

DU DESCRIPTIF AU NARRATIF ET A L'INJONCTIF :
LES PREDICATS FONCTIONNELS

Introduire la notion de prédicat fonctionnel dans une analyse du descriptif peut paraître à priori paradoxal. En effet, de la distinction traditionnelle entre narratif et descriptif est communément déduite une opposition entre "action" (FAIRE) et "état" (ETRE). Le plus souvent, on place la description du côté des "objets" — avec ses marques caractéristiques telles que le substantif et l'adjectif — et le récit du côté des "actions" — avec le verbe comme signe particulier :

Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description.

(G. Genette 1966, p.162)

Cette distinction théorique naïve entre d'une part, le fonctionnel-narratif et d'autre part, le qualificatif-descriptif ne résiste pas à l'analyse de textes effectivement produits. Même si les prédicats fonctionnels semblent bien saturer le narratif, ils n'en sont pourtant pas la seule composante: à tout moment, des prédicats qualificatifs peuvent s'insérer dans un récit sous la forme de micro-propositions descriptives. De même, nous allons voir que les prédicats fonctionnels peuvent apparaître dans des séquences descriptives. De plus, nous constaterons qu'un prédicat fonctionnel n'a pas forcément toujours une fonctionnalité de l'ordre du FAIRE (au sens de Barthes 1966), mais qu'il peut également être indiciel (fonctionnalité de l'ETRE). Dès lors, la dichotomie radicale traditionnellement posée entre l'ETRE et le FAIRE ne me semble plus pertinente et j'insisterai plutôt sur l'existence d'un continuum entre ces deux pôles (cf. schéma final).

A titre d'illustration, je me propose d'observer le fonctionnement de prédicats fonctionnels dans des situations variées : dans un premier temps, à l'intérieur de séquences descriptives homogènes, puis dans des séquences hétérogènes. Cette diversité me permettra de montrer comment — par le biais

des prédicats fonctionnels — s'opère le passage du descriptif (pôle de l'ETRE) au narratif ou à l'injonctif (pôle du FAIRE).¹

1. LES PRÉDICATS FONCTIONNELS À L'INTÉRIEUR D'UNE SÉQUENCE DESCRIPTIVE HOMOGENE

Cas [1] : Les prédicats fonctionnels décrivent des actions, PROPRIETES d'un "acteur".

Il s'agit le plus souvent de caractériser un personnage (ou un objet) en décrivant son comportement. Ainsi, dans cet exemple de Giton et Phédon de La Bruyère :

- (1) [Giton a le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'oeil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche ferme et délibérée.] Il parle avec confiance; il fait répéter celui qui l'entretient, et il ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit. Il déploie un ample mouchoir et se mouche avec grand bruit; il crache fort loin, et il éternue fort haut. Il dort le jour, il dort la nuit, et profondément; il ronfle en compagnie.

On remarque ici qu'après une description du physique de Giton, on glisse progressivement (par un procédé métonymique) à la description de sa démarche, puis enfin à celle de son parler et de ses habitudes. Comme l'a très justement relevé Ph. Hamon, on peut dire que "de telles listes d'actions, plus ou moins ordonnancées, sont souvent réductibles à une qualification permanente (...), donc à la définition d'un type ou d'un archétype de personnage" (1981, p.57). Les devinettes d'enfants reposent bien sur ce postulat qu'une énumération d'actions peut caractériser un acteur et que, dès lors, en nommant des actions, ou en les mimant, on peut retrouver de qui il est question (cf. plus loin le cas [3'] : DA).

Un autre exemple, tiré d'un catalogue publicitaire, offre le même genre de description :

- (2) Le Krups Variomat râpe, coupe en rondelles, émince fruits et légumes, coupe et hâche la viande et le poisson, écrase en purée les pommes de terre, émince les oignons, les fines herbes, les noix et les noisettes, tourne les sauces, mixe les desserts et les cocktails, bat la crème chantilly, pétrit les pâtes et coupe à taille idéale les pommes de terre pour faire des frites — toutes ces préparations dans un seul récipient.

¹ Je tiens à remercier tout particulièrement Jean-Michel Adam qui, par ses remarques et ses suggestions, m'a aidée dans ma recherche.

Cette fois, il s'agit de décrire les PROPRIETES (le "comportement") d'un robot ménager. Avant de nommer les diverses parties de l'appareil, on essaie de nous démontrer qu'il a les qualités de plusieurs robots puisqu'il "râpe, hâche, mixe, etc.", c'est donc bien, à la fois, un râpeur, un hâcheur et un mixer.

- (3) [Le jean, c'est un état d'esprit, un signe de reconnaissance. Une certaine idée de la décontraction. Depuis qu'il existe, c'est fou ce qu'il a évolué,] il prend toutes les formes, se délave, se matelasse, se teint, se froisse, se borde, se surpique, s'habille de poches, de franges. [Il se veut tour à tour sportif, romantique, voire élégant.] (Catalogue de mode du Bon Génie, 1986)

Dans ce dernier exemple, les prédicats fonctionnels sont des verbes à la forme pronominale. Ils correspondent à des PROPRIETES de l'article décrit et fonctionnent comme des adjectifs: "il se froisse" → il est froissable. De fait, la description des qualités du jean se termine par l'énoncé de trois PROPRIETES sous la forme des adjectifs "sportif", "romantique" et "élégant".

Cas [2] : Les prédicats fonctionnels décrivent les actions de plusieurs "acteurs" considérés en tant qu'éléments (PARTIES) d'une situation.

Très fréquent au début d'un récit, ce type de description est un des moyens utilisé pour fournir des renseignements sur la situation initiale (décor et acteurs). A la différence du cas [1] où les prédicats fonctionnels ne sont le fait que d'un seul acteur, ici, ce sont plusieurs acteurs qui, par leur FAIRE, caractérisent la situation. C'est en ce sens que l'on parlera de PARTIES, rejoignant en cela l'opinion de Ch. Metz sur les "actions secondaires du film narratif" :

Un syntagme descriptif peut fort bien porter sur des actions, pourvu que ce soient des actions dont le seul type de rapports intelligible soit le parallélisme spatial (...), c'est-à-dire des actions que le spectateur ne peut pas mettre mentalement bout à bout dans le temps (exemple: un troupeau de moutons en marche: vue des moutons, du berger, du chien, etc.) (1966, p. 128)

Cette notion d'agencement non plus chrono-logique mais spatial des actions est bien illustrée par l'incipit de L'Education sentimentale de Flaubert :

- (4) Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la "Ville-de-Montereau", près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. Des gens arrivaient hors d'haleine; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation; les matelots ne répondaient à personne; on heurtait; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.
 [Enfin le navire partit;] (...)

On retrouve exactement le même type de description dans les indications de régie d'une pièce de théâtre, où il s'agit de mettre en place les acteurs de la scène, c'est-à-dire de les situer dans un lieu et d'indiquer leur activité :

- (5) SCENE I
 [Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise.] M. Smith, Anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. [Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise.] A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. [Un long moment de silence anglais.] La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais. (La Cantatrice chauve, E. Ionesco, 1950)

Dans un récit, on rencontre ce type de description chaque fois qu'un personnage s'arrête et observe une scène, la séquence déclenchée pouvant être, soit une description figée du lieu, soit une description "animée". Ainsi, dans cet exemple tiré du Roman de Sophie Trébuchet de G. Dormann :

