

# La séquence ? Quelle séquence ? Retour sur quelques usages littéraires de la linguistique textuelle

Raphaël Baroni

Le *schéma narratif* constitue sans doute, avec la terminologie genettienne des modalités de la narration, l'une des notions les plus fréquemment enseignées dans les cours de littérature, souvent « dès les premières années du primaire », ainsi que le relève Bertrand Daunay (2007 : §80). Cet article vise à interroger le modèle séquentiel qui sous-tend l'une des versions les plus populaires de ce schéma : celui développé par la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam. Le but de ce retour critique est de mettre en évidence différents usages qui peuvent être faits de la séquence dans le cadre des études littéraires et de proposer quelques ajustements visant à en améliorer l'ergonomie. Il convient de préciser que je n'aborderai donc qu'un aspect très limité de cette théorie de la textualité, qui s'est considérablement enrichie au fil des années en incluant des perspectives sur la généricité<sup>1</sup>, la transtextualité, ainsi que les aspects énonciatifs et pragmatiques des discours (Adam 2011b). Toutefois, le caractère stratifié de ces extensions n'est pas venu remettre en question les principes fondamentaux de la séquentialité telle qu'elle se dégage des travaux d'Adam dès le milieu des années 1980 (Adam 1984 ; 1985 ; 1990 ; Adam & Petitjean 1989). Pour la suite de la discussion, il importe donc de repartir de la manière dont est définie la séquence, qu'Adam situe à un niveau de structuration *mésotextuel*, c'est-à-dire situé entre l'organisation phrastique et celle, plus large, qu'il rattache aux notions de « périodes » ou de « plans de texte » :

*La séquence* est une structure relationnelle préformatée qui se surajoute aux unités syntaxiques étroites (phrases) et larges (périodes), c'est un « schéma de texte » située entre la structuration phrastique et périodique microtextuelle des propositions et celle, macrotextuelle, des *plans de texte*. Les séquences sont des structures préformatées de regroupement typés et ordonnés de paquets de propositions. Le rôle de la linguistique textuelle est d'explorer et de théoriser ce niveau intermédiaire (mésotextuel) de structuration, sans négliger le jeu complexe des contraintes intraphrastiques, interphrastiques et transphrastiques, discursives et génériques. (Adam 2017 : 25)

Ainsi que le précise Adam, les textes ne correspondent presque jamais à l'actualisation pure d'un schéma type, mais ils se présentent comme un enchevêtrement complexe de formes séquentielles enchâssées, qui se rattachent à cinq prototypes :

Mon hypothèse de l'existence d'un petit nombre de types séquentiels de base – types monogérés *narratif*, *descriptif*, *argumentatif* et *explicatif*, et type polygéré *dialogal* – a pour but de décrire le fait que les textes sont le plus souvent composés de fragments de plusieurs types plus ou moins articulés entre eux : présence de *description* et/ou *dialogue* dans du *récit*, d'*argumentation* dans le *dialogue*, de *récit* dans l'*explication*, etc. (Adam 2017 : 16)

On peut noter deux usages de ce modèle dans les études littéraires, qui ne se situent pas au même niveau d'organisation des textes. Le premier concerne l'usage du prototype de

---

<sup>1</sup> La généricité telle que la conçoivent Adam et Ute Heidman ne se réduit jamais à une simple relation d'appartenance d'un texte à un genre, mais elle se présente comme un réseau de relations génériques multiples qui se croisent dans le texte (Adam & Heidman 2007 ; Adam 2011a).

la séquence narrative, généralement présentée sous la forme d'un « schéma quinaire », pour décrire la trame globale de l'histoire racontée. Adam définit les cinq étapes de la séquence narrative ainsi : une *complication* orientée vers une *résolution* transforme un *état initial* en un *état final* à travers *procès*, lui-même composé d'une succession d'actions liées entre elles par des rapports de causalité (1984 : 84-95). Ce modèle permet, entre autres, de hiérarchiser les actions, de reconstruire leur enchaînement ou de discuter du degré de narrativité d'une œuvre et Adam rattache explicitement ce modèle séquentiel à une longue tradition poétique, rhétorique et narratologique renvoyant à la « mise en intrigue » des événements (1984 : 90).

Le second usage, peut-être un peu moins fréquent, mais certainement beaucoup plus en ligne avec la conception mésotextuelle et plurielle de la séquentialité défendue par Adam, vise à distinguer, au sein des œuvres, l'enchaînement ou l'enchâssement de passages descriptifs, narratifs, dialogiques ou autres. Ce type d'analyse peut être particulièrement efficace pour montrer, par exemple, l'enchâssement d'un récit dans une argumentation, elle-même insérée dans un dialogue, par exemple dans un poème de La Fontaine. Dans ce cas, il s'agit de souligner non seulement l'hétérogénéité compositionnelle des textes, mais aussi les logiques d'alternance ou d'emboîtement des séquences qui structurent le texte.

Tout en reconnaissant l'importante contribution de la linguistique textuelle aux études littéraires, il pourrait être intéressant et utile de mettre en évidence quelques problèmes ou angles-morts inhérents aux usages de ce modèle, tout en interrogeant, dans les travaux d'Adam, ce qui pourrait les expliquer. Cela permettrait d'envisager une amélioration de ces outils passant par une meilleure distinction des phénomènes et une facilitation de leur repérage linguistique ou thématique. Les quelques propositions d'amendements viseront donc, sinon à faire évoluer la linguistique textuelle, du moins à améliorer certains aspects qui se prêtent plus particulièrement à leur transformation en objets d'enseignement. L'objectif est en fait d'améliorer l'ergonomie des outils élaborés à partir de ce modèle pour les mettre au service des études littéraires, en particulier pour l'analyse des œuvres à dominance narrative<sup>2</sup>.

### **Quelques problèmes de séquentialité, d'enchâssement et de commensurabilité des prototypes textuels**

Parmi les difficultés posées par le modèle séquentiel pour l'analyse des récits littéraires, j'évoquerai d'abord des problèmes de commensurabilité entre les phénomènes décrits, notamment quand on oppose les séquences narrative, explicative et argumentative, aux prototypes de la description et du dialogue, dont on peut supposer qu'ils relèvent d'un autre niveau ou d'un autre mode de structuration. Cette différence nous amènera ensuite à évoquer la possibilité que certaines séquences n'aient d'existence que placées dans un rapport de dépendance envers une séquence de rang supérieur, en particulier lors de leur alternance au sein d'un récit.

Tout d'abord, en vertu de leur organisation logique, il faut souligner que les prototypes narratif, explicatif et argumentatif apparaissent indéniablement séquentiels, dans la mesure où ils sont orientés vers une fin, qu'il s'agisse de la fin d'une histoire, de la réponse à une interrogation ou de la possibilité de convaincre un destinataire. En tant que tels, leur mode de structuration apparaît donc approprié pour décrire aussi bien des *plans de*

---

<sup>2</sup> Il faut insister sur le danger de réduire une discipline à son rôle de boîte à outils, qu'il s'agisse de la linguistique textuelle ou de la narratologie (voir Dawson 2017). Ces deux approches poursuivent naturellement des buts spécifiques, qui ne se résument pas à ces quelques usages dérivés, sur lesquels je porterai mon attention.

