

## Introduction à l'analyse structurale des récits

Roland Barthes

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Barthes Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27.

doi : 10.3406/comm.1966.1113

[http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113)

---

Document généré le 15/10/2015

*Roland Barthes*

**Introduction à  
l'analyse structurale des récits**

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : 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 est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée<sup>1</sup> : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.

Une telle universalité du récit doit-elle faire conclure à son insignifiance ? Est-il si général que nous n'avons rien à en dire, sinon à décrire modestement quelques unes de ses variétés, fort particulières, comme le fait parfois l'histoire littéraire ? Mais ces variétés même, 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 ? Ce modèle est impliqué par toute parole sur la plus particulière, la plus historique des formes narratives. Il est donc légitime que, loin d'abdiquer toute ambition à parler du récit, sous prétexte qu'il s'agit d'un fait universel, on se soit périodiquement soucié de la forme narrative (dès Aristote) ; et il est normal que cette forme, le structuralisme naissant en fasse l'une de ses premières préoccupations : ne s'agit-il pas toujours pour lui de maîtriser l'infini des paroles, en parvenant à décrire la « langue » dont elles sont issues et à partir de laquelle on peut les engendrer ? Devant l'infini des récits, la multiplicité des points de vue auxquels on peut en parler (historique, psychologique, sociologique, ethnologique, esthétique, etc.), l'analyste se trouve à peu près dans la même situation que Saussure, placé devant l'hétéroclite du langage et cherchant à dégager

---

1. Ceci n'est le cas, il faut le rappeler, ni de la poésie, ni de l'essai, tributaires du niveau culturel des consommateurs.

de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description. Pour en rester à la période actuelle, les Formalistes russes, Propp, Lévi-Strauss nous ont appris à cerner le dilemme suivant : ou bien le récit est un simple radotage d'événements, auquel cas on ne peut en parler qu'en s'en remettant à l'art, au talent ou au génie du conteur (de l'auteur) — toutes formes mythiques du hasard<sup>1</sup> —, ou bien il possède en commun avec d'autres récits une structure accessible à l'analyse, quelque patience qu'il faille mettre à l'énoncer; car il y a un abîme entre l'aléatoire le plus complexe et la combinatoire la plus simple, et nul ne peut combiner (produire) un récit, sans se référer à un système implicite d'unités et de règles.

Où donc chercher la structure du récit? Dans les récits, sans doute. *Tous* les récits? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idée d'une structure narrative, ne peuvent cependant se résigner à dégager l'analyse littéraire du modèle des sciences expérimentales : ils demandent intrépidement que l'on applique à la narration une méthode purement inductive et que l'on commence par étudier tous les récits d'un genre, d'une époque, d'une société, pour ensuite passer à l'esquisse d'un modèle général. Cette vue de bon sens est utopique. La linguistique elle-même, qui n'a que quelque trois mille langues à étreindre, n'y arrive pas; sagement, elle s'est faite déductive et c'est d'ailleurs de ce jour-là qu'elle s'est vraiment constituée et a progressé à pas de géants, parvenant même à prévoir des faits qui n'avaient pas encore été découverts<sup>2</sup>. Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits? Elle est par force condamnée à une procédure déductive; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une « théorie »), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent : c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle<sup>3</sup>.

Pour décrire et classer l'infinité des récits, il faut donc une « théorie » (au sens pragmatique que l'on vient de dire), et c'est à la chercher, à l'esquisser qu'il faut d'abord travailler<sup>4</sup>. L'élaboration de cette théorie peut être grandement facilitée si l'on se soumet dès l'abord à un modèle qui lui fournisse ses premiers termes et ses premiers principes. Dans l'état actuel de la recherche, il paraît

---

1. Il existe, bien entendu, un « art » du conteur : c'est le pouvoir d'engendrer des récits (des messages) à partir de la structure (du code); cet art correspond à la notion de *performance* chez ЧОМСКИЙ, et cette notion est bien éloignée du « génie » d'un auteur, conçu romantiquement comme un secret individuel, à peine explicable.

2. Voir l'histoire du *a* hittite, postulé par SAUSSURE et découvert en fait cinquante ans plus tard, dans : E. BENVENISTE : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 35.

3. Rappelons les conditions actuelles de la description linguistique : « ... La structure linguistique est toujours relative non seulement aux données du corpus mais aussi à la théorie grammaticale qui décrit ces données » (E. BACH, *An introduction to transformational grammars*, New York, 1964, p. 29. Et ceci, de BENVENISTE (*op. cit.*, p. 119) : « ... On a reconnu que le langage devait être décrit comme une structure formelle, mais que cette description exigeait au préalable l'établissement de procédures et de critères adéquats et qu'en somme la réalité de l'objet n'était pas séparable de la méthode propre à le définir. »

4. Le caractère apparemment « abstrait » des contributions théoriques qui suivent, dans ce numéro, vient d'un souci méthodologique : celui de formaliser rapidement des analyses concrètes : la formalisation n'est pas une généralisation comme les autres.

raisonnable<sup>1</sup> de donner comme modèle fondateur à l'analyse structurale du récit, la linguistique elle-même.

## I. LA LANGUE DU RÉCIT

### 1. *Au-delà de la phrase.*

On le sait, la linguistique s'arrête à la phrase : c'est la dernière unité dont elle estime avoir le droit de s'occuper ; si, en effet, la phrase, étant un ordre et non une série, ne peut se réduire à la somme des mots qui la composent, et constitue par là même une unité originale, un énoncé, au contraire, n'est rien d'autre que la succession des phrases qui le composent : du point de vue de la linguistique, le discours n'a rien qui ne se retrouve dans la phrase : « La phrase, dit Martinet, est le plus petit segment qui soit parfaitement et intégralement représentatif du discours<sup>2</sup>. » La linguistique ne saurait donc se donner un objet supérieur à la phrase, parce qu'au-delà de la phrase, il n'y a jamais que d'autres phrases : ayant décrit la fleur, le botaniste ne peut s'occuper de décrire le bouquet.

Et pourtant il est évident que le discours lui-même (comme ensemble de phrases) est organisé et que par cette organisation il apparaît comme le message d'une autre langue, supérieure à la langue des linguistes<sup>3</sup> : le discours a ses unités, ses règles, sa « grammaire » : au-delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrases, le discours doit être naturellement l'objet d'une seconde linguistique. Cette linguistique du discours, elle a eu pendant très longtemps un nom glorieux : la Rhétorique ; mais, par suite de tout un jeu historique, la rhétorique étant passée du côté des belles-lettres et les belles-lettres s'étant séparées de l'étude du langage, il a fallu reprendre récemment le problème à neuf : la nouvelle linguistique du discours n'est pas encore développée, mais elle est du moins postulée, par les linguistes eux-mêmes<sup>4</sup>. Ce fait n'est pas insignifiant : quoique constituant un objet autonome, c'est à partir de la linguistique que le discours doit être étudié ; s'il faut donner une hypothèse de travail à une analyse dont la tâche est immense et les matériaux infinis, le plus raisonnable est de postuler un rapport homologique entre la phrase et le discours, dans la mesure où une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques, quelles qu'en soient les substances et les dimensions : le discours serait une grande « phrase » (dont les unités ne sauraient être nécessairement des phrases), tout comme la phrase, moyennant certaines spécifications, est un petit « discours ». Cette hypothèse s'harmonise bien à certaines propositions de l'anthro-

---

1. Mais non pas impératif (voir la contribution de CL. BREMOND, plus logique que linguistique).

2. « Réflexions sur la phrase », in *Language and Society* (Mélanges Jansen), Copenhague, 1961, p. 113.

3. Il va de soi, comme l'a remarqué JAKOBSON, qu'entre la phrase et son au-delà, il y a des transitions : la coordination, par exemple, peut agir plus loin que la phrase.

4. Voir notamment : BENVENISTE, *op. cit.*, ch. x. — Z. S. HARRIS : « Discourse Analysis », *Language*, 28, 1952, 1-30. — N. RUWET : « Analyse structurale d'un poème français », *Linguistics*, 3, 1964, 62-83.

pologie actuelle : Jakobson et Lévi-Strauss ont fait remarquer que l'humanité pouvait se définir par le pouvoir de créer des systèmes secondaires, « démultipliqueurs » (outils servant à fabriquer d'autres outils, double articulation du langage, tabou de l'inceste permettant l'essaimage des familles) et le linguiste soviétique Ivanov suppose que les langages artificiels n'ont pu être acquis qu'après le langage naturel : l'important, pour les hommes, étant de pouvoir user de plusieurs systèmes de sens, le langage naturel aide à élaborer les langages artificiels. Il est donc légitime de postuler entre la phrase et le discours un rapport « secondaire » — que l'on appellera homologique, pour respecter le caractère purement formel des correspondances.

La langue générale du récit n'est évidemment que l'un des idiomes offerts à la linguistique du discours<sup>1</sup>, et elle se soumet en conséquence à l'hypothèse homologique : structurellement, le récit participe de la phrase, sans pouvoir jamais se réduire à une somme de phrases : le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une certaine manière, l'ébauche d'un petit récit. Bien qu'elles y disposent de signifiants originaux (souvent fort complexes), on retrouve en effet dans le récit, agrandies et transformées à sa mesure, les principales catégories du verbe : les temps, les aspects, les modes, les personnes ; de plus, les « sujets » eux-mêmes opposés aux prédicats verbaux, ne laissent pas de se soumettre au modèle phrastique : la typologie actantielle proposée par A. J. Greimas<sup>2</sup> retrouve dans la multitude des personnages du récit les fonctions élémentaires de l'analyse grammaticale. L'homologie que l'on suggère ici n'a pas seulement une valeur heuristique : elle implique une identité entre le langage et la littérature (pour autant qu'elle soit une sorte de véhicule privilégié du récit) : il n'est plus guère possible de concevoir la littérature comme un art qui se désintéresserait de tout rapport avec le langage, dès qu'elle en aurait usé comme d'un instrument pour exprimer l'idée, la passion ou la beauté : le langage ne cesse d'accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure : la littérature, singulièrement aujourd'hui, ne fait-elle pas un langage des conditions mêmes du langage ?<sup>3</sup>

## 2. Les niveaux de sens.

La linguistique fournit dès l'abord à l'analyse structurale du récit un concept décisif, parce que, rendant compte tout de suite de ce qui est essentiel dans tout système de sens, à savoir son organisation, il permet à la fois d'énoncer comment un récit n'est pas une simple somme de propositions et de classer la masse énorme

---

1. Ce serait précisément l'une des tâches de la linguistique du discours que de fonder une typologie des discours. Provisoirement, on peut reconnaître trois grands types de discours : métonymique (récit), métaphorique (poésie lyrique, discours sapientiel), enthymématique (discursif intellectuel).

