

FRANCÉS SECUNDARIA

EL TEXTO NARRATIVO. ESTRUCTURA Y CARACTERISTICAS

0. INTRODUCTION

1. LA STRUCTURE DU TEXTE NARRATIF

- 1.1 Le schéma narratif classique ou la « séquence narrative »
 - 1.1.1 La situation initiale
 - 1.1.2 L'élément perturbateur
 - 1.1.3 Les actions ou les péripéties
 - 1.1.4 Le retour à l'équilibre ou le dénouement
 - 1.1.5 La situation finale
- 1.2 Ordre et désordre dans le récit
 - 1.2.1 Rythme et composition du texte narratif
 - 1.2.2 Le dialogue dans le récit
 - 1.2.3 L'introduction d'éléments extérieurs
- 1.3 La structure des textes narratifs particuliers : le conte, la fable, la nouvelle
 - 1.3.1 Le conte et la fable
 - 1.3.2 La nouvelle

2. LES CARACTERISTIQUES DU TEXTE NARRATIF

- 2.1 Le narrateur dans le texte narratif
 - 2.1.1 La question de la focalisation
 - 2.1.2 Les différentes focalisations
 - 2.1.2.1 Narration intradiégétique / extradiégétique, homodiégétique / heterodiégétique
 - 2.1.2.2 Les focalisations zéro, externe et interne
- 2.2 La marque du temps : le passé et les indices de temps
 - 2.2.1 L'utilisation du passé pour raconter
 - 2.2.2 Le recours au présent
 - 2.2.3 Les indices de temps
- 2.3 L'organisation de l'action : le schéma actanciel



3. LES TRANSFORMATIONS DU TEXTE NARRATIF : ENJEUX ET ANALYSE

3.1 Les transformations du roman au XXe siècle

3.1.1 Raconter l'absurdité

3.1.2 Le Nouveau roman

3.2 Les autres genres

3.2.1 Le fantastique et le merveilleux

3.2.2 Le surréalisme

4. CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

SYNTHÈSE

EVALUATION



O. INTRODUCTION

Le texte narratif est un des genres littéraires les plus répandus et les plus étudiés aujourd'hui, mais il n'en a pas toujours été ainsi. Le récit, c'est-à-dire, le fait de raconter une histoire, n'a pas toujours pris la forme d'un texte narratif. Pendant longtemps, le roman était considéré comme un genre mineur et les récits prenaient la forme du théâtre, des mémoires ou du genre épistolaire (la correspondance). Les *Lettres de Madame de Sévigné*, *Les Caractères* de La Bruyère, *Les Confessions* de Saint-Augustin ou Rousseau illustrent ces possibilités de présenter une histoire, un récit au lecteur, sans utiliser la forme du texte narratif.

Le texte narratif peut prendre plusieurs formes (conte, nouvelle), mais c'est avec le développement du roman aux XIXe et XXe siècle qu'il a connu son essor le plus important et qu'il est devenu un genre majeur. On parle du texte narratif, mais ce concept recouvre plusieurs formes possibles. Il faut donc étudier quelle structure et quelles caractéristiques permettent d'identifier un texte narratif. Quelle sont ses particularités par rapport aux autres genres tels que le texte descriptif, explicatif, argumentatif ou poétique ? A partir de quels éléments d'analyse étudie-t-on un texte narratif ?

Les études des textes narratifs ont connu en essor en France avec les analyses proposées par Gérard Genette, Paul Ricœur, Roland Barthes et elles ont évolué avec le développement de la linguistique et de la sémiologie (l'étude des signes). La découverte des analyses d'Umberto Eco dans *Lector in fabula* qui réfléchit au statut du lecteur et à son rôle au sein de la « coopération interprétative » a joué un rôle important. Ce dernier affirme qu'il faut dépasser le simple analyse de la structure d'un texte pour comprendre « les mouvements de lecture qu'il impose ». Ces courants théoriques ont fortement influencé la façon d'analyser le texte narratif. Mais au-delà des divergences entre ces conceptions, il est possible d'identifier des éléments d'analyse que l'on peut appliquer au texte narratif.

Le texte narratif peut être défini comme un récit organisé en plusieurs étapes, généralement raconté au passé par un narrateur. Il faut analyser les différentes formes que peuvent prendre les éléments de cette définition. Ainsi, il convient d'étudier le point de vue du narrateur (interne, externe, omniscient), le rapport au temps, les étapes du texte narratif (situation initiale, élément perturbateur, actions, dénouement, situation finale).

Dans une première partie, nous aborderons la structure du texte narratif, en analysant notamment le schéma narratif (situation initiale, élément perturbateur, etc.). Dans une seconde partie, nous étudierons les caractéristiques du texte narratif, en analysant les différentes formes de la narration (narrateur, rapport au temps, réel et imaginaire, importance de la description). Enfin, il conviendra d'évoquer les évolutions du texte narratif et de se poser la question de leur analyse à partir des caractéristiques traditionnelles du texte narratif (genre du Nouveau roman par exemple).

1.LA STRUCTURE DU TEXTE NARRATIF

La structure du texte narratif obéit à un schéma narratif traditionnel composé de cinq étapes : situation initiale, élément perturbateur, actions / péripéties, dénouement, situation finale. Il faut étudier la nature des ces différentes étapes qui structurent le texte, leur importance au sein du récit, la façon dont elles introduisent de l'ordre ou du désordre dans le récit et enfin leur application à des genres spécifiques tels que le conte, la fable ou la nouvelle.

Gérard Genette distingue l'histoire du récit (GENETTE, 1972). L'histoire correspond à la succession chronologique et causale des événements racontés, tandis que le récit évoque l'ordre textuel dans lequel les événements apparaissent. Cette distinction entre histoire et récit permettent de rendre compte des variations que les auteurs peuvent faire subir à la structure du texte narratif.

1.1 Le schéma narratif classique ou la « séquence narrative »

Le texte narratif ne se contente pas de décrire une action, il raconte une action, composée de plusieurs épisodes qui tendent vers une fin. Par conséquent, ces actions sont organisées selon un ordre logique, que l'on peut diviser en cinq étapes constitutives du texte narratif. Une simple succession d'événements sans liens logique entre eux ne constituerait pas un texte narratif.

Le texte narratif part d'une situation initiale pour arriver à une situation d'arrivée : le récit raconte le passage de l'une à l'autre en insistant sur les actions et les modifications vécues par les personnages. Umberto Eco insiste dans son *Apostille au Nom de la rose*, qu'en « *narrativité, le souffle n'est pas confié à des phrases mais à des macro-propositions plus amples, à des scansions d'événements.* » (ECO,1985). C'est en identifiant ces séquences que l'on donne tout son sens au texte narratif.

1.1.1 La situation initiale

Dans un texte narratif, la situation initiale correspond au point de départ du récit. C'est une étape essentielle, puisqu'elle nous renseigne sur le cadre dans lequel se déroule l'histoire (historique, géographique, culturel) et présente les personnages. C'est par rapport à cette situation initiale que les événements auront un sens, notamment l'élément perturbateur.