- (6) [Dieu que ce Paris ressemble peu à ce qu'elle en a imaginé!] Cette ville immense, bruyante, tourbillonnante, cette foule, ce mouvement incessant des fiacres, des charrettes, des tombereaux, des calèches et des cabriolets, des phaétons et des wiskis. Et ce vacarme qui cesse à peine la nuit, ces hurlements, ces cris des marchands d'herbes, de fruits, d'eau, de hardes, de balais, de sable. Ce tintamarre des attelages qui se heurtent, s'accrochent dans les rues étroites, s'agglutinent en d'inextricables agglomérats d'où fusent jurons, invectives et claquemments de fouet. Et cette saleté, cette boue qui gicle de partout dès qu'il pleut, rend les pavés glissants, mortels. Et ces ordures qui pourrissent dans les ruisseaux et les encoignures, ces odeurs de décomposition

et d'urine que le moindre coup de soleil rend intolérables. Et ces flots d'eaux sales qui s'échappent des cours, tombent des fenêtres, dégoulinent sur les escaliers, comblent les fossés. Et ces disputes et ces palabres, d'une fenêtre à l'autre. Ces hargnes de femelles qui se disputent un chou ou un homme tandis que leurs voix suraigues échangent des injures éblouissantes : Vérolleuse! Savate de tripière! Putain! Banqueroute! Bonnet vert! Torche-cul d'abbés! Squelette! Cancéreuse! Puante! Et ces gens qui se caressent ou s'égorgent en se cachant à peine. Et cette menace permanente qui rôde dès que la nuit tombe, ces ombres diaboliques, frôleuse, de tire-laine, de filous, d'assassins ou de monstres. Dans les recoins sombres, les ruelles mal éclairées où la maréchaussée ne s'aventure guère, sur les bords du fleuve, on détrousse, on viole, on étripe, on poignarde. Au matin, des corps glissent au fil de la Seine. Et ces enfants perdus ou abandonnés qui errent, sales mal mouchés, en loques, affamés, avec des yeux fiévreux de chats sauvages et qui détalent dès qu'on les approche.

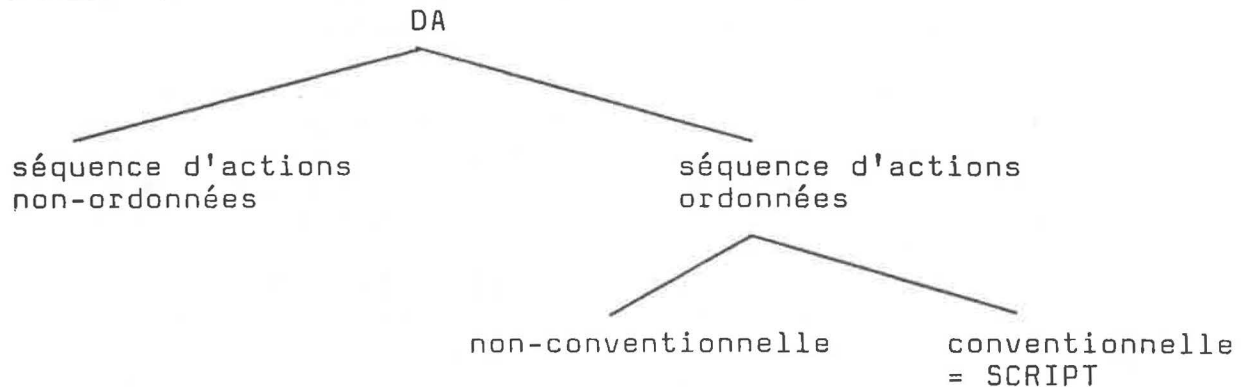
[Sophie, craintive, n'aime pas sortir seule.] (...)

L'utilisation de prédicats fonctionnels peut également être un moyen d'animer une scène dont les éléments sont statiques en leur attribuant le sème "animé" et le statut de verbe d'action :

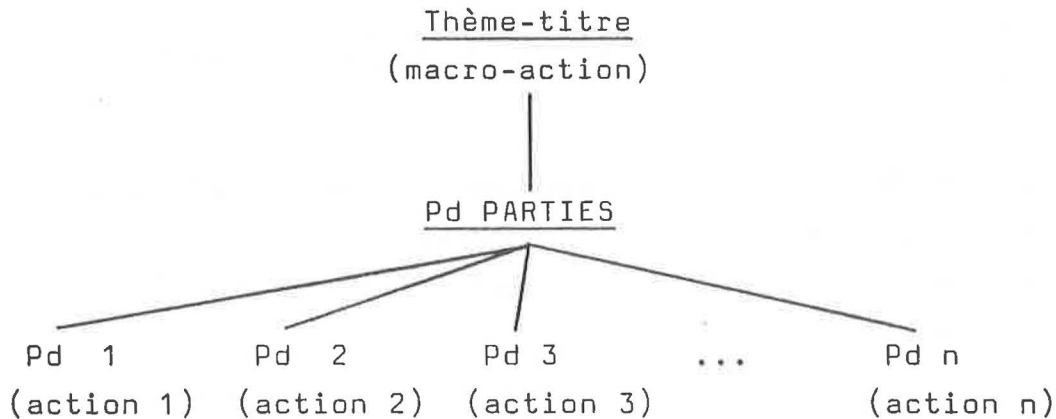
- (7) (...) Les bouleaux, les aunes, avec leurs blancheurs de fille, cambraient des tailles minces, abandonnaient au vent des chevelures de grandes déesses, déjà à moitié métamorphosées en arbres. Les platanes dressaient des torsos réguliers, dont la peau lisse, tatouée de rouge, semblait laisser tomber des plaques de peinture écaillée. Les mélèzes, ainsi qu'une bande barbare, descendaient une pente, drapés dans leurs sayons de verdure tissée, parfumés d'un baume fait de résine et d'encens. (Zola, La faute de l'abbé Mouret)

Cas [3] : Les prédicats fonctionnels décrivent les "moments" (PARTIES) d'une action.

Ici, la séquence descriptive est déclenchée par un Thème-titre désignant une action, voire un ensemble d'actions. Ces descriptions d'actions (désormais DA) peuvent se présenter, soit sous forme de séquence d'actions non-ordonnées et, dans ce cas, il s'agit le plus souvent de simples listes d'actions, soit sous forme de séquence d'actions ordonnées, conventionnelles ou non. Ces diverses possibilités peuvent être représentées ainsi :

Schéma 1

Dans tous les cas, l'organisation de la séquence est de type :



Prenons pour premier exemple le cas d'une séquence d'actions non-ordonnées :

- (8) Parallèlement au développement des sources d'énergie, toutes les activités humaines vont évoluer. On perfectionne le métier à tisser et on invente le rouet; on durcit le fer. On améliore le tour et on invente l'horloge mécanique. On pratique la méthode expérimentale en agriculture et on creuse des puits artésiens. On intensifie l'élevage et on améliore les vignobles, on adopte la boussole et le gouvernail d'étambot. On construit des cheminées, on brûle du charbon, on s'éclaire avec des cierges de cire et on imagine la fourchette; on porte des lunettes et le miroir apparaît, on fabrique du papier. (Les Bâtisseurs de cathédrales, J. Gimpel)

Le thème-titre de cette séquence ("toutes les activités humaines") déclenche une énumération d'actions dont l'ordre importe peu. On a affaire ici à un cas limite du type descriptif : la liste. Chaque proposition descriptive est une PARTIE de l'en-

semble désigné par le thème-titre. Il en est de même dans cet autre exemple :

- (9) Ils connaissaient d'innombrables bonheurs. Ils se laissaient emporter au grand galop de chevaux sauvages, à travers de grandes plaines houleuses d'herbes hautes. Ils escaladaient les plus hauts sommets. Ils dévalaient, chaussés de skis, des pentes abruptes semées de sapins gigantesques. Ils nageaient dans des lacs immobiles. Ils marchaient sous la pluie battante, respirant l'odeur des herbes mouillées. Ils s'allongeaient au soleil. Ils découvraient, d'une hauteur, des vallons couverts de fleurs des champs. Ils marchaient dans des forêts sans bornes. Ils s'aimaient dans des chambres pleines d'ombres, de tapis épais, de divans profonds.

[Puis, ils rêvaient](...) (Les choses, G. Perec)

Les "innombrables bonheurs", rêves fous des deux héros, sont décrits sans souci d'ordre chronologique. Seule l'accumulation des propositions est importante.

