeld et Darmesteter, *Dictionnaire général de la langue française*). Pour ce qui est du verbe *raconter*, il suffit de rappeler l'origine commune de *conter* et *compter* (lat. *computare*) : raconter, au sens propre, c'est « énumérer » les détails d'un événement (comparer, en allemand, *zählen* et *erzählen*).

11. Puisque nous parlons ici de terminologie, il n'est peut-être pas inutile de souligner l'ambiguïté du terme de *représentation*. Il peut, selon les cas, soit désigner un mode spécifique – la mise en scène ou en images, par opposition à une relation purement verbale (c'est en ce sens que nous l'emploierons dans les premières pages) –, soit s'étendre au contraire à toutes les formes d'évocation : entendue de la sorte, la représentation englobe la narration, loin de s'opposer à elle (la « représentativité » est une des dimensions essentielles du récit : voir notre dernière partie).

12. On la retrouve naturellement dans les autres langues : voir par exemple, pour l'anglais, l'opposition établie par R. Scholes et R. Kellogg entre *narrative* et *drama* (*The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 1966, p. 4).

téléfilm, roman-photo, bande dessinée, création radiophonique, etc. – est venue perturber l'opposition classique, déterminant du même coup un élargissement de la conscience narrative.

L'exemple du cinéma est à lui seul fort éloquent. Il est vrai que sur de nombreux points il s'apparente au théâtre puisque, tout comme lui, il relève de la vision (s'offre à des « spectateurs ») et de la représentation (il implique des acteurs, des décors, une mise en scène), ou, pour parler comme Aristote, il « présente tous les personnages comme agissant, comme en acte », il *montre* l'action, ne la *dit* pas<sup>13</sup> ; ne désigne-t-on pas parfois le film, lorsqu'il est destiné à la télévision, du nom de « dramatique » ? Mais d'un autre point de vue, il se distingue du théâtre pour se rapprocher de la narration. En un sens, le cinéma, comme l'indiquait Claude-Edmonde Magny, « est fort peu (ou pas du tout) un spectacle ; il est beaucoup plus – comme le roman – un récit<sup>14</sup> ». On trouve en lui, certes transposés mais aisément reconnaissables, les principaux constituants du mode narratif : la continuité du discours, la liberté temporelle (flash-back), le jeu des points de vue (cadrage, mouvements de caméra), la souplesse des articulations (montage). Le dialogue, comme dans le roman, s'y trouve subordonné à la trame narrative, la bande-images jouant le même rôle que le discours du narrateur. En outre, l'espace imaginaire développé par le film (ce que les théoriciens du cinéma, de manière révélatrice, désignent précisément du terme de « diégèse<sup>15</sup> ») est plus proche du monde romanesque que de l'espace scénique, étant donné qu'il n'y a point, comme au théâtre, de rupture effective entre des acteurs réels (physiquement présents) et un décor artificiel (plus ou moins stylisé), mais au contraire intégration des personnages et des objets dans un même monde fictionnel : de purs « êtres d'image » défilent sous nos yeux, semblables par leur immatérialité aux « êtres de papier » qui, selon Roland Barthes, habitent la littérature. Il semble donc difficile, même en restant dans le cadre d'une définition modale, de suivre Genette lorsqu'il désigne le cinéma comme « extra-narratif ». Les cinéastes eux-mêmes ne s'y sont pas trompés : « Dickens, disait déjà Griffith, écrivait de la façon dont je procède actuellement ; cette histoire est en images, et c'est la seule différence<sup>16</sup> » – différence non

---

13. Le cinéma, écrit Louis Jouvét, « n'est qu'un mode nouveau, une branche nouvelle, une moderne activité de l'art dramatique, du théâtre » (*Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952, p. 124). Quel que puisse être l'excès d'une telle formulation, elle n'en contient pas moins une part évidente de vérité. Cf. Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Klincksieck, 2<sup>e</sup> éd., 1971, p. 189-190.

14. *L'Âge du roman américain*. Éd. du Seuil, 1948, p. 29. De la même façon, André Bazin et les filmologues affirment que le cinéma est « roman » plus que « théâtre » (voir Ch. Metz, *op. cit.*, p. 203).

15. L'emprunt du terme par Gérard Genette confirme, s'il en était besoin, l'analogie entre le cinéma et le récit verbal.

16. Cité par Georges Sadoul (d'après M.-Cl. Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma*, A. Colin, 1970, p. 12).

négligeable, assurément, mais qui ne saurait masquer l'analogie des deux systèmes. Quant aux théoriciens, ils sont depuis longtemps conscients de la narrativité du film : « Béla Balázs, note Christian Metz, avait déjà montré comment le film, apparemment frère jumeau de la pièce de théâtre [...], se rapprochait en réalité du roman par la bande-images qu'un narrateur invisible, très semblable au romancier et comme lui extérieur aux faits qu'il relate, déroulait sous les yeux du spectateur de la même façon que le récit romanesque aligne des phrases qui vont directement de l'auteur au lecteur<sup>17</sup>. »

Les mêmes remarques vaudraient à plus forte raison pour la bande dessinée. Certes elle plonge ses racines dans l'art représentatif, ce qu'avait bien compris Töpffer, l'un des pionniers du genre :

Les dessins, sans [le] texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, un livre qui, parlant directement aux yeux, s'exprime par la représentation, non par le récit<sup>18</sup>.

Et pour mettre en relief cette dualité, il publie simultanément la même histoire sous les deux formes, littéraire et graphique<sup>19</sup>. Il n'en est pas moins vrai que la bande dessinée, selon le mot même de Töpffer, « forme une sorte de roman ». Les critiques ont depuis longtemps analysé toutes les figures qui articulent les images et constituent leur succession en « récit » continu : « Une fois le graphisme assuré, observe Pierre Fresnault-Deruelle, tout l'intérêt pris à la lecture d'une B.D., comme à la vision d'un film, est inhérent à la technique narrative<sup>20</sup>. »

Ainsi la bande dessinée, le cinéma et, plus généralement, tous les systèmes iconiques qui impliquent une succession, de la tapisserie de Bayeux au roman-photo, développent une dimension de type narratif (les dictionnaires eux-mêmes le reconnaissent indirectement<sup>21</sup>). Si l'on voulait rester fidèle au découpage traditionnel

---

17. *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Klincksieck, 1972, p. 54. J'ajouterai qu'à ma connaissance Christian Metz est un des premiers à avoir utilisé le terme de *narrativité*, et ce, précisément, à propos du cinéma (« Le cinéma : langue ou langage ? », 1964 ; cf. « Le cinéma moderne et la narrativité », 1966 ; les deux articles sont repris dans le premier tome des *Essais*). Il s'attachera aussi à définir cette notion – l'« *impression de narrativité* » : ce qui nous donne « la certitude d'avoir affaire à un récit » – d'un point de vue plus général, en s'appuyant conjointement sur le récit verbal et le récit filmique (« Remarques pour une phénoménologie du Narratif », 1966 ; repris dans *Essais*, t. I).

18. Cité par G. Blanchard, *La Bande dessinée*, Marabout, 1969, p. 84.

19. *Voyages et Aventures du Dr Festus*, 1840. Le même procédé sera repris à une époque récente (mais avec moins de bonheur !) par les adaptateurs français du *Club des Cinq*, dont la nouvelle série offre pour chaque histoire une double version : texte romanesque à gauche, bande dessinée à droite (cf. M.-P. et M. Mathieu-Colas, *Le Dossier « Club des Cinq »*, Magnard-L'École, 1983, chap. 9).

20. *Dessins et Bulles. La bande dessinée comme moyen d'expression*, Bordas, 1972, p. 9.

21. Contradiction révélatrice : si le récit est défini, dans tous les dictionnaires, comme un discours exclusivement verbal, le mot reparaît clandestinement dans tel ou tel article consacré à l'image. Ainsi

(*diègèsis* vs *mimèsis*), il faudrait à tout le moins les décrire comme des formes « mixtes », plutôt que de les désigner comme extra-narratifs. Cette nécessité ouvre déjà une brèche dans la définition officielle du récit (mode purement verbal) et libère un large espace pour l'extension analogique.