2. Cf. *infra*, III, 1.

3. Il faut ici rappeler cette intuition de MALLARMÉ, formée au moment où il projetait un travail de linguistique : « Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain — c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté » (*Œuvres complètes*, Pléiade, p. 851). On se rappellera que pour MALLARMÉ : « la Fiction ou Poésie » (*ib.*, p. 335).

d'éléments qui rentrent dans la composition d'un récit. Ce concept est celui de *niveau de description*<sup>1</sup>.

Une phrase, on le sait, peut être décrite, linguistiquement, à plusieurs niveaux (phonétique, phonologique, grammatical, contextuel); ces niveaux sont dans un rapport hiérarchique, car, si chacun a ses propres unités et ses propres corrélations, obligeant pour chacun d'eux à une description indépendante, aucun niveau ne peut à lui seul produire du sens : toute unité qui appartient à un certain niveau ne prend de sens que si elle peut s'intégrer dans un niveau supérieur : un phonème, quoique parfaitement descriptible, en soi ne veut rien dire; il ne participe au sens qu'intégré dans un mot; et le mot lui-même doit s'intégrer dans la phrase<sup>2</sup>. La théorie des niveaux (telle que l'a énoncée Benveniste) fournit deux types de relations : distributionnelles (si les relations sont situées sur un même niveau), intégratives (si elles sont saisies d'un niveau à l'autre). Il s'ensuit que les relations distributionnelles ne suffisent pas à rendre compte du sens. Pour mener une analyse structurale, il faut donc d'abord distinguer plusieurs instances de description et placer ces instances dans une perspective hiérarchique (intégratoire).

Les niveaux sont des opérations<sup>3</sup>. Il est donc normal qu'en progressant, la linguistique tende à les multiplier. L'analyse du discours ne peut encore travailler que sur des niveaux rudimentaires. A sa manière, la rhétorique avait assigné au discours au moins deux plans de description : la *dispositio* et l'*elocutio*<sup>4</sup>. De nos jours, dans son analyse de la structure du mythe, Lévi-Strauss a déjà précisé que les unités constitutives du discours mythique (mythèmes) n'acquièrent de signification que parce qu'elles sont groupées en paquets et que ces paquets eux-mêmes se combinent<sup>5</sup>; et T. Todorov, reprenant la distinction des Formalistes russes, propose de travailler sur deux grands niveaux, eux-mêmes subdivisés : l'*histoire* (l'argument), comprenant une logique des actions et une « syntaxe » des personnages, et le *discours*, comprenant les temps, les aspects et les modes du récit<sup>6</sup>. Quel que soit le nombre des niveaux qu'on propose et quelque définition qu'on en donne, on ne peut douter que le récit soit une hiérarchie d'instances. Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter les enchaînements horizontaux du « fil » narratif sur un axe implicitement vertical; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. Que l'on permette ici une manière d'apologue : dans *la Lettre volée*, Poe a analysé avec acuité l'échec du Préfet de Police, impuissant à retrouver

---

1. « Les descriptions linguistiques ne sont jamais monovalentes. Une description n'est pas exacte ou fautive, elle est meilleure ou pire, plus ou moins utile. » (J. K. HALLIDAY : « Linguistique générale et linguistique appliquée », *Études de linguistique appliquée*, 1, 1962, p. 12).

2. Les niveaux d'intégration ont été postulés par l'École de Prague (v. J. VACHEK : *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana Univ. Press, 1964, p. 468), et repris depuis par bien des linguistes. C'est, à notre sens, BENVENISTE qui en a donné l'analyse la plus éclairante (*op. cit.*, ch. x).

3. « En termes quelque peu vagues, un niveau peut être considéré comme un système de symboles, règles, etc. dont on doit user pour représenter les expressions. » (E. BACH, *op. cit.*, p. 57-58).

4. La troisième partie de la rhétorique, l'*inventio*, ne concernait pas le langage : elle portait sur les *res*, non sur les *verba*.

5. *Anthropologie structurale*, p. 233.

6. Ici même, *infra.* : « Les catégories du récit littéraire ».

la lettre : ses investigations étaient parfaites, dit-il, « dans le cercle de sa spécialité » : le Préfet n'omettait aucun lieu, il « saturait » entièrement le niveau de la « perquisition » ; mais pour trouver la lettre, protégée par son évidence, il fallait passer à un autre niveau, substituer la pertinence du receleur à celle du policier. De la même façon, la « perquisition » exercée sur un ensemble horizontal de relations narratives a beau être complète, pour être efficace, elle doit aussi se diriger « verticalement » : le sens n'est pas « au bout » du récit, il le traverse ; tout aussi évident que *la Lettre volée*, il n'échappe pas moins qu'elle à toute exploration unilatérale.

Bien des tâtonnements seront encore nécessaires avant de pouvoir s'assurer des niveaux du récit. Ceux que l'on va proposer ici constituent un profil provisoire, dont l'avantage est encore presque exclusivement didactique : ils permettent de situer et de grouper les problèmes, sans être en désaccord, croit-on, avec les quelques analyses qui ont eu lieu<sup>1</sup>. On propose de distinguer dans l'œuvre narrative trois niveaux de description : le niveau des « fonctions » (au sens que ce mot a chez Propp et chez Bremond), le niveau des « actions » (au sens que ce mot a chez Greimas lorsqu'il parle des personnages comme d'actants), et le niveau de la « narration » (qui est, en gros, le niveau du « discours » chez Todorov). On voudra bien se rappeler que ces trois niveaux sont liés entre eux selon un mode d'intégration progressive : une fonction n'a de sens que pour autant qu'elle prend place dans l'action générale d'un actant ; et cette action elle-même reçoit son sens dernier du fait qu'elle est narrée, confiée à un discours qui a son propre code.

## II. LES FONCTIONS

### 1. La détermination des unités.

Tout système étant la combinaison d'unités dont les classes sont connues, il faut d'abord découper le récit et déterminer les segments du discours narratif que l'on puisse distribuer dans un petit nombre de classes ; en un mot, il faut définir les plus petites unités narratives.

Selon la perspective intégrative qui a été définie ici, l'analyse ne peut se contenter d'une définition purement distributionnelle des unités : il faut que le sens soit dès l'abord le critère de l'unité : c'est le caractère fonctionnel de certains segments de l'histoire qui en fait des unités : d'où le nom de « fonctions » que l'on a tout de suite donné à ces premières unités. Depuis les Formalistes russes<sup>2</sup>,

---

1. J'ai eu le souci, dans cette Introduction, de gêner le moins possible les recherches en cours.

2. Voir notamment B. TOMACHEVSKI, *Thématique* (1925), in : *Théorie de la Littérature*, Seuil, 1965. — Un peu plus tard, PROPP définissait la fonction comme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification pour le développement du conte dans sa totalité » (*Morphology of Folktale*, p. 20). On verra ici même la définition de T. TODOROV (« Le sens (ou la fonction) d'un élément de l'œuvre, c'est sa possibilité d'entrer en corrélation avec d'autres éléments de cette œuvre et avec l'œuvre entière »), et les précisions apportées par A. J. GREIMAS, qui en vient à définir l'unité par sa corrélation paradigmatique, mais aussi par sa place à l'intérieur de l'unité syntagmatique dont elle fait partie.

on constitue en unité tout segment de l'histoire qui se présente comme le terme d'une corrélation. L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau : si, dans *Un cœur simple*, Flaubert nous apprend à un certain moment, apparemment sans y insister, que les filles du sous-préfet de Pont-l'Evêque possédaient un perroquet, c'est parce que ce perroquet va avoir ensuite une grande importance dans la vie de Félicité : l'énoncé de ce détail (quelle qu'en soit la forme linguistique) constitue donc une fonction, ou unité narrative.

Tout, dans un récit, est-il fonctionnel? Tout, jusqu'au plus petit détail, a-t-il un sens? Le récit peut-il être intégralement découpé en unités fonctionnelles? On le verra à l'instant, il y a sans doute plusieurs types de fonctions, car il y a plusieurs types de corrélations. Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a. On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot)<sup>1</sup> : c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue<sup>2</sup>, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire<sup>3</sup>.

La fonction est évidemment, du point de vue linguistique, une unité de contenu : c'est « ce que veut dire » un énoncé qui le constitue en unité fonctionnelle<sup>4</sup>, non la façon dont cela est dit. Ce signifié constitutif peut avoir des signifiants différents, souvent très retors : si l'on m'énonce (dans *Goldfinger*) que *James Bond vit un homme d'une cinquantaine d'années*, etc., l'information recèle à la fois deux fonctions, de pression inégale : d'une part l'âge du personnage s'intègre dans un certain portrait (dont l'« utilité » pour le restant de l'histoire, n'est pas nulle, mais diffuse, retardée), et d'autre part le signifié immédiat de l'énoncé est que Bond ne connaît pas son futur interlocuteur : l'unité implique donc une corrélation très forte (ouverture d'une menace et obligation d'identifier). Pour déterminer les premières unités narratives, il est donc nécessaire de ne jamais perdre de vue le caractère fonctionnel des segments que l'on examine, et d'admettre à l'avance qu'il ne coïncideront pas fatalement avec les formes que nous

---

1. C'est en cela qu'il n'est pas « la vie », qui ne connaît que des communications « brouillées ». Le « brouillé » (ce au-delà de quoi on ne peut voir) peut exister en art, mais alors à titre d'élément codé (Watteau, par exemple); encore ce « brouillé » est-il inconnu du code écrit : l'écriture est fatalement nette.

2. Du moins en littérature, où la liberté de notation (par suite du caractère abstrait du langage articulé) entraîne une responsabilité bien plus forte que dans les arts « analogiques », tels le cinéma.

3. La fonctionnalité de l'unité narrative est plus ou moins immédiate (donc apparente), selon le niveau où elle joue : lorsque les unités sont placées sur le même niveau (dans le cas du suspense, par exemple), la fonctionnalité est très sensible; beaucoup moins lorsque la fonction est saturée sur le niveau narratif : un texte moderne, faiblement signifiant sur le plan de l'anecdote, ne retrouve une grande force de sens que sur le plan de l'écriture.

4. « Les unités syntaxiques (au-delà de la phrase) sont en fait des unités de contenu » (A. J. GREIMAS, *Cours de Sémantique structurale*, cours ronéotypé, VI, 5). — L'exploration du niveau fonctionnel fait donc partie de la sémantique générale.

reconnaissons traditionnellement aux différentes parties du discours narratif (actions, scènes, paragraphes, dialogues, monologues intérieurs, etc.), encore moins avec des classes « psychologiques » (conduites, sentiments, intentions, motivations, rationalisations des personnages).