*texte* – qui possèdent une certaine autonomie en tant que discours ou au sein d'un discours – que pour décrire des séquences qui se subordonnent à une planification de rang supérieur. En revanche, le prototype descriptif est plutôt organisé hiérarchiquement, dans une logique articulant le tout et ses parties, le sujet et ses prédicats, le développement du discours n'obéissant pas à strictement parler à une logique séquentielle orientée vers une conclusion. On peut dès lors s'interroger sur ce caractère non téléologique de la description en la mettant en relation avec sa dépendance envers un plan de texte de rang supérieur. Ainsi que le signale Bronckart :

Il faut remarquer que le but qui sous-tend ce type de séquence est la plupart du temps *indirect*. À l'exception de celles qui sont constitutives du genre *portrait*, les descriptions sont en effet quasi toujours liées à (ou insérées dans) d'autres séquences (narrative, explicative, argumentative, dialogale), et elles se présentent donc comme *secondes* ou *rapportées* à ces séquences *majeures*. Le déclenchement d'une séquence descriptive dans le co-texte d'une séquence narrative a pour but de situer, ou de faire mieux comprendre des éléments qui sont en jeu dans cette narration, et il en va de même pour les descriptions articulées aux autres types de séquences. Le but d'une description insérée dans une séquence narrative est donc relatif au but narratif, comme le but d'une description insérée dans une séquence explicative est relatif au but de cette dernière. (Bronckart 1996 : 238)

Quant au *dialogue*, il relève d'un type structurellement beaucoup plus général, instable et fondé sur des principes organisationnels totalement différents des séquences narratives, explicative ou argumentative. Le dialogue possède certes des signaux d'ouverture et de clôture, ainsi que des codes organisant les tours de paroles, mais il ne se confond avec aucun modèle prédéfini de planification discursive, ou alors il vaudrait mieux dire qu'il intègre une pluralité de plans de discours correspondant à l'ensemble des actes de langage qui peuvent être accomplis dans une interaction orale, qu'ils soient de nature narrative, descriptive, explicative, argumentative, procédurale ou autres. Si le prototype dialogique devait faire système avec un autre prototype, ce devrait être logiquement sur la base du critère de sa modalité énonciative et non sur celle de son organisation séquentielle, ainsi que le suggère d'ailleurs Adam quand il signale la différence de nature entre les séquences « monogérées » et ce prototype qui se distingue par son caractère « polygéré ». L'inclusion de la séquence dialogique dans l'inventaire des séquences textuelles dégagées par Adam, qui place cette dernière au même niveau d'analyse que la description ou la narration, ne peut donc s'expliquer que par son caractère *textualisé*. Autrement dit, le dialogue apparaît comme une « séquence mésotextuelle » surtout quand il est inséré au sein d'un récit, en alternance avec des passages descriptifs ou narratifs.

En ce qui concerne la logique présidant à l'enchâssement des séquences, on constate également, à l'instar de Bronckart, une asymétrie assez marquée entre des types de « séquences » qu'Adam place pourtant sur le même niveau. Il apparaît assez évident, par exemple, que la manière dont on peut enchâsser un récit actualisant un schéma quinaire complet à l'intérieur d'un autre récit est très différente de la manière dont une description ou un dialogue s'insèrent dans ce même récit. En effet, descriptions et dialogues n'ont pas du tout la même autonomie au sein du texte qu'un récit intradiégétique, lequel peut structurer une « période » ou un « plan de texte » susceptible de se suffire à lui-même, ce qui le rend détachable du récit-cadre – que l'on songe par exemple à l'autonomie des contes racontés par Shéhérazade.

Il s'agit donc de mieux différencier les modèles séquentiels relativement autonomes, qui ont une capacité enchâssante, de formes relevant d'un mode de structuration mésotextuel

que l'on qualifiera de *dépendant*, à l'instar de ces séquences descriptives évoquées par Bronckart ou des dialogues faisant progresser l'intrigue d'un récit. À ce même niveau, il conviendrait probablement de distinguer soigneusement le mode de réalisation *mésotextuel dépendant* de la séquence narrative, de son mode de réalisation *autonome*, car ces deux incarnations de la narrativité sont très différentes, notamment sur le plan de leur concrétisation linguistique et au niveau de la manière dont elles rattachent au développement de l'intrigue. Pour le dire simplement, à l'intérieur d'un récit, un *passage narratif*, placé en alternance avec une *description* et un *dialogue*, n'aura pas du tout la même forme ni la même fonction qu'un *récit enchâssé* dans un *récit-cadre*. Cette distinction est très importante si l'on souhaite adapter le modèle séquentiel pour analyser des récits complexes, car autrement, cette théorie se révélera inapte à fournir des indices probants pour distinguer des phénomènes textuels radicalement différents.

### **Degrés de narrativité, mise en intrigue et séquences mésotextuelles : nouvelles pistes pour l'analyse des récits littéraires**

Dans cette partie, la discussion portera sur les usages possibles du concept de *séquence textuelle prototypique* – en particulier du concept de *séquence narrative* – pour l'analyse des récits littéraires. Je partirai des usages n'exigeant aucune reconfiguration majeure de la définition fournie par la linguistique textuelle, avant d'évoquer deux autres formes de séquentialité structurant les récits littéraires, pour lesquelles des modifications plus ou moins importantes du modèle de base seront proposées en vue de mieux cerner les phénomènes visés. Je précise à nouveau que ces propositions ne sont pas des correctifs de la théorie linguistique, qui conserve sa cohérence interne, mais procèdent d'un effort d'amélioration de l'ergonomie des outils dérivés de ce modèle pour les mettre au service des études littéraires. C'est la raison pour laquelle on ne s'étonnera pas de voir trois définitions différentes de la séquentialité, qui visent chacune à offrir un levier spécifique pour l'interprétation de récits complexes, sans que l'on ait à se soucier de les articuler au sein d'un modèle unifié de la textualité ou de la séquentialité.

La contribution la plus incontestable de la linguistique textuelle pour l'analyse des formes narratives demeure la manière dont elle a fait évoluer le modèle de la séquence narrative – d'abord esquissé par les formalistes russes (Propp 1970) puis généralisé par les sémioticiens et les narratologues structuralistes (Greimas 1970 ; Bremond 1973 ; Larivaille 1974) – pour en faire la base d'une définition gradualiste de la *narrativité* (Adam 1984 ; 1997 ; 2008). Comme le reconnaissent aujourd'hui la plupart des narratologues<sup>3</sup>, les récits se distinguent des autres formes sémiotiques par la manière dont ils construisent un « monde possible » (Pavel 1988 ; Doležel 1998 ; Lavocat 2016) et par la nature des événements qui s'y déroulent. Gerald Prince propose par exemple la définition suivante : « tout objet est un récit s'il est considéré comme la représentation non contradictoire d'au moins deux événements (ou d'un état et d'un événement) asynchrones et se rapportant l'un à l'autre sans se présupposer ou s'impliquer logiquement » (2012 : np). En attirant très tôt l'attention sur les liens entre la structuration de l'histoire et une définition prototypique de la narrativité, Adam (1984 : 87-95 ; 2008 ; 2011a ; voir aussi Pier 2016) a ouvert la voie à une conception de la narrativité fondée sur une sémantique de l'action. Sur cette base, comme le montrent les travaux de Françoise Revaz (2009), les textes d'actions se répartissent sur un continuum

---

<sup>3</sup> Ainsi que je l'ai rappelé dans un article récent (Baroni 2017b), la position de Genette (2007) est plus ambiguë, puisque ce dernier finit par restreindre la définition de récit en ajoutant la contrainte de son « mode », qui renvoie à la production verbale d'un narrateur.

allant de la simple recette de cuisine aux formes les plus élaborées de la narrativité, en passant par différents stades intermédiaires tels que la relation ou la chronique.