Mais est-il bien certain qu'il faille s'en tenir à ce point de vue modal ? Le film et la bande dessinée ne peuvent-ils prétendre à la narrativité que dans la stricte mesure où, s'opposant au théâtre, ils se rapprochent du roman ? Ne peuvent-ils être considérés comme des récits à part entière, pour la raison plus simple, et peut-être plus fondamentale, qu'ils relatent des faits (réels ou imaginaires) ? Pour le sens commun lui-même, ce qui distingue le récit de genres non narratifs, c'est avant tout la référence à une action, à une séquence événementielle : est-il dès lors illégitime de définir le récit non du point de vue du mode, mais du point de vue de l'objet ?

### ***Le glissement métonymique***

J'écoute un conte, je lis un roman. La narrativité ne se manifeste pas seulement par des figures verbales, elle s'affirme en premier lieu par la présence d'une *histoire* (quelque nom qu'on lui donne : intrigue, fable, etc.<sup>22</sup>). Il faut, pour qu'il y ait récit, que des événements soient évoqués et viennent s'inscrire dans une diégèse (la fonction « référentielle » dont parle Jakobson). Il faut en outre qu'ils s'articulent temporellement et reçoivent leur « fonction » de leurs rapports syntagmatiques (Propp) : c'est cette corrélation entre événements consécutifs qui constitue l'histoire, c'est elle, avant toute chose, qui forme la trame du conte ou du roman. Ne peut-on désigner cette organisation de l'univers raconté en qualifiant de narratives les structures qu'elle met en œuvre ?

Certes, il y a glissement de la forme au contenu (de la narration de l'histoire à l'histoire narrée), mais quoi de plus commun ? Notons que les autres qualificatifs applicables à l'action – je songe en particulier à « dramatique » et « diégétique » (« historique » étant exclu pour des raisons compréhensibles) – ont également connu diverses oscillations<sup>23</sup>. Le déplacement métonymique paraît ici inévitable.

---

le *Petit Larousse*, décrivant la bande dessinée, souligne la « continuité du récit », cependant que le *Petit Robert* parle de « récit filmique » à propos du flash-back, et définit le roman-photo en termes narratifs.

22. Qu'on nous permette ici de négliger les nuances qui séparent ces termes, nuances fort subtiles et qui varient parfois d'un auteur à l'autre (cf. B. Valdin, « Intrigue et tableau », *Littérature*, 9, 1973, p. 47 *sq.*). Dans la perspective d'ensemble où nous nous situons, il est possible de les considérer comme globalement équivalents. On comparera à cet égard les différentes traductions du *muthos* aristotélicien dans les éditions françaises de la *Poétique* : « fable » (J. Hardy, Les Belles Lettres), « histoire » (R. Dupont-Roc et J. Lallot, Éd. du Seuil, 1980), « intrigue » (P. Ricœur, *op. cit.*, p. 57, n. 2).

23. Si le mot grec *drama* avait évolué de l'objet (action) à la forme (pièce de théâtre), l'adjectif

Un pas de plus, et le mot récit lui-même change de niveau (quoique la nécessité semble ici moins évidente, le langage courant offrant déjà de nombreux substantifs pour dénommer le narré). Le terme désigne alors l'objet de la narration, *le récit comme histoire*, selon la formule de T. Todorov<sup>24</sup>, ou le *récit raconté*, comme disent Cl. Bremond et le groupe  $\mu$ <sup>25</sup>. Faut-il rappeler la définition proposée par P. Ricœur ? « Nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits. » D'autres, dans le même sens, oseront parler de « narration »<sup>26</sup>. Ce sont encore les termes savants de « narrativité » et de « narratologie » qui peuvent renvoyer aux structures du contenu : A. J. Greimas situe ainsi la narrativité à un niveau sémiotique « distinct du niveau linguistique » et « logiquement antérieur, quel que soit le langage choisi pour la manifestation<sup>27</sup> » ; et s'il est vrai que la narratologie désigne souvent depuis *Figures III* l'étude des figures propres au récit verbal (et plus particulièrement littéraire), le terme n'en fut pas moins introduit à l'origine par Tzvetan Todorov, pour désigner principalement la grammaire de l'intrigue<sup>28</sup>.

---

*dramatique* est revenu, en français, de la forme à l'objet. Pour les vicissitudes du terme *diégétique*, allant du mode (grec *diègèsis*) au contenu (fr. *diégèse*), je renvoie à l'analyse qu'en fait Genette dans le *Nouveau Discours*, *op. cit.* (p. 13-14).

24. « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, p. 127 sq.

25. Cl. Bremond (*Logique du récit*, Éd. du Seuil, 1973, p. 102 et 321) et le groupe  $\mu$  (*Rhétorique générale*, Larousse, 1970, p. 172) distinguent dans tout message narratif le *récit racontant* et le *récit raconté*. C'est ce dernier, en réalité, qui constitue pour eux le récit « proprement dit », et c'est dans ce sens précis qu'ils utilisent le terme. « Ce que Propp étudie dans le conte russe – déclarait déjà Bremond en 1964 –, c'est une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message : le *récit* » (repris dans *Logique du récit*, p. 11-12). De même les membres du groupe  $\mu$ , parlant de *Brilannicus*, affirment que « le récit est en train quand le rideau se lève (Néron a fait enlever Junie), et que le récit se poursuit quand il tombe... » (*op. cit.*, p. 176). Entendu de la sorte, le récit, c'est l'histoire. Genette, naturellement, ne méconnaît pas cette acception (voir *Figures III*, Éd. du Seuil, 1972, p. 71), mais il se garde de l'adopter.

26. T. Todorov présente explicitement sa *Grammaire du « Décaméron »* comme une « grammaire de la narration » (*op. cit.*, p. 9-11) ; de même, pour A. J. Greimas, « la théorie de la narration » essaie de rendre compte de « la forme sémiotique du contenu » (*Du sens II*, Éd. du Seuil, 1983, p. 59). On notera qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'il faut en croire le *Dictionnaire de Trévoux*, le terme de *narration* pouvait signifier l'« événement qui fait le sujet du poème épique » ; le moyen français connaissait également le substantif *narratif*, au sens de « contenu de ce qui est raconté... » (W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, s.v. *narrare*).

27. « Éléments d'une grammaire narrative », *Du sens*, Éd. du Seuil, 1970, p. 158.

28. *Grammaire du « Décaméron »*, *op. cit.*, p. 10 : « ... cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit ». Le *Grand Larousse de la langue française* et le nouveau *Grand Robert*, curieusement, passent sous silence cette référence et datent le terme de 1972 (*Figures III*), quand il reçoit précisément un sens plus restrictif. Est-ce à dire que le sens large soit resté lettre morte ? « Il se trouve, affirme Genette dans le *Nouveau Discours*, que les analyses de contenu, grammairales, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie [à l'exception de Gerald Prince], qui reste ainsi la propriété (provisoire ?) des seuls analystes du mode narratif » (*op. cit.*, p. 12). Aussi bien J. Demers, L. Gauvin et M. Cambron, dans leur excellente bibliographie sur le conte, distinguent résolument l'approche narratologique (grammaire « discursive », proche de la rhétorique) de l'approche « morphologique » (qualifiée

Voici donc le récit rapproché de l'histoire. Il en résulte que le concept, en changeant de niveau, reçoit en même temps une nouvelle extension : si l'intrigue se laisse analyser en structures narratives (voire « diégétiques ») quand elle est racontée verbalement, elle doit l'être tout aussi bien lorsqu'elle est prise en charge par un autre support puisque, précisément, ce qui la définit – l'organisation séquentielle des événements – est pour une part indépendant du mode de transmission (mots, images, gestes, etc.).