De la même façon, puisque la « langue » du récit n'est pas la langue du langage articulé — quoique bien souvent supportée par elle —, les unités narratives seront substantiellement indépendantes des unités linguistiques : elles pourront certes coïncider, mais occasionnellement, non systématiquement; les fonctions seront représentées tantôt par des unités supérieures à la phrase (groupes de phrases de tailles diverses, jusqu'à l'œuvre dans son entier), tantôt inférieures (le syntagme, le mot, et même, dans le mot, seulement certains éléments littéraires<sup>1</sup>); lorsqu'on nous dit qu'étant de garde dans son bureau du Service Secret et le téléphone ayant sonné, « Bond souleva l'un des quatre récepteurs », le monème *quatre* constitue à lui tout seul une unité fonctionnelle, car il renvoie à un concept nécessaire à l'ensemble de l'histoire (celui d'une haute technique bureaucratique); en fait l'unité narrative n'est pas ici l'unité linguistique (le mot), mais seulement sa valeur connotée (linguistiquement, le mot */quatre/* ne veut jamais dire « quatre »); ceci explique que certaines unités fonctionnelles puissent être inférieures à la phrase, sans cesser d'appartenir au discours : elles débordent alors, non la phrase, à laquelle elles restent matériellement inférieures, mais le niveau de dénotation, qui appartient, comme la phrase, à la linguistique proprement dite.

## 2. Classes d'unités.

Ces unités fonctionnelles, il faut les répartir dans un petit nombre de classes formelles. Si l'on veut déterminer ces classes sans recourir à la substance du contenu (substance psychologique, par exemple), il faut de nouveau considérer les différents niveaux du sens : certaines unités ont pour corrélats des unités de même niveau; au contraire, pour saturer les autres, il faut passer à un autre niveau. D'où, dès l'abord, deux grandes classes de fonctions, les unes distributionnelles, les autres intégratives. Les premières correspondent aux fonctions de Propp, reprises notamment par Bremond, mais que nous considérons ici d'une façon infiniment plus détaillée que ces auteurs; c'est à elles que l'on réservera le nom de « fonctions » (bien que les autres unités soient, elles aussi, fonctionnelles); le modèle en est classique depuis l'analyse de Tomachevski : l'achat d'un revolver a pour corrélat le moment où l'on s'en servira (et si l'on ne s'en sert pas, la notation est retournée en signe de velléitarisme, etc.), décrocher le téléphone a pour corrélat le moment où on le raccrochera; l'intrusion du perroquet dans la maison de Félicité a pour corrélat l'épisode de l'emballage, de l'adoration, etc. La seconde grande classe d'unités, de nature intégrative, comprend tous les « indices » (au sens très général du mot<sup>2</sup>); l'unité renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant

---

1. « On ne doit pas partir du mot comme d'un élément indivisible de l'art littéraire, le traiter comme la brique avec laquelle on construit le bâtiment. Il est décomposable en des « éléments verbaux » beaucoup plus fins. » (J. TYNIAŃOV, cité par T. TODOROV, in : *Langages*, 6, p. 18.)

2. Ces désignations, comme celles qui suivent, peuvent être toutes provisoires.

les personnages, informations relatives à leur identité, notations d' « atmosphères », etc. ; la relation de l'unité et de son corrélat n'est plus alors distributionnelle (souvent plusieurs indices renvoient au même signifié et leur ordre d'apparition dans le discours n'est pas nécessairement pertinent), mais intégrative ; pour comprendre « à quoi sert » une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur (actions des personnages ou narration), car c'est seulement là que se dénoue l'indice ; la puissance administrative qui est derrière Bond, indexée par le nombre des appareils téléphoniques, n'a aucune incidence sur la séquence d'actions où s'engage Bond en acceptant la communication ; elle ne prend son sens qu'au niveau d'une typologie générale des actants (Bond est du côté de l'ordre) ; les indices, par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations, sont des unités véritablement sémantiques, car, contrairement aux « fonctions » proprement dites, ils renvoient à un signifié, non à une « opération » ; la sanction des Indices est « plus haut », parfois même virtuelle, hors du syntagme explicite (le « caractère » d'un personnage peut n'être jamais nommé, mais cependant sans cesse indexé), c'est une sanction paradigmatique ; au contraire, la sanction des « Fonctions » n'est jamais que « plus loin », c'est une sanction syntagmatique <sup>1</sup>. *Fonctions* et *Indices* recouvrent donc une autre distinction classique : les Fonctions impliquent des relata métonymiques, les Indices des relata métaphoriques ; les unes correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l'être <sup>2</sup>.

Ces deux grandes classes d'unités, Fonctions et Indices, devraient permettre déjà un certain classement des récits. Certains récits sont fortement fonctionnels (tels les contes populaires), et à l'opposé certains autres sont fortement indiciels (tels les romans « psychologiques ») ; entre ces deux pôles, toute une série de formes intermédiaires, tributaires de l'histoire, de la société, du genre. Mais ce n'est pas tout : à l'intérieur de chacune de ces deux grandes classes, il est tout de suite possible de déterminer deux sous-classes d'unités narratives. Pour reprendre la classe des Fonctions, ses unités n'ont pas toutes la même « importance » ; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que « remplir » l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières : appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses*. Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude ; si, dans un fragment de récit, *le téléphone sonne*, il est également possible qu'on y réponde ou n'y réponde pas, ce qui ne manquera pas d'entraîner l'histoire dans deux voies différentes. Par contre entre deux fonctions cardinales, il est toujours possible de disposer des notations subsidiaires, qui s'agglomèrent autour d'un noyau ou d'un autre sans en modifier la nature alternative : l'espace qui sépare « *le téléphone sonna* » et « *Bond décrocha* » peut être saturé par une foule de menus incidents ou de menues descriptions : « *Bond se dirigea vers le bureau, souleva un récepteur, posa sa cigarette* », etc. Ces

---

1. Cela n'empêche pas que  *finalement*  l'étalement syntagmatique des fonctions puisse recouvrir des rapports paradigmatiques entre fonctions séparées, comme il est admis depuis LÉVI-STRAUSS et GREIMAS.

2. On ne peut réduire les Fonctions à des actions (verbes) et les Indices à des qualités (adjectifs), car il y a des actions qui sont indicielles, étant « signes » d'un caractère, d'une atmosphère, etc.

catalyses restent fonctionnelles, dans la mesure où elles entrent en corrélation avec un noyau, mais leur fonctionnalité est atténuée, unilatérale, parasite : c'est qu'il s'agit ici d'une fonctionnalité purement chronologique (on décrit ce qui sépare deux moments de l'histoire), tandis que dans le lien qui unit deux fonctions cardinales, s'investit une fonctionnalité double, à la fois chronologique et logique : les catalyses ne sont que des unités consécutives, les fonctions cardinales sont à la fois consécutives et conséquentes. Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* ; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc*, qui pourrait bien être la devise du Destin, dont le récit n'est en somme que la « langue » ; et cet « écrasement » de la logique et de la temporalité, c'est l'armature des fonctions cardinales qui l'accomplit. Ces fonctions peuvent être à première vue fort insignifiantes ; ce qui les constitue, ce n'est pas le spectacle (l'importance, le volume, la rareté ou la force de l'action énoncée), c'est, si l'on peut dire, le risque : les fonctions cardinales sont les moments de risque du récit ; entre ces points d'alternative, entre ces « dispatchers », les catalyses disposent des zones de sécurité, des repos, des luxes ; ces « luxes » ne sont cependant pas inutiles : du point de vue de l'histoire, il faut le répéter, la catalyse peut avoir une fonctionnalité faible mais non point nulle : serait-elle purement redondante (par rapport à son noyau), elle n'en participerait pas moins à l'économie du message ; mais ce n'est pas le cas : une notation, en apparence explétive, a toujours une fonction discursive : elle accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute<sup>1</sup> : le noté apparaissant toujours comme du notable, la catalyse réveille sans cesse la tension sémantique du discours, dit sans cesse : il y a eu, il va y avoir du sens ; la fonction constante de la catalyse est donc, en tout état de cause, une fonction phatique (pour reprendre le mot de Jakobson) : elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire. Disons qu'on ne peut supprimer un noyau sans altérer l'histoire, mais qu'on ne peut non plus supprimer une catalyse sans altérer le discours. Quant à la seconde grande classe d'unités narratives (les Indices), classe intégrative, les unités qui s'y trouvent ont en commun de ne pouvoir être saturées (complétées) qu'au niveau des personnages ou de la narration ; elles font donc partie d'une relation *paramétrique*<sup>2</sup>, dont le second terme, implicite, est continu, extensif à un épisode, un personnage ou une œuvre tout entière ; on peut cependant y distinguer des *indices* proprement dits, renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère (par exemple de suspicion), à une philosophie, et des *informations*, qui servent à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace. Dire que Bond est de garde dans un bureau dont la fenêtre ouverte laisse voir la lune entre de gros nuages qui roulent, c'est indexer une nuit d'été orageuse, et cette déduction elle-même forme un indice atmosphérique qui renvoie au climat lourd, angoissant d'une action que l'on ne connaît pas encore. Les indices ont donc toujours des signifiés implicites ; les informants, au contraire, n'en ont pas, du moins au niveau de l'histoire :

---

1. VALÉRY parlait de « signes dilatoires ». Le roman policier fait grand usage de ces unités « déroutantes ».

2. N. RUWET appelle élément paramétrique un élément qui est constant pendant toute la durée d'une pièce de musique (par exemple le tempo d'un allegro de Bach, le caractère monodique d'un solo).

ce sont des données pures, immédiatement signifiantes. Les indices impliquent une activité de déchiffrement : il s'agit pour le lecteur d'apprendre à connaître un caractère, une atmosphère; les informants apportent une connaissance toute faite; leur fonctionnalité, comme celle des catalyses, est donc faible, mais elle n'est pas non plus nulle : quelle que soit sa « matité » par rapport au reste de l'histoire, l'informant (par exemple l'âge précis d'un personnage) sert à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel : c'est un opérateur réaliste, et à ce titre, il possède une fonctionnalité incontestable, non au niveau de l'histoire, mais au niveau du discours <sup>1</sup>.

Noyaux et catalyses, indices et informants (encore une fois peu importe les noms), telles sont, semble-t-il, les premières classes entre lesquelles on peut répartir les unités du niveau fonctionnel. Il faut compléter ce classement par deux remarques. Tout d'abord, une unité peut appartenir en même temps à deux classes différentes : boire un whisky (dans un hall d'aéroport) est une action qui peut servir de catalyse à la notation (cardinale) d'*attendre*, mais c'est aussi et en même temps l'indice d'une certaine atmosphère (modernité, détente, souvenir, etc.) : autrement dit, certaines unités peuvent être mixtes. Tout un jeu est de la sorte possible dans l'économie du récit; dans le roman *Goldfinger*, Bond, devant perquisitionner dans la chambre de son adversaire, reçoit un passe-partout de son commanditaire : la notation est une pure fonction (cardinale); dans le film, ce détail est changé : Bond enlève en plaisantant son trousseau à une femme de chambre qui ne proteste pas; la notation n'est plus seulement fonctionnelle, mais aussi indicielle, elle renvoie au caractère de Bond (sa désinvolture et son succès auprès des femmes). En second lieu, il faut remarquer (ce qui sera d'ailleurs repris plus tard) que les quatre classes dont on vient de parler peuvent être soumises à une autre distribution, plus conforme d'ailleurs au modèle linguistique. Les catalyses, les indices et les informants ont en effet un caractère commun : ce sont des *expansions*, par rapport aux noyaux : les noyaux (on va le voir à l'instant) forment des ensembles finis de termes peu nombreux, ils sont régis par une logique, ils sont à la fois nécessaires et suffisants; cette armature donnée, les autres unités viennent la remplir selon un mode de prolifération en principe infini; on le sait, c'est ce qui se passe pour la phrase, faite de propositions simples, compliquées à l'infini de duplications, de remplissages, d'enrobements, etc. : comme la phrase, le récit est infiniment catalysable. Mallarmé attachait une telle importance à ce type de structure qu'il en a constitué son poème *Jamais un coup de dés*, que l'on peut bien considérer, avec ses « nœuds » et ses « ventres », ses « mots-nœuds » et ses « mots-dentelles » comme le blason de tout récit — de tout langage.