Les DA qui se réalisent sous la forme de séquences d'actions ordonnées sont de deux types : les premières, que l'on rencontre surtout dans des co-textes scientifiques, décrivent la plupart du temps des opérations techniques, des processus de fabrication, ou encore, les phases du développement d'êtres vivants :

- (10) (...) Vient l'ultime étape du polissage.

Le lapidaire démonte le diamant du premier ciment et l'introduit dans un autre mélange d'étain et de plomb fondu, d'où n'émerge que la partie à polir. Il prend une tenaille d'acier, pince la coquille, l'applique contre la roue de la meule, recouverte d'huile d'olive et d'égrisée. [Cette fois encore, l'ouvrier doit bien suivre le fil de la pierre, sans quoi il perdrait à la fois le diamant et son outil, qui pourrait être profondément entamé.

Ainsi taillé, le diamant brille de mille feux..]

(Au temps des métiers)

Parfois les actions sont décrites à l'aide de prédicats fonctionnels et de nominalisations :

- (11) La potière racle le fond de son ouvrage. Le tournassage. Finit à la spatule d'écaille le plat du fond. Passe au biseautage. Retourne le pot. Donne des coups de canif sur le bord opposé au goulot. Ajoute de la terre mouillée là-dessus, lui donne la forme de l'anse en l'éti- rant, en la massant avant de coller le bas contre le pot. Un pinçon pour donner la forme.

[L'objet va rejoindre les derniers-nés sur un rayon de séchage.] (Nos artisans hier et aujourd'hui, tome 1)

(je souligne)

Ce type de DA ne pose aucun problème dans la mesure où son système verbal est au PRESENT.

Le deuxième type de DA, sous forme de séquences d'actions ordonnées écrites à l'IMPARFAIT (voire au PASSE SIMPLE), sont plus difficiles à analyser. La plupart du temps, d'ailleurs, elles ne sont pas distinguées des séquences narratives. Par exemple, dans un article consacré à la description d'action ("action description") T.A van Dijk prend en compte aussi bien les récits que les protocoles de police :

Many kinds of discourse will have sentences which denote actions, but this does not mean that they have the exclusive function of providing a description of action. Discourse which has as its main function the description of action will be called action discourse. A well-known example are stories, but also a police protocol may be of this type. (...) In complex action descriptions, e.g. stories, and especially in literary narrative, the different aspects of action description may be realized at the same time. (1977, p.1 et 16)

A cette conception trop générale, je préfère substituer une acception plus restreinte du terme de "description d'action". La DA désigne pour moi un type particulier de séquence descriptive qu'il est préférable de ne pas assimiler à du récit, comme je vais le montrer.

La principale confusion entre DA, RECIT, et même RECETTE, tient principalement au fait que, dans tous les cas, il s'agit de séquences d'actions comportant une progression temporelle. Pour de nombreux théoriciens, la temporalité semble fonctionner comme emblème du type narratif, preuve en est l'absence courante de différenciation entre les termes "narrativisation" et "temporalisation". Le seul critère de progression temporelle ne suffit pourtant pas pour définir le RECIT. En effet, pour qu'il y ait RECIT il faut :

- 1- un acteur (A) constant (au moins un);
- 2- des prédicats X et X' définissant A (Pr qualificatif ou fonctionnel) en t1 et tn;
- 3- une succession temporelle: t1 → tn;
- 4- une transformation des prédicats X et X' par ou au cours d'un procès;
- 5- une logique singulière où ce qui vient après apparaît comme causé par (post hoc, ergo propter hoc);

6- une fin-finalité sous forme de "morale" explicite ou à dériver.

Pour ce qui concerne les trois premiers points, la DA remplit bien les mêmes conditions que le RECIT. Les divergences apparaissent avec la question de la "logique".

- Logique du récit ou logique de l'action ?

Manifestement une DA possède une logique, mais c'est une simple logique de l'action (au sens de Van Dijk, 1977). Ce type de logique doit être distingué de la logique du récit, ou logique narrative, malgré les confusions introduites par le livre de Claude Bremond, Logique du récit, qui est en fait une réflexion sur la logique des procès actionnels (narratifs accessoirement). Evoquer une logique de l'action, c'est uniquement montrer qu'il existe des contraintes logiques pour n'importe quel type d'action: impossible de terminer sans avoir commencé, impossible de dérober le contenu d'un coffre sans l'avoir ouvert, etc. A ce sujet, on peut évoquer ici le cas du SCRIPT. On parle de SCRIPT lorsqu'une séquence événementielle présente un caractère stéréotypé. Par exemple, des actions telles que "manger", "prendre le train", "faire un achat", etc. constituent des entités comportant chacune une série d'actions conventionnelles dont l'ordre est fixé (pour "prendre le train", ce sera "acheter un ticket", "attendre sur le quai", "monter dans un wagon", "déposer ses bagages", etc.). Ces entités sont stockées en bloc dans notre mémoire. Van Dijk, qui désigne ces séquences stéréotypées sous le terme d'"action frames", les définit ainsi :

They are social frames in the sense of organizing social behaviour, and cognitive frames in the sense of organizing our knowledge about how to behave in certain social situations, and how to interpret the actions of other participants. (1977, p.10)

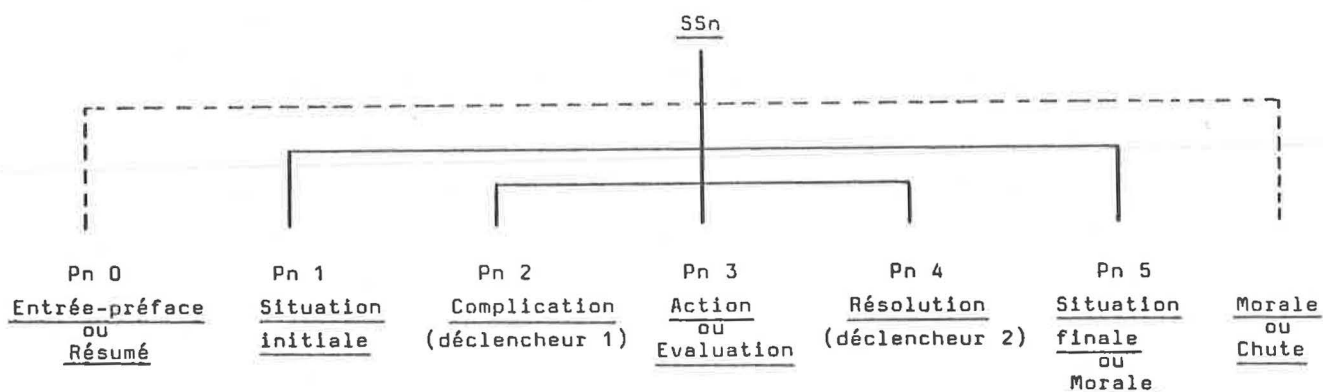
Dans la description d'action qui suit, il y a, certes, une logique de l'action, le skieur ne pouvant "surgir" s'il n'a pas d'abord "disparu" (ou si, du moins, il n'a pas été invisible un certain temps), mais ce qui semble régir l'ordre du texte c'est plus une fonctionnalité chronologique que proprement narrative; une progression temporelle ponctuée de plusieurs "puis" et transformée par l'imparfait en simple description d'une suite d'actes :

- (10) En bas l'homme filait plus vite qu'un cheval. Il se poussait avec deux bâtons. Le névé était tout en longues vagues avec des creux, des montées, des descentes. L'homme s'en allait là-dessus comme un oiseau. Il était vêtu de façon légère et dégagée. Il ouvrait ses grandes jambes. Il les refermait. Il balançait ses bâtons. Il penchait son torse à gauche, puis à droite, à gauche, à droite, en se balançant pendant qu'il glissait à toute vitesse sur ses plaques, au fort des pentes, au revers des talus, sur les crêtes, puis il plongeait comme s'il s'enfonçait dans la neige; il disparaissait puis il surgissait plus loin, les bras relevés, lancé tout droit à pleine poitrine; il se penchait en avant, il s'accroupissait, il sautait, il reprenait sa glissade. Il volait à ras de terre comme une hirondelle aplatie par l'orage. [Il fit front (...)] (Giono, Le Chant du monde)

Dans une DA, seul l'enchaînement donné est possible, envisageable. Dans le RECIT, par contre, une alternative est sous-jacente à chaque événement, du moins, le récit laisse entendre que des choix restent ou auraient été possibles (cf. la logique des possibles narratifs imaginée par Cl. Bremond). Si l'on reprend l'exemple du vol, une fois le coffre ouvert, un choix est possible : soit voler le contenu, soit s'enfuir de peur de se faire arrêter.