En revanche, pour saisir la forme séquentielle du discours narratif, on ne peut s'en tenir à la description du seul déroulement des événements racontés, car on se tromperait de niveau d'analyse : il faut tenir compte de l'ordre d'apparition des informations narratives dans le texte. Tous les modèles narratologiques s'accordent pour distinguer, avec des terminologies diverses, au moins deux niveaux d'organisation séquentielle dans un récit<sup>4</sup> : par exemple Tomachevski (1965) oppose la *fable* au *sujet* et Genette (2007) *l'histoire* au *récit*. En se fondant sur le modèle proppien, le schéma quinaire de la linguistique textuelle ne peut renvoyer qu'à la structuration de *l'histoire*, et non à celle du *récit*, sauf à ne considérer que des formes narratives élémentaires qui suivraient linéairement la chronologie des événements.

Pourtant, du point de vue de l'organisation séquentielle du discours, les récits qui mettent en scène des anachronies peuvent progresser du *nœud* à un *dénouement*, du moins quand leur fin n'est pas ouverte ou interrompue par un *cliffhanger*<sup>5</sup>. Bronckart associe à cette dynamique fondée sur la capacité du discours à intéresser son public ce qu'il appelle une mise en intrigue :

S'il est rarement posé comme tel, le statut dialogique de la séquence narrative est néanmoins évident. Comme nous l'avons montré, qu'elle soit ternaire, quinaire ou plus complexe encore, cette séquence se caractérise toujours par la mise en intrigue des événements évoqués. Elle dispose ces derniers de manière à créer une tension, puis à la résoudre, et le suspense ainsi établi contribue au maintien de l'attention du destinataire<sup>6</sup>. (Bronckart 1996 : 237)

Lorsque le concept d'intrigue vise à décrire la structuration du récit pour un lecteur qui *progresses* dans le texte, et non la trame des événements racontés, de nombreuses approches soulignent l'existence d'au moins deux formes de séquentialité : Barthes (1970) oppose le code *proairétique* (ou code des actions) au code *herméneutique* (ou code des énigmes<sup>7</sup>) ; de manière similaire, Phelan (2002 : 211) oppose la *tension* (qui renvoie au développement incertain des actions) aux *instabilités* (qui renvoient à la manière dont le discours peut brouiller les informations dévoilées au lecteur) ; Todorov (1972) et Sternberg<sup>8</sup> (1992) opposent le *suspense* à la *curiosité* ; et pour ma part, sur la base de ces typologies, j'ai proposé de rattacher ces deux façons de nouer l'intrigue au modèle plus général de la *tension narrative*<sup>9</sup>. Une intrigue se noue en créant une tension, c'est-à-dire en induisant un questionnement chez le lecteur concernant la suite du récit, et elle se

---

<sup>4</sup> Pour une synthèse sur les théories narratologiques contemporaines de la séquentialité, voir Baroni & Revaz (2016).

<sup>5</sup> Sur les rapports entre *cliffhanger* et intrigue voir Baroni (2017a : 107-115).

<sup>6</sup> Sur l'organisation de la planification discursive monogérée sous la forme d'une courbe de « tension », voir aussi Bronckart (1985 : 51).

<sup>7</sup> Selon Barthes il existe bien sûr d'autres codes, mais les seuls définis comme proprement « séquentiels » correspondent à « la marche de la vérité et la coordination des gestes représentés » (Barthes 1970 : 32).

<sup>8</sup> Sternberg (1992) ajoute la *surprise*, pour définir un effet ponctuel né du dévoilement d'un élément caché inconnu du lecteur. Ainsi que je le suggère dans *La Tension narrative* (2007) cet effet est très important pour définir la valeur cognitive de la narrativité et pour mettre en saillance certaines charnières de l'intrigue, mais elle n'est pas définitoire de cette dernière, car elle n'engendre pas une tension durable susceptible d'orienter séquentiellement le récit vers un dénouement attendu.

<sup>9</sup> Cette définition rejoint donc sur bien des points celle de Bronckart, à cette différence près que pour ce dernier, comme pour d'autres chercheurs, le terme « suspense » est synonyme de *tension*, sans qu'il soit nécessaire de spécifier la stratégie discursive qui la fonde.

dénoue éventuellement quand les questions trouvent des réponses narratives ; quant au questionnement, il peut autant porter sur le développement ultérieur de l'action (on obtient alors un effet de *suspense*) ou sur des énigmes qui poussent à explorer le passé d'un événement (on obtient alors un effet de *curiosité*) (Baroni 2007 : 111 ; 2017a : 65-80).

Ces typologies reflètent les rapports complexes qui peuvent se tisser entre la chronologie des événements et leur ordre de dévoilement dans le texte et elles se fondent également sur la manière dont le récit parvient, sur la base de cette organisation, à susciter, à maintenir et, finalement, à résoudre un intérêt portant sur le développement narratif, que le dénouement soit ouvert ou fermé, que le texte soit intégralement planifié ou qu'il soit segmenté et improvisé au fur et à mesure de sa diffusion sérielle (Goudmand 2013 ; Baroni & Jost 2016 ; Baroni 2017a : 39-45). L'intrigue saisie à ce niveau de structuration ne recoupe donc pas la notion de schéma quinaire, avec laquelle on pourrait la confondre. Il faut noter par ailleurs que la mise en intrigue par la curiosité peut très bien s'accommoder d'un degré de narrativité relativement faible si l'on ne considère que le caractère dramatique des actions racontées. À la rigueur, ce type de mise en intrigue pourrait même être rapproché du modèle adamien de la séquence explicative, puisqu'elle repose sur une interrogation ou un mystère, auxquels succède, après une enquête plus ou moins tortueuse, une éventuelle « explication » (Baroni 2007 : 152-158).

À l'inverse, la mise en intrigue par le *suspense* dépend beaucoup plus étroitement du déroulement d'actions à l'issue incertaine, ce qui explique qu'elle puisse être confondue avec le schéma quinaire, qui en constitue l'armature actionnelle. Mais là encore, il faut souligner que l'intensité de cet effet dépend autant de facteurs thématiques que discursifs : le suspense peut être intensifié par le recours à des prolepses ou à un élargissement stratégique de la focalisation, qui permettent au public d'anticiper un danger, il requiert également, la plupart du temps, des effets de dramatisation, par exemple un ralentissement stratégique de la vitesse narrative ou la construction d'un cadre renforçant l'immersion dans la scène du drame, etc.

En ce qui concerne l'analyse des séquences textuelles dépendantes, c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse, celles qui s'intègrent au sein d'un récit de rang supérieur, il me semble que le modèle de la linguistique textuelle doit également être réaménagé. Le modèle alternatif que je propose est organisé autour de quatre prototypes : les *dialogues*, les *descriptions* et les *passages narratifs*, auxquels j'ajoute ce que je désignerai provisoirement comme des *digressions* (ou des *commentaires*).