### 3. La syntaxe fonctionnelle.

Comment, selon quelle « grammaire », ces différentes unités s'enchaînent-elles les unes aux autres le long du syntagme narratif? Quelles sont les règles de la

---

1. Ici même, G. GENETTE distingue deux sortes de descriptions : ornementale et significative. La description significative doit évidemment être rattachée au niveau de l'histoire et la description ornementale au niveau du discours, ce qui explique qu'elle a formé pendant longtemps un « morceau » rhétorique parfaitement codé : la *descriptio* ou *ekphrasis*, exercice très prisé de la néo-rhétorique.

combinatoire fonctionnelle? Les informants et les indices peuvent librement se combiner entre eux : tel est par exemple le portrait, qui juxtapose sans contrainte des données d'état civil et des traits caractériels. Une relation d'implication simple unit les catalyses et les noyaux : une catalyse implique nécessairement l'existence d'une fonction cardinale à quoi se rattacher mais non réciproquement. Quant aux fonctions cardinales, c'est un rapport de solidarité qui les unit : une fonction de cette sorte oblige à une autre de même sorte et réciproquement. C'est cette dernière relation sur laquelle il faut s'arrêter un instant : d'abord parce qu'elle définit l'armature même du récit (les expansions sont supprimables, les noyaux ne le sont pas), ensuite parce qu'elle préoccupe principalement ceux qui cherchent à structurer le récit.

On a déjà signalé que par sa structure même, le récit instituait une confusion entre la consécution et la conséquence, le temps et la logique. C'est cette ambiguïté qui forme le problème central de la syntaxe narrative. Y a-t-il derrière le temps du récit une logique intemporelle? Ce point divisait encore récemment les chercheurs. Propp, dont l'analyse, on le sait, a ouvert la voie aux études actuelles, tient absolument à l'irréductibilité de l'ordre chronologique : le temps est à ses yeux le réel, et pour cette raison il lui paraît nécessaire d'enraciner le conte dans le temps. Cependant, Aristote lui-même, en opposant la tragédie (définie par l'unité d'action) à l'histoire (définie par la pluralité des actions et l'unité du temps) attribuait déjà la primauté au logique sur le chronologique<sup>1</sup>. C'est ce que font tous les chercheurs actuels (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), qui pourraient tous soucrire sans doute (quoique divergeant sur d'autres points) à la proposition de Lévi-Strauss : « L'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle<sup>2</sup>. » L'analyse actuelle tend en effet à « déchronologiser » le continu narratif et à le « relogifier », à le soumettre à ce que Mallarmé appelait, à propos de la langue française, « *les primitives foudres de la logique*<sup>3</sup> ». Ou plus exactement — c'est là du moins notre souhait — la tâche est de parvenir à donner une description structurale de l'illusion chronologique; c'est à la logique narrative à rendre compte du temps narratif. On pourrait dire d'une autre façon que la temporalité n'est qu'une classe structurale du récit (du discours), tout comme dans la langue, le temps n'existe que sous forme de système; du point de vue du récit, ce que nous appelons le temps n'existe pas, ou du moins n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiotique : le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent; le récit et la langue ne connaissent qu'un temps sémiologique; le « vrai » temps est une illusion référentielle, « réaliste », comme le montre le commentaire de Propp, et c'est à ce titre que la description structurale doit en traiter<sup>4</sup>.

Quelle est donc cette logique qui contraint les principales fonctions du récit? C'est ce qu'on cherche à établir activement et ce qui a été jusqu'ici le plus largement débattu. On renverra donc aux contributions de A. J. Greimas, Cl. Bremond et T. Todorov, publiées ici même, et qui traitent toutes de la logique des fonctions.

---

1. *Poétique*, 1459 a.

2. Cité par CL. BREMOND, « Le message narratif », *Communications*, n° 4, 1964.

3. *Quant au Livre* (Œuvres complètes, Pleiade, p. 386).

4. À sa manière, comme toujours perspicace mais inexploitée, VALÉRY a bien énoncé le statut du temps narratif : « La croyance au temps comme agent et fil conducteur est fondée sur le mécanisme de la mémoire et sur celui du discours combiné » (*Tel Quel*, II, 348); c'est nous qui soulignons : l'illusion est en effet produite par le discours lui-même.

Trois directions principales de recherche se font jour, exposées plus loin par T. Todorov. La première voie (Bremond) est plus proprement logique : il s'agit de reconstituer la syntaxe des comportements humains mis en œuvre par le récit, de retracer le trajet des « choix » auxquels, en chaque point de l'histoire, tel personnage est fatalement soumis<sup>1</sup>, et de mettre ainsi à jour ce que l'on pourrait appeler une logique énergétique<sup>2</sup>, puisqu'elle saisit les personnages au moment où ils choisissent d'agir. Le second modèle est linguistique (Lévi-Strauss, Greimas) : la préoccupation essentielle de cette recherche est de retrouver dans les fonctions des oppositions paradigmatiques, ces oppositions, conformément au principe jakobsonien du « poétique », étant « étendues » le long de la trame du récit (on verra cependant ici même les développements nouveaux par lesquels Greimas corrige ou complète le paradigmatisme des fonctions). La troisième voie, esquissée par Todorov est quelque peu différente, car elle installe l'analyse au niveau des « actions » (c'est-à-dire des personnages), en essayant d'établir les règles par lesquelles le récit combine, varie et transforme un certain nombre de prédicats de base.

Il n'est pas question de choisir entre ces hypothèses de travail ; elles ne sont pas rivales mais concurrentes, situées d'ailleurs actuellement en pleine élaboration. Le seul complément qu'on se permettra ici de leur apporter concerne les dimensions de l'analyse. Même si l'on met à part les indices, les informants et les catalyses, il reste encore dans un récit (surtout s'il s'agit d'un roman, et non plus d'un conte) un très grand nombre de fonctions cardinales ; beaucoup ne peuvent être maîtrisées par les analyses que l'on vient de citer, qui ont travaillé jusqu'à présent sur les grandes articulations du récit. Il faut cependant prévoir une description suffisamment serrée pour rendre compte de *toutes* les unités du récit, de ses plus petits segments ; les fonctions cardinales, rappelons-le, ne peuvent être déterminées par leur « importance », mais seulement par la nature (doublement implicative) de leurs relations : un « coup de téléphone », si futile qu'il apparaisse, d'une part comporte lui-même quelques fonctions cardinales (sonner, décrocher, parler, raccrocher), et d'autre part, pris en bloc, il faut pouvoir le rattacher, tout au moins de proche en proche, aux grandes articulations de l'anecdote. La couverture fonctionnelle du récit impose une organisation de relais, dont l'unité de base ne peut être qu'un petit groupement de fonctions, qu'on appellera ici (à la suite de Cl. Bremond) une *séquence*.

Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité<sup>3</sup> : la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent. Pour prendre un exemple volontairement futile, commander une consommation, la recevoir, la consommer, la payer, ces différentes fonctions constituent une séquence évidemment close, car il n'est pas possible de faire précéder la commande ou de faire suivre le paiement sans sortir de l'ensemble homogène

---

1. Cette conception rappelle une vue d'ARISTOTE : la *proairesis*, choix rationnel des actions à commettre, fonde la *praxis*, science pratique qui ne produit aucune œuvre distincte de l'agent, contrairement à la *poïesis*. Dans ces termes, on dira que l'analyste essaye de reconstituer la *praxis* intérieure au récit.

2. Cette logique, fondée sur l'alternative (*faire ceci ou cela*) a le mérite de rendre compte du procès de dramatisation dont le récit est ordinairement le siège.

3. Au sens hjelmslevien de double implication : deux termes se présupposent l'un l'autre.

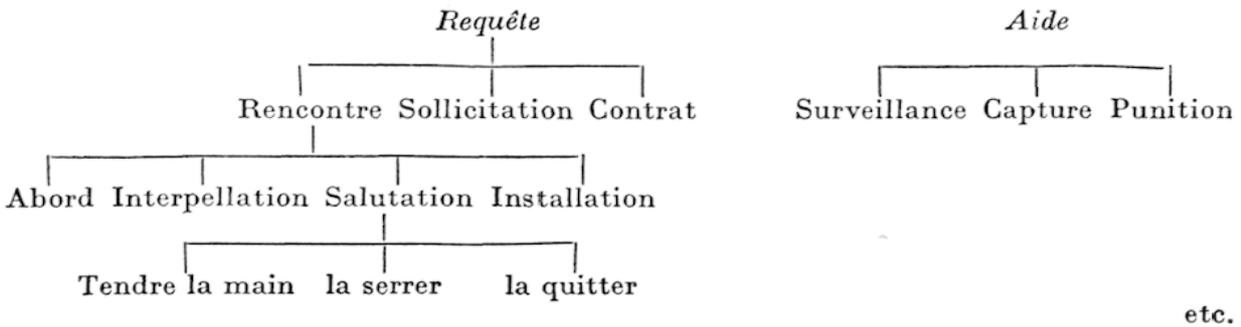
« *Consummation* ». La séquence est en effet toujours nommable. Déterminant les grandes fonctions du conte, Propp, puis Bremond, ont déjà été amenés à les nommer (*Fraude, Trahison, Lutte, Contrat, Séduction*, etc); l'opération nominative est également inévitable pour des séquences futiles, ce que l'on pourrait appeler des « micro-séquences », celles qui forment souvent le grain le plus fin du tissu narratif. Ces nominations sont-elles uniquement du ressort de l'analyste. Autrement dit, sont-elles purement méta-linguistiques? Elles le sont sans doute, puisqu'elles traitent du code du récit, mais on peut imaginer qu'elles font partie d'un métalangage intérieur au lecteur (à l'auditeur) lui-même, qui saisit toute suite logique d'actions comme un tout nominal : lire, c'est nommer; écouter, ce n'est pas seulement percevoir un langage, c'est aussi le construire. Les titres de séquences sont assez analogues à ces *mots-couverture (cover-words)* des machines à traduire, qui recouvrent d'une manière acceptable une grande variété de sens et de nuances. La langue du récit, qui est en nous, comporte d'emblée ces rubriques essentielles : la logique close qui structure une séquence est indissolublement liée à son nom : toute fonction qui inaugure une *séduction* impose dès son apparition, dans le nom qu'elle fait surgir, le procès entier de la séduction, tel que nous l'avons appris de tous les récits qui ont formé en nous la langue du récit.