Revenons au théâtre, puisque c'est lui qui cristallise les principales oppositions. Nul ne saurait nier que, sous sa forme classique, il « retrace une histoire » (selon le mot de Racine<sup>29</sup>) ; or cette histoire, considérée dans sa logique interne, est susceptible du même type d'analyse que le contenu d'une épopée, d'un conte ou d'un roman. Les mêmes concepts opératoires valent pour les deux registres (nœud vs dénouement, rôles, fonctions, situations...). Aristote déjà se plaisait à souligner la parenté de l'épopée et de la tragédie ; plus près de nous, A. J. Greimas s'inspire conjointement du registre théâtral (Souriau) et du conte populaire (Propp) pour l'élaboration du modèle actantiel : autrefois comme aujourd'hui, la différence modale se détache sur le fond d'un horizon commun. On reconnaît d'ailleurs là le principe de toute adaptation : sa possibilité même présuppose, par-delà les formes, l'unité de l'objet. Dès lors, peut-on refuser à l'histoire mise en scène une structure narrative, sous prétexte qu'elle relève, dans sa manifestation, du mode « dramatique »<sup>30</sup> ? Lorsque Thomas Pavel parle de la « syntaxe narrative des tragédies de Corneille », il ne fait que suivre la logique inhérente à la métonymie (je n'hésitais pas non plus, dans la bibliographie sur le récit, à inclure *les Deux Cent Mille Situations dramatiques* d'Étienne Souriau, ou l'article d'Annie Ubersfeld sur les

---

toutefois de « grammaire narrative »...) (*Littérature*, 45, 1982, p. 113). Cependant rien n'est joué : outre l'exemple de G. Prince, on peut citer T. G. Pavel (*Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Klincksieck, 1976, Introduction), P. Pavis (*Dictionnaire du théâtre*, Éd. sociales, 1980, p. 168 : « une logique des actions ou narratologie »), et plus récemment Anne Hénault (*Narratologie, Sémiotique générale*, PUF, 1983). J.-M. Adam, quant à lui, fait remonter la narratologie à Propp (*le Récit, op. cit.*, p. 5).

29. « Retracer-lui d'Esther l'histoire glorieuse... », fait dire Racine à la Piété, s'adressant aux actrices qui s'apprêtent à jouer (Prologue d'*Esther*).

30. Signalons au passage la position ambiguë de R. Wellek et A. Warren, qui commencent par souscrire à la distinction traditionnelle (le « terme “ narrative”, [...] accolé à “ fiction”, implique nécessairement une opposition par rapport à la fiction mise en scène, c'est-à-dire le théâtre »), mais, quelques lignes plus loin, ne manquent pas d'attribuer à l'œuvre dramatique une structure narrative : « La structure narrative de la pièce de théâtre, du conte, du roman [*the narrative structure of play, tale, or novel*], reçoit habituellement le nom d' “ intrigue” » (*la Théorie littéraire*, Éd. du Seuil, 1971, p. 302 et 303). La même ambiguïté se retrouve aujourd'hui dans le nouveau *Grand Robert* : alors que la narration, dans l'article qui lui est consacré, se trouve présentée comme un discours purement verbal (et plus particulièrement écrit : voir *supra*, n. 9), cette restriction est oubliée lorsqu'il s'agit de définir l'intrigue – « ensemble des événements qui forment l'essentiel de la narration (*d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film*) » ; je souligne.

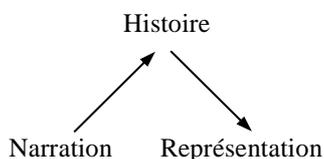
« Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père »<sup>31</sup>). Plus ouvertement encore, Patrice Pavis accorde une large place, dans son *Dictionnaire du théâtre*, à l'analyse narrative :

Du point de vue du spectateur, [...] le théâtre présente bien, dans la plupart des cas, *une fable* résumable en un récit. Cette fable a toutes les caractéristiques d'une suite de motifs possédant leur logique propre, si bien qu'une analyse du récit est parfaitement possible, à condition de travailler sur un récit reconstitué en un modèle narratif théorique<sup>32</sup>.

On ne saurait mieux dire.

### *Le récit généralisé*

Cette interprétation, cependant, ne va pas sans conséquences : s'il est vrai que toute histoire peut être tenue pour narrative, tout message rapportant (« retraçant ») une histoire ne peut-il être désigné comme une forme de récit ? Par un effet en retour, le glissement métonymique qui, dans le cas de la narration verbale, permettait le passage de la forme au contenu (du « récit comme discours » au « récit comme histoire ») est susceptible de revenir, dès lors qu'il y a représentation, de l'objet vers le discours (du « contenu narratif » à la forme du message), prenant ainsi à revers l'opposition modale :



Peu importe à ce niveau le système d'expression : l'art mimétique finit par se voir attribuer un aspect diégétique, pour la seule raison qu'il met en scène une « diégèse » – d'où il résulte que le théâtre, initialement opposé au récit, en devient un des modes.

La tradition n'ignorait point le fait, bien qu'elle évitât scrupuleusement, parlant du poème dramatique, les termes récit et narration. Puisque l'action rapportée constitue une *histoire*, tout discours qui l'évoque mérite aussi ce nom,

---

31. Voir *Poétique*, 30, p. 227 (n° 9) et p. 241 (n° 76).

32. *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 35 (« par analyse du récit, on entend non pas l'examen des récits des personnages, mais l'étude de la narrativité au théâtre »). On observera ici la justification modale de la métonymie : est récit, au théâtre, ce qui pourrait être narré. Comme l'indique Jacques Schérer à propos de *Dom Juan*, « on découperait aisément la pièce de Molière en une douzaine d'épisodes qui raconteraient, à loisir mais significativement, la chronique de Dom Juan » (*Sur le « Dom Juan » de Molière*, Sedes, 1967, p. 69). Entendue en ce sens, la fable constitue « l'arrière-plan narratif de la pièce : ce à quoi se réduirait l'action si elle était racontée comme un reportage » (P. Charvet et al., *Pour pratiquer les textes de théâtre*, A. de Boeck, Duculot, 1979, p. 22).

quelle qu'en puisse être la forme. Rappelons qu'à une époque ancienne, le terme pouvait s'appliquer non seulement au récit verbal, mais occasionnellement à l'œuvre dramatique<sup>33</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle encore, Claudel mettra en scène *l'Histoire de Tobi et de Sara* : n'y a-t-il rien là de narratif ? En tout cas, il ne craint pas d'affirmer que « Shakespeare, c'est un spectacle qui se déroule, une histoire qu'on nous raconte<sup>34</sup> ». Et l'on pourrait multiplier les exemples empruntés au langage courant<sup>35</sup>.

Si donc les pièces de théâtre – du moins certaines d'entre elles – « racontent des histoires », il n'est pas insensé de les qualifier de récits (sans pour cela les réduire à cette seule dimension). Le pas semble franchi, dès 1966, par A. J. Greimas (« un type de récits – les œuvres théâtrales<sup>36</sup> ») comme par Roland Barthes : « Le récit est présent dans le mythe, la légende, [...] la tragédie, le drame, la comédie<sup>37</sup> ... » Un peu plus tard, Jacques Dubois et le groupe  $\mu$  présentent le « discours théâtral » comme une des variétés du « discours narratif » (au même titre que les discours littéraire et cinématographique<sup>38</sup>), cependant que Maurice-Jean Lefebvre parle de « récits mimétiques représentés par les différents genres dramatiques, du simple sketch à l'opéra<sup>39</sup> ». Patrice Pavis, quant à lui, considère que « le récit théâtral n'est qu'un cas particulier des systèmes narratifs » (on peut y distinguer une « histoire narrée » et une « mise en scène narrante »<sup>40</sup>), tandis que Jerry Palmer traite le théâtre

---

33. Le terme *histoire*, en moyen français, pouvait désigner une représentation – jeu mimé ou mystère, moralité ou drame, tragédie ou comédie sacrée (voir entre autres W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, s.v. *historia*). Ce sens se retrouve en Angleterre, à l'époque élisabéthaine, où le mot *history* s'applique à toutes sortes de pièces – non seulement des drames historiques (Shakespeare, *The Famous History of the Life of King Henry the Eighth* : « ... think ye see / The very persons of our noble story... »), mais encore des tragédies (*The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmark*), ou même des comédies (*A Pleasant Conceited Historie called The Taming of a Shrew*, anonyme). Il n'est pas jusqu'au mot *tale* qui ne puisse prendre à l'occasion une valeur théâtrale (*The Winter's Tale*, de Shakespeare).

34. Claudel, *Accompagnements*, « Conversations sur Jean Racine » (*Œuvres en prose*, Pléiade, 1965, p. 455). Cf. Artaud : « ... on nous a habitués [...] à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie » (*le Théâtre et son double*, Gallimard, Coll. « Idées », 1964, p. 116) ou Sartre : « Le théâtre dramatique, [...] ce théâtre que nous connaissons tous et qui raconte une histoire individuelle » (*Un théâtre de situations*, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 105).