Avant d'explicitier la manière dont ces quatre prototypes peuvent être identifiés, il convient de commencer par distinguer clairement deux formes de séquentialité narrative : la forme du *récit autonome*, qui peut être simple, enchâssant ou enchâssé, et la forme de la *narration dépendante*, que l'on peut considérer comme la partie d'un récit fonctionnant en alternance avec d'autres parties hétérogènes. Pour mettre en évidence cette différence de nature, on peut considérer qu'il n'y aurait guère de sens à s'interroger sur l'intrigue ou le degré de narrativité d'un simple passage *narratif*, tout simplement parce que ce dernier travaille, conjointement avec les *descriptions* et les *dialogues*, à faire progresser l'intrigue du récit auquel il s'intègre.

Seule la *digression* paraît s'émanciper de sa soumission au récit, mais là encore, c'est précisément par son écart vis-à-vis de la stricte référence aux éléments rattachés à l'histoire (décors, actions, discours), que cette forme se détache, manifestant la liberté de l'auteur ou du narrateur de s'écarter de son récit, souvent pour en tirer des

enseignements ou des commentaires susceptibles d'intéresser les destinataires de son discours. La morale des contes apparaît ainsi comme un procédé stéréotypé de digression intégrée à la planification discursive. J'évite ici de confondre ces *digressions* avec les séquences *explicatives* ou les *argumentatives*, car leurs formes et leurs fonctions peuvent être très variées. Lorsque nous lisons, dans *Anna Karénine*, « toutes les familles heureuses le sont de la même manière, les familles malheureuses le sont chacune à leur façon », on ne peut pas dire que Tolstoï produit une séquence explicative ou argumentative, et cette affirmation ne constitue pas davantage une description ou une narration, il produit en revanche un commentaire qui nous permet de généraliser la portée des événements auxquels se réfèrent les passages narratifs, descriptifs et dialogiques de son récit<sup>10</sup>.

Pour faciliter le repérage de ces différents passages, il convient donc de distinguer clairement le *récit* en tant que forme narrative globalement planifiée des passages proprement *narratifs* au sein de ce récit, lequel se compose également de *descriptions*, de *dialogues* et de *digressions*, voire de *récits enchâssés*. Le repérage des différents prototypes textuels intégrés dans la narrativité est quant à lui fondé sur des indices thématiques et linguistiques plus ou moins saillants. Sans prétendre en donner une description raisonnée et systématique, qui exigerait une recherche bien plus approfondie, on peut mentionner quelques traits typiques, d'ailleurs souvent décrits par les travaux de la linguistique textuelles.

La *narration* se remarque généralement à la présence de verbes d'action placés au premier plan du récit (c'est-à-dire exprimés généralement au passé simple ou au passé composé), souvent accompagnés d'adverbes temporels marquant la saillance (soudain, tout à coup, etc.) ou l'enchaînement chronologique et causal (ensuite, alors, etc.). Sur un plan thématique, la narration renvoie à une succession d'événements non routiniers inscrits dans une temporalité linéaire et rattachés à l'histoire principale. À l'inverse, la *description* est quant à elle plutôt dominée par l'usage de l'imparfait et elle permet de construire une représentation des éléments statiques du monde raconté. Adam précise en effet que les fragments descriptifs « constituent des séquences textuelles généralement faciles à identifier. À l'ordre linéaire d'enchaînement des événements, succède un ordre tabulaire et le dévidement d'un lexique plus ou moins prévisible » (Adam 1984 : 51). Il faut ajouter que la description peut aussi renvoyer à des éléments dynamiques, mais répétitifs ou routiniers, qui fonctionnent comme un cadre pour les événements singuliers racontés par les passages narratifs. Adam mentionne par ailleurs la dépendance « paradoxale » du récit envers la description, dans la mesure où cette dernière apporte une densité au monde raconté nécessaire au développement de l'intrigue, tout en ralentissant son rythme :

Les récits ne peuvent se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l'action. Les données descriptives, qu'il s'agisse de simples indices ou fragments descriptifs plus longs, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité. Paradoxalement, le récit ne peut se passer de la description qui ralentit toujours le cours des actions (même si, au cours de ces pauses, le récit est souvent en train de s'organiser). (Adam 1984 : 46-47)

---

<sup>10</sup> Sur la nature et le fonctionnement de ces « *imaging digressions* » je renvoie aux travaux de Lubomír Doležel, et en particulier à son ouvrage *Heterocosmica*, où il réfléchit, entre autres, sur le statut fictionnel de cette phrase de Tolstoï (1998 : 27).

Le *dialogue* dans un récit consiste, comme chacun sait, à imiter les paroles directement échangées entre les personnages. Dans un roman classique, sa présence est souvent marquée visuellement par un changement de paragraphe et par des indications typographiques explicites : en français, ce sont souvent les guillemets ou les tirets cadratins. Il peut cependant y avoir des cas particuliers : dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, c'est plutôt l'effacement de la ponctuation (laquelle renvoie à un trait typiquement scriptural) qui marque le passage au discours direct. Sur un plan linguistique, on peut aussi remarquer la présence possible de l'appareil formel de l'énonciation, dont l'ancrage déictique est situé dans le plan du monde raconté, ainsi que l'imitation scripturale d'effet d'oralité, que l'on peut désigner comme une forme de « phonographie<sup>11</sup> ». Il n'est pas rare d'ailleurs, au sein des études littéraires, d'exploiter l'opposition introduite par Benveniste (1966) entre plan d'énonciation historique et plan d'énonciation du discours pour souligner simplement la différence entre les passages narratifs et les passages dialogiques, lesquels sont organisés autour du présent comme temps pivot. Sur le plan de sa textualisation, le dialogue est pratiquement indiscernable de la représentation en mode direct du point de vue interne du personnage (cf. Rabatel 2008), mais il s'en distingue par le caractère interactif des échanges langagiers. On peut enfin rattacher à ce prototype différentes indications périphériques permettant de définir l'identité des locuteurs, l'alternance des tours de parole ou la forme des discours, avec certains traits syntaxiques spécifiques, comme l'inversion du sujet (p.ex. « s'exclama-t-elle » ou « murmura-t-il »).

Enfin la *digression* peut prendre les formes les plus diverses. Elle peut servir de commentaire à ce qui est raconté, comme elle peut se dégager de manière plus ostensible des enjeux de la représentation narrative, manifestant la liberté de l'auteur de passer du coq à l'âne. Elle se distingue surtout par des propos qui débordent du cadre strict de la fiction, quand bien même ils s'y rattachent par des raisonnements explicatifs, analogiques ou fondés sur une généralisation du cas particulier que constitue l'histoire racontée. Dans les cas les plus saillants, à l'instar de l'exemple précédemment cité tiré d'un roman de Tolstoï, on peut les rapprocher des procédés stylistiques de l'aphorisation, qui rendent les énoncés « détachables » : on peut mentionner par exemple, l'usage d'articles définis à valeur générique, le recours au présent intemporel, la présence élevée de tropes ou de constructions symétriques, etc. (Maingueneau 2012 : 45-58).