Dans les romans, la situation initiale peut prendre plusieurs formes : elle peut être décrite de façon très synthétique en concentrant tous les éléments de départ en une seule phrase, ou elle peut être allongée lorsque l'auteur souhaite faire entrer le lecteur dans un décor spécifique.

Par exemple, les premières phrases de certains romans constituent des situations initiales célèbres insistant sur le narrateur (celui qui raconte l'histoire), un événement, ou l'intrigue. La première phrase de *La Recherche* de Marcel Proust (ensemble de romans composant *À la*



recherche du temps perdu) nous renseigne sur les habitudes du narrateur : « *Longtemps, je me couchais de bonne heure* ».

Dans *Eugénie Grandet* d'Honoré de Balzac, le récit commence par une très longue description de la ville de Saumur en France qui permet au lecteur de s'imprégner de l'atmosphère de la ville de province :

Il se trouve dans certaines villes de province des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres, les landes les plus ternes ou les ruines les plus tristes. Peut-être y a-t-il à la fois dans ces maisons et le silence du cloître et l'aridité des landes et les ossements des ruines ; la vie et le mouvement y sont si tranquilles qu'un étranger les croirait inhabitées s'il ne rencontrait tout à coup le regard pâle et froid d'une personne immobile dont la figure à demi monastique dépasse l'appui de la croisée, au bruit d'un pas inconnu. Ces principes de mélancolie existent dans la physionomie d'un logis situé à Saumur, au bout de la rue montueuse qui mène au château, par le haut de la ville. Cette rue, maintenant peu fréquentée, chaude en été, froide en hiver, obscure en quelques endroits, est remarquable par la sonorité de son petit pavé caillouteux, toujours propre et sec, par l'étroitesse de sa voie tortueuse, par la paix de ses maisons qui appartiennent à la vieille ville et que dominent les remparts.

Dans un autre roman célèbre, *Le père Goriot*, Balzac décrit beaucoup moins la ville et donne dès les premières lignes de son roman, les indices qui vont conduire à l'élément perturbateur en insistant sur un des personnages :

Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau. Cette pension, connue sous le nom de la Maison-Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. Mais aussi depuis trente ans ne s'y était-il jamais vu de jeune personne et pour qu'un jeune homme y demeure, sa famille doit-elle lui faire une bien maigre pension. Néanmoins, en 1819, époque à laquelle se drame commence, il s'y trouvait une pauvre jeune fille.

Albert Camus est connu pour concentrer en une seule phrase toute la tension du roman. Ainsi, *L'étranger* commence par ces quelques mots: « *Aujourd'hui maman est morte.* ». Ici, la situation initiale se réfère à un événement passé très proche. Au contraire, André Malraux commence son roman *La condition humaine* en nous projetant vers une action sur le point d'arriver et dont les conséquences risquent de modifier la suite de l'histoire : « *Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac...* » L'auteur plonge son lecteur dès la première phrase dans la tension du récit. Peu importe dans ce cas le contexte géographique ou historique, c'est l'action qui prédomine.

Ainsi, la situation initiale constitue le point de départ obligé du texte narratif, mais l'auteur est libre d'insister sur tel ou tel élément, pour orienter le lecteur vers l'atmosphère, le narrateur, un personnage ou l'action. L'analyse de la situation initiale nous renseigne sur le sens que l'auteur veut donner à son récit. Cette diversité des situations initiales nous montre que, si le texte narratif est multiple, il obéit aux mêmes règles de composition.

1.1.2 L'élément perturbateur

L'élément perturbateur est l'élément déclenchant qui modifie le déroulement de l'action. Cet élément peut prendre une multitude de formes : il peut s'agir de l'arrivée ou de la disparition d'un personnage, d'un événement extérieur qui a des conséquences importantes (un événement historique par exemple), d'une décision que prend un personnage (un projet, un mariage). Cet élément perturbateur, ce « nœud déclencheur » (ADAM, 1996), vient perturber l'équilibre décrit dans la situation initiale.

Cette étape de la séquence narrative n'a de sens que par rapport à une situation préalablement déterminée. S'il n'y a pas une situation initiale à perturber, le « nœud perturbateur » n'apparaît pas clairement aux yeux du lecteur. Cependant, l'élément perturbateur peut être très rapproché de la situation initiale et même simultanée à celle-ci. Ce procédé renforce la tension dramatique d'un texte. C'est ce que nous avons vu avec l'ouverture de *L'étranger* : « *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.* »

L'élément perturbateur est déterminant pour la suite du récit. C'est par rapport à lui que se définissent les actions ou péripéties vécues par les personnages et également le dénouement. Le nœud perturbateur et le dénouement constituent les clés de voûte du récit. C'est au travers de ces deux étapes que le lecteur peut être confronté à la surprise, l'étonnement, la désillusion, la déception. L'élément perturbateur est donc central et il est indispensable au texte narratif.

Nous avons vu que la situation initiale peut être plus ou moins longue, insister sur différents éléments du récit. Peu importe la longueur ou la nature de l'élément perturbateur, il est porteur de plus de force et de tension dramatique. Il peut même évacuer la situation initiale en se contentant de la suggérer. Par exemple dans *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf commence son roman par la phrase suivante : « *Mrs Dalloway dit qu'elle se chargerait d'acheter les fleurs.* » Ici, l'auteur commence son récit directement sur l'élément perturbateur qui suggère au lecteur que le personnage organise une réception. C'est sur cet élément apparemment banal que va pourtant se construire la tension de l'histoire.

Dans un roman, il est parfois difficile d'identifier l'élément perturbateur parce que le récit s'attarde sur des détails, des descriptions, qui diminuent l'attention du lecteur. Dans la mesure où l'élément perturbateur constitue un moment de tension dans le récit, il est souvent associé à une rupture de style, à un changement de syntaxe, à un changement de rythme. Ces éléments permettent d'isoler l'élément perturbateur dans le récit. Il est plus facilement repérable dans des récits courts tels que le conte, la nouvelle ou la fable, qui obéissent à des séquences narratives très réglementées et clairement identifiables.

1.1.3 Les actions ou les péripéties

Les actions ou les péripéties sont provoquées par l'élément perturbateur. Elles ont lieu parce que cet élément a rompu un équilibre initial qu'il s'agit de retrouver. Les actions décrivent les



tentatives et les moyens choisis par les personnages pour parvenir à ce but final. Selon le genre de récit (roman, conte, nouvelle), les actions sont plus ou moins complexes. Dans les récits de types courts, les péripéties sont limitées parce que le retour à l'équilibre intervient rapidement.