35. Un exemple entre mille. *L'Officiel des spectacles* du 20 au 26 février 1985 caractérise ainsi certaines des pièces annoncées : « Un conte fantastique... », « L'étonnante histoire d'un reporter-photographe... », « Une autobiographie précoce... », « Une belle et déchirante histoire d'amour... », « L'histoire d'une provocation... », etc.

36. *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 175.

37. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, p. 1.

38. *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 175-176.

39. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1971, p. 117.

40. *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 35 et 103. Cf. p. 171 : « Le critique placé devant un texte dramatique doit s'intéresser en même temps au signifié (*l'histoire racontée*), au signifiant (*la manière de raconter*), ainsi qu'au rapport des deux » (je souligne).

classique comme une forme de récit (« dans des récits tels que *Cinna*<sup>41</sup>... »). Rappelons enfin la position de Paul Ricœur qui, délibérément, « réuni[t] épopée et drame sous le titre de récit » (« on doit pouvoir parler de récit dramatique »)<sup>42</sup>.

Y a-t-il ici abus de langage? Avant de se prononcer sur un plan proprement terminologique, on notera que l'idée même d'un concept englobant n'a rien de déraisonnable. S'il est vrai qu'il existe un niveau structurel commun à toutes les formes d'histoires, il faut en rendre compte. Croit-on pouvoir élaborer des poétiques cloisonnées – l'une consacrée exclusivement au récit littéraire, une autre au film, une troisième au théâtre – sans tenir compte des relations et des interférences? Qui se chargera d'analyser le schéma actionnel de *Roméo et Juliette*: le spécialiste de la nouvelle (pour Bandello et Boaistuau), de la tragédie (pour Shakespeare), du cinéma (trente-deux adaptations ont été réalisées entre 1900 et 1972<sup>43</sup>)? Qui pourra comparer les différentes versions (suppressions, adjonctions, substitutions et déplacements)? L'analyse des histoires, considérée en deçà de la différenciation modale, ne saurait être éclatée en disciplines distinctes.

Bien plus, la parenté concerne les modes eux-mêmes (ainsi que Ricœur le souligne à propos d'Aristote<sup>44</sup>). D'une part, il n'est pas exclu que certaines figures appartiennent conjointement aux divers registres (je pense par exemple aux ellipses temporelles, ou au principe de l'enchâssement<sup>45</sup>). D'autre part, d'un mode à l'autre s'opèrent des échanges, les procédés circulent, se transforment, s'adaptent. L'épopée, pour Platon, était déjà une forme « mixte », et le roman lui-même ne manque pas de se référer au modèle dramatique<sup>46</sup>. Non moins radicalement, la narration d'un conte oral implique le plus souvent un certain jeu théâtral, du moins dans ses formes les plus authentiques; Geneviève Calame-Griaule marque bien ce

---

41. « Mérite et Destin : récit et idéologie dans le classicisme français », *Littérature*, 50, 1983, p. 36-54.

42. *Op. cit.*, p. 62 et p. 63, n. 1.

43. D'après E. Lebègue, *Cinématéloguide*, Éd. Solar, 1984.

44. *Op. cit.*, p. 63-64.

45. La pratique de l'ellipse semble commune à tous les modes. S'il est vrai, comme l'indique Michel Butor, que « toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides » (*Essais sur le roman*, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 116), cela vaut pour le théâtre comme pour le roman ou le cinéma. Même dans le cadre classique de l'unité de temps, les dramaturges peuvent contracter le temps référentiel, ce qui ne va pas sans poser le « problème du temps à perdre » (cf. J. Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950, p. 118-120); à plus forte raison pour les systèmes dramatiques – théâtre médiéval, préclassique, romantique, etc. – qui, négligeant cette unité, n'hésitent pas à étaler l'action sur une durée plus ou moins longue... De même le procédé de l'enchâssement (l'emboîtement des niveaux) peut s'investir théoriquement dans n'importe quel support: quelles que soient les contraintes techniques qui en limitent l'application, le « théâtre dans le théâtre » apparaît bien comme l'homologue du « récit dans le récit » – tous deux relèvent, dans leur principe sinon dans leurs effets, du même type de figure.

46. Voir par exemple, pour le roman balzacien, l'article de J.-L. Bourget, « Ni du roman, ni du théâtre », *Poétique*, 32, 1977, p. 459-467.

qui fait la richesse du récit dans les civilisations de l'oralité : « c'est la mise en scène, la dramatisation de ce spectacle que constitue le conte : gestes, attitudes, expressions du visage du conteur (et secondairement de l'auditoire)<sup>47</sup> ». A l'inverse, l'art dramatique emprunte des figures au récit non seulement pour confier à un personnage la narration d'un épisode hors scène, mais également, à l'occasion, pour introduire un « récitant » qui fait fonction de narrateur (qu'il se manifeste en « voix off », comme au cinéma, ou qu'il soit incarné par un acteur précis<sup>48</sup>) ; il peut encore s'inspirer d'autres figures romanesques ou cinématographiques – le « flash-back », le « montage », la « focalisation »<sup>49</sup>...

L'existence de ces phénomènes intersémiotiques (adaptations ou emprunts) souligne, s'il en était besoin, la nécessité d'une problématique générale situant les différents registres dans une perspective d'ensemble. Nul ne songe à nier la diversité des formes. « Mais ces variétés même, remarquait Roland Barthes, comment les maîtriser, comment fonder notre droit à les distinguer, à les reconnaître ? Comment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie (on l'a fait mille fois) sans se référer à un modèle commun<sup>50</sup> ? »

Cette communauté étant admise, il reste à la dénommer. Comment la chose est-elle possible, si le langage traditionnel est à ce point spécialisé qu'il valorise l'opposition au détriment de la parenté ? Aristote, quant à lui, ne craignait pas d'ériger l'imitation en catégorie englobante : par-delà leurs différences modales, l'épopée et la tragédie relevaient pour lui d'un même principe fondamental, précisément la *mimèsis*, « car par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets, on peut imiter en racontant [...] ou en présentant tous les personnages comme agissant<sup>51</sup> ». Plus généralement, il est d'usage d'interpréter certaines notions dramaturgiques dans un sens transmodal : des termes comme épisode, scène, etc. sont appliqués aussi bien au roman qu'au théâtre, nonobstant leur origine (Raymonde Debray-Genette note à juste titre que « la réflexion sur le roman a plus emprunté de termes à la dramaturgie qu'à la théorie de l'épopée<sup>52</sup> »). Si l'on accepte ainsi la généralisation de concepts liés au théâtre, pourquoi la réciproque serait-elle

---

47. « Ce qui donne du goût aux contes », *Littérature*, 45, 1982, p. 46. Voir aussi, dans le même sens, l'étude très documentée de Youssef Rachid Haddad sur la technique des conteurs arabes (*Art du conteur, Art de l'acteur*, Cahiers Théâtre Louvain, coll. « Arts du spectacle », 1982).

48. Cela ne vaut pas seulement pour le théâtre occidental (comme le « théâtre épique » de Brecht) : Pavis rappelle que « certaines formes populaires (théâtres africains et orientaux) utilisent fréquemment [un narrateur] comme médiateur entre public et personnages » (*Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 269).

49. Voir les entrées correspondantes dans le *Dictionnaire du théâtre* de Pavis.

50. « Introduction à l'analyse structurale des récits », art. cité, p. 1.