Quel que soit son peu d'importance, étant composée d'un petit nombre de noyaux (c'est-à-dire, en fait, de « dispatchers »), la séquence comporte toujours des moments de risque, et c'est ce qui en justifie l'analyse : il pourrait paraître dérisoire de constituer en séquence la suite logique des menus actes qui composent l'offre d'une cigarette (*offrir, accepter, allumer, fumer*) ; mais c'est que, précisément, à chacun de ces points, une alternative, donc une liberté de sens, est possible : du Pont, le commanditaire de James Bond, lui offre du feu avec son briquet, mais Bond refuse; le sens de cette bifurcation est que Bond craint instinctivement un gadget piégé<sup>1</sup>. La séquence est donc, si l'on veut, une *unité logique menacée* : c'est ce qui la justifie *a minimo*. Elle est aussi fondée *a maximo* : fermée sur ses fonctions, subsumée sous un nom, la séquence elle-même constitue une unité nouvelle, prête à fonctionner comme le simple terme d'une autre séquence, plus large. Voici une micro-séquence : *tendre la main, la serrer, la relâcher* ; cette *Salutation* devient une simple fonction : d'une part, elle prend le rôle d'un indice (mollesse de du Pont et répugnance de Bond), et d'autre part elle forme globalement le terme d'une séquence plus large, dénommée *Rencontre*, dont les autres termes (*approche, arrêt, interpellation, salutation, installation*) peuvent être eux-mêmes des micro-séquences. Tout un réseau de subrogations structure ainsi le récit, des plus petites matrices aux plus grandes fonctions. Il s'agit là, bien entendu, d'une hiérarchie qui reste intérieure au niveau fonctionnel : c'est seulement lorsque le récit a pu être agrandi, de proche en proche, de la cigarette de du Pont au combat de Bond contre Goldfinger, que l'analyse fonctionnelle est terminée : la pyramide des fonctions touche alors au niveau suivant (celui des Actions). Il y a donc à la fois une syntaxe intérieure aux séquences et une syntaxe

---

1. Il est très possible de retrouver, même à ce niveau infinitésimal, une opposition de modèle paradigmatique, sinon entre deux termes, du moins entre deux pôles de la séquence : la séquence *Offre de cigarette* étale, en le suspendant, le paradigme *Danger / Sécurité* (mis à jour par CHEGLOV dans son analyse du cycle de Sherlock Holmes), *Soupçon / Protection, Agressivité / Amicalité*.

(subrogeante) des séquences entre elles. Le premier épisode de *Goldfinger* prend de la sorte une allure « stématique » :



Cette représentation est évidemment analytique. Le lecteur, lui, perçoit une suite linéaire de termes. Mais ce qu'il faut noter, c'est que les termes de plusieurs séquences peuvent très bien s'imbriquer les uns dans les autres : une séquence n'est pas finie, que, déjà, s'intercalant, le terme initial d'une nouvelle séquence peut surgir : les séquences se déplacent en contrepoint<sup>1</sup>; fonctionnellement, la structure du récit est fuguée : c'est ainsi que le récit, à la fois, « tient » et « aspire ». L'imbrication des séquences ne peut en effet se permettre de cesser, à l'intérieur d'une même œuvre, par un phénomène de rupture radicale, que si les quelques blocs, (ou « stemmas ») étanches, qui, alors, la composent, sont en quelque sorte récupérés au niveau supérieur des Actions (des personnages) : *Goldfinger* est composé de trois épisodes fonctionnellement indépendants, car leurs stemmas fonctionnels cessent deux fois de communiquer : il n'y a aucun rapport séquentiel entre l'épisode de la piscine et celui de Fort-Knox; mais il subsiste un rapport actantiel, car les personnages (et par conséquent la structure de leurs rapports) sont les mêmes. On reconnaît ici l'épopée (« ensemble de fables multiples ») : l'épopée est un récit brisé au niveau fonctionnel mais unitaire au niveau actantiel (ceci peut se vérifier dans l'*Odyssée* ou le théâtre de Brecht). Il faut donc couronner le niveau des fonctions (qui fournit la majeure partie du syntagme narratif) par un niveau supérieur, dans lequel, de proche en proche, les unités du premier niveau puisent leur sens, et qui est le niveau des Actions.

### III. LES ACTIONS

#### 1. Vers un statut structural des personnages.

Dans la Poétique aristotélicienne, la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action : il peut y avoir des fables sans « caractères », dit Aristote, il ne saurait y avoir de caractères sans fable. Cette vue a été reprise par les théoriciens classiques (Vossius). Plus tard, le personnage, qui

1. Ce contrepoint a été pressenti par les Formalistes russes, qui en ont esquissé la typologie; il n'est pas sans rappeler les principales structures « retorses » de la phrase (cf. *infra*, V, 1).

jusque-là n'était qu'un nom, l'agent d'une action<sup>1</sup>, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une « personne », bref un « être » pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir<sup>2</sup>; le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique; ces essences pouvaient être soumises à un inventaire, dont la forme la plus pure a été la liste des « emplois » du théâtre bourgeois (la coquette, le père noble, etc). Dès son apparition, l'analyse structurale a eu la plus grande répugnance à traiter le personnage comme une essence, fût-ce pour la classer; comme le rappelle ici T. Todorov, Tomachevski alla jusqu'à dénier au personnage toute importance narrative, point de vue qu'il atténua par la suite. Sans aller jusqu'à retirer les personnages de l'analyse, Propp les réduisit à une typologie simple, fondée, non sur la psychologie, mais sur l'unité des actions que le récit leur impartit (Donateur d'objet magique, Aide, Méchant, etc.).

Depuis Propp, le personnage ne cesse d'imposer à l'analyse structurale du récit le même problème : d'une part les personnages (de quelque nom qu'on les appelle : *dramatis personae* ou *actants*) forment un plan de description nécessaire, hors duquel les menues « actions » rapportées cessent d'être intelligibles, en sorte qu'on peut bien dire qu'il n'existe pas un seul récit au monde sans « personnages<sup>3</sup> », ou du moins sans « agents »; mais d'autre part ces « agents », fort nombreux, ne peuvent être ni décrits ni classés en termes de « personnes », soit que l'on considère la « personne » comme une forme purement historique, restreinte à certains genres (il est vrai les mieux connus de nous) et que par conséquent il faille réserver le cas, fort vaste, de tous les récits (contes populaires, textes contemporains) qui comportent des agents, mais non des personnes; soit que l'on professe que la « personne » n'est jamais qu'une rationalisation critique imposée par notre époque à de purs agents narratifs. L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, dont on trouvera l'écho dans certaines des contributions qui suivent, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant ». Pour Cl. Bremond, chaque personnage peut être l'agent de séquences d'actions qui lui sont propres (*Fraude*, *Séduction*); lorsqu'une même séquence implique deux personnages (c'est le cas normal), la séquence comporte deux perspectives, ou, si l'on préfère, deux noms (ce qui est *Fraude* pour l'un est *Duperie* pour l'autre); en somme, chaque personnage, même secondaire, est le héros de sa propre séquence. T. Todorov, analysant un roman « psychologique » (*Les Liaisons dangereuses*) part, non des personnages-personnes, mais des trois grands rapports dans lesquels ils peuvent s'engager et qu'il appelle prédicats de base (amour, communication, aide); ces rapports sont soumis par l'analyse à deux sortes de

---

1. N'oublions pas que la tragédie classique ne connaît encore que des « acteurs », non des « personnages ».

2. Le « personnage-personne » règne dans le roman bourgeois; dans *Guerre et Paix*, Nicolas Rostov est d'emblée un bon garçon, loyal, courageux, ardent; le prince André un être racé, désenchanté, etc. : ce qui leur arrive les illustre, mais ne les fait pas.

3. Si une part de la littérature contemporaine s'est attaquée au « personnage », ce n'est pas pour le détruire (chose impossible), c'est pour le dépersonnaliser, ce qui est tout différent. Un roman apparemment sans personnages, comme *Drame* de Philippe SOLLERS, éconduit entièrement la personne au profit du langage, mais n'en garde pas moins un jeu fondamental d'actants, face à l'action même de la parole. Cette littérature connaît toujours un « sujet », mais ce « sujet » est dorénavant celui du langage.

règles : de *dérivation* lorsqu'il s'agit de rendre compte d'autres rapports et d'*action* lorsqu'il s'agit de décrire la transformation de ces rapports au cours de l'histoire : il y a beaucoup de personnages dans *Les Liaisons dangereuses*, mais « ce qu'on en dit » (leurs prédicats) se laisse classer. Enfin, A. J. Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leur nom d'*actants*), pour autant qu'ils participent à trois grands axes sémantiques, que l'on retrouve d'ailleurs dans la phrase (sujet, objet, complément d'attribution, complément circonstanciel) et qui sont la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve<sup>1</sup>; comme cette participation s'ordonne par couples, le monde infini des personnages est lui aussi soumis à une structure paradigmatique (*Sujet/Objet, Donateur/Destinataire, Adjuvant/Opposant*), projetée le long du récit; et comme l'actant définit une classe, il peut se remplir d'acteurs différents, mobilisés selon des règles de multiplication, de substitution ou de carence.

Ces trois conceptions ont beaucoup de points communs. Le principal, il faut le répéter, est de définir le personnage par sa participation à une sphère d'actions, ces sphères étant peu nombreuses, typiques, classables; c'est pourquoi l'on a appelé ici le second niveau de description, quoique étant celui des personnages, niveau des Actions : ce mot ne doit donc pas s'entendre ici au sens des menus actes qui forment le tissu du premier niveau, mais au sens des grandes articulations de la *praxis* (désirer, communiquer, lutter).

## 2. Le problème du sujet.

Les problèmes soulevés par une classification des personnages du récit ne sont pas encore bien résolus. Certes on s'accorde bien sur ce que les innombrables personnages du récit peuvent être soumis à des règles de substitution et que, même à l'intérieur d'une œuvre, une même figure peut absorber des personnages différents<sup>2</sup>; d'autre part le modèle actantiel proposé par Greimas (et repris dans une perspective différente par Todorov) semble bien résister à l'épreuve d'un grand nombre de récits : comme tout modèle structural, il vaut moins par sa forme canonique (une matrice de six actants) que par les transformations réglées (carences, confusions, duplications, substitutions), auxquelles il se prête, laissant ainsi espérer une typologie actantielle des récits<sup>3</sup>; cependant, lorsque la matrice a un bon pouvoir classificateur (c'est le cas des actants de Greimas), elle rend mal compte de la multiplicité des participations, dès lors qu'elles sont analysées en termes de perspectives; et lorsque ces perspectives sont respectées (dans la description de Bremond), le système des personnages reste trop morcelé; la réduction proposée par Todorov évite les deux écueils, mais elle ne porte jusqu'à ce jour que sur un seul récit. Tout ceci peut être harmonisé rapidement, semble-t-il. La véritable difficulté posée par la classification des personnages

---

1. *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 129 sq.