Dans les récits plus longs tel que le roman, les actions peuvent prendre beaucoup plus d'ampleur et donner lieu à des digressions qui nous éloignent des événements ou des personnages. Ces digressions permettent à l'auteur d'aborder des thèmes qu'il souhaite traiter dans son récit. Les actions deviennent alors le support d'une autre forme de narration : descriptive, argumentative. Dans des romans célèbres tels que *Le Rouge et le Noir* de Stendhal ou *Guerre et Paix* de Tolstoï, les auteurs se servent des péripéties vécues par les protagonistes pour décrire très précisément des épisodes historiques majeurs, souvent des guerres ou des batailles célèbres. La tension du récit ne repose pas sur ces passages, mais sur le dénouement vers lequel tendent toutes les actions de l'histoire.

La séquence de l'action et des péripéties permet de centrer le récit sur le ou les personnages. En effet, les événements auxquels ils sont confrontés leur permettent de faire valoir leurs qualités, ou de révéler leurs faiblesses, de nous informer sur les relations que les personnages entretiennent entre eux, de leur conférer une histoire vécue sous les yeux du lecteur. Cette étape de la séquence narrative est souvent définie comme une épreuve « qualifiante », car elle permet aux personnages de se doter de différentes caractéristiques.

1.1.4 Le retour à l'équilibre ou le dénouement

Le dénouement est l'autre clé de voûte du récit avec le nœud ou l'élément perturbateur. En effet, ce dénouement intervient par rapport à cet élément perturbateur qui a modifié une situation d'équilibre, celle de la situation initiale, équilibre qu'il s'agit de retrouver. Bien évidemment, l'équilibre obtenu dans le dénouement n'est plus le même que celui qui existait avant l'intervention de l'élément perturbateur. En effet, dans l'action, les situations ont changé, les personnages se sont révélés, ont évolué ou vieilli, certains sont apparus, d'autres ont disparu. L'équilibre obtenu permet d'apaiser la tension dramatique du récit, mais ne l'élimine pas totalement puisque qu'un retour à la situation initiale de départ est impossible.

Ce dénouement peut intervenir de différentes façons. Les choses peuvent rentrer dans l'ordre de façon assez simple, ou au contraire les personnages ont pu traverser de grandes épreuves pour parvenir à leurs fins. Lorsque le dénouement intervient de façon totalement extérieure à l'action, qu'il se produit comme par magie, on parle d'un « *Deus ex machina* ». Cette expression souvent employée pour analyser les textes de théâtre prend tout son sens pour les textes narratifs lorsqu'un élément nouveau et inattendu intervient dans le récit pour résoudre les problèmes.

Ainsi, l'élément perturbateur et le dénouement constituent les deux séquences essentielles de la structure du texte narratif. On peut résumer la séquence narrative de la façon suivante :

Situation initiale – *Nœud déclencheur* – Action – *Dénouement* – Situation finale

Pn1

Pn2

Pn3

Pn4

Pn5

Le nœud et le dénouement correspondant aux moments de tension, on « *ne parlera de mise en forme narrative que lorsque une ou plusieurs propositions seront interprétables comme nœud – Pn2 et comme dénouement – Pn4* » (ADAM, REVAZ, 1996).

1.1.5 La situation finale

La situation finale n'est pas toujours distincte du dénouement. Mais le plus souvent, elle correspond à l'image que l'auteur veut laisser de ses personnages au lecteur. C'est l'occasion de transmettre un dernier message et de faire fonctionner une dernière fois la « coopération interprétative » décrite par Umberto Eco.

Cette situation finale est clairement identifiable dans les récits courts tels que les contes, les fables ou les nouvelles. Dans les contes, la phrase « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » illustre parfaitement une situation finale d'un texte narratif. Dans la fable, elle est l'occasion de formuler une morale. Par exemple, dans « Le corbeau et le renard » de Jean de la Fontaine, le récit se termine ainsi : « Le corbeau, honteux et confus, / Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus ».

1.2 Ordre et désordre dans le récit

1.2.1 Rythme et composition du texte narratif

Nous avons vu quelles sont les étapes de la séquence narrative classique (situation initiale, élément perturbateur, actions/péripéties, dénouement, retour à l'équilibre) et nous avons déjà souligné qu'elles pouvaient avoir plus ou moins d'importance selon la nature du texte ou l'intention de l'auteur. Ces étapes structurent le texte narratif, elles en sont les grandes étapes, mais il convient de voir comment elles se composent.

En effet, la composition du récit donne une couleur particulière au texte narratif. L'étude de la composition permet d'analyser l'importance de ces étapes au sein de la structure classique du texte narratif. Cette question est essentielle parce qu'elle permet d'aborder la question du rythme du texte.

Un texte se compose d'un nombre de séquences liées les unes aux autres, elles-mêmes divisées en macropropositions narratives. Jean-Michel Adam (ADAM, 1994) propose de schématiser la composition de la façon suivante où « Sn » représente les séquences et « Pn » les macropropositions narratives :

Texte narratif > (Sn1 (Sn2 (Sn... (Snx-1 (Sn x))))))

Sn > (Pn1 (Pn2 (Pn3 (Pn4 (Pn5))))))



La succession temporelle entre les séquences est une des caractéristiques du récit. Mais plus que la simple succession entre les actions, c'est leur causalité que le récit veut mettre en avant. Jean-Paul Sartre explique cela très clairement lorsqu'il écrit : « *Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique* » (SARTRE, 1947). Ainsi, l'étude de la causalité d'un texte narratif permet de l'analyser d'une façon dynamique en ne se contentant pas d'observer la succession des événements, mais en montrant de quelle façon et par quels procédés ils s'enchaînent.

Cette étude peut passer par l'analyse du rythme du texte qui permet d'identifier les logiques de cette causalité (succession rapide des événements, passage plus lents insistant sur des détails, des descriptions, voir les exemples cités sur Balzac ou Tolstoï).

La mise en forme du texte peut également être un bon indicateur : s'agit-il d'un récit linéaire ? Est-il découpé en chapitres ou est-il constitué d'un seul bloc ? S'il y a des chapitres, sont-ils tous de la même taille, courts ou longs ? Ce sont des questions qu'il faut se poser lorsque l'on analyse un texte narratif, parce qu'elles permettent d'identifier rapidement les logiques causales de ce texte.

Le rythme permet donc de se poser la question du rapport au temps dans le récit. Mais il faut aussi se poser la question de la temporalité, c'est-à-dire étudier où se situe le récit par rapport à un présent donné. Cela permet de se situer dans le récit : s'agit-il d'un retour en arrière ? Est-ce une prévision de ce qui arrivera ? Lorsque le récit effectue un retour en arrière, on parle d'analepse, lorsqu'il anticipe dans le temps, la technique est qualifiée de prolepse, enfin lorsque il accélère la vitesse de déroulement des événements, on parle d'ellipse (par exemple « une semaine plus tard / dix ans après »).

Paul Ricœur indique clairement que le temps est une dimension essentielle du récit : « *Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prends du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté* » (RICOEUR, 1986).

1.2.2 Le dialogue dans le récit

Le texte narratif peut comprendre des passages dans lesquels le récit n'est plus confié à un narrateur (voir deuxième partie sur les caractéristiques), mais où le lecteur est directement plongé dans le récit, notamment grâce aux dialogues. Le recours aux dialogues est souvent utilisé par les auteurs, pour rendre le récit plus vivant et plus véridique. Les dialogues participent directement au récit parce qu'ils nous informent sur les relations qu'entretiennent les personnages entre eux, ils nous informent à travers ce que les personnages se racontent, ils peuvent remplacer une description.