Au niveau global, la logique narrative repose essentiellement sur un horizon d'attente de type symétrique : un départ implique un retour, un manque un avoir, etc. Cette symétrie du récit est bien montrée dans le schéma de la super-structure (ou structure séquentielle) narrative proposé dans le Texte narratif (J-M Adam, 1985) :

Schéma 2



On peut signaler une première symétrie entre Pn 1 et Pn 5 : d'une part, la "détermination rétrograde" du récit (au sens de Genette) renvoie de Pn 5 à Pn 1 et d'autre part, Pn 1 (souvent un univers troublé) est une promesse de Pn 5 (univers rétabli). Une deuxième symétrie s'établit entre la proposition Complication (Pn 2) qui permet de sortir de la Situation initiale et la Résolution (Pn 4), proposition inverse, qui amène la Situation finale et donc la fin du récit.

Ce schéma permet également de mettre en évidence une caractéristique fondamentale, que ne possède pas la DA, c'est le principe de TRANSFORMATION. Une condition indispensable au bon "fonctionnement" du récit est qu'il y ait une transformation de la Situation initiale (Pn 1) en une Situation finale (Pn 5), transformation assurée par les macro-propositions qui forment le noyau du procès narratif: début - processus - fin (Pn 2, Pn 3 et Pn 4). Dans la DA, en revanche, les événements se succèdent linéairement (chronologiquement), sans autre voie possible et sans aucune "complication" ou "résolution" assurant le passage d'un AVANT (Pn 1) à un APRES (Pn 5) narratifs.

La distinction que je pose entre d'une part, les actions d'une DA et d'autre part, les actions d'un RECIT peut s'expliquer en s'appuyant sur les notions de fonctions principales ou NOYAUX, et celles de fonctions secondaires ou CATALYSES, avancées par Barthes (1966). Ce qui semble caractériser la DA c'est que ses noyaux (souvent au Passé simple ou au Présent de narration) marquent toujours le plan de texte, c'est-à-dire que chaque action principale (à laquelle des actions secondaires (catalyses) peuvent être reliées) correspond à une macro-proposition descriptive. On a donc ce type d'organisation : 1 NOYAU = 1 Pd. Dans une séquence narrative, en revanche, ce qui paraît essentiel c'est que des actions (secondaires ou noyaux) puissent être résumées sous forme d'une macro-proposition. Les cas de figure sont alors les suivants: soit un noyau (et ses catalyses facultatives) correspond à une Pn, soit plusieurs noyaux (et leurs catalyses facultatives) sont résumables en une seule Pn.

Retenons que les macro-propositions narratives ne sont pas des unités de surface, mais des unités sémantiques liées,

construites, par l'interprétant sur la base d'un schéma cognitif: la super-structure narrative, structure séquentielle éventuellement induite par les instructions fournies par le texte-artefact.

Dans le cadre des récentes recherches menées en psychologie cognitive, dans le but de mettre en évidence la façon dont sont traitées les parties descriptives et narratives d'un récit, G. Denhière et D. Legros, s'inspirant des définitions de Barthes, déterminent trois types de propositions :

De manière générale, les propositions les plus importantes d'un récit sont celles qui expriment sa macrostructure sémantique², c'est-à-dire celles qui énoncent les actions du héros en vue d'atteindre le but fixé et qui, par définition, font avancer l'intrigue. Les propositions moins importantes correspondent, soit à des descriptions d'actions d'importance secondaire qui décrivent par exemple des modalités de réalisation des actions principales, soit à des descriptions d'états des personnages ou des caractéristiques des situations. Un parallèle peut être établi avec la conceptualisation proposée par Barthes (1966) qui distingue les "fonctions cardinales" (ou actions principales) des "fonctions catalyses qui s'agglomèrent autour d'un noyau sans alternative conséquente pour la suite de l'histoire" (p.9), et qui différencie les états qui renvoient à la situation d'un personnage de ceux qui font référence au monde physique, les "indices" et les "informants" (p.10). (1986) (je souligne)

A la suite de nombreuses expérimentations, ils constatent que les "énoncés narratifs noyaux" sont lus plus longuement que les énoncés descriptifs, qu'ils soient "d'état" ou "d'actions secondaires". De plus, ces mêmes "énoncés-noyaux" sont mieux rappelés que les descriptions, les "descriptions d'actions" étant, pour leur part, mieux rappelés que les "descriptions d'état".

Cette différence de traitement entre divers types d'énoncés, que mettent en évidence Denhière et Legros, me paraît extrêmement intéressante; elle mériterait cependant d'être réexaminée en se référant, cette fois, à un modèle de structures séquentielles qui permettrait de considérer non plus des "énoncés", mais des séquences complètes. Pour ma part, je fais l'hypothèse qu'une séquence de DA est plus difficilement mémorisable qu'une séquence narrative par le fait qu'on ne peut, à aucun moment de la lecture, tasser l'infor-

² Il faut bien sûr parler ici de super-structure, ou structure séquentielle, et non pas de macro-structure sémantique.

mation donnée, c'est-à-dire résumer plusieurs noyaux³ en une macro-proposition descriptive. Dans ce type de séquence, tout est d'une égale importance, tout est porté au premier plan. Par contre, je pense qu'une DA est mieux mémorisée qu'une séquence descriptive (d'action ou d'état) dans la mesure où le marquage de son plan de texte est plus fort.

Avant d'aborder le dernier point théorique qui nous permettra de mieux cerner les caractéristiques, et les différences, du RECIT et de la DA, je ferai encore une remarque concernant les noyaux de la DA. Ces derniers ont la particularité de pouvoir fonctionner beaucoup plus librement et de pouvoir, à tout moment, abandonner leur rôle de fonction pour jouer un rôle indiciel. En effet, une DA peut être utilisée pour caractériser un acteur (cf. cas [1]). Dès lors, elle n'est plus à être considérée en tant que description d'une action secondaire (d'un récit), mais en tant que qualification d'un acteur (personnage ou objet). Prenons un exemple de ce type de glissement :

(11) (...) Les allumeurs de réverbères étaient nés.

Embrigadés par la Lieutenance de police, ils commençaient leur journée en éteignant les lumières aux heures réglementaires. [Ceints d'une serpillère qui protégeait leurs vêtements contre les taches d'huile, coiffés d'un chapeau plat sur lequel ils portaient une boîte où tout leur attirail était rangé,] ils ouvraient, chaque matin, la serrure qui fermait le tube protégeant la suspension, descendaient le réverbère, enlevaient les mèches consumées, nettoyaient les coquilles, renouvelaient l'huile. A la tombée de la nuit, ils reprenaient leurs fonctions; [tous les réverbères devaient être allumés à une heure précise.]

(Au temps des métiers)

Ici, les diverses actions décrites, que l'on pourrait réunir sous le thème-titre "allumer un réverbère", servent en fait à montrer les qualifications/fonctions d'une classe d'acteurs: les "allumeurs de réverbères". On rejoint alors la notion de "définition d'un archétype de personnage" selon Hamon, description qui, par le biais d'une liste d'actions, renvoie à un état social et/ou professionnel.

³ Notons que nous nous démarquons de Denhière et Legros en utilisant le terme de "noyau" également pour les actions principales de la DA.