51. *Poétique*, 1448 a (trad. J. Hardy).

inacceptable ? Pourquoi la tradition ne tolère-t-elle le transfert que dans une seule direction ? Cela pouvait s'expliquer à une époque ancienne par l'avance théorique de la dramaturgie : pour des raisons tout à la fois esthétiques<sup>53</sup> et techniques, la réflexion sur le théâtre s'est développée plus tôt, a pris plus vite conscience d'elle-même que la réflexion sur le récit. Mais cette priorité n'était rien moins que naturelle. Historiquement parlant, la narration semble antérieure à la représentation (faut-il rappeler qu'en Grèce, le mythe et l'épopée ont précédé la tragédie et lui ont offert des matériaux, sinon des formes ?) ; et lorsqu'il y a adaptation, elle s'effectue presque toujours de la première à la deuxième. Surtout, du point de vue de l'extension des termes, l'idée de récit (d'« exposition » d'une suite d'événements) paraît plus large, plus englobante que celle d'imitation, ouvertement empreinte d'un caractère modal. Si l'un des deux concepts peut prétendre à l'universalité, ne serait-ce point la *diègèsis* ? Telle était en tout cas l'intuition de Platon, comme Gérard Genette lui-même l'observait naguère :

Tout poème est récit (*diègèsis*) d'événements passés, présents ou à venir ; ce récit au sens large peut prendre trois formes : soit purement narrative (*haplè diègèsis*), soit mimétique (*dia mimèséōs*), [...] soit mixte.

La poésie « narrative » incluait donc pour Platon le récit pur et le théâtre : c'est Aristote, ultérieurement, qui intervertit les termes<sup>54</sup>. Qu'on ne s'étonne pas dès lors si tels théoriciens modernes, adoptant le principe de la généralisation, reconsidèrent la hiérarchie et érigent à nouveau le récit en concept générique.

J'entends les objections (et j'y reste sensible) :

– D'abord, encore une fois, on prend des libertés avec le bon usage, attesté jusqu'à ce jour par tous les dictionnaires (le récit ne peut être qu'oral ou écrit).

– En outre, on gomme, ce faisant, la spécificité du théâtre, ce qui constitue son « essence » – le spectacle, la scène (« lieu physique et concret », selon le mot d'Artaud), la présence de l'acteur (le rôle du verbe, du souffle, de la mimique, du geste), la participation du public, bref, tout l'aspect cérémoniel qu'il doit à ses origines. Que tout cela vienne à manquer, et il n'y a plus d'art dramatique, alors qu'inversement on peut fort bien concevoir une représentation sans anecdote, sans prétexte narratif (incantation, célébration ou pur divertissement). Aussi bien de nombreux théoriciens, qui évoquent pêle-mêle le film, la bande dessinée, voire le

---

52. « Du mode narratif dans les *Trois contes* », *Littérature*, 2, 1971, p. 43.

53. Cf. R. Dupont-Roc et J. Lallot (introduction à leur édition de *la Poétique*, *op. cit.*, p. 19) : pour Aristote, « la tragédie, tout compte fait, est supérieure à l'épopée et mérite la place d'honneur... ».

54. G. Genette, « Genres, "types", modes », *Poétique*, 32, 1977, p. 392 (repr. dans *Introduction à l'architexte*. Éd. du Seuil, 1979, p. 14-15). Cf. Platon, *La République*, III, 393-394.

récit gestuel (pantomimes et ballets), la pièce (le film ?) radiophonique, etc., s'abstiennent prudemment de mentionner le théâtre<sup>55</sup>...

– Enfin, on sème la confusion. En usant du même vocable pour désigner tantôt un mode spécifique (on ne saurait effacer le sens premier du terme, toujours actif, irremplaçable), tantôt un type générique aux frontières mal définies, on s'expose aux ambiguïtés, voire au galimatias et à la contradiction : selon l'humeur du jour, le théâtre est récit ou il s'oppose à lui !

Tout cela est vrai, et j'y souscris. Mais le moyen de faire autrement ?

– Je veux bien que, par purisme, on s'en tienne scrupuleusement à l'usage classique. Cependant le problème reste entier : dans la mesure où les différents systèmes présentent sur certains plans des propriétés communes, il faut bien rendre compte métalinguistiquement de cette parenté. Or quelle catégorie, mieux que celle du récit (de la narrativité) peut assumer cette fonction ? Le choix ne se pose ici qu'en termes relatifs.

– Il est vrai que cette option néglige une composante fondamentale du théâtre : en ne retenant d'une pièce que sa dimension représentative (la mise en scène d'une histoire), elle met entre parenthèses la réalité scénique, au moment même où de nombreux dramaturges évoluent dans le sens d'une « rethéâtralisation ». Mais l'existence d'un théâtre à orientation non narrative (voir le cas limite du *happening*<sup>56</sup>) ne souligne-t-elle pas, par contraste, la présence sous-jacente de la narrativité dans le théâtre traditionnel (de la même façon que le cinéma expérimental met en relief la narrativité du film de fiction) ? Que cet « effet de récit » doive être tenu pour essentiel (le *muthos* est « le principe et comme l'âme de la tragédie<sup>57</sup> ») ou qu'on y voie seulement une fonction secondaire (simple arrière-plan de l'œuvre), il n'en demeure pas moins que, dans la plupart des cas, il représente une dimension constitutive du discours théâtral.

– Enfin, il est certain que le terme de récit, à force de s'élargir, se charge d'ambiguïté : « Comment le récit, demande Ricoeur, pourrait-il devenir le terme englobant, alors qu'il n'est au départ qu'une espèce<sup>58</sup> ? » Mais le philosophe s'en

---

55. Voir par exemple Ch. Metz (*Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 33-34), T. Todorov (*Grammaire du « Décaméron »*, *op. cit.*, p. 10), T. Van Dijk (*in* Cl. Chabrol, éd., *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973, p. 191) et J.-M. Adam (*le Récit*, *op. cit.*, p. 3).

56. Genre de spectacle, indique P. Pavis, « où un événement est vécu et improvisé par les artistes avec la participation effective du public, *sans intention de raconter une histoire* (*Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 198 ; je souligne) : ce qui veut dire, si je comprends bien, que le théâtre ordinaire...

57. Aristote, *Poétique*, 1450 a.

58. *Op. cit.*, p. 56.

accommode, faute de pouvoir y remédier. Au reste il y a des précédents : la géométrie, disait Pascal,

ne peut définir ni le mouvement, ni les nombres, ni l'espace ; et cependant ces trois choses sont celles qu'elle considère particulièrement et selon la recherche desquelles elle prend ces trois différents noms de mécanique, d'arithmétique, de géométrie, *ce dernier nom appartenant au genre et à l'espèce*<sup>59</sup>.

Pour prendre des exemples plus proches de nous, notons que le terme « langage » s'applique, selon les cas, aux seules langues naturelles ou à tous les systèmes d'expression et de communication ; le champ de la « poétique » déborde largement le domaine de la poésie ; l'expression « point de vue » désigne tout à la fois un procédé particulier (la « technique du point de vue ») et une catégorie (la perspective, la vision) ; etc. De telles variations de l'extension sémantique sont d'un usage courant, sans que cela affecte nécessairement la clarté du discours.

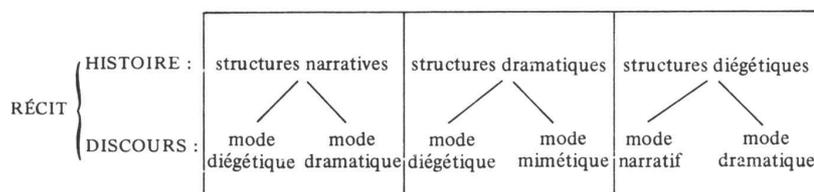
En tout cas, pour le récit, je ne vois pas d'autre solution que d'admettre conjointement un sens restreint et un sens large. Jusqu'à ce que l'usage (ou un génial théoricien ?) impose de nouveaux termes, il faudra bien se satisfaire de la dualité – si incommode, si « gênante » qu'elle puisse paraître – et admettre, à côté d'une *narratologie restreinte* (qualification nullement péjorative, comme en témoigne Einstein...), l'existence d'une *narratologie générale* (et comparée<sup>60</sup>). Libre à chacun, ensuite, de préciser le modèle en distinguant comme il le peut les modes et les niveaux<sup>61</sup>.

---

59. *De l'esprit géométrique*, 1<sup>er</sup> fragment, section I (*Œuvres complètes*, Pléiade, 1954, p. 583 ; je souligne).

60. Est-il encore besoin d'insister sur l'importance, pour la narratologie, d'une analyse *comparative* des systèmes sémiotiques, jointe à l'étude théorique des procédures d'adaptation ? Si les rapports entre roman et cinéma ont déjà donné lieu à un certain nombre de travaux, les autres types de relations restent encore pour une bonne part à explorer.