La question du rythme évoquée plus haut doit aussi être prise en considération ici et à deux niveaux. Les dialogues peuvent provoquer des changements de rythme dans le récit et ces

changements peuvent apparaître également au sein des dialogues (succession de répliques courtes / longues). Simone de Beauvoir dans son roman *Les Mandarins* a très souvent recours au dialogue pour quitter le point de vue du narrateur interne et offrir au lecteur une autre vision du récit. Cela est d'autant plus efficace lorsqu'il s'agit, comme dans ce cas, d'un très long récit. Mais le recours au dialogue dans le texte narratif implique directement le lecteur qui doit interpréter ce qui s'y dit. La « coopération interprétative » dont parle Umberto Eco est ici plus importante (ECO, 1985).

1.2.3 L'introduction d'éléments extérieurs

L'auteur peut introduire des éléments extérieurs au récit dans un souci de véridicité ou pour créer une atmosphère particulière. Le recours à ces éléments permet également de créer un changement de rythme dans le récit, de faire une pause ou, au contraire, d'accélérer la narration en y donnant des éléments cruciaux.

Par exemple, il peut s'agir de lettres d'une correspondance entre les personnages ou avec un personnage qu'on ne connaît pas. Il peut s'agir des paroles d'une chanson que les personnages entendent. Dans le roman de Marguerite Duras *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, les personnages entendent à de nombreuses reprises les paroles d'une chanson qui est jouée au loin : « *Quand le lilas fleurira mon amour, quand notre espoir sera là chaque jour. Quand le lilas fleurira mon amour, quand le lilas fleurira pour toujours.* » Tout le récit est ponctué de ces paroles qui sont insérées par morceaux et donnent l'impression au lecteur d'entendre lui-même ce fond sonore.

1.3 La structure des textes narratifs particuliers : le conte, la fable et la nouvelle

La structure de ces trois types de textes narratifs particuliers obéit aux mêmes règles de structuration que le récit narratif traditionnel. Cependant, la caractéristique commune à ces trois types de textes est leur forme courte. Les séquences traditionnelles sont donc plus resserrées, prenant parfois la forme d'une seule phrase (la morale dans la fable par exemple correspond à la situation finale).

1.3.1 Le conte et la fable

Les études sur le genre du conte et de la fable ont été profondément marquées par les travaux du linguiste russe Victor Propp qui a étudié de façon comparative plusieurs centaines de contes (PROPP, 1928). Il a mis en évidence le fait que tous ces textes avaient une organisation commune et il a ainsi identifié trente et une « fonctions » que l'on retrouvait d'un conte à l'autre, mais pas nécessairement dans leur totalité. Les fonctions principales sont le « manque initial » et la « liquidation du manque » qui intervient à la fin du récit. Le conte et la fable ont en commun de se conclure généralement sur une situation simple illustrant une morale.

Celle-ci est plus facilement identifiable dans la fable que dans le conte qui fait appel à des éléments merveilleux, magiques qui nous éloignent de la réalité. La conclusion des fables est



directement porteuse d'un message qu'il faut plus rechercher dans le conte. Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse de conte de fées* montre que les contes sont porteurs de messages et d'enseignements très forts concernant la vie et la survie des hommes en société. Les fables, celles de La Fontaine par exemple, se concluent sur des messages plus légers concernant les comportements humains (orgueil, prévoyance, jalousie).

1.3.2 La nouvelle

La nouvelle se rapproche plus du récit narratif classique, elle s'en distingue par son format plus court. Mais, elle respecte le schéma situation initiale – élément perturbateur – actions – dénouement – situation finale. En raison de son format court, la nouvelle intègre rarement d'autres éléments et se concentre sur l'essentiel. Ainsi, elle ne s'attarde pas sur des descriptions et le rythme est souvent rapide et régulier. Le dénouement peut intervenir en une seule phrase.

Par exemple dans la nouvelle de Maupassant *La parure*, un couple travaille durement pendant des années pour rembourser une parure en diamants qu'ils avaient empruntée et égarée. Plusieurs années après avoir rendu un nouvel exemplaire et l'avoir remboursé, la propriétaire leur annonce à propos de la parure « *Oh ! Ma pauvre Mathilde ! Mais la mienne était fausse, elle valait au plus cinq cents francs !* ». C'est la dernière phrase de la nouvelle, le dénouement se produit et fait comprendre au lecteur que le couple a travaillé durement pour rien.

Pour analyser la nouvelle, il faut se rappeler que les caractéristiques du texte narratif sont plus affirmées et identifiables en raison du format court de ce genre de texte.

2. LES CARACTERISTIQUES DU TEXTE NARRATIF

Ce que nous venons de voir dans la première partie sur la structure du texte narratif, sur ses particularités peut être considéré comme représentant des caractéristiques de ce genre de texte. Mais elles étaient toutes liées à la structure. Nous avons largement insisté sur la présentation de la structure car elle représente un élément majeur pour comprendre la nature du texte narratif et qu'on la retrouve dans les différents textes narratifs (roman, nouvelle, fable, conte). Ce que nous allons étudier maintenant concerne les caractéristiques plus générales du texte narratif telle que la présence d'un narrateur ou la marque du temps.

2.1 Le narrateur dans le texte narratif

2.1.1 La question de la focalisation

Le texte narratif a pour but de raconter une histoire, pour cela il construit un récit en s'appuyant sur la structure que nous avons étudiée dans la première partie. Il faut désormais se demander qui raconte et comment, c'est-à-dire de quel point de vue. L'étude du point de vue de la narration a été appelée la focalisation dans les études théoriques.

Mais bien avant la mise en place de ce concept, les auteurs s'intéressaient déjà à cette question. Balzac insiste dans sa préface du *Lys de la vallée* sur la nécessité de distinguer les différentes instances de narration : « *Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur.* »

Il faut donc identifier qui parle dans un texte, et distinguer l'auteur, le personnage et le narrateur. Les auteurs insistent souvent sur le fait que le « moi » dont ils parlent dans leurs livres est différent du « moi » en tant que personnes. Le récit crée immédiatement un recul entre ces identités. C'est ce que nous dit le linguiste Mikhaïl Bakhtine : « *L'identité absolue de mon « moi », avec le « moi » dont je parle, est aussi impossible que de suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde représenté, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image.* » (BAKHTINE, 1972).

Il faut distinguer quatre niveaux dans les instances de la narration : le niveau 1 concerne « l'auteur concret et le lecteur concret », le niveau 2 « l'auteur abstrait et le lecteur abstrait », le niveau 3 « le narrateur et le narrataire » et enfin le niveau 4 « les acteurs » (ADAM, 1994).