Il n'est pas possible (ni souhaitable) de donner une définition stricte de ces prototypes, qui peuvent varier historiquement et peuvent subir des altérations plus ou moins importantes aboutissant au brouillage des séquences. Même dans un texte « classique », la discrimination entre ces quatre composants de la narrativité n'est pas toujours aisée, car les frontières sont souvent rendues poreuses. Dans le passage suivant, tiré d'une nouvelle de Maupassant, le récit raconte un processus lent et graduel, un voyage contemplatif mêlant actions et descriptions :

Ils contournèrent d'abord le petit lac, gelé maintenant au fond du grand trou de rochers qui s'étend devant l'auberge, puis ils suivirent le vallon clair comme un drap et dominé de tous côtés par des sommets de neige.

Une averse de soleil tombait sur ce désert blanc, éclatant et glacé, l'allumait d'une flamme aveuglante et froide ; aucune vie n'apparaissait dans cet océan des monts ;

---

<sup>11</sup> Rudolf Mahrer (2017) souligne cependant que de tels effets ne sont pas limités au dialogue, ni à des effets de registres. Certains effets stylistiques induisent en effet une forme de réalisation endophasique pour désambiguïser la syntaxe de la phrase.



aucun mouvement dans cette solitude démesurée ; aucun bruit n'en troublait le profond silence. (Maupassant 1886 : 125)

De toute évidence, dans les deux paragraphes, il s'agit autant de raconter l'ascension des personnages vers leur retraite hivernale que de camper le décor, de donner de l'épaisseur à cette solitude glacée et de disséminer des présages inquiétants en évoquant un « trou » et la puissance mortifère de la nature. Pourtant, même dans ce passage, qui joue sur la continuité fonctionnelle entre les deux séquences, la segmentation en paragraphes souligne la transition de la narration vers la description<sup>12</sup>. On constate aussi que la première phrase inclut deux procès énoncés au passé simple (*contournèrent, suivirent*) dont l'enchaînement chronologique est souligné par des adverbes temporels (*d'abord, puis*), ce qui semble suffisant pour la rattacher au prototype de la séquence narrative, en dépit de la présence d'éléments descriptifs (*le vallon clair comme un drap et dominé de tous côtés par des sommets de neige*). Le second paragraphe se compose quant à lui de quatre verbes à l'imparfait décrivant des éléments statiques du décor, quand bien même leur sémantisme oppose la valeur dynamique de la lumière (*tombait, allumait*) avec l'immobilité et le silence de cet « océan » figé.

On constate ainsi que sur la base des quelques traits que j'ai rapidement esquissés, la discrimination des passages descriptifs et narratifs peut amener l'interprète à mieux saisir la construction d'un passage doublement fonctionnel. Elle peut aussi attirer l'attention sur la manière dont le narrateur est susceptible d'entrelarder un commentaire au récit des événements. Il est en effet probable que les digressions, en raison de leur caractère très libre, soient moins enclines à structurer des séquences clairement délimitées au sein des textes narratifs. Des commentaires ponctuels peuvent ainsi venir émailler un énoncé narratif ou une description pour lui donner une coloration plus générale ou plus personnelle, comme dans ce passage de la nouvelle *Le Signe*, où l'auteur enchaîne, dans une même phrase, la narration d'une action et un commentaire lapidaire sur les rapports entre les genres :

Et, prenant la main de son amie, elle la posa sur sa poitrine, sur cette ronde et ferme enveloppe du cœur des femmes, qui suffit souvent aux hommes et les empêche de rien chercher dessous. (1887 : 128)

Dans de tels cas, il importe de reconnaître le caractère parfois très fugace d'un changement de séquence ou alors l'effet qui découle d'une fusion plus ou moins aboutie de formes hétérogènes, comme cela s'observe dans les romans en flux de conscience. Mais l'insertion de la digression n'est pas toujours aussi locale : on peut mentionner par exemple la manière quasi systématique, et presque brutale, par laquelle Houellebecq insère dans ses romans de longues séquences digressives, qui nous arrachent au registre fictionnel au point que l'auteur finit par avoir l'air de s'exprimer sérieusement sur notre monde et non plus sur ce qui se déroule dans le cadre restreint de sa fiction<sup>13</sup>. De Almeida (2007) rattache ce procédé à l'épiphraise et Patricola le définit, de manière peut-être plus précise, comme une rhétorique « de la juxtaposition » (2005 : 264), qu'il rattache à la visée provocatrice des romans de Houellebecq.

On constate donc que l'accumulation d'indices thématiques ou linguistiques, voire typographiques, peut faciliter le repérage de ces différents prototypes textuels qui charpentent le récit, et lui donnent, éventuellement, un aspect composite ou hétéroclite,

---

<sup>12</sup> Sur l'importance du paragraphe comme mode d'organisation textuelle, voir Adam (2018).

<sup>13</sup> On pourrait en dire autant des romans de Thomas Mann, en particulier dans *La Montagne magique*, où l'auteur intègre presque des essais sur la philosophie ou l'esthétique dans les dialogues de ses personnages.

alors que la fusion des séquences confèrera un caractère plus fluide à la narration. En somme, la discrimination entre les prototypes mésotextuels demeure très relative : on doit ainsi envisager l'existence de récits descriptifs (comme dans *La Curée* de Zola) ou de descriptions plus ou moins narrativisées (comme dans la plupart des récits de Gracq), et en effaçant les repères typographiques qui en délimitent l'expression, même les dialogues directs peuvent se fondre dans la prose du narrateur (comme dans *La Route des Flandres* de Simon). Aussi, l'analyse séquentielle de niveau mésotextuel ne devrait être pratiquée que dans les cas où les indices sont suffisants pour qu'une telle approche apparaisse praticable et pertinente. Mais la difficulté, voire l'impossibilité d'une telle analyse, devrait apparaître comme un symptôme, qui peut être interprété à la lumière du projet moral ou esthétique de l'écrivain ou sous l'angle d'une stylistique historique.

### Trois niveaux d'analyse pour un seul récit

Pour tester la productivité de cette mise à jour du modèle séquentiel, j'analyserai brièvement *Le Tic*, une nouvelle de Maupassant publiée en 1884. Comme souvent chez cet auteur, le texte est composé de deux récits enchâssés. Le récit-cadre raconte le séjour du narrateur dans une station thermale d'Auvergne et sa rencontre avec deux personnages intrigants, l'un d'entre eux étant amené à raconter une anecdote personnelle terrifiante. Si l'on se base sur le prototype du schéma quinaire, on peut considérer que ce récit-cadre possède un degré de narrativité faible, notamment dans sa première partie, qui est essentiellement composée de passages descriptifs et de digressions liées au cadre de la narration. Le début du récit relate une vie routinière, une monotonie dépourvue de toute « complication », mais néanmoins propice aux rencontres. La suite ne présentera pas davantage de perturbations graves de la routine des personnages, qui ne feront qu'échanger des paroles (et une histoire effrayante), mais une intrigue efficace est malgré tout construite autour de l'élément mystérieux qui donne son titre à la nouvelle. Le récit se noue lorsque le protagoniste remarque la présence de deux pensionnaires particuliers : un homme âgé sujet à un tic nerveux et une jeune fille apathique qui l'accompagne, laquelle conserve le gant de sa main gauche même lors de ses repas. Nous sommes ici indiscutablement dans une mise en intrigue par la *curiosité*, qui va progresser en empruntant le détour d'une longue analepse dramatisée<sup>14</sup> insérée dans un dialogue, qui servira à éclaircir les mystères entourant ces personnages. Dans cette séquence, l'homme mystérieux entreprend de raconter l'origine du spasme de sa main, qui est décrite comme une « émotion terrible » liée au fait que sa fille « a été enterrée vivante ! » (Maupassant 1884 : 84).