61. Toutes sortes de découpages peuvent être envisagés *ad libitum*, tels que les trois suivants :



La première solution est à peu près celle de Ricœur, cependant que la troisième n'est pas incompatible avec le vocabulaire de Genette (à condition d'admettre que le théâtre, à sa façon, développe aussi une « diégèse »). On pourrait aussi songer à décrire l'histoire – la séquence des actions – en termes de « structures dramatiques », comme le fait par exemple Zvi H. Lévy (*Jérôme Agonistes. Les structures dramatiques et les procédures narratives de « La porte étroite »*, Nizet, 1984). Au vrai, il est peu probable qu'on parvienne de sitôt à l'unanimité, du fait de l'ambiguïté des termes élémentaires.

## *Le narratif en tant que tel*

Cela signifie-t-il que la nouvelle discipline, démesurément agrandie, doit accueillir toutes les études qui, de quelque manière, traitent d'objets narratifs ? Ce serait contrevenir au principe de pertinence, et, à vouloir trop embrasser, la narratologie ne ferait qu'avouer sa propre insignifiance. Quel que soit l'objet concret soumis à l'analyse, elle ne doit en retenir que les aspects directement narratifs – ce qui tient au fait même *qu'on y relate une histoire* –, en laissant corollairement dans l'ombre les autres propriétés, quelle que puisse être leur importance. Sans doute, l'analyse du récit a quelque chose à dire sur la bande dessinée : la structure de l'action, le traitement de la temporalité, la liaison des images lui appartiennent de plein droit ; mais le graphisme comme tel ne relève pas de sa compétence, non plus que le style des dialogues. Elle peut certes parler du récit théâtral et mettre au jour son fonctionnement (la composition de l'intrigue, le découpage et l'articulation des scènes, etc.) ; mais elle laisse échapper la composante ludique de la théâtralité, le comique gestuel ou le faste scénique, la poésie du texte ou l'invention verbale<sup>62</sup>. C'est dire que la narratologie n'englobe pas, ce qui serait monstrueux, l'ensemble des disciplines touchant en tout ou en partie aux systèmes narratifs (poétique, filmologie, « stripologie », « théâtrologie », etc.), pas plus qu'elle ne constitue une simple subdivision de l'une quelconque de ces disciplines : se situant vis-à-vis d'elles dans un rapport d'intersection, elle les traverse toutes d'une manière qui lui est propre, et c'est cette coupe transversale qui délimite son objet. Il ne suffit pas de dire qu'elle est la science du récit : elle est l'étude du récit *considéré comme tel*, ce qui restreint ses prétentions tout en fondant sa cohérence.

Mais cette limitation est en même temps une ouverture. On pourrait répéter, *mutatis mutandis*, ce que Jakobson disait de la fonction poétique : « Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse<sup>63</sup>. » De même, la narrativité ne se limite pas aux seuls messages à dominante narrative (ce qu'on entend généralement par le terme de récit), elle déborde largement sur d'autres types de discours, du film publicitaire à l'ouvrage scientifique (*Patience dans l'azur*<sup>64</sup>) et à la philosophie (*Discours de la méthode*). Sans doute y apparaît-

---

62. Cela est encore plus vrai lorsque le théâtre n'a pas pour but – du moins pour but premier – de retracer des événements, mais situe son propos dans une autre dimension. Disons-le une dernière fois, sans craindre de nous répéter : au sens où nous l'entendons, le théâtre est narratif dans la mesure précise où il représente une histoire, *et seulement dans cette mesure*.

63. *Essais de linguistique générale*, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 218.

64. De manière explicite, Hubert Reeves se propose de « raconter [l']histoire du monde » (*Patience dans l'azur*, Éd. du Seuil, 1981, p. 20). Ce n'est pas l'une des moindres révolutions opérées par la science contemporaine que ce passage d'une conception cosmologique statique (éternité des formes célestes) à une représentation dynamique (expansion de l'Univers, naissance et mort des astres...).

elle subordonnée, en fonction d'auxiliaire, mais sa présence demeure sensible et s'offre à l'analyse. Il n'est pas jusqu'à la peinture et à la musique qui ne puissent être concernées : si la peinture ne dispose pas matériellement de la temporalité propre au récit, elle peut toutefois y suppléer, soit par segmentation en plusieurs unités (qu'il s'agisse d'une suite de tableaux ou d'un compartimentage interne), soit par référence à une histoire préalable, lisible à travers l'œuvre, et qui sert d'horizon à la perception actuelle<sup>65</sup> ; si à l'inverse la musique, structurée dans le temps, ne peut développer par ses propres moyens une dimension référentielle univoque, elle est néanmoins susceptible de prendre une valeur représentative, soit par illustration d'un thème narratif (le sujet servant de « prétexte » au poème symphonique), soit par association avec d'autres supports (de l'opéra à la musique de film). Tout cela est du ressort de la narratologie. Plus généralement, celle-ci est fondée à étendre ses recherches aux formes les plus variées de la communication – dès lors qu'on y rencontre l'ébauche ou l'écho d'une histoire –, en projetant sur elles un éclairage irremplaçable.

### *Aux frontières de la narrativité*

Encore faut-il, pour qu'elle opère, que quelque chose soit raconté (fût-ce seulement à l'arrière-plan). On remarquera que je m'en suis tenu à une définition somme toute traditionnelle, sinon de la narration, tout au moins de l'histoire, en entendant par là toute séquence événementielle organisée en un discours. Je ne faisais en cela que me référer au sens commun, ou plus précisément à cette compétence première qui permet à chacun de reconnaître intuitivement la narrativité<sup>66</sup>. Est-il possible d'aller au-delà de cette délimitation ? Certaines formulations semblent le suggérer, ce qui n'est pas sans conséquences pour la définition de la narratologie. En fait, deux types d'élargissement peuvent être envisagés, selon qu'on s'affranchit de la figuration événementielle ou qu'on dépasse les limites de la discursivité.

---

65. Nous ne mentionnons ici que les cas les plus simples ; on en trouverait l'équivalent sous la plume de Butor, dans la somptueuse description des tapisseries de *l'Emploi du temps* (Éd. de Minuit, 1957, p. 155-158 et 211-213). Mais même en l'absence de ces conditions, une lecture attentive peut parfois discerner, sous l'apparence immobile du tableau, des articulations temporelles à effet narratif (cf. L. Marin, « La description de l'image », *Communications*, 15, 1970, p. 186-209). Rappelons à ce propos que le terme *histoire* au Moyen Âge (comme le verbe *historier*) pouvait s'appliquer directement à l'image – dessin, peinture ou tapisserie.

66. Cf. G. Prince, *A Grammar of Stories*, Mouton, 1973, p. 9 : « Everybody distinguishes stories from non-stories, that is, everybody has certain intuitions – or has internalized certain rules – about what constitutes a story and what does not. » Voir aussi Anne Hénault, *Narratologie, Sémiotique générale*, *op. cit.*, p. 15.

La première voie est illustrée par certaines orientations de la sémiotique. S'il excelle à décrire la structure d'une histoire, Greimas indique en même temps que l'intrigue traditionnelle, avec sa forme *figurative*<sup>67</sup>, doit être interprétée comme la manifestation superficielle d'une structure plus « profonde », de caractère *conceptuel* : « La grammaire narrative se compose d'une morphologie élémentaire fournie par le modèle taxinomique [le carré sémiotique], et d'une syntaxe fondamentale qui opère sur les termes taxinomiques préalablement interdéfinis. » Les suites syntagmatiques de la grammaire de surface « ne sont que des représentations anthropomorphes de ces opérations »<sup>68</sup>. Considérée à ce degré d'abstraction, la narrativité ne connaît plus de limites : elle informe aussi bien le texte poétique (au « niveau sémiotique profond où “les choses qui se passent” sont reconnaissables comme des transformations de nature logico-sémantique<sup>69</sup> ») que le discours explicatif ou argumentatif<sup>70</sup>...