Le premier niveau, celui du « l'auteur concret et du lecteur concret » désigne les personnes réelles appartenant à ce monde des deux côtés de la narration : celui de l'écriture, celui de la lecture. La relation entre ces deux instances n'est pas du tout préétablie. En effet, l'auteur a le pouvoir de surprendre le lecteur, de faire évoluer ses représentations d'un lieu, d'un personnage. En retour, le lecteur peut se positionner par rapport à ce que lui offre l'auteur et réagir en fonction de sa propre histoire ou de ses propres connaissances (d'un lieu décrit ou d'une activité qu'il pratique lui-même).

Le second niveau correspond à « l'auteur abstrait et au lecteur abstrait ». L'auteur abstrait correspond à l'image qu'on se fait de l'auteur à partir des éléments d'information qu'il donne dans son récit. On imagine qu'il y a un lien d'identité entre ce qui est dit et celui qui écrit. Les personnages qui ont une image positive, la façon dont se termine l'histoire et la morale qu'elle défend, la précision des descriptions, la connaissance réelle de certaines activités, constituent des éléments qui nous permettent de construire le portrait de l'auteur abstrait. Alors que nous nous représentons l'auteur concret avant la lecture, à partir des éléments biographiques que nous connaissons de lui, l'auteur abstrait apparaît au fil de la lecture et souvent à la fin de celle-ci.

Le lecteur abstrait correspond au lecteur imaginé par l'auteur lors de l'écriture. Il écrit en dressant le portrait imaginaire de son futur lecteur. Il peut donc avoir une influence sur l'écriture, car l'auteur peut orienter son texte en fonction des attentes de son lecteur imaginaire. L'auteur abstrait et le lecteur abstrait n'existent pas de façon autonome par rapport au récit. Le premier apparaît lors de la lecture, tandis que le second est anticipé lors de l'écriture.



Le troisième niveau concerne le « narrateur et le narrataire ». Le narrateur est celui qui raconte l'histoire et le narrataire est celui à qui on raconte cette histoire. Mais il se distingue du lecteur, car le narrataire est directement impliqué dans le récit et revêt un caractère fictif. Le narrateur peut l'interpeller, lui poser des questions, lui suggérer des réflexions.

L'emploi des pronoms personnels *tu* ou *vous* sont des indices de la présence du narrataire dans le texte. Italo Calvino dans son *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (titre original *Se per una notte d'inverno un viaggiatore*), interpelle à plusieurs reprises le narrataire et lui indique qu'il est en train d'être intégré progressivement au récit : « *Fais attention : c'est sûrement une technique pour t'impliquer petit à petit dans l'histoire et t'y entraîner sans que tu t'en rendes compte. Un piège. Ou peut-être l'auteur est-il encore indécis, comme du reste toi-même, lecteur...* ».

Le narrateur peut jouer un double rôle dans le texte narratif. Il se charge de donner les éléments d'information et d'organiser le récit. Il assume alors une « fonction de représentation et de régie » (ADAM, 1994). Mais il peut aussi interpréter les informations. Dans le premier cas, il s'agit d'un narrateur objectif, dans le second cas, il oriente le lecteur vers une compréhension des choses déterminée.

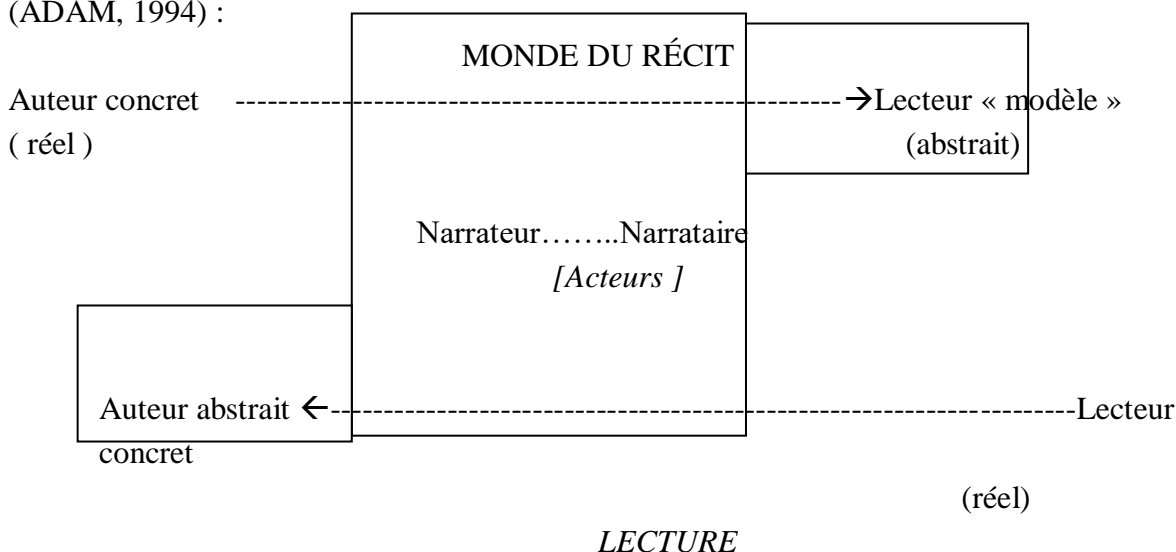
Cependant, il faut toujours distinguer le narrateur interprétatif de l'auteur abstrait et plus encore de l'auteur concret. Ce n'est pas parce que le narrateur interprète les événements et fait connaître ses conclusions qu'il s'agit forcément des positions de l'auteur. Que le narrateur soit extérieur à l'action, ou bien qu'il soit un des personnages, il demeure extérieur à l'auteur qui peut le faire agir ou parler comme bon lui semble et même lui faire porter des jugements avec lesquels il est en désaccord.

Le quatrième niveau concerne les « acteurs » du texte narratif. On distingue le narrateur des acteurs, car le narrateur n'est pas forcément un personnage participant directement à l'action. Si les acteurs peuvent également interpréter les actions qu'ils vivent dans le récit, le lecteur accorde plus d'importance à l'interprétation du narrateur qui semble toujours plus extérieure et donc plus objective.

La multiplicité de ces points de vue constitue la richesse du texte narratif. Elle permet au lecteur de multiplier les angles d'approche du récit et d'accéder à différentes interprétations possibles : un événement ou une réaction peuvent avoir un sens pour un personnage, un autre pour le narrateur, un autre encore que l'on attribue à l'auteur (l'auteur abstrait) et un dernier correspondant à celui de l'auteur lui-même (l'auteur concret).

Pour étudier cette multiplicité de points de vue, il faut être attentif à l'usage des pronoms personnels (passage du *je* au *on* ou *il*). Pour accéder au point de vue de l'auteur concret, il convient de se reporter à des textes extérieurs dans lesquels l'auteur parle de ses écrits et les analyse (mémoires, correspondance).