2. La psychanalyse a largement accredité ces opérations de condensation. — MALARMÉ disait déjà, à propos d'*Hamlet* : « Comparses, il le faut ! car dans l'idéale peinture de la scène tout se meut selon une réciprocité symbolique de types entre eux ou relativement à une figure seule. » (*Crayonné au théâtre*, Pleiade, p. 301).

3. Par exemple : les récits où l'objet et le sujet se confondent dans un même personnage sont les récits de la quête de soi-même, de sa propre identité (*L'Ane d'or*) ; récits où le sujet poursuit des objets successifs (*M<sup>me</sup> Bovary*), etc.

est la place (et donc l'existence) du *sujet* dans toute matrice actantielle, quelle qu'en soit la formule. *Qui* est le sujet (le héros) d'un récit? Y a-t-il — ou n'y a-t-il pas une classe privilégiée d'acteurs? Notre roman nous a habitués à accen-tuer d'une façon ou d'une autre, parfois retorse (négative), un personnage parmi d'autres. Mais le privilège est loin de couvrir toute la littérature narrative. Ainsi, beaucoup de récits mettent aux prises, autour d'un enjeu, deux adversaires, dont les « actions » sont de la sorte égalisées; le sujet est alors véritablement double, sans qu'on puisse davantage le réduire par substitution; c'est même peut-être là une forme archaïque courante, comme si le récit, à l'instar de cer-taines langues, avait connu lui aussi un *duel* de personnes. Ce duel est d'autant plus intéressant qu'il apparente le récit à la structure de certains jeux (fort modernes), dans lesquels deux adversaires égaux désirent conquérir un objet mis en circulation par un arbitre; ce schéma rappelle la matrice actantielle proposée par Greimas, ce qui ne peut étonner si l'on veut bien se persuader que le jeu, étant un langage, relève lui aussi de la même structure symbolique que l'on retrouve dans la langue et dans le récit : le jeu lui aussi est une phrase<sup>1</sup>. Si donc l'on garde une classe privilégiée d'acteurs (le sujet de la quête, du désir, de l'action), il est au moins nécessaire de l'assouplir en soumettant cet actant aux catégories mêmes de la personne, non psychologique, mais grammaticale : une fois de plus, il faudra se rapprocher de la linguistique pour pouvoir décrire et classer l'instance personnelle (*je/tu*) ou apersonnelle (*il*) singulière, duelle ou plurielle, de l'action. Ce seront — peut-être — les catégories grammaticales de la personne (accessibles dans nos pronoms) qui donneront la clef du niveau actionnel. Mais comme ces catégories ne peuvent se définir que par rapport à l'instance du discours, et non à celle de la réalité<sup>2</sup>, les personnages, comme unités du niveau actionnel, ne trouvent leur sens (leur intelligibilité) que si on les intègre au troisième niveau de la description, que nous appelons ici niveau de la Narration (par opposition aux Fonctions et aux Actions).

#### IV. LA NARRATION

##### 1. *La communication narrative.*

De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répar-tie entre un donateur et un bénéficiaire), de même, homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument présumés l'un par l'autre; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). Ceci est peut-être banal, et cependant encore mal exploité. Certes le rôle de l'émetteur a été abon-damment paraphrasé (on étudie l'« auteur » d'un roman, sans se demander d'ailleurs s'il est bien le « narrateur »), mais lorsqu'on passe au lecteur, la théorie

---

1. L'analyse du cycle James Bond, faite par U. Eco un peu plus loin, se réfère davan-tage au jeu qu'au langage.

2. Voir les analyses de la personne données par BENVENISTE dans *Problèmes de Lin-guistique générale*.

littéraire est beaucoup plus pudique. En fait, le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur; il est de décrire le code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit lui-même. Les signes du narrateur paraissent à première vue plus visibles et plus nombreux que les signes du lecteur (un récit dit plus souvent *je* que *tu*); en réalité, les seconds sont simplement plus retors que les premiers; ainsi, chaque fois que le narrateur, cessant de « représenter », rapporte des faits qu'il connaît parfaitement mais que le lecteur ignore, il se produit, par carence signifiante, un signe de lecture, car ce n'aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information : *Léo était le patron de cette boîte*<sup>1</sup>, nous dit un roman à la première personne : ceci est un signe du lecteur, proche de ce que Jakobson appelle la fonction conative de la communication. Faute d'inventaire, on laissera cependant de côté pour le moment les signes de la réception (bien qu'aussi importants), pour dire un mot des signes de la narration<sup>2</sup>.

Qui est le donateur du récit? Trois conceptions semblent avoir été, jusqu'ici, énoncées. La première considère que le récit est émis par une personne (au sens pleinement psychologique du terme); cette personne a un nom, c'est l'auteur, en qui s'échangent sans arrêt la « personnalité » et l'art d'un individu parfaitement identifié, qui prend périodiquement la plume pour écrire une histoire : le récit (notamment le roman) n'est alors que l'expression d'un *je* qui lui est extérieur. La deuxième conception fait du narrateur une sorte de conscience totale, apparemment impersonnelle, qui émet l'histoire d'un point de vue supérieur, celui de Dieu<sup>3</sup> : le narrateur est à la fois intérieur à ses personnages (puisqu'il sait tout ce qui se passe en eux) et extérieur (puisqu'il ne s'identifie jamais avec l'un plus qu'avec l'autre). La troisième conception, la plus récente (Henry James, Sartre) édicte que le narrateur doit limiter son récit à ce que peuvent observer ou savoir les personnages : tout se passe comme si chaque personnage était tour à tour l'émetteur du récit. Ces trois conceptions sont également gênantes, dans la mesure où elles semblent toutes trois voir dans le narrateur et les personnages des personnes réelles, « vivantes » (on connaît l'indéfectible puissance de ce mythe littéraire), comme si le récit se déterminait originellement à son niveau référentiel (il s'agit de conceptions également « réalistes »). Or, du moins à notre point de vue, narrateur et personnages sont essentiellement des « êtres de papier »; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit<sup>4</sup>; les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique; mais pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de « signes » dont il parsemerait son œuvre, il faut supposer entre la « personne »

---

1. *Double bang à Bangkok*. La phrase fonctionne comme un « clin d'œil » au lecteur, comme si l'on se tournait vers lui. Au contraire, l'énoncé « *Ainsi, Léo venait de sortir* » est un signe du narrateur, car cela fait partie d'un raisonnement mené par une « personne ».

2. Ici même, TODOROV traite d'ailleurs de l'image du narrateur et de l'image du lecteur.

3. « Quand est-ce qu'on écrira au point de vue d'une *blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit d'en haut? » (FLAUBERT, *Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, 1965 p. 91.)

4. Distinction d'autant plus nécessaire, à l'échelle qui nous occupe, que, historiquement, une masse considérable de récits sont sans auteur (récits oraux, contes populaires, épopées confiées à des aèdes, à des récitants, etc.).

et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude : ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale : *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*<sup>1</sup>.

En fait, la narration proprement dite (ou code du narrateur) ne connaît, comme d'ailleurs la langue, que deux systèmes de signes : personnel et a-personnel ; ces deux systèmes ne bénéficient pas forcément des marques linguistiques attachées à la personne (*je*) et à la non-personne (*il*) ; il peut y avoir, par exemple, des récits, ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne. Comment en décider ? Il suffit de « rewriter » le récit (ou le passage) du *il* en *je* : tant que cette opération n'entraîne aucune autre altération du discours que le changement même des pronoms grammaticaux, il est certain que l'on reste dans un système de la personne : tout le début de *Goldfinger*, quoique écrit à la troisième personne, est en fait parlé par James Bond ; pour que l'instance change, il faut que le rewriting devienne impossible ; ainsi la phrase : « il aperçut un homme d'une cinquantaine d'années, d'allure encore jeune, etc. », est parfaitement personnelle, en dépit du *il* (« Moi, James Bond, j'aperçus, etc. »), mais l'énoncé narratif « le tintement de la glace contre le verre sembla donner à Bond une brusque inspiration » ne peut être personnel, en raison du verbe « sembler », qui devient signe d'a-personnel (et non le *il*). Il est certain que l'a-personnel est le mode traditionnel du récit, la langue ayant élaboré tout un système temporel, propre au récit (articulé sur l'aoriste<sup>2</sup>), destiné à évincer le présent de celui qui parle : « Dans le récit, dit Benveniste, personne ne parle. » Cependant l'instance personnelle (sous des formes plus ou moins déguisées) a envahi peu à peu le récit, la narration étant rapportée au *hic et nunc* de la locution (c'est la définition du système personnel) ; aussi voit-on aujourd'hui bien des récits, et des plus courants, mêler à un rythme extrêmement rapide, souvent dans les limites d'une même phrase, le personnel et l'a-personnel ; telle cette phrase de *Goldfinger* :

Ses yeux	<i>personnel</i>
gris-bleu	<i>a-personnel</i>
étaient fixés sur ceux de du Pont qui ne savait quelle contenance	
prendre	<i>personnel</i>
car ce regard fixe comportait un mélange de candeur, d'ironie et	
d'auto-dépréciation.	<i>a-personnel</i>

Le mélange des systèmes est évidemment ressenti comme une facilité. Cette facilité peut aller jusqu'au truquage : un roman policier d'Agatha Christie (*Cinq heures vingt-cinq*) ne maintient l'énigme qu'en trichant sur la personne de la narration : un personnage est décrit de l'intérieur, alors qu'il est déjà le meurtrier<sup>3</sup> : tout se passe comme si dans une même personne il y avait une conscience de témoin, immanente au discours, et une conscience de meurtrier, immanente au référent : le tourniquet abusif des deux systèmes permet seul l'énigme. On comprend donc qu'à l'autre pôle de la littérature, on fasse de la rigueur du sys-

---

1. J. LACAN : « Le sujet dont je parle quand je parle est-il le même que celui qui parle ? »

2. E. BENVENISTE, *op. cit.*

3. Mode personnel : « Il semblait même à Burnaby que rien ne paraissait changé, etc. » — Le procédé est encore plus grossier dans *Le meurtre de Roger Akroyd*, puisque le meurtrier y dit franchement *je*.

tème choisi une condition nécessaire de l'œuvre — sans cependant pouvoir toujours l'honorer jusqu'au bout.