- La dernière caractéristique du RECIT permettant de le distinguer de la DA est sa FIN :

Le narrateur qui veut ordonner la succession chronologique des événements qu'il relate, leur donner un sens, n'a d'autre ressource que de les lier dans l'unité d'une conduite orientée vers une fin. (C. Bremond, 1966)

Ce passage d'une linéarité ("chronologie des événements") à un tout ("donner un sens") est réalisé dans la dernière macro-proposition narrative (Pn 5), simple Situation finale ou évaluation finale dite "Morale". La "Morale" a pour fonction d'explicitier la finalité du récit, de conférer un sens à l'histoire. En fait, la "Morale" est le point de départ, la cause de tout. Il faut bien comprendre le terme "fin" non pas tellement dans sa dimension temporelle (Pn 5 est bien la dernière proposition, chronologiquement), mais surtout dans sa dimension configurationnelle, c'est-à-dire comme la finalité pragmatique du récit. En l'occurrence, d'un point de vue argumentatif, Pn 5 est première puisque c'est toujours à partir d'une fin à démontrer qu'une histoire est inventée.

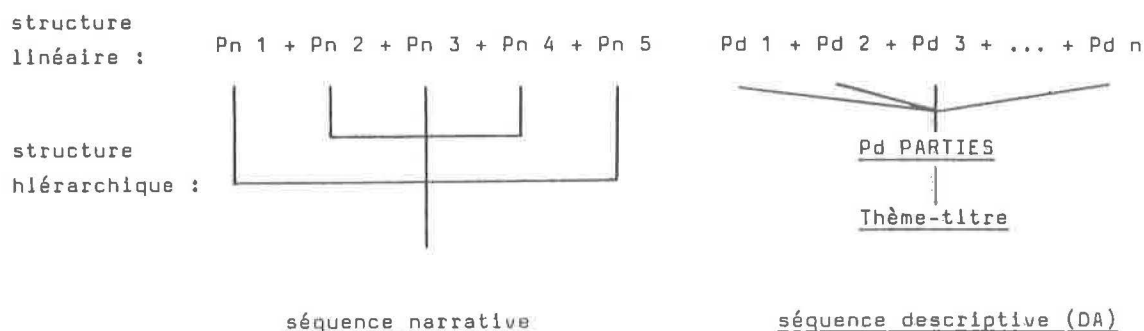
La particularité du récit est donc de comporter explicitement, dans sa structure hiérarchique complexe, une dimension argumentative. Ce n'est pas le cas de la DA dont la structure n'est composée que d'une succession de PARTIES. Il n'est pourtant pas impossible de donner une DA dans un but pragmatique défini. Par exemple, si l'on énumère les diverses tâches d'une ménagère et que l'on termine par "vous voyez comme la vie d'une femme au foyer est rébarbative", cette proposition évaluative donne bien l'instruction de tasser toute l'information dans un certain sens, mais sans que la séquence se transforme pour autant en un RECIT.

En conclusion: Pourquoi une confusion entre DA et RECIT ?

Une analyse de la super-structure du RECIT et de la DA permet de résoudre ce problème. S'il y a si souvent confusion entre DA et RECIT c'est qu'apparemment avec la DA on perd le signe emblématique du descriptif, à savoir le "etc.". En effet, la logique de l'action implique qu'une DA ait un début et une fin, de sorte que la hiérarchie de l'arbre descriptif semble s'aplatir en une simple succession de propositions. A un niveau de surface, cette linéarisation-chronologisation des éléments présente une similitude avec la progression du

récit :

Schéma 3



A la lecture du schéma, on voit bien que seule la nature hiérarchique différente des deux séquences permet de distinguer ce qui, à la surface, apparaît comme semblable. La distinction devient plus évidente lorsque l'on passe à des schémas plus complexes ne représentant pas seulement la progression linéaire, mais également les niveaux d'importance des macro-propositions. Cela se traduit, dans le cas du récit, par l'existence d'un premier niveau hiérarchique où la "Morale" détermine l'Histoire proprement dite, puis d'un deuxième niveau où l'Histoire se décompose elle-même en une Situation initiale suivie du Déroulement du récit, etc. (cf. schéma 4). Concernant la DA, on peut observer que l'emblème du descriptif, à savoir le "etc." subsiste bien, dans la mesure où l'on peut toujours décomposer une PARTIE d'action en SOUS-PARTIES. Soit, par exemple, cette DA dont le thème-titre est "aller chercher de l'argent à la banque", décrite en trois macro-propositions :

Pd 1 : Monsieur Z entra à la banque.

Pd 2 : Il retira de l'argent.

Pd 3 : Il ressortit de la banque.

Chaque macro-proposition de cet enchaînement minimal peut être, à son tour, précisée par des micro-propositions, ce qui pourrait donner pour Pd 1 :

pd 1' : Monsieur Z s'arrêta devant la porte de la banque.

pd 1'' : Il s'essuya les pieds.

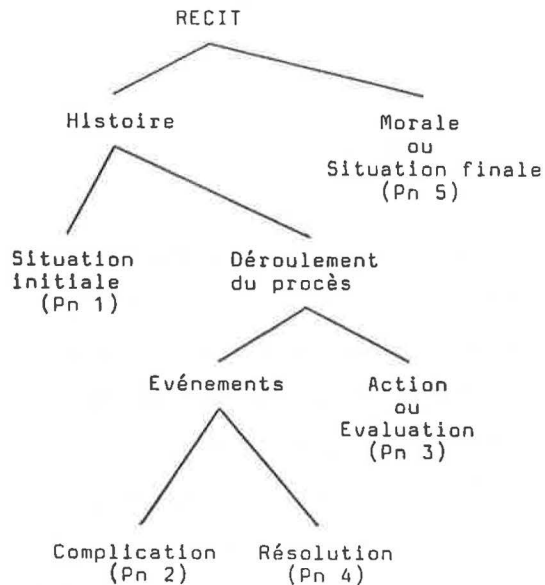
pd 1''' : Il ferma son parapluie.

pd 1'''' : Il entra.

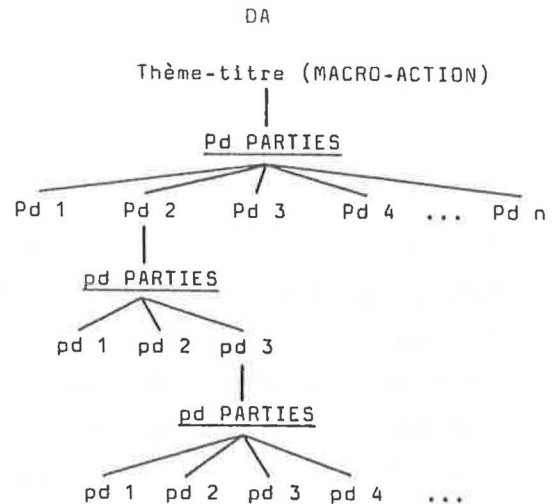
On retrouve bien ici la caractéristique du descriptif qui est, théoriquement, de pouvoir être expansé à l'infini.

Le schéma suivant va nous permettre de rendre compte de la spécificité de chaque type de séquence :

Schéma 4



structure hiérarchique du RECIT



structure hiérarchique de la DA

Cas [3'] : La "description homérique".

En littérature, la description homérique est un cas particulier de DA. L'objet à décrire est progressivement dévoilé grâce au "travail" (au FAIRE) d'un acteur de la narration. C'est l'exemple fameux du bouclier d'Achille, décrit à travers une suite temporelle d'actions qui suivent le processus de sa fabrication. Dans ce cas, le personnage, auteur de l'action (le forgeron), est réduit au rôle de métonyme de l'objet décrit (le bouclier). Une première différence entre les DA examinées en [3] et les "descriptions homériques" se situe à ce niveau. Dans ces dernières, l'attention n'est focalisée ni sur l'acteur, ni sur l'action, mais sur un objet, objet relié métonymiquement au personnage qui agit.