Jean-Michel Adam propose le schéma suivant pour présenter ces différentes instances (ADAM, 1994) :



2.1.2 Les différentes focalisations

La focalisation correspond au point de vue du narrateur. Le narrateur est celui qui donne accès au récit, celui qui fait entrer le lecteur dans l'histoire. Mais il peut le faire de différentes façons et le texte narratif comprend différents types de focalisations déterminées en fonction de l'implication du narrateur dans le récit et les événements qu'il décrit. En choisissant la focalisation de son texte, l'auteur décide quel rôle il donne à son lecteur potentiel, en lui donnant accès à plus ou moins d'informations.

2.1.2.1 Narration intradiégétique / extradiégétique, homodiégétique / heterodiégétique

Le narrateur peut prendre différentes positions dans les situations narratives. On distingue les positions extradiégétique et intradiégétique et hétérodiégétique et homodiégétique. Derrière ce langage savant des sémiologues, se cache en fait juste quatre positions différentes du narrateur vis-à-vis du récit. Lorsqu'un personnage acteur se met lui-même à raconter une histoire dans l'histoire dont il fait partie, on parle de « narration enchâssée » (ADAM, 1994). On le qualifie alors de narrateur intradiégétique parce qu'il raconte au sein du récit. Lorsque le récit se fait d'un point de vue extérieur et anonyme, le narrateur est extradiégétique. Ces deux catégories concernent le niveau où se situe la narration.

Concernant la relation entre les personnes, on parlera de relation heterodiégétique lorsque le narrateur raconte quelque chose d'extérieur en utilisant la troisième personne. La relation sera homodiégétique lorsque le narrateur est un « acteur-témoin » de ce qu'il raconte, il peut même en être le héros.

Pour résumer, il s'agit de voir si le narrateur parle de l'histoire générale ou introduit une autre histoire dans le récit (extra-intra diégétique) et s'il est extérieur ou participe aux actions du récit (hétéro-homo diégétique).



2.1.2.2 *Les focalisations zéro, externe et interne*

L'identification des focalisations doit son succès aux travaux de Gérard Genette publiés dans *Figures III*. Analyser la focalisation d'un texte, revient à se poser la question : qui voit ? Le critère essentiel permettant de distinguer entre les différentes focalisations est l'opposition entre une vision interne et une vision externe.

Il serait inopérant d'opposer l'usage du *je* et du *il*, car on peut passer de l'un à l'autre dans un texte sans en modifier le sens. Par exemple : « Il entendit un bruit étrange dehors » peut devenir « j'entendis un bruit étrange dehors ». Par contre, lorsque le récit nous donne des informations telle que « le bruit étrange le fit sursauter d'effroi », il est plus difficile de passer à la première personne (*je*). C'est donc là que se situe la différence fondamentale entre les focalisations, celle qui nous dit à quel type d'informations le narrateur nous donne accès.

Les trois catégories classiques de la focalisation sont la focalisation zéro, la focalisation externe et la focalisation interne. La focalisation correspond au point de vue que l'on a sur le texte.

Dans la focalisation zéro, le narrateur donne une information complète sans adopter de point de vue particulier. Il est omniscient parce qu'il sait tout et il en sait bien plus que les personnages acteurs du récit. Gérard Genette qualifie ce type de focalisation de « regard de Dieu » parce qu'elle renvoie à un point de vue global et à une information complète. Avec la focalisation zéro, le narrateur est omniscient et le lecteur aussi qui accède à un ensemble d'informations qui lui donne une avance sur les personnages.

Dans le cas de la focalisation externe le point de vue est purement objectif et nous donne accès à une vision extérieure de la situation. Le lecteur n'accède pas aux pensées des personnages, il en sait moins qu'eux. Il n'a aucune avance sur le déroulement du récit, contrairement à la focalisation zéro.

La focalisation interne, correspond à la situation où le narrateur restreint le point de vue à un personnage. Dans ce cas, nous sommes dans la conscience d'un des personnages, nous accédons au récit à travers son regard, ses réactions, ses émotions, ses désirs. En adoptant le point de vue d'un des personnages, le lecteur en sait plus que les autres pour tout ce qui concerne ce même personnage.

Mais il n'accède pas à la conscience de tous les personnages, il n'a pas de point de vue global sur le récit et les autres personnages peuvent en savoir plus que lui. La focalisation interne renforce l'identification du lecteur au personnage, parce qu'il vit tous les événements à travers son regard et ses réactions. Lorsque le lecteur n'accède qu'à un personnage, on parle de focalisation interne fixe.

Dans le cas où il accède à la conscience de plusieurs personnages, on parle de focalisation interne variable. Cette technique rend le récit très vivant pour le lecteur qui peut l'interpréter de façon différente selon la vision du personnage à laquelle il accède.

Si les trois catégories proposées par Gérard Genette permettent d'y voir plus clair, le texte narratif n'est pas enfermé dans une seule focalisation. Au contraire, il peut passer de l'une à l'autre et multiplier les points de vue offerts au lecteur. Le plus souvent, le point de vue adopté est celui de la focalisation interne variable. C'est la technique du « réalisme subjectif » (VALETTE, 1993). Cette technique permet une lecture très dynamique et très attirante pour le lecteur. A la fois il suit les événements par le regard des personnages, il rentre dans les secrets et en même temps une forme d'objectivité se dégage grâce à la multiplication des points de vue.

Cependant, il faut être prudent avec la focalisation interne, car le point de vue du personnage n'est pas une garantie de vérité. Le personnage peut mentir ! Dès lors que le narrateur est un des personnages, le lecteur ne pense pas à remettre en question la parole du narrateur. Pourtant, cette technique permet de jouer sur l'ambiguïté de cette situation.

C'est ce que nous explique Todorov à propos de la littérature fantastique : « *dans le cas d'un narrateur personnage, d'un narrateur qui dit « je », en tant que narrateur, son discours n'est pas à soumettre à l'épreuve de vérité ; mais en tant que personnage, il peut mentir. Ce double jeu a été exploité, on le sait, dans un des romans d'Agatha Christie, Le meurtre de Roger Ackroyd, où le lecteur ne soupçonne jamais le narrateur, oubliant que celui-ci est aussi un personnage.* » (TODOROV, 1970).

En utilisant une focalisation interne, l'auteur peut faire passer des messages moraux, idéologiques, politiques, qu'il attribue à ses personnages. Mais le choix du vocabulaire, des réactions, des attitudes du personnage est un moyen très efficace pour faire passer un message sans le dire explicitement.

Pour mesurer l'importance de la présence de l'auteur dans un texte, il suffit de passer à la première personne (*je*), un texte écrit à la troisième personne. Cet exercice fait apparaître un ensemble de caractéristiques que le personnage ne pourrait pas dire à propos de lui-même. On réalise que le point de vue omniscient du narrateur (dans la focalisation zéro), n'était pas du tout celui d'un simple témoin objectif.