Bien que la nature générale des événements soit connue, le récit enchâssé parvient malgré tout à nouer du suspense en s'appuyant sur un processus de dramatisation, qui culmine dans la scène racontant le retour de la jeune fille enterrée, largement inspirée par *La Chute de la maison Usher*<sup>15</sup>. Ce passage met en évidence un enchaînement typique de trois séquences assez clairement délimitées et visant à accentuer la tension de la scène : une séquence descriptive pose d'abord le cadre de l'action, une séquence narrative raconte ensuite le développement des événements à partir d'un élément déclencheur, et le *climax* est atteint lors d'un dialogue entre la revenante et son père, qui ne parvient pas tout de suite à identifier sa propre fille :

---

<sup>14</sup> Sur la notion d'analepse dramatisée ou de « flashback verbal », voir Baroni (2016).

<sup>15</sup> Ce rapprochement est d'ailleurs suggéré par Maupassant, le narrateur intradiégétique et sa fille étant littéralement décrits comme deux « personnages d'Edgar Poe » (Maupassant 1884 : 82).

[DESCRIPTION] Combien s'écoula-t-il d'heures ? je n'en sais rien. Oh ! quelle nuit ! quelle nuit ! Il faisait froid ; mon feu s'était éteint dans la grande cheminée ; et le vent, un vent d'hiver, un vent glacé, un grand vent de pleine gelée, heurtait les fenêtres avec un bruit sinistre et régulier.

Combien s'écoula-t-il d'heures ? J'étais là, sans dormir, affaissé, accablé, les yeux ouverts, les jambes allongées, le corps mou, mort, et l'esprit engourdi de désespoir. [NARRATION] Tout à coup, la grande cloche de la porte d'entrée, la grande cloche du vestibule tinta.

J'eus une telle secousse que mon siège craqua sous moi. Le son grave et pesant vibrait dans le château vide comme un caveau. Je me retournai pour voir l'heure à mon horloge. Il était deux heures du matin. Qui pouvait venir à cette heure ?

Et brusquement la cloche sonna de nouveau deux coups. Les domestiques, sans doute, n'osaient pas se lever. Je pris une bougie et je descendis.

(Maupassant 1884 : 85-86)

Outre les effets liés au choix des lexèmes, qui construisent une isotopie sémantique particulièrement morbide (froid, hiver, glacé, gelé, sinistre, affaissé, accablé, allongé, mou, mort, engourdi, désespoir, cloche, grave, pesant, vide, caveau), la tension est également soulignée syntaxiquement, par la répétition de la phrase « Combien s'écoula-t-il d'heures ? » qui ouvre les deux premiers paragraphes. On constate aussi une forme de renchérissement, assez fréquente à l'époque, constituée de trois appositions reprenant la tête nominale du sujet « vent » : trois prédications secondaires donc, avec une double amplification – volumétrique [4/4/8] et sémantique – du groupe nominal, l'effet étant encore accentué par la série ternaire ouverte, le dernier élément n'étant pas coordonné. Le passage de la description à la narration est souligné par la locution adverbiale « tout à coup » et par la présence d'un enchaînement de verbes exprimés au passé simple. À ce stade du récit, on ne trouve pas de passages *digressifs*, qui risqueraient de détourner l'attention du lecteur du déroulement des événements, en revanche, l'état émotionnel du personnage, d'abord accablé, puis terrifié, est rendu de manière très expressive par le recours appuyé au discours indirect libre. Le passage aboutit enfin, après quelques péripéties, à un dialogue lapidaire, qui vient amener une réponse à la question : « Qui pouvait venir à cette heure ? ».

Je reculai, perclus d'angoisse, balbutiant :

— Qui... qui... qui êtes-vous ?

Une voix répondit :

— C'est moi, père.

C'était ma fille.

(Maupassant 1884 : 85-86)

La suite du récit vient ensuite dénouer l'intrigue du récit-cadre en fournissant une explication sur l'origine du tic nerveux et du gant porté par la jeune fille. Ce dénouement se construit par une alternance de narration et de digression, suivie d'une analepse non dramatisée insérée dans un dialogue :

[NARRATION] Certes je me crus fou ; et je m'en allais à reculons devant ce spectre qui entrainait ; je m'en allais, faisant de la main, pour le chasser, ce geste [DIGRESSION] que vous avez vu, tout à l'heure ; ce geste qui ne m'a plus quitté.

[DIALOGUE] L'apparition reprit :

— N’aie pas peur, papa ; [ANALEPSE NON DRAMATISÉE] je n’étais pas morte. On a voulu me voler mes bagues, et on m’a coupé un doigt ; le sang s’est mis à couler, et cela m’a ranimée.

(Maupassant 1884 : 85-86)

Notons encore que ce dénouement à double détente débouche également sur la mort brutale du valet de chambre de la famille, Prosper, le narrateur nous expliquant dans une seconde analepse que ce dernier était celui « qui avait ouvert le caveau, qui avait mutilé, puis abandonné mon enfant, car il ne pouvait effacer les traces du vol » (Maupassant 1884 : 87). Le mystère entourant l’identité du voleur est donc résolu par le décès de Prosper, qui a la valeur d’une confession : l’auteur du crime mourant littéralement de peur lorsqu’il est confronté à sa victime, qui semble revenir du royaume des morts pour le hanter.

Quant à la possibilité d’appliquer le schéma quinaire au récit enchâssé, on peut constater que les termes *complication* et *résolution* fonctionnent beaucoup mieux quand on les applique à des personnages spécifiques de l’histoire qu’à son ensemble, puisque ces charnières ne sont pas les mêmes pour toutes les parties prenantes de l’intrigue, de sorte qu’il est possible de reconstruire trois lignes narratives enchevêtrées. Pour la jeune fille, qui est assez passive dans cette histoire, la complication survient lorsqu’elle est frappée de catatonie et enterrée vivante, le vol de ses bijoux constitue alors un événement providentiel qui la réveille et lui permet de rentrer chez elle, la résolution étant atteinte lorsqu’elle retrouve son père. Pour le père, tout aussi passif, la mort apparente de sa fille correspond évidemment à une complication, son retour sous l’apparence d’un spectre le traumatise mais la reconnaissance finale correspond à une résolution heureuse, en dépit de ce tic nerveux, qui témoigne de la violence de l’émotion subie. Au final, c’est Prosper qui se révèle le personnage plus actif dans cette histoire, la mort apparente de la jeune fille et son ensevelissement « avec ses bijoux, bracelets, colliers, bagues » (Maupassant 1884 : 85) constituant l’occasion d’un larcin, le retour de la morte produisant un tel traumatisme qu’il débouche sur une résolution tragique : « L’homme entra, regarda ma fille, ouvrit la bouche dans un spasme d’épouvante et d’horreur, puis tomba roide mort sur le dos » (Maupassant 1884 : 86). On constate par ailleurs, en reconstituant ces trois lignes narratives, qu’elle se détachent assez nettement de l’ordre des informations présentées dans le texte, surtout pour l’histoire de Prosper, qui est simplement évoquée, plus qu’elle n’est racontée, après le dénouement de l’intrigue.