Ce type de description a longtemps été considéré par les rhétoriciens comme un modèle, comme LA seule façon accepta-

ble de décrire. Elle est tour à tour qualifiée de description "dramatisée" ou "narrativisée". S'il est vrai que la "description homérique" est un moyen d'introduire du descriptif dans le narratif, sans pour autant provoquer un arrêt de la diégèse, le terme de "narrativisation" peut prêter à confusion. Il me semble qu'on ne peut l'envisager que dans le cas où une véritable structure séquentielle narrative apparaît. Or, dans la "description homérique", la structure reste descriptive; seules certaines marques linguistiques caractéristiques du récit sont utilisées. Il s'agit principalement du passé simple et des organiseurs temporels de type "tout à coup", "soudain", etc. Ainsi, dans cet exemple emprunté à Ph. Hamon:

(12) [1] Tout à coup il se sentit saisir le bras.

Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible.

Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. Cela lui montait vers la poitrine. C'était la pression d'une courroie et la poussée d'une vrille. En moins d'une seconde, on ne sait quelle spirale lui avait envahi le poignet et le coude et couchait l'épaule. La pointe fouillait sous son aisselle.

Gilliatt se rejeta en arrière, mais put à peine remuer. Il était comme cloué. De sa main gauche restée libre il prit son couteau qu'il avait entre ses dents, et de cette main, tenant le couteau, s'arc-bouta au rocher, avec un effort désespéré pour retirer son bras. Il ne réussit qu'à inquiéter un peu la ligature, qui se resserra. Elle était souple comme le cuir, solide comme l'acier, froide comme la nuit.

[2] Une deuxième lanière, étroite et aiguë, sortit de la crevasse du roc. C'était comme une langue hors d'une gueule. Elle lécha épouvantablement le torse nu de Gilliatt, et tout à coup s'allongeant, démesurée et fine, elle s'appliqua sur sa peau et lui entourait tout le corps.

En même temps, une souffrance inouïe, comparable à rien, soulevait les muscles crispés de Gilliatt. Il sentait dans sa peau des enfoncements ronds, horribles. Il lui semblait que d'innombrables lèvres, collées à sa chair, cherchaient à lui boire le sang.

[3] Une troisième lanière ondoya hors du rocher, tâta Gilliatt, et lui fouetta les côtes comme une corde. Elle s'y fixa.

[4] L'angoisse, à son paroxysme, est muette. Gilliatt ne jetait pas un cri. Il y avait assez de jour pour qu'il pût voir les repoussantes formes appliquées sur lui. Une quatrième ligature, celle-ci rapide comme une flèche, lui sauta autour du ventre et s'y enroula.

Impossible de couper ni d'arracher ces courroies visqueuses qui adhéraient étroitement au corps de Gil-

liatt et par quantité de points. Chacun de ces points était un foyer d'affreuse et bizarre douleur. C'était ce qu'on éprouverait si l'on se sentait avalé à la fois par une foule de bouches trop petites.

[5] Un cinquième allongement jaillit du trou. Il se superposa aux autres et vint se replier sur le diaphragme de Gilliatt. La compression s'ajoutait à l'anxiété; Gilliatt pouvait à peine respirer.

Ces lanières, pointues à leur extrémité, allaient s'élargissant comme des lames d'épée vers la poignée. Toutes les cinq appartenaient évidemment au même centre. Elles marchaient et rampaient sur Gilliatt. Il sentait se déplacer ces pressions obscures qui lui semblaient être des bouches.

[6] Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessous la crevasse. C'était le centre; les cinq lanières s'y rattachaient comme des rayons à un moyeu; on distinguait au côté de ce disque immonde le commencement de trois autres tentacules, restés sous l'enfoncement du rocher. Au milieu de cette viscosité il y avait deux yeux qui regardaient.

Ces yeux voyaient Gilliatt.

Gilliatt reconnut la pieuvre.

(Hugo , Les travailleurs de la mer, cité par Hamon, 1981, p. 157-8)

Hamon, qui définit ce texte comme une "description homérique", met en évidence les procédures descriptives suivantes :

- la présence d'un premier système descriptif amenant progressivement les "parties" de la pieuvre selon une organisation de type ordinal : une courroie, la ligature → une deuxième → une troisième → une quatrième → une cinquième → les cinq (...) → trois autres.

Ici, "l'effet de liste est accentué dans le texte par ce numérotage des alinéas qui va contribuer à la définition de l'objet décrit, la pieuvre (ou octo-pus)." (p.158)

- la présence d'un deuxième système descriptif, celui du corps humain de Gilliatt : bras → poitrine → poignet → coude → épaule → aisselle → main gauche → etc.

Hamon tente de montrer que l'accumulation des deux systèmes descriptifs ("le corps de Gilliatt est de plus en plus paralysé; le corps de la pieuvre est de plus en plus visible") dénote un procédé narratif : "D'abord parce qu'une addition a un sens, ce qui donne au texte un dynamisme et une orientation que le lecteur interprète comme une série de transformations. Ensuite, parce que les signaux officiels du récit sont convoqués : "Tout à coup" à l'incipit (§ 1), emploi du passé simple, balisage chronologique (...)" (p.158-159).

Le "dynamisme", l'"orientation", voire les "transformations" évoqués par Hamon ne suffisent pas à donner à cette description une composante narrative. Certes, il se passe quelque chose durant le temps de la description, mais le recours à une séquence d'actions ordonnées chronologiquement n'est que le moyen d'insérer de façon naturelle du descriptif dans du narratif. Le système du texte, sa structure séquentielle reste dans l'ordre du descriptif. Il ne possède pas les caractéristiques du récit citées plus haut (ou du moins, pas toutes) qui permettraient d'identifier dans cet extrait la superposition d'une super-structure narrative à du descriptif.

La convocation des "signaux du récit" pose un réel problème: la présence de passés simples indique-t-elle forcément que l'on a affaire à des propositions narratives ?

Le passé simple a pour fonction de créer des pivots événementiels (= noyaux), c'est-à-dire de porter au premier plan des événements successifs. Barthes, en désignant le passé simple comme "la pierre d'angle du récit", montre bien son fonctionnement :

Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale; il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du récit. (1953, p.26)

Ce qui est mis ici en évidence c'est la valeur perfective du passé simple qui permet à des événements de se greffer sur lui, marquant ainsi les points d'incidence d'une série événementielle.

Dans le cadre de la "description homérique", on remarque que, grâce aux passés simples, les propositions descriptives acquièrent le statut de "noyaux" de la chaîne événementielle-causale. Pour moi, ces passés simples balisent la progression, ils soulignent le plan de texte (les actions qui organisent superficiellement la séquence en lui conférant un ordre chronologique). Dans la mesure où ces passés simples ne sont plus que la trace d'une cohérence qui aurait pu être narrative, je propose de parler, dans ce cas, uniquement de "narrativisation de surface".

Une dernière caractéristique de la "description homérique" est la fréquente utilisation du SCRIPT comme plan de texte.

Cela signifie que l'objet de la description n'est pas décrit directement, mais qu'il apparaît progressivement par le biais d'un acteur qui "joue un scénario" tout à fait conventionnel (= script) tel que "s'habiller", "faire un achat", "voyager", etc. Hamon, sans utiliser le terme de "script", explique parfaitement le phénomène :

Cela consiste par exemple en ce que, au lieu de passer directement en revue les différentes pièces de l'armement d'un guerrier, l'auteur nous présente ce guerrier s'habillant pour partir au combat et revêtant, successivement, les différentes pièces de son armement, conformément à l'ordre "naturel" de n'importe quel programme d'habillement (le baudrier, par exemple, viendra après la cuirasse). Ainsi la nomenclature technique se fait-elle "naturaliser" conformément à une vraisemblance, la manière "moyenne" de s'habiller, dont n'importe quel lecteur moyen possède la compétence; (...) (Hamon 1981, pp.22-23).