Loin de moi l'idée de méconnaître l'apport déterminant des recherches sémiotiques : elles représentent une des voies les plus inventives, des points de vue théorique et méthodologique, en même temps qu'elles étendent leurs investigations à des types de discours jusqu'alors peu explorés. Le rapprochement entre des registres apparemment hétérogènes, l'effort de conceptualisation et de formalisation, l'idée fondamentale d'une théorie générative de la signification possèdent par eux-mêmes une évidente valeur heuristique. Je m'interroge seulement sur la terminologie. Que

---

67. Greimas entend par là la présence, dans le récit, d'« acteurs humains ou personnifiés accompli[ssant] des tâches, subi[ssant] des épreuves, attei[gnant] des buts » (*Du sens, op. cit.*, p. 166). Plus généralement, le concept de figurativité oscille, dans l'usage, entre deux pôles complémentaires : d'une part l'appartenance au monde « naturel » (le monde physique considéré sous son aspect sensible, tel qu'il se donne à voir dans les arts dits « figuratifs »), d'autre part la référence à l'anthropomorphisme. Si les deux éléments se trouvent presque toujours conjoints dans le récit traditionnel, chacun d'eux peut néanmoins se manifester isolément : au récit psychologique (centré sur l'être humain, mais non visualisable) répond, symétriquement, la relation de phénomènes naturels (relevant du monde sensible, mais non anthropomorphes ; cf. Cl. Bremond, *Logique du récit, op. cit.*, p. 91-92 et 328). On notera cependant que les deux perspectives relèvent globalement d'une même problématique : quelle que soit la nature de ses manifestations, le discours « figuratif » se définit, dans tous les cas, par opposition au discours « abstrait ».

68. *Du sens, op. cit.*, p. 165-166 et 183.

69. A. J. Greimas, Interview à la revue *Pratiques*, 11-12, 1976, p. 9 ; cf. les *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972.

70. Cf. Anne Hénault : « ... les programmations qui règlent les scénarios narratifs sont [...] présentes là où on les attendrait le moins, tenant parfois lieu de raisonnement jusque dans les textes les plus abstraits » (*Narratologie, Sémiotique générale, op. cit.*, p. 75). On notera le titre de l'ouvrage : à ma connaissance, Anne Hénault est seule, parmi les sémioticiens, à parler ouvertement de *narratologie*. Le terme n'apparaît guère dans les autres travaux, sans doute parce qu'il implique l'assignation du récit à une « discipline autonome » (voir A. J. Greimas, préface de *l'Introduction à la sémiotique narrative et discursive* de J. Courtès, Hachette, 1976, p. 5), alors que la narrativité représente seulement, du point de vue sémiotique, un palier structurel dans la génération du sens (Greimas plaide pour l'« intégration des structures narratives dans une théorie sémiotique généralisée », *Du sens, op. cit.*, p. 157).

la production du sens implique des schèmes dynamiques, des suites d'opérations et des séries logiques, des algorithmes de transformations, des parcours orientés, bref, que la signification s'organise *syntactiquement*, on ne saurait le contester, et ce n'est pas le moindre mérite de la sémiotique que de l'avoir mis en évidence ; mais cette syntaxe doit-elle encore être qualifiée de « narrative », dès lors qu'elle ne régit plus des processus figuratifs, ou impliquant du moins une représentation temporelle ? Le *muthos* n'est pas le *logos* ; quelle que soit son infrastructure logique, la narration suppose un minimum de contenu événementiel – en quoi elle se distingue des autres systèmes discursifs<sup>71</sup>.

A. J. Greimas et J. Courtès le reconnaissent à leur façon : « Conçue de manière très restrictive (comme figurative et temporelle), la narrativité ne concerne qu'une classe de discours<sup>72</sup>. » Mais ils choisissent de s'affranchir de cette limitation :

Dans le projet sémiotique, qui est le nôtre, la narrativité généralisée – libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits – est considérée comme le *principe organisateur de tout discours*<sup>73</sup>.

---

71. Un dépassement éventuel de la composante figurative dans la définition de la narrativité ne peut s'opérer, me semble-t-il, que sous deux conditions.

Il faut tenir compte d'abord des possibilités de correspondance entre univers abstrait et monde figuratif (comme en témoigne l'allégorie) : certaines abstractions peuvent se laisser interpréter en termes narratifs (actants et fonctions), pour peu qu'on fasse jouer le principe de l'analogie. Mais loin de signifier que le récit, dans ses structures profondes, puisse se passer de toute référence à la figurativité, ce type de transposition marque au contraire le lien d'origine qui rattache la narration aux formes figuratives : ce n'est que par dérivation, et comme par métaphore, qu'on peut parler de récit « abstrait » (voir aussi chez P. Ricœur, dans un autre registre, les notions de « quasi-intrigue », de « quasi-personnage », de « quasi-événement » ; *op. cit.*, p. 247-313).

Surtout, il importe que le message, si peu figuratif qu'il soit, s'articule néanmoins autour d'une représentation temporelle. Si le texte « philosophique » de J. Monod analysé par Anne Hénault (*Narratologie, Sémiotique générale, op. cit.*, p. 145 sq.) peut prétendre, par endroits, à un certain degré de narrativité, c'est que, mettant en scène deux périodes contrastées de l'évolution culturelle (autrefois/aujourd'hui) pour souligner la rupture instaurée par la science et les transformations idéologiques qui en résultent, il implique une histoire, une dynamique temporelle. On pourrait même, à la limite, interpréter ainsi la description kantienne de l'opération arithmétique. Kant « raconte » comment, partant des nombres 7 et 5, on peut trouver leur somme : « *Je prends tout d'abord le nombre 7, et, en m'aidant, pour le concept de 5, des cinq doigts de ma main, en qualité d'intuition, j'ajoute alors une à une au nombre 7, au moyen de ce procédé figuratif, les unités qu'auparavant j'avais prises ensemble pour constituer le nombre 5, et je vois naître ainsi le nombre 12* » (*Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, PUF, p. 41 ; je souligne). Si le texte semble s'ordonner comme une sorte de récit, c'est dans la mesure précise où *le contenu représenté se déploie dans le temps*. Hors de ces conditions, je doute qu'un discours puisse se voir attribuer le moindre caractère narratif.

72. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 307. Cf. p. 247 : « A première vue, on peut appeler narrativité une propriété donnée qui caractérise un certain type de discours, et à partir de laquelle on distinguera les discours narratifs des discours non narratifs. »

73. *Ibid.*, p. 249 (je souligne). Cf. p. 248 : « La narrativité est apparue progressivement comme le principe même de l'organisation de tout discours narratif (identifié dans un premier temps au figuratif) et non narratif. »

Je ne discute pas l'idée de généralisation, l'ayant moi-même soutenue à un autre niveau dans les pages précédentes ; il apparaît simplement qu'au-delà d'une certaine limite, la notion de narrativité finit par perdre sa consistance et son identité, et ne peut donc plus faire l'objet d'une réflexion spécifique. Telle est d'ailleurs la conclusion à laquelle Greimas lui-même semble depuis lors être parvenu :

On s'est aperçu que [la syntaxe narrative] pouvait être utilisée et rendait indifféremment compte de toutes sortes de discours : tout discours est donc « narratif ». *La narrativité se trouve dès lors vidée de son contenu conceptuel*<sup>74</sup>.

Aboutissement logique d'une terminologie problématique...

Toujours est-il que, du point de vue de la narratologie, le récit gagne à conserver ses caractères distinctifs : si large que soit son extension (et si variées qu'en soient les formes), la narrativité reste indéfectiblement liée à la fonction représentative et ne saurait être dissociée, sous peine de perdre sens, de la temporalité.

Cependant un autre type d'élargissement est susceptible d'affecter le concept de récit, non plus cette fois pour le « libérer » de ses attaches référentielles, mais au contraire pour le prolonger en direction du référent. Si toute histoire racontée peut être tenue pour narrative quel que soit le mode de présentation, cela ne signifie-t-il pas que la narrativité trouve son origine *en deçà du discours*, au niveau même des actions ? La notion de rôle, pour Claude Bremond, mord largement sur le réel, et l'analyse qu'il en propose présuppose une anthropologie, voire « une métaphysique des facultés de l'être humain<sup>75</sup> ». Non moins radicalement, Paul Ricœur montre que le récit implique une « pré-compréhension du monde de l'action » (de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité) et n'hésite pas à « accorder déjà à l'expérience en tant que telle une narrativité inchoative », ou à « parler d'une structure pré-narrative de l'expérience » : « Les histoires non encore dites de nos vies [...] constituent la préhistoire, l'arrière-plan, l'imbrication vivante dont l'histoire racontée émerge<sup>76</sup>. »

On ne saurait trop souligner l'importance de cette mise en perspective pour la compréhension de l'activité narrative. En réarticulant le monde des histoires sur le monde de l'expérience, on met en évidence la signification existentielle de la narrativité, tant il est vrai que tout récit « s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir<sup>77</sup> ». Est-ce à dire que l'action soit déjà narrative (fût-ce

---

74. *Du sens II*, Éd. du Seuil, 1983, p. 18 (je souligne).