Ce court exemple montre comment, si l’on accepte d’en préciser les définitions, il devient beaucoup plus aisé d’exploiter trois conceptions très différentes de la notion de *séquence* : 1. le *schéma quinaire* permet d’évaluer le degré de narrativité du récit-cadre et du récit enchâssé, le premier apparaissant moins dramatique que le second, et il permet aussi de reconstituer l’enchaînement chronologique et causal des actions en suivant le fil qui se rattache à tel ou tel personnage ; 2. la *mise en intrigue* dépend quant à elle de la manière dont le récit est planifié en vue de créer, d’entretenir et, éventuellement, de résoudre une tension (*curiosité* ou *suspense*) ; 3. la *séquence narrative*, envisagée cette fois au niveau de sa réalisation mésotextuelle dépendante, met en scène un enchaînement d’actions placées au premier plan du récit, qui se distingue des autres séquences de même niveau : la *description*, le *dialogue* ou la *digression*. Enfin, on constate sans surprise qu’au sein de ces séquences dépendantes, le dialogue, en tant que discours produit par des personnages, apparaît comme un lieu possible pour l’enchâssement d’un récit, mais il faut ajouter que

d'autres supports intégrés à la diégèse, notamment écrits, pourraient remplir la même fonction<sup>16</sup>.

### Récit mimétique, transmédialité et bricolage

Il me semble que ces trois manières très différentes d'aborder la séquentialité dans un récit littéraire exigent de faire évoluer le modèle élaboré dans le cadre de la linguistique textuelle, sans quoi, l'analyse se voit limitée ou débouche sur des imprécisions, des malentendus ou des confusions de niveau. La mise à jour que je propose assume ses distorsions par rapport aux prototypes dégagés par Adam, mais elle reconnaît aussi les limites d'une démarche qui n'a pas d'autre ambition que l'amélioration de l'ergonomie des outils dérivés de la linguistique textuelle pour les mettre au service de l'analyse des récits littéraires. Il faut souligner par exemple que si le schéma quinaire (en tant que modèle actualisé ou non actualisé) peut permettre d'évaluer le degré de narrativité de n'importe quel forme narrative, la mise en intrigue apparaît quant à elle comme un attribut beaucoup plus spécifique des récits que j'ai appelés *mimétiques* (2017a : 25-36), c'est-à-dire des formes narratives qui visent à immerger le lecteur dans le plan de l'histoire, dont la fiction littéraire demeure le prototype, mais que l'on retrouve aussi dans différents genres factuels, comme les mémoires, certaines autobiographies ou ce que les anglo-saxons ont appelé le *literary journalism* (Vanoost 2016).

Il me semble par ailleurs que les quatre séquences mésotextuelles que j'ai identifiées n'ont de sens, en tant que système, que lorsqu'elles se rattachent à ce prototype du récit mimétique, qui se caractérise par la construction d'une scène immersive et au nouement de l'intrigue. Dans ce type de récit, la narration d'une enchaînement d'actions singulières, mais aussi les descriptions imagées et les dialogues restitués en mode direct, constituent autant de « vecteurs d'immersion » donnant l'illusion « d'assister à des événements » (Schaeffer 1999 : 250). Ce n'est pas un hasard si Platon, dans sa condamnation des procédés mimétiques, s'en prend au premier rang aux dialogues directs et aux descriptions trop vivantes. La dimension spatiale de l'immersion narrative, longtemps négligée, est d'ailleurs revenue au premier plan dans les approches narratologiques les plus récentes<sup>17</sup>. C'est le caractère *scénique* des récits mimétiques – je parle ici de la construction d'une *scène imaginaire* et non d'un simple ralentissement du discours ou du mode théâtral (Chaperon 2012 ; Bionda 2018) – qui explique le recours à des moyens parfois dénoncés comme des artifices, puisqu'il s'agit pour le public de quitter la « deixis primaire » de son environnement immédiat pour rejoindre cette « deixis secondaire » qui correspond au plan de l'histoire racontée (Duchan et al. 1996), phénomène que le linguiste Karl Bühler rattachait à une « *deixis am phantasma* » (Bühler 2009).

En revanche, si on les envisage dans une perspective transmédiée (Baroni 2017b), ces quatre prototypes changent radicalement de statut, car ils sont profondément liés au médium dans lequel ils s'incarnent. Les événements qui se déroulent sur la scène d'un théâtre obéissent évidemment à des principes (ou mobilisent des « artifices ») très différents. Et même dans un texte dramatique, la façon très spécifique dont les dialogues

---

<sup>16</sup> Comme modèles de récits fondé sur des enchâssements scripturaux, on peut mentionner en particulier *L'Appel de Cthulhu*, dans lequel Lovecraft construit l'intrigue à partir de la lecture d'un manuscrit et d'un article, ou *Feu pâle* de Nabokov, qui se fonde sur le commentaire d'un long poème de John Shade. Voir aussi *Un cas de divorce* de Maupassant ou *Le Cahier bleu* d'André Juillard, où c'est la lecture d'un journal intime qui permet l'enchâssement du récit.

<sup>17</sup> Marie-Laure Ryan a ouvert cette voie avec sa prise en compte de l'*immersion spatiale*, qui consiste, selon ses termes, en « l'expérience d'être transporté sur la scène narrative » (1991 : 139). Pour de plus amples développements, voir (Ryan, Foote & Azaryahu 2016).

et les didascalies permettent de reconstituer une représentation mentale de l'espace, des actions et des échanges entre les personnages, souligne que ce mode obéit à des lois spécifiques<sup>18</sup>.

De manière tout aussi évidente, les formes graphiques mettent en jeu des dispositifs qui leur sont propres pour montrer les dialogues, pour décrire les lieux et les personnages ou pour représenter l'enchaînement des actions. Décors, personnages, actions et dialogues peuvent se fondre dans la monstration d'une case unique ou d'une planche, qui forment des unités graphiques enchâssées, et si l'image est faite pour être parcourue de manière à réinscrire les informations graphiques et textuelles dans une séquence, le cheminement apparaît moins linéaire et prévisible que dans une forme verbale (voir Chute 2020). L'opposition locale entre cases « descriptives » et cases « narratives », si elle existe, prend donc un sens nettement plus métaphorique en bande dessinée, le mélange des fonctions apparaissant comme la règle plutôt que l'exception. Quant à la digression, une étude sur les adaptations d'œuvres littéraires à l'écran ou en bande dessinée permettrait certainement de montrer que son caractère détachable et l'impossibilité de la représenter visuellement en font un bon candidat pour une actualisation sous forme de commentaires en voix-over ou de texte inséré dans un cartouche.

Pour conclure sur ce qu'il advient lorsque les concepts migrent d'un champ disciplinaire à un autre, j'aimerais suggérer que la traversée des frontières ne peut s'opérer en espérant conserver la pureté des définitions originelles. Une telle pureté est d'ailleurs largement illusoire, dans la mesure où toute théorie est soumise à ce principe que Bakhtine a désigné comme le *dialogisme* : nous parlons et pensons toujours avec les paroles et les mots que nous empruntons aux autres. Lorsque la séquence narrative est passée d'Aristote à Propp, de Propp à Larivaille, puis de Larivaille à Adam, cette notion a été reconfigurée à chaque étape pour la mettre au service d'usages différenciés : elle a servi tour à tour à préconiser un mode de composition pour la tragédie grecque (Aristote 1980), à dégager la structure d'un conte disparu dont auraient dérivé tous les autres contes merveilleux russes (Propp 1983), à généraliser ce modèle pour décrire la structuration des contes du monde entier (Larivaille 1974) et à s'appuyer sur cette forme en vue d'élaborer une théorie générale de la séquentialité des discours (Adam 2017). Pour ma part, je n'ai fait que m'en servir pour décrire, avec le plus de précision possible, le fonctionnement des récits mimétiques. Je pense qu'il ne faut pas se désoler d'avoir sacrifié en chemin la pureté des concepts sur l'autel de leur ergonomie. Il faut accepter au contraire l'idée d'un bricolage permanent, qui souligne la dépendance de toute théorie envers les usages qui peuvent en être tirés.