La position de l'auteur vis-à-vis de la réalité peut être classée en trois catégories. Il peut faire preuve d'une fidélité à l'objet qu'il se propose d'étudier. Dans ce cas, il vise la neutralité, l'objectivité. Cette attitude est illustrée par de nombreux romans, notamment ceux du « roman naturaliste ». Zola voulait décrire une réalité sociale, celle des mineurs dans *Germinal*. Flaubert allait observer la réalité sur le terrain pour en faire des descriptions fidèles dans ses romans (description d'atelier, de patients agonisant pour *Madame Bovary*). Dans ce cas, l'auteur décide que la transcription de la réalité sera suffisante pour faire passer son message.



Au contraire, il peut se concentrer sur le sujet, c'est-à-dire sur le point de vue et la conscience du personnage (focalisation interne). Pour donner accès aux pensées du personnage, l'auteur peut recourir au monologue intérieur. L'accès à la conscience des personnages dans la littérature anglo-saxonne s'appelle « the stream of consciousness » (le courant des consciences). C'est la technique qu'emploie notamment Virginia Woolf dans ses romans (cf. *Mrs Dalloway* que nous avons cité en première partie).

Cette technique suppose une certaine capacité d'adaptation du lecteur qui doit s'habituer à changer de point de vue. C'est ce qu'explique Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* : « En renonçant à la fiction du narrateur tout-connaissant, nous avons assumé l'obligation de supprimer les intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités-point-de-vue de nos personnages ; il s'agit de le faire entrer dans les consciences comme dans un moulin, il faut même qu'il coïncide successivement avec chacune d'entre elles. » (SARTRE, 1948).

Dans la plupart des cas, le récit se situe dans une position d'équilibre entre ces deux possibilités. Il n'y a jamais d'objectivité totale, car le choix des mots pour décrire une réalité n'est jamais neutre et la subjectivité de la conscience du personnage peut s'approcher de l'objectivité lorsqu'il décrit minutieusement les choses.

2.2 La marque du temps : le passé et les indices de temps

2.2.1 L'utilisation du passé pour raconter

Le texte narratif recourt beaucoup à l'usage du passé pour raconter les événements. La présence du passé est un bon indice de la nature narrative d'un texte. Le passé simple est employé pour raconter les événements achevés. L'usage de l'imparfait permet de décrire, de raconter les événements qui durent ou se répètent (caractère itératif). Le passé simple renvoie aux actions entreprises et achevées et l'imparfait aux actions entreprises mais inachevées.

Les temps du passé sont donc prédominants dans les textes narratifs. Pour signaler différents rapports au temps dans le passé dans une action, le narrateur recourt au plus-que-parfait. Ce temps lui permet d'évoquer le passé dans le passé, c'est-à-dire un événement antérieur au moment qu'il est en train de raconter.

En utilisant le passé-simple, l'auteur accepte de conformer son récit à certaines règles, notamment celle qui stipule que l'action décrite tend vers une fin. Maurice Blanchot dans *Le livre à venir* propose cette analyse de l'usage du passé simple : « le passé simple, étranger au langage parlé, sert à annoncer l'art du récit ; il indique par avance que l'auteur a accepté ce temps linéaire et logique qu'est la narration, laquelle, clarifiant le champ du hasard, impose la sécurité d'une histoire bien circonscrite, qui ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin, fût-elle malheureuse. Le passé simple ou encore l'emploi privilégié de la troisième personne nous disent : ceci est un roman, de même que la toile, les couleurs et, jadis, la perspective, nous disaient : cela est une peinture. » (BLANCHOT, 1959, p 302).

L'utilisation du passé dans un texte narratif renforce l'impression que l'auteur et/ou le narrateur ne sont pas le personnage, mais qu'ils nous le montrent avec une certaine distance. Raconter au passé suppose d'être suffisamment détaché de l'événement pour le mettre en forme, réduire la réalité à un instant et lui conférer un sens.

Il faut rapprocher l'utilisation du passé d'une autre caractéristique que nous avons étudiée plus haut à propos de la structure du récit. Nous avons vu que le texte narratif obéit à une logique de causalité. Racontées au passé, les actions tendent les unes vers les autres et constituent les différentes étapes d'une même chaîne causale.

2.2.2 Le recours au présent

Bien que l'usage du passé soit une caractéristique du texte narratif, le recours au présent peut intervenir dans plusieurs cas. Le présent peut être un présent de narration, qui rapproche l'action de la narration et donc du lecteur qui a l'impression de voir les événements se réaliser sous ses yeux. Le présent peut également avoir une valeur de vérité générale : il sert à énoncer des affirmations vraies en dehors de tout contexte particulier. Normalement, le présent de vérité générale est utilisé pour décrire des vérités scientifiques (ex : l'eau bout à cent degrés). En l'utilisant, l'auteur introduit dans son récit des phrases porteuses d'un grand pouvoir d'affirmation. C'est un outil qui peut l'aider à faire passer certaines de ses idées.

Ainsi, le présent de vérité générale indique souvent la présence de l'auteur qui souhaite faire passer un message tout en laissant une apparente objectivité à son narrateur. Dans le roman de Simone de Beauvoir *Les Mandarins*, la présence de l'auteur est évidente à travers une réflexion au présent que se fait un personnage en en observant un autre (au passé) : « *Il s'approcha de Nadine qui debout à côté du poêle mastiquait du chewing-gum d'un air morne. (...) Il lui sourit ; même laide une femme jeune est une femme ; il aimait son odeur austère d'eau de Cologne , de linge frais.* » (DE BEAUVOIR, 1954).

2.2.3 Les indices de temps

La présence de nombreux indices de temps est une caractéristique du texte narratif. Elle est liée à l'importance du temps utilisé pour raconter les événements. On trouve de nombreux indicateurs de temps qui se situent évidemment par rapport aux événements du récit et non par rapport au moment où il est écrit. Ces indicateurs sont des expressions telles que *la veille, le lendemain, une semaine plus tard, auparavant, maintenant, puis, après, ensuite*.

On trouve parfois dans les textes au passé des adverbes tels que *maintenant* ou *aujourd'hui*. A première vue, cela semble en contradiction avec le fait que le récit soit au passé. Le roman d'Albert Camus *L'Étranger* illustre ce paradoxe : « *Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant. (...) Nous avons marché longtemps sur la plage. Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer.* » (CAMUS, 1942, p.86 et 89)



On trouve deux sortes d'explications pour l'utilisation de ces adverbes au passé. La première consiste à dire que la forme passée de ces temps n'est pas à prendre comme au premier degré. Le passé n'est pas utilisé pour son sens temporel, mais pour son pouvoir de narration, sa capacité à mettre en ordre un récit. Roland Barthes affirmait que le passé simple n'est plus chargé d'exprimer un temps lorsqu'il est utilisé à l'écrit. La seconde explication concerne l'acte et le support de la narration. Il y a une superposition entre l'acte de narration et ce qui est raconté : « de tels adverbes signalent que le repère (temporel et spatial) n'est plus situé dans le passé mais que l'axe du raconté et l'axe du racontant se superposent. » (ADAM, 1996, p.50).