Cette rigueur — recherchée par certains écrivains contemporains — n'est pas forcément un impératif esthétique; ce qu'on appelle le roman psychologique est ordinairement marqué par un mélange des deux systèmes, mobilisant successivement les signes de la non-personne et ceux de la personne; la « psychologie » ne peut en effet — paradoxalement — s'accommoder d'un pur système de la personne, car en ramenant tout le récit à l'instance seule du discours, ou si l'on préfère à l'acte de locution, c'est le contenu même de la personne qui est menacé : la personne psychologique (d'ordre référentiel) n'a aucun rapport avec la personne linguistique, qui n'est jamais définie par des dispositions, des intentions ou des traits, mais seulement par sa place (codée) dans le discours. C'est cette personne formelle que l'on s'efforce aujourd'hui de parler; il s'agit d'une subversion importante (le public a d'ailleurs l'impression qu'on n'écrit plus de « romans ») car elle vise à faire passer le récit, de l'ordre purement constatif (qu'il occupait jusqu'à présent) à l'ordre performatif, selon lequel le sens d'une parole est l'acte même qui la profère<sup>1</sup> : aujourd'hui, écrire n'est pas « raconter », c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent (« ce qu'on dit ») à cet acte de locution; c'est pourquoi une partie de la littérature contemporaine n'est plus descriptive, mais transitive, s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie à l'acte qui le délivre, tout le *logos* étant ramené — ou étendu — à une *lexis*<sup>2</sup>.

## 2. La situation de récit.

Le niveau narratif est donc occupé par les signes de la narrativité, l'ensemble des opérateurs qui réintègrent fonctions et actions dans la communication narrative, articulée sur son donateur et son destinataire. Certains de ces signes ont déjà été étudiés : dans les littératures orales, on connaît certains codes de récitation (formules métriques, protocoles conventionnels de présentation), et l'on sait que l'« auteur » n'est pas celui qui invente les plus belles histoires, mais celui qui maîtrise le mieux le code dont il partage l'usage avec les auditeurs : dans ces littératures, le niveau narratif est si net, ses règles si contraignantes, qu'il est difficile de concevoir un « conte » privé des signes codés du récit (« *il y avait une fois* », etc.). Dans nos littératures écrites, on a très tôt repéré les « formes du discours » (qui sont en fait des signes de narrativité) : classification des modes d'intervention de l'auteur, esquissée par Platon, reprise par Diomède<sup>3</sup>, codage des débuts et des fins de récits, définition des différents styles de représentation (l'*oratio directa*, l'*oratio indirecta*, avec ses *inquit*, l'*oratio tecta*)<sup>4</sup>, étude des « points de vue », etc. Tous ces éléments font partie du niveau

---

1. Sur le performatif, cf. *infra* la contribution de T. TODOROV. — L'exemple classique de performatif est l'énoncé : *je déclare la guerre*, qui ne « constate » ni ne « décrit » rien, mais épuise son sens dans sa propre profération (contrairement à l'énoncé : *le roi a déclaré la guerre*, qui est constatif, descriptif).

2. Sur l'opposition de *logos* et *lexis*, voir plus loin le texte de G. GENETTE.

3. *Genus activum vel imitativum* (pas d'intervention du narrateur dans le discours : théâtre, par exemple); *genus ennarativum* (seul le poète a la parole : sentences, poèmes didactiques); *genus commune* (mélange des deux genres : l'épopée).

4. H. SÖRENSEN : *Mélanges Jansen*, p. 150.

narrationnel. Il faut y ajouter évidemment l'écriture dans son ensemble, car son rôle n'est pas de « transmettre » le récit, mais de l'afficher.

C'est en effet dans une affiche du récit que viennent s'intégrer les unités des niveaux inférieurs : la forme ultime du récit, comme récit, transcende ses contenus et ses formes proprement narratives (fonctions et actions). Ceci explique que le code narrationnel soit le dernier niveau que notre analyse puisse atteindre, sauf à sortir de l'objet-récit, c'est-à-dire sauf à transgresser la règle d'immanence qui la fonde. La narration ne peut en effet recevoir son sens que du monde qui en use : au-delà du niveau narrationnel, commence le monde, c'est-à-dire d'autres systèmes (sociaux, économiques, idéologiques), dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais des éléments d'une autre substance (faits historiques, déterminations, comportements, etc.). De même que la linguistique s'arrête à la phrase, l'analyse du récit s'arrête au discours : il faut ensuite passer à une autre sémiotique. La linguistique connaît ce genre de frontières, qu'elle a déjà postulées — sinon explorées — sous le nom de *situation*. Halliday définit la « situation » (par rapport à une phrase) comme l'ensemble des faits linguistiques non associés<sup>1</sup>; Prieto, comme « l'ensemble des faits connus par le récepteur au moment de l'acte sémique et indépendamment de celui-ci<sup>2</sup> ». On peut dire de la même façon que tout récit est tributaire d'une « situation de récit », ensemble des protocoles selon lesquels le récit est consommé. Dans les sociétés dites « archaïques », la situation de récit est fortement codée<sup>3</sup>; seule, de nos jours, la littérature d'avant-garde rêve encore de protocoles de lecture, spectaculaires chez Mallarmé, qui voulait que le livre fût récité en public selon une combinatoire précise, typographiques chez Butor qui essaye d'accompagner le livre de ses propres signes. Mais pour le courant, notre société escamote aussi soigneusement que possible le codage de la situation de récit : on ne compte plus les procédés de narration qui tentent de naturaliser le récit qui va suivre, en feignant de lui donner pour cause une occasion naturelle, et, si l'on peut dire, de le « désinaugurer » : romans par lettres, manuscrits prétendument retrouvés, auteur qui a rencontré le narrateur, films qui lancent leur histoire avant le générique. La répugnance à afficher ses codes marque la société bourgeoise et la culture de masse qui en est issue : à l'une et à l'autre, il faut des signes qui n'aient pas l'air de signes. Ceci n'est pourtant, si l'on peut dire, qu'un épiphénomène structural : si familier, si négligent que soit aujourd'hui le fait d'ouvrir un roman, un journal ou un poste de télévision, rien ne peut empêcher que cet acte modeste n'installe en nous, d'un seul coup et dans son entier, le code narratif dont nous allons avoir besoin. Le niveau narrationnel a de la sorte un rôle ambigu : contigu à la situation de récit (et parfois même l'incluant), il ouvre sur le monde où le récit se défait (se consume); mais en même temps, couronnant les niveaux antérieurs, il ferme le récit, le constitue définitivement comme parole d'une langue qui prévoit et porte son propre métalangage.

---

1. J. K. HALLIDAY : « Linguistique générale et linguistique appliquée », in : *Études de linguistique appliquée*, n° 1, 1962, p. 6.

2. L. J. PRIETO : *Principes de Noologie*, Mouton et Co, 1964, p. 36.

3. Le conte, rappelait L. SEBAG, peut être dit à tout moment et en tout lieu, non le récit mythique.

## V. LE SYSTÈME DU RÉCIT

La langue proprement dite peut être définie par le concours de deux procès fondamentaux : l'articulation, ou segmentation, qui produit des unités (c'est la *forme*, selon Benveniste), l'intégration, qui recueille ces unités dans des unités d'un rang supérieur (c'est le *sens*). Ce double procès se retrouve dans la langue du récit; elle aussi connaît une articulation et une intégration, une forme et un sens.

### 1. *Distorsion et expansion.*

La forme du récit est essentiellement marquée par deux pouvoirs : celui de distendre ses signes le long de l'histoire, et celui d'insérer dans ces distorsions des expansions imprévisibles. Ces deux pouvoirs apparaissent comme des libertés; mais le propre du récit est précisément d'inclure ces « écarts » dans sa langue<sup>1</sup>.

La distorsion des signes existe dans la langue, où Bally l'étudie, à propos du français et de l'allemand<sup>2</sup>; il y a dystaxie, dès que les signes (d'un message) ne sont plus simplement juxtaposés, dès que la linéarité (logique) est troublée (le prédicat précédant par exemple le sujet). Une forme notable de la dystaxie se rencontre lorsque les parties d'un même signe sont séparées par d'autres signes le long de la chaîne du message (par exemple, la négation *ne jamais* et le verbe *a pardonné* dans : *elle ne nous a jamais pardonné*) : le signe étant fractionné, son signifié est réparti sous plusieurs signifiants, distants les uns des autres et dont chacun pris à part ne peut être compris. On l'a déjà vu à propos du niveau fonctionnel, c'est exactement ce qui se passe dans le récit : les unités d'une séquence, quoique formant un tout au niveau de cette séquence même, peuvent être séparées les unes des autres par l'insertion d'unités qui viennent d'autres séquences : on l'a dit, la structure du niveau fonctionnel est fuguée<sup>3</sup>. Selon la terminologie de Bally, qui oppose les langues synthétiques, où prédomine la dystaxie (tel l'allemand) et les langues analytiques, qui respectent davantage la linéarité logique et la monosémie (tel le français), le récit serait une langue fortement synthétique, fondée essentiellement sur une syntaxe d'emboîtement et d'enveloppement : chaque point du récit irradie dans plusieurs directions à la fois : lorsque James Bond commande un whisky en attendant l'avion, ce whisky, comme indice, a une valeur polysémique, c'est une sorte de nœud symbolique qui rassemble plusieurs signifiés (modernité, richesse, oisiveté); mais comme unité fonctionnelle, la commande du whisky doit parcourir, de proche en proche, de nombreux relais (consommation, attente, départ, etc.) pour trouver son sens

---

1. VALÉRY : « Le roman se rapproche formellement du rêve; on peut les définir l'un et l'autre par la considération de cette curieuse propriété : *que tous leurs écarts leur appartiennent.* »

2. CH. BALLY : *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, 4<sup>e</sup> éd. 1965.

3. Cf. LÉVI-STRAUSS (*Anthropologie structurale*, p. 234) : « Des relations qui proviennent du même paquet peuvent apparaître à intervalles éloignés, quand on se place à un point de vue diachronique. » — A. J. GREIMAS a insisté sur l'écartement des fonctions (*Sémantique structurale*).

final : l'unité est « prise » par tout le récit, mais aussi le récit ne « tient » que par la distorsion et l'irradiation de ses unités.

La distorsion généralisée donne à la langue du récit sa marque propre : phénomène de pure logique, puisqu'elle est fondée sur une relation, souvent lointaine, et qu'elle mobilise une sorte de confiance dans la mémoire intellectuelle, elle substitue sans cesse le sens à la copie pure et simple des événements relatés; selon la « vie », il est peu probable que dans une rencontre, le fait de s'asseoir ne suive pas immédiatement l'invitation à prendre place; dans le récit, ces unités, contiguës d'un point de vue mimétique, peuvent être séparées par une longue suite d'insertions appartenant à des sphères fonctionnelles tout à fait différentes : ainsi s'établit une sorte de *temps logique*, qui a peu de rapport avec le temps réel, la pulvérisation apparente des unités étant toujours maintenue fermement sous la logique qui unit les noyaux de la séquence. Le « suspense » n'est évidemment qu'une forme privilégiée, ou, si l'on préfère, exaspérée, de la distorsion : d'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (si, comme nous le croyons, toute séquence a deux pôles), c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (d'autant qu'il est toujours, finalement, réparé); le « suspense » est donc un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier : il constitue un véritable « thrilling » de l'intelligible : en représentant l'ordre (et non plus la série) dans sa fragilité, il accomplit l'idée même de langue : ce qui apparaît le plus pathétique est aussi le plus intellectuel : le « suspense » capture par l'« esprit », non par les « tripes »<sup>1</sup>.