*Université de Lausanne*

## Références

- Adam, Jean-Michel (1976), « La mise en relief dans le discours narratif », *Le Français moderne*, n° 44 (4), p. 312-330.
- Adam, Jean-Michel (1984), *Le Récit*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».
- Adam, Jean-Michel (1985), *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.
- Adam, Jean-Michel (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga.

---

<sup>18</sup> Voir par exemple Chaperon (2012).

- Adam, Jean-Michel (1997), « Une alternative au "tout narratif" : les gradients de narrativité », *Recherches en communication*, n° 7, p. 11-35.
- Adam, Jean-Michel (2008), « Essai de définition linguistique du récit », *Actes de savoirs*, n° 4, p. 113-127.
- Adam, Jean-Michel (2011a), *Genres de récits. Narrativité et des textes*. Louvain-la Neuve : Academia-L'Harmattan.
- Adam, Jean-Michel (2011b). *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.
- Adam, Jean-Michel (2016), « Pratiques, la linguistique textuelle et l'analyse de discours, dans le contexte des années 70 », *Pratiques*, n° 169-170, en ligne : <https://doi.org/10.4000/pratiques.2931>
- Adam, Jean-Michel (2017 [1992]), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin.
- Adam, Jean-Michel (2018), *Le Paragraphe, entre phrase et texte*, Paris, Armand Colin.
- Adam, Jean-Michel (2019), « Linguistique – récits - narratologie », *Pratiques*, n° 181-182, URL : <https://doi.org/10.4000/pratiques.5632>
- Adam, Jean-Michel & Ute Heidman (2007), « Six propositions pour l'étude de la généricité », in *Le Savoir des genres*, R. Baroni & M. Macé (dir.), Rennes, PUR, p. 21-34.
- Adam, Jean-Michel & André Petitjean (1989), *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan.
- Adam, Jean-Michel, Gilles Lugrin, & Françoise Revaz (1998), « Pour en finir avec le couple récit/discours », *Pratiques*, n° 100, p. 81-98.
- Aristote (1980), *Poétique*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- Baroni, Raphaël (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil.
- Baroni, Raphaël (2016), « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives », *Narrative*, n° 24 (3), p. 311-329.
- Baroni, Raphaël (2017a), *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine.
- Baroni, Raphaël (2017b), « Pour une narratologie transmédiée », *Poétique*, n° 182, p. 155-175.
- Baroni, Raphaël & François Jost (dir.) (2016), « Repenser le récit avec les séries télévisées », *Télévision*, n° 7, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-television-2016-1.htm>
- Baroni Raphaël & Françoise Revaz (dir.) (2016), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, Ohio State University Press, coll. « Theory and Interpretation of Narrative ».
- Benveniste, Émile (1966), « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale I*, (dir.), Paris, Gallimard, p. 237-250.
- Bionda, Romain (2018), « Qu'est-ce qu'un "effet de scène" ? », *Op. Cit. Revue des littératures et des arts*, n° 19, en ligne : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466>

- Bremond, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- Bronckart, Jean-Paul (1985), *Le Fonctionnement des discours*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- Bronckart, Jean-Paul (1996), *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne & Paris, Delachaux & Niestlé.
- Bühler, Karl (2009 [1934]), *Théorie du langage*, Marseille, Agone.
- Chaperon, Danielle (2012), « Le travail de la narration dramatique », in *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, A. Meyer MacLeod & M. Pralong (dir.), Genève, MetisPresses, p. 27-41.
- Chute, Hillary (2020), « La bande dessinée est-elle de la littérature ? Lire les récits graphiques », *Transpositio*, en ligne.
- Daunay, Bertrand (2007), « État des recherches en didactique de la littérature », *Revue française de pédagogie*, n°159, p. 138-189. DOI : 10.4000/rfp.1175
- Dawson, Paul (2017), « Delving into the Narratological “Toolbox”: Concepts and Categories in Narrative Theory », *Style*, n° 51 (2), p. 228-246.
- De Almeida, José Domingues (2007), « Réactions à la réaction. Brèves considérations sur le sens de l'épiphraise dans Les particules élémentaires de Michel Houellebecq », *Cédille*, n° 3, p. 179-190.
- Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder & Lynne E. Hewitt (1995), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates.
- Genette, Gérard (2007 [1972 ; 1983]), *Discours du récit*, Paris Seuil.
- Goudmand, Anaïs (2013), « Narratologie du récit sériel », *Proteus*, n° 6, p. 81-89. En ligne, consulté le 15 mars 2019, en ligne : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-10.pdf>
- Greimas, Algirdas Julien (1970), *Du Sens I*, Paris, Seuil.
- Larivaille, Paul (1974), « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, p. 368-388.
- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.
- Mahrer, Rudolf (2017), *Phonographie. La représentation écrite de l'oral*, Berlin, De Gruyter.
- Maingueneau, Dominique (2012), *Les Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.
- Maupassant Guy de (1986 [1884]), « Le Tic », in *Apparition et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, GF 417, p. 81-87.
- Maupassant Guy de (1986 [1886]), « L'Auberge », in *Apparition et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, GF 417, p. 124-138.
- Maupassant, Guy de (1986 [1887]), « Le Signe », in *Le Horla*, Paris, Gallimard, p. 127-137.
- Patricola, Jean-François (2005), *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture.
- Pavel, Thomas (2017 [1988]), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.



- Phelan, James (2002), « Narrative Progression », in *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frame*, B. Richardson, J. Phelan & P. Rabinowitz (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 211-216.
- Pier, John (2016), « The Configuration of Narrative Sequence », in *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, R. Baroni & F. Revaz (dir.), Columbus, Ohio University Press, p. 20- 36.
- Propp, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Propp, Vladimir (1983), *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard.
- Prince, Gerald (2012), « Récit minimal et narrativité », in *Le Récit minimal*, S. Bedrane, F. Revaz & M. Viegnes (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 23-32. URL : <https://books.openedition.org/psn/190?lang=fr>
- Rabatel, Alain (2009), *Homo Narrans*, Limoges, Editions Lambert-Lucas.
- Revaz, Françoise (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, DeBoeck & Duculot.
- Ryan, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote & Maoz Arzaryahu (dir.) (2016), *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, Ohio State University Press.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Sternberg, Meir (1992), « Telling in time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, n° 13 (3), p. 463-541.
- Todorov, Tzvetan (1971), « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, p. 55-65.
- Tomachevski, Boris (1965), « Thématique », in *Théorie de la littérature*, T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, p. 263-307.
- Vanoost, Marie (2016), « Journalisme narratif : des enjeux contextuels à la poétique du récit », *Cahiers de Narratologie*, n° 31, en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/7543>