75. *Logique du récit*, *op. cit.*, p. 314 et 327.

76. *Temps et Récit*, t. I, *op. cit.*, p. 87, 113 et 115.

77. *Ibid.*, p. 86.

« inchoativement ») avant même d'être racontée ? Bremond et Ricœur, en vérité, sont trop conscients de l'ambiguïté des termes pour ne pas, l'un et l'autre, prendre la précaution de s'en expliquer longuement : tous les deux montrent, d'une certaine façon, que l'expérience humaine ne prend un sens narratif que parce que déjà, virtuellement, elle est elle-même *racontable*<sup>78</sup>. Mais c'est reconnaître du même coup que le récit n'existe de manière effective que pour autant qu'il y a discours<sup>79</sup>. Dans la page même où il introduisait la « narratologie », Todorov marquait ainsi sa spécificité :

On pourrait [...] se méprendre sur notre intention et croire qu'elle est d'ordre anthropologique plus que linguistique ; que nous cherchons à décrire les *actions* et non le *récit des actions*. Mais les actions « en elles-mêmes » ne peuvent pas constituer notre objet ; il serait vain de chercher leur structure au-delà de celle que leur donne l'articulation discursive. Notre objet est constitué par les actions telles que les organise un certain discours, appelé le récit<sup>80</sup>.

Sans doute ne doit-on pas tenir pour « vaine » toute analyse intrinsèque de l'action : qu'elle soit ou non racontée, celle-ci se prête fort bien à une étude autonome (philosophie, logique, sémantique de l'action<sup>81</sup>) ; simplement, une telle recherche dépasse les compétences de la narratologie, laquelle n'a pas pour objet propre le monde de l'expérience (l'agir et le pâtir considérés en eux-mêmes), mais les histoires racontées, précisément indissociables de leur mise en discours<sup>82</sup>. Peu

---

78. Voir *Logique du récit*, *op. cit.*, p. 331 : « Ce que l'on dit de l'agencement des rôles dans le récit vaut pour l'organisation des rôles dans la vie réelle, et vice versa. Mais il n'en faut pas conclure qu'en nous engageant dans la logique des rôles, nous soyons sortis de l'analyse du récit. [...] Le raconté n'est pas, en sa texture intime, un complexe d'événements et de rôles organisés selon des lois qui lui sont étrangères, mais un autre récit, qui a déjà mis en forme de rôle, "enrôlé", le tissu du narrable. » Comparer *Temps et Récit*, t. I, *op. cit.*, p. 113-115 : « Je n'ignore pas combien est incongrue l'expression "histoire non (encore) racontée". Les histoires ne sont-elles pas racontées par définition ? Cela n'est pas discutable si nous parlons d'histoires effectives. Mais la notion d'histoire potentielle est-elle inacceptable ? [...] Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. »

79. P. Ricœur, aussi bien, ne centre pas son analyse sur le niveau « prénarratif ». Il insiste au contraire sur le « décrochage » opéré par le récit, en tant que « système symbolique », par rapport au niveau « empirique et praxique » (*Temps et Récit*, t. II, Éd. du Seuil, 1984, p. 95).

80. *Grammaire du « Décaméron »*, *op. cit.*, p. 10.

81. Ce mode d'approche n'est d'ailleurs pas sans conséquence pour l'analyse d'intrigue. Comme l'écrit Ricœur, « il n'est pas d'analyse structurale du récit qui n'emprunte à une phénoménologie implicite ou explicite du "faire" » (*Temps et Récit*, t. I, *op. cit.*, p. 90). Le lien entre les deux niveaux est particulièrement sensible dans la *Logique* de Bremond, située à mi-chemin d'une théorie (extra-narrative) de l'action et d'une grammaire (narrative) de l'intrigue.

82. En opposant ainsi, comme on le fait souvent, le monde de l'« action » et l'univers du « discours », nous sommes conscient de simplifier les données du problème. Si l'on voulait affiner l'analyse, il faudrait sans doute introduire, entre l'événement et le récit, un palier structurel autonome, situé au niveau de la *représentation* (au sens psychologique du terme) : le souvenir, le projet, l'expérience imaginaire impliquent bien déjà, par rapport aux faits bruts, une symbolisation et une organisation syntaxique qui apparaissent comme une ébauche de narrativité (les « récits intérieurs » dont parle Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 241) ; le rêve lui-même ne semble-t-il pas s'apparenter à une

importe, à ce niveau, la substance de l'expression (verbale, iconique, gestuelle, etc.), l'essentiel est le fait même de la discursivité. Pour donner prise à une analyse narrative, l'action doit être coulée dans une forme sémiotique, élaborée en un message, mise en texte ou en scène – ce qui implique au moins deux choses : d'une part l'articulation de la narrativité dans une forme syntagmatique, interprétable comme une suite solidaire d'énoncés (ce qu'exprime clairement le terme de « syntaxe ») ; d'autre part son insertion dans une situation de communication, mettant en jeu des relations contractuelles entre émetteur et récepteur (figures de l'énonciation et de la réception<sup>83</sup>). Réelle ou imaginaire, l'histoire ne s'actualise que dans l'espace d'un discours<sup>84</sup>.

Le discours et l'histoire : telles pourraient être les deux limites de la narrativité, au-delà desquelles le récit cesse de faire l'objet d'une approche spécifique pour se fondre dans des ensembles infiniment plus vastes. Mais il ne saurait être question de refuser l'ouverture : les extrapolations mêmes (supposé qu'il y en ait) ont pour effet de signifier que la narratologie n'est pas un domaine clos, mais communique largement avec d'autres régions. A plus forte raison n'y a-t-il pas lieu de la restreindre exclusivement à l'une de ses composantes (l'étude des figures dans le récit verbal), si fondamentale soit-elle : on se priverait inutilement des autres dimensions qui, bien qu'étant distinctes, appartiennent solidairement à un même champ épistémologique. Toute réflexion faite, l'espace théorique délimité naguère par *Communications* 8 n'a rien perdu de son charme ni le récit de son éclat, et si le « modèle commun » semble rétrospectivement quelque peu utopique, au vu de la complexité des problèmes et de la divergence des analyses, la voie reste néanmoins ouverte pour une narratologie pluridimensionnelle, diverse, mais cohérente et souplesment articulée.

### *Université Paris XIII*

---

forme de narration (cf. T. Todorov, *Grammaire du « Décaméron »*, *op. cit.*, p. 10 ; A. J. Greimas, *Du sens*, *op. cit.*, p. 158 ; etc.) ? Mais encore faut-il, pour que ces représentations deviennent des récits à part entière, qu'elles s'articulent explicitement en un message discursif (*récits* de rêves, de souvenirs, etc.).

83. Jean-Michel Adam souligne à juste titre l'importance croissante, pour la narratologie, de l'« étude des *stratégies discursives* : quels sont les buts et les visées de tel ou tel acte de discours qui passe par le relais de la narration ? Quels effets la mise en récit tend-elle à produire [...] ? Sur quels contrats (accords et affrontements) s'établit la compréhension [...] ? » (*le Récit*, *op. cit.*, p. 4).

84. La possibilité pour le récit d'être vrai *ou* fictif (propriété inhérente à la narrativité) confirme à l'évidence son essentielle discursivité : la question de la vérité n'a de sens que parce que le récit se déploie, comme discours, en l'absence de l'action qu'il évoque. Il en résulte aussi que la narratologie, au sens où nous l'entendons, ne saurait se limiter au récit de fiction, mais concerne aussi bien le récit véridique (historique, biographique, journalistique, etc.) ; cf. P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. II, *op. cit.*, p. 13, n. 1, et p. 230.