On voit bien ici que le SCRIPT a pour effet de faciliter la lecture; c'est un facteur de lisibilité. Dans le cas de l'habillement du guerrier, même si un des termes techniques n'est pas connu du lecteur, le fait de voir à quel moment du script il apparaît permet de lui attribuer une référence.

Je viens de démontrer la nécessité de ne pas assimiler la "description homérique" au récit. Ceci est d'autant plus difficile lorsque, comme dans l'exemple qui suit, l'intertexte sur lequel s'appuie la description est lui-même un récit :

(13) LA VOITURE D'ALI BABA

(ou comment la Chrysler Simca 1307/1308 révèle des trésors de confort et d'équipement)

A l'intérieur de la grotte une magnifique voiture brillait de mille feux. Ali Baba s'en approcha et à nouveau il prononça les paroles magiques.

Dans l'instant la porte de l'automobile s'ouvrit toute grande révélant des merveilles plus éblouissantes encore.

Ali Baba découvrit un intérieur clair, vaste et spacieux, de profonds fauteuils tendus de velours. Un radio-cassette diffusait une musique enchanteresse, d'innombrables cadrans scintillaient sur le tableau de bord.

Ali Baba pressa une touche au hasard et un mécanisme ingénieux fit coulisser une vitre agréablement teintée de vert. Il en actionna une autre et toutes les portes se verrouillèrent automatiquement.

Ali Baba n'en croyait pas ses yeux. Jamais il n'avait vu de semblables merveilles. Il s'installa au volant, ajusta le dossier de son siège, mit le contact et aussitôt la voiture obéit à chacun de ses

commandements. En un instant il fut hors de la caverne. Si le calife me voit, songea Ali Baba, la jalouserie l'étouffera.

Chrysler Simca 1307/1308.
La Voiture Modèle. A partir de 27890 F.

Cette publicité a été analysée ailleurs (Adam 1985, pp.123-139) comme un cas d'hétérogénéité discursive à dominante narrative. Dans l'état actuel de nos recherches, nous ne pouvons plus nous satisfaire de cette caractérisation. Je propose donc de reprendre complètement l'étude de ce texte.

Si l'on se situe à un premier niveau d'analyse (= niveau d'analyse pragmatique), on constate que (13) est une publicité et que, par conséquent, sa visée est non seulement de décrire un objet, mais surtout de démontrer que ce dernier est doté de nombreuses qualités. Cette visée argumentative détermine le choix du personnage-support de la description : Ali Baba, héros d'un conte des Mille et une nuits. Dans la mesure où Ali Baba est immédiatement identifié comme un personnage ayant découvert un trésor, une première isotopie peut se développer : ce que voit l'Ali Baba de la publicité c'est aussi un "trésor", c'est-à-dire une voiture exceptionnelle et merveilleuse. L'isotopie argumentative (voiture = trésor) se traduit explicitement par la perception du personnage-support, le VOIR, plus particulièrement :

- ... une magnifique voiture brillait de mille feux.
- ... révélant des merveilles plus éblouissantes encore.
- Ali Baba découvrit...
- ... d'innombrables cadrans scintillaient...
- Ali Baba n'en croyait pas ses yeux.
- Jamais il n'avait vu de semblables merveilles.

On voit bien comment à l'isotopie référentielle descriptive (la voiture est décrite avec ses PARTIES et ses PROPRIETES) se superpose une isotopie argumentative déjà déclarée dans le sous-titre : "comment la Chrysler (...) révèle des trésors de confort et d'équipement" (je souligne).

Une dernière isotopie à signaler est celle de la fictionnalité. En tant que personnage importé de la fiction, Ali Baba entraîne avec lui un certain nombre d'éléments appartenant à l'intertexte littéraire, comme par exemple :

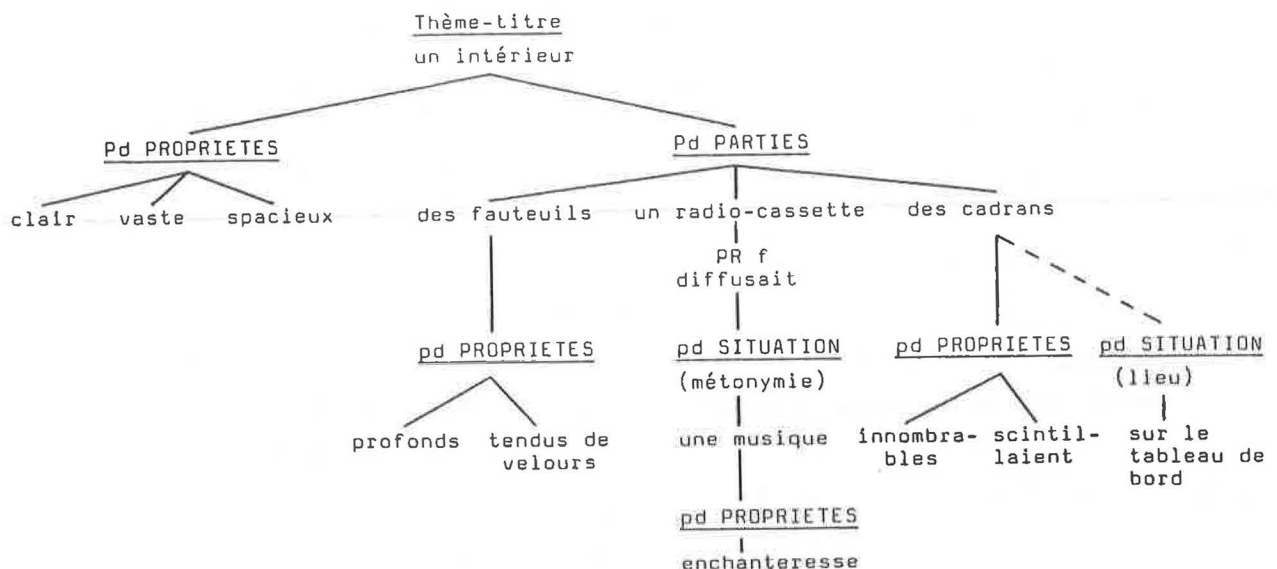
- A l'intérieur de la grotte ...
- ... il prononça les paroles magiques.

- Dans l'instant la porte de l'auto s'ouvrit toute grande ...
- En un instant il fut hors de la caverne.
- Si le calife me voit, ...

Au niveau séquentiel, on remarque que l'habituel fonctionnement tabulaire du descriptif est emporté dans une série événementielle. L'objet est décrit grâce au FAIRE du personnage : Ali Baba s'(...) approcha + prononça + découvrit + pressa + actionna + s'installa + ajusta + mit le contact + songea.

Une série d'actions orientées temporellement, une saturation de passés simples et un intertexte fictionnel : tout donnerait à penser qu'il s'agit d'un récit. Le titre même crée l'ambiguïté : alors que "LA VOITURE D'ALI BABA" ancre bien la séquence descriptive en désignant son thème-titre, le sous-titre "ou comment la Chrysler Simca 1307/1308 révèle des trésors de confort et d'équipement" déclenche chez le lecteur l'attente d'une séquence narrative. Or, il se révèle par la suite qu'il ne s'agit là que d'un usage particulier des "signaux" du récit, et non pas de l'injection d'une véritable super-structure narrative. La structure séquentielle de (13) reste donc bien descriptive. A chaque action d'Ali Baba correspond un bout de description de la voiture. Ainsi, au troisième paragraphe, pour "Ali Baba découvrit(...)", nous pouvons construire l'arbre descriptif suivant :

Schéma 5



Au dernier paragraphe, nous pouvons relever une DA, sous la forme d'un SCRIPT, résumable sous le thème-titre "prendre le volant" :

- Il s'installa au volant,
- ajusta le dossier de son siège,
- mit le contact
- et aussitôt la voiture obéit à chacun de ses commandements.