Ce qui peut être séparé, peut être aussi rempli. Distendus, les noyaux fonctionnels présentent des espaces intercalaires, qui peuvent être comblés quasi infiniment; on peut en remplir les interstices d'un nombre très grand de catalyses; toutefois, ici, une nouvelle typologie peut intervenir, car la liberté de catalyse peut être réglée selon le contenu des fonctions (certaines fonctions sont mieux exposées que d'autres à la catalyse : l'*Attente*, par exemple<sup>2</sup>), et selon la substance du récit (l'écriture a des possibilités de diérèse — et donc de catalyse — bien supérieures à celles du film : on peut « couper » un geste récité plus facilement que le même geste visualisé<sup>3</sup>). Le pouvoir catalytique du récit a pour corollaire son pouvoir elliptique. D'une part, une fonction (*il prit un repas substantiel*) peut économiser toutes les catalyses virtuelles qu'elle recèle (le détail du repas)<sup>4</sup>; d'autre part, il est possible de réduire une séquence à ses noyaux et une hiérarchie de séquences à ses termes supérieurs, sans altérer le sens de l'histoire : un récit peut être identifié, même si l'on réduit son syntagme total à ses actants et à ses grandes fonctions, telles qu'elles résultent de l'assomption progressive

---

1. J. P. FAYE, à propos du *Baphomet* de KLOSSOVSKI : « Rarement la fiction (ou le récit) n'a aussi nettement dévoilé ce qu'elle est toujours, forcément : une expérimentation de la « pensée » sur la « vie ». » (*Tel Quel*, n° 22, p. 88.)

2. L'*Attente* n'a logiquement que deux noyaux : 1° attente posée; 2° attente satisfaite ou déçue; mais le premier noyau peut être largement catalysé, parfois même indéfiniment (*En attendant Godot*) : encore un jeu, cette-fois-ci extrême, avec la structure.

3. VALÉRY : « Proust divise — et nous donne la sensation de pouvoir diviser indéfiniment — ce que les autres écrivains ont accoutumé de franchir. »

4. Ici encore, il y a des spécifications selon la substance : la littérature a un pouvoir elliptique inégalable — que n'a pas le cinéma.

des unités fonctionnelles<sup>1</sup>. Autrement dit, le récit s'offre au *résumé* (ce qu'on appelait autrefois l'*argument*). A première vue, il en est ainsi de tout discours; mais chaque discours a son type de résumé; le poème lyrique, par exemple, n'étant que la vaste métaphore d'un seul signifié<sup>2</sup>, le résumer, c'est donner ce signifié, et l'opération est si drastique qu'elle fait évanouir l'identité du poème (résumés, les poèmes lyriques se réduisent aux signifiés *Amour* et *Mort*): d'où la conviction que l'on ne peut résumer un poème. Au contraire, le résumé du récit (s'il est conduit selon des critères structuraux) maintient l'individualité du message. Autrement dit, le récit est *traductible*, sans dommage fondamental: ce qui n'est pas traduisible ne se détermine qu'au dernier niveau, narratif: les signifiants de narrativité, par exemple, peuvent difficilement passer du roman au film, qui ne connaît le traitement personnel que très exceptionnellement<sup>3</sup>; et la dernière couche du niveau narratif, à savoir l'écriture, ne peut passer d'une langue à l'autre (ou passe fort mal). La traductibilité du récit résulte de la structure de sa langue; par un chemin inverse, il serait donc possible de retrouver cette structure en distinguant et en classant les éléments (diversement) traductibles et intraductibles d'un récit: l'existence (actuelle) de sémiotiques différentes et concurrentes (littérature, cinéma, comics, radiodiffusion) faciliterait beaucoup cette voie d'analyse.

## 2. *Mimesis et Sens.*

Dans la langue du récit, le second procès important, c'est l'intégration: ce qui a été disjoint à un certain niveau (une séquence, par exemple) est rejoint le plus souvent à un niveau supérieur (séquence d'un haut degré hiérarchique, signifié total d'une dispersion d'indices, action d'une classe de personnages); la complexité d'un récit peut se comparer à celle d'un organigramme, capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant; ou plus exactement, c'est l'intégration, sous des formes variées, qui permet de compenser la complexité, apparemment immaîtrisable, des unités d'un niveau; c'est elle qui permet d'orienter la compréhension d'éléments discontinus, contigus et hétérogènes (tels qu'ils sont donnés par le syntagme, qui, lui ne connaît qu'une seule dimension: la succession); si l'on appelle, avec Greimas, *isotopie*, l'unité de signification (celle, par exemple, qui imprègne un signe et son contexte), on dira que l'intégration est un facteur d'isotopie: chaque niveau (intégratoire) donne son isotopie aux unités du niveau inférieur, empêche le sens de « baller » — ce qui ne manquerait pas de se produire, si l'on ne percevait pas le décalage des niveaux. Cependant, l'intégration narrative ne se présente pas d'une façon sereinement régulière,

---

1. Cette réduction ne correspond pas forcément au découpage du livre en chapitres; il semble au contraire que, de plus en plus, les chapitres ont pour rôle d'installer des ruptures, c'est-à-dire des suspenses (technique du feuilleton).

2. N. RUWER (« Analyse structurale d'un poème français », *Linguistics*, n° 3, 1964, p. 82): « Le poème peut être compris comme le résultat d'une série de transformations appliquées à la proposition « Je t'aime ». » RUWER fait justement allusion, ici, à l'analyse du délire paranoïaque donnée par FREUD à propos du Président Schreber (*Cinq psychanalyses*).

3. Encore une fois, il n'y a aucun rapport entre la « personne » grammaticale du narrateur et la « personnalité » (ou la subjectivité) qu'un metteur en scène met dans sa façon de présenter une histoire: la *caméra-je* (identifiée continûment à l'œil d'un personnage) est un fait exceptionnel dans l'histoire du cinéma.

comme une belle architecture qui conduirait par des chicanes symétriques, d'une infinité d'éléments simples, à quelques masses complexes; très souvent une même unité peut avoir deux corrélats, l'un sur un niveau (fonction d'une séquence) l'autre sur un autre (indice renvoyant à un actant); le récit se présente ainsi comme une suite d'éléments médiats et immédiats, fortement imbriqués; la dystaxie oriente une lecture « horizontale », mais l'intégration lui superpose une lecture « verticale » : il y a une sorte de « boitement » structural, comme un jeu incessant de potentiels, dont les chutes variées donnent au récit son « tonus » ou son énergie : chaque unité est perçue dans son affleurement et sa profondeur et c'est ainsi que le récit « marche » : par le concours de ces deux voies, la structure se ramifie, prolifère, se découvre — et se ressaisit : le nouveau ne cesse d'être régulier. Il y a, bien sûr, une liberté du récit (comme il y a une liberté de tout locuteur, face à sa langue), mais cette liberté est à la lettre *bornée* : entre le code fort de la langue et le code fort du récit, s'établit, si l'on peut dire, un creux : la phrase. Si l'on essaye d'embrasser l'ensemble d'un récit écrit, on voit qu'il part du plus codé (le niveau phonématique, ou même mérismatique), se détend progressivement jusqu'à la phrase, pointe extrême de la liberté combinatoire, puis recommence à se tendre, en partant des petits groupes de phrases (micro-séquences), encore très libres, jusqu'aux grandes actions, qui forment un code fort et restreint : la créativité du récit (du moins sous son apparence mythique de « vie ») se situerait ainsi *entre deux codes*, celui de la linguistique et celui de la translinguistique. C'est pourquoi l'on peut dire paradoxalement que l'*art* (au sens romantique du terme) est affaire d'énoncés de détail, tandis que l'*imagination* est maîtrise du code : « En somme, disait Poe, on verra que l'homme ingénieux est toujours plein d'imaginative et que l'homme vraiment imaginaire n'est jamais autre chose qu'un analyste... »<sup>1</sup>.

Il faut donc en rabattre sur le « réalisme » du récit. Recevant un coup de téléphone dans le bureau où il est de garde, Bond « songe », nous dit l'auteur : « Les communications avec Hong-Kong sont toujours aussi mauvaises et aussi difficiles à obtenir. » Or, ni le « songe » de Bond ni la mauvaise qualité de la communication téléphonique ne sont la vraie information; cette contingence fait peut-être « vivant », mais l'information véritable, celle qui germera plus tard, c'est la localisation du coup de téléphone, à savoir *Hong-Kong*. Ainsi, dans tout récit, l'imitation reste contingente<sup>2</sup>; la fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique; la « réalité » d'une séquence n'est pas dans la suite « naturelle » des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait; on pourrait dire d'une autre manière que l'origine d'une séquence n'est pas l'observation de la réalité, mais la nécessité de varier et de dépasser la première *forme* qui se soit offerte à l'homme, à savoir la répétition : une séquence est essentiellement un tout au sein duquel rien ne se répète; la logique a ici une valeur émancipatrice — et tout le récit avec elle; il se peut que les hommes réinjectent sans cesse dans le récit ce qu'ils ont connu, ce qu'ils ont vécu; du moins est-ce dans une forme qui, elle, a triomphé de la répétition et institué le modèle d'un devenir. Le récit ne fait pas voir, il n'imité

---

1. *Le double assassinat de la rue Morgue*, trad. Baudelaire.

2. G. GENETTE a raison de réduire la *mimesis* aux morceaux de dialogue rapportés (cf. *infra*); encore le dialogue recèle-t-il toujours une fonction intelligible, et non mimétique.

pas; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait, nous ne « voyons » rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien*<sup>1</sup>; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée. Bien qu'on n'en sache guère plus sur l'origine du récit que sur celle du langage, on peut raisonnablement avancer que le récit est contemporain du monologue, création, semble-t-il, postérieure à celle du dialogue; en tout cas, sans vouloir forcer l'hypothèse phylogénétique, il peut être significatif que ce soit au même moment (vers l'âge de trois ans) que le petit de l'homme « invente » à la fois la phrase, le récit et l'Œdipe.

**ROLAND BARTHES**

École Pratique des Hautes Études, Paris.

---

1. MALLARMÉ (*Crayonné au théâtre*, Pléiade, p. 296) : «... Une œuvre dramatique montre la succession des extérieurs de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien. »