2. LES PRÉDICATS FONCTIONNELS À L'INTÉRIEUR D'UNE SÉQUENCE HÉTÉROGÈNE À DOMINANTE, OU DOMINÉE, DESCRIPTIVE

Cas [4] : (Séquence descriptive (séquence injonctive)).

- (14) Imaginez un trois-quarts, style caban, plus soyeux qu'une chemise, aussi douillet et aussi léger qu'une veste d'intérieur et pourtant... plus chaud qu'un gros pardessus d'hiver! (Publicité de Lanvin, 1986)

Cette réclame, faite sur le mode injonctif ("Imaginez") fait partie de ce que Hamon nomme les "descriptions-recettes". Ces descriptions, en empruntant les marques caractéristiques de la recette ou du mode d'emploi, simulent une collaboration du lecteur à l'élaboration de l'"objet" décrit :

- (15) Lucile, la quatrième de mes soeurs, avait deux ans de plus que moi. Cadette délaissée, sa parure ne se composait que de la dépouille de ses soeurs. Qu'on se figure une petite fille maigre, trop grande pour son âge, bras dégingandés, air timide, parlant avec difficulté et ne pouvant rien apprendre; qu'on lui mette une robe empruntée à une autre taille que la sienne; renfermez sa poitrine dans un corps piqué dont les pointes lui faisaient des plaies aux côtés; soutenez son cou par un collier de fer garni de velours brun; retrouvez ses cheveux sur le haut de sa tête, rattachez-les avec une toque d'étoffe noire; et vous verrez la misérable créature qui me frappa en rentrant sous le toit paternel. (Châteaubriand, Mémoires d'outre-tombe)
(Je souligne.)

Comparons cet exemple avec une véritable recette (cf. schéma final: cas [6]) :

- (16) Roses en navet

(...) Débarrassez les navets de leurs feuilles et pelez-les. Les premiers pétales de la rose sont taillés sur les bords avec un petit couteau. Enlevez ensuite un peu de chair du légume suivant ces entailles. Renouvelez les entailles pour former les pétales jusqu'au milieu

du légume. Une fois la partie centrale enlevée, vous avez ainsi formé la rose. (Bocuse, Menus pour la table familiale)
(Je souligne.)

Dans l'exemple (16), la structure séquentielle est homogène : elle est de type injonctif-instructionnel. Cela se traduit par l'usage dominant d'impératifs. Dans la mesure où la finalité pragmatique de ce type de séquence est de FAIRE FAIRE, l'ordre temporel des actions est primordial, la réussite de la recette dépendant impérativement de l'observation de sa chronologie. En (15), en revanche, la suite de propositions injonctives n'est plus que la trace d'un PLAN DE TEXTE destiné à ordonner linéairement les unités de la séquence descriptive. Nous avons, dans ce cas, une séquence hétérogène à dominante descriptive de type : (Séq. descriptive (séq. injonctive)).

Notons encore que dans les deux séquences ((15) et (16)) il y a TRANSFORMATION, soit du personnage de la description, soit de l'objet de la recette. Cette transformation est explicitée les deux fois en fin de séquence :

- en (15): ... et vous verrez la misérable créature qui me frappa...

Au terme de la description, on a passé de "Lucile" à une "misérable créature".

- en (16): ... vous avez ainsi formé la rose.

Ici, c'est le passage du "navet" à la "rose" qui est marqué.

Cas [5] : (Séquence injonctive (séquence descriptive)).

Ce deuxième cas d'hétérogénéité est représenté par ce que certains chercheurs appellent les "descriptions d'itinéraires" :

- (17) - Passer chemin de fer, descendre tout droit.
 - En bas croisement et monument continuer dans un petit chemin piétonnier toujours tout droit.
 - A un moment tourner à droite
 Puis tourner à gauche.
 - En bas on voit un pont. Continuer jusqu'au pont.
 - Traverser le pont, puis la route. Continuer tout droit jusqu'à un deuxième pont. Après le pont suivre le chemin tout droit et traverser la route que l'on rencontre.
 - Après traverser la route que l'on a longée depuis le premier pont et on se retrouve sur un trottoir. Marcher tout droit, quand il y a un grand parking à

droite.

- On peut continuer toujours tout droit sur le chemin en dalles grises.
- Le Bâtiment 333 est à droite.

Ce type de séquence voit ses propositions descriptives telles: "petit chemin piétonnier", "chemin en dalles grises", etc. insérées dans une structure séquentielle injonctive, le but étant, comme pour n'importe quelle recette, de FAIRE FAIRE.

La différence entre une recette et une description d'itinéraire est si mince qu'il semble que l'on pourrait faire l'économie de la théorisation de ce dernier cas. Cela permet néanmoins de prouver l'existence du continuum que je postulais en début d'article entre la description, d'une part, et le récit ou la recette, d'autre part.

Schéma récapitulatif. (cf. page suivante)

Si ce schéma met bien en évidence un continuum entre les deux pôles ETRE et FAIRE, il montre également un grand vide entre la DA et le RECIT. Au départ, je faisais l'hypothèse qu'il y aurait une symétrie entre la partie supérieure, à savoir les cas d'hétérogénéité entre le descriptif et l'injonctif, et la partie inférieure qui aurait dû représenter des cas d'hétérogénéité entre le descriptif et le narratif. Or, il semblerait que l'on ne puisse pas trouver d'exemples de ce genre. Pour ma part, je pense que la structure séquentielle narrative est tellement prégnante qu'elle ne peut pas être en position de dominée. Dès qu'il y a super-structure narrative, il y a forcément RECIT...

Un dernier élément à relever est l'apparition de la temporalité avec la DA à séquence ordonnée. C'est à partir du moment où une séquence d'actes est orientée temporellement que l'on a trois cas de figure possibles : la DA, la RECETTE ou le RECIT, chacun représentant un type de structure séquentielle bien particulier.

B I B L I O G R A P H I E

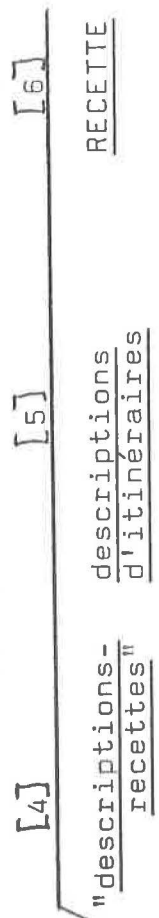
- ADAM J.-M. (1985) : Le texte narratif, Paris, Nathan-Université.
- BARTHES R. (1966) : "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8.
- (1972) : "L'écriture du roman", Le degré zéro de l'écriture, Points n°35, Paris, Seuil.
- BREMOND C. (1966) : "La logique des possibles narratifs", Communications, 8.
- (1973) : Logique du récit, Paris, Seuil.
- DENHIÈRE G., LEGROS D. (1986) : L'interaction narration-description dans le récit, document ronéotypé de l'Université de Paris-Sud.
- FAYOL M. (1985) : Le récit et sa construction, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé.
- GENETTE G. (1966) : "Frontières du récit", Communications, 8.
- HAMON PH. (1981) : Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette-Université.
- METZ CH. (1966) : "La grande syntagmatique du film narratif", Communications, 8.
- VAN DIJK T.A. (1977) : Action description, document ronéotypé de l'Université d'Amsterdam, 1-17.

H O M O G E N E I T E

H E T E R O G E N E I T E

H O M O

(Descript.(injonct.)) (Injonct.(descript.)) (Injonct.)



DESCRIPTION

[1]

PROPRIETES
d'un "acteur"

[2]

DA

[3]

séq. non-
ordonnée

séquence
ordonnée

"descriptions
homériques"

(narrativisation
de surface)

TPS +

[3']

DA

[4]

"descriptions-
recettes"

[5]

descriptions
d'itinéraires

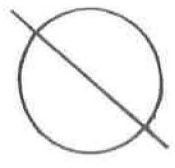
[6]

RECETTE

TPS 0

ETRE

FAIRE



[7]

(Narrat.)

RECIT