2.3 L'organisation de l'action : le schéma actanciel

Le schéma actanciel organise la succession des événements. Il faut se demander qui agit, de quelle façon et pourquoi. L'organisation logique des événements est une caractéristique du texte narratif. Le schéma actanciel classique identifie plusieurs points :

- Le sujet (qui réalise l'action ?)
- L'objet (que cherche-t-il ?)
- Le destinataire (pour qui agit-il ?)
- Le destinataire (qui l'a poussé à agir ?)
- Les alliés (qui l'aide et avec quoi ?)
- Les opposants (qui s'oppose, comment et pourquoi ?).

Dans les théories de sémiotique, on distingue plusieurs rôles au sein de l'action. Greimas distingue les « acteurs » et les « actants » (GREIMAS, 1983). L'acteur est celui qui est au cœur de l'action, qui la vit directement, qui agit au premier plan. Les actants sont ceux qui participent à l'action de façon indirecte, soit parce qu'ils se trouvent impliqués dans une situation, soit parce qu'ils coopèrent ou s'opposent à l'acteur, soit parce qu'ils sont en position d'observation, soit enfin parce qu'ils détiennent des informations nécessaires à l'acteur.

Par exemple, lorsqu'on lit dans un texte narratif une expression telle que « on entendit une faible respiration ». Le « on » désigne un actant, que l'on peut qualifier « d'actant observateur » (COURTES, 2005). Il introduit dans le récit la présence de personnages qui assistent à l'action mais n'y participent pas directement, ce sont des témoins qui renseignent le lecteur sur la situation et lui permettent d'accéder à différents points de vue.

La séquence de l'action nous rappelle que le texte narratif obéit à une double logique : dans la plupart des cas celle du respect de la chronologie et celle qui rend le personnage acteur responsable de ses actes, ce qui leur donne un sens dans le récit. L'acteur agit de telle façon pour réaliser tel objectif.

Cependant, certains ouvrages ont fait remarquer que l'absence de sens de certains actes était le sens même que voulait transmettre le récit. L'absence de causalité ou de responsabilité des personnages acteurs a souvent été utilisée dans les récits voulant insister sur le caractère désabusé de l'homme dans des contextes historiques difficiles (guerres, événements traumatiques). Ainsi, Jean-Paul Sartre écrit dans *Situations I* : « Les actes, les émotions, les

idées s'installent brusquement chez un personnage, y font leur nid, le quittent, sans qu'il y soit lui-même pour grand-chose. » (SARTRE, 1947).

3.LES TRANSFORMATIONS DU TEXTE NARRATIF : ENJEUX ET ANALYSE

Nous venons d'étudier la structure et les caractéristiques du texte narratif. Cette étude nous a permis d'identifier les règles, les indices, qui font d'un texte un texte narratif. Bien que nous ayons vu qu'il existe plusieurs types de textes narratifs (roman, fable, conte, nouvelle), une certaine unité s'est dégagée. La structure du récit obéit au schéma narratif classique (situation initiale, élément perturbateur, actions, dénouement, situation finale), le point de vue correspond à une ou plusieurs focalisations, l'usage du passé est récurrent, le schéma actanciel régit l'action. Toutes ces caractéristiques permettent de reconnaître un texte narratif.

Cependant, il faut noter que le texte narratif a connu d'importantes transformations, notamment au XXe siècle. Différents courants littéraires ont voulu se dégager des contraintes imposées (Nouveau roman, surréalisme) et d'autres ont modifié les règles en raison de leur nature spécifique (genre merveilleux, fantastique).

3.1 Les transformations du roman au XXe siècle

3.1.1 Raconter l'absurdité

Les événements historiques du XXe siècle ont joué un rôle décisif sur la littérature en général. Cette influence se retrouve dans les romans et les textes narratifs. Le fait que les événements soient contingents éloignent le récit de la recherche d'un sens. Jean-Paul Sartre dans son roman *La Nausée* présente un personnage que l'on peut qualifier d'anti-héros, un intellectuel qui se rend compte que son monde n'obéit à aucun sens, ni à aucune nécessité. Le personnage Roquentin éprouve la « nausée » face à sa vie qui lui paraît morne et enfermée dans un présent perpétuel.

Les romans d'Albert Camus suivent la même la même logique, mais ses anti-héros sont des hommes ordinaires. Dans *L'Etranger*, le personnage ne dit jamais ce qu'il pense mais note ses sensations et ses actions. Cette technique nous donne accès à une sorte de narrateur officieux. Alors que le personnage utilise le *je*, il est très présent, mais il crée une distance et échappe au lecteur qui doit rechercher ses émotions dans ce qu'il note. Cette ambiguïté est celle de l'absurde, ce qui est pourrait tout aussi bien ne pas être.

3.1.2 Le Nouveau roman

Ce qu'on appelle le « Nouveau roman » a profondément modifié les règles d'écriture du texte narratif. Les auteurs de ce courant (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Nathalie Sarraute en sont les chefs de file) ont voulu rompre avec la tradition consistant à respecter les contraintes de temps, de points de vue, estimant que cela ne donnait naissance qu'à des textes artificiels.



Les auteurs ont voulu que la narration soit plus proche de ce que ressent une personne, refusant d'enfermer le récit dans des logiques d'ordre, de causalité ou de vraisemblance.

Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet écrit : « *Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre. (...) Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du développement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc.-, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable.* » (ROBBE-GRILLET, 1955).

Cette citation de Robbe-Grillet résume parfaitement les différentes caractéristiques que nous avons étudiées à propos du texte narratif. Mais elle révèle surtout la volonté de l'auteur de se détacher de l'image d'un univers stable et entièrement déchiffrable. Justement, l'auteur veut communiquer des choses qui n'obéissent à aucune logique ou explication.

Le genre du « Nouveau roman » réfute la notion de personnage ou la causalité déterministe. Ce n'est plus le récit qui est au premier plan, mais l'écriture elle-même qui se met en scène. L'importance du signifiant, les jeux de mots, le refus de la véracité sont des caractéristiques principales de ce style. Ce n'est plus l'histoire qu'on raconte qui importe, mais comment on raconte. La « coopération interprétative » du lecteur s'en trouve modifiée. L'auteur cherche désormais à jouer avec le lecteur. Les romans de Raymond Queneau illustrent cette volonté de faire sourire le lecteur, en lui proposant des jeux de mots, en détournant des citations connues. Par exemple dans les *Fleurs bleues*, la phrase du poème de Baudelaire « Moesta et errabunda » : « Loin ! Loin ! ici la boue est faite de mes pleurs ! » devient « Loin ! Loin ! ici la boue est faite de nos fleurs ! ».

Pour Nathalie Sarraute, c'est la psychologie des personnages qu'elle veut remettre en cause. Elle veut rendre compte de l'instabilité des choix, des identités des personnages et faire accéder le lecteur aux mouvements subconscients. La trame du récit passe au second plan derrière cette recherche psychologique et ce qu'elle nomme les « sous-conversations ».

Michel Butor modifie les relations entre narrateur et narrataire (cf. le chapitre sur le narrateur dans le texte). Son livre le plus connu *La Modification* met en scène un narrateur qui s'adresse à son personnage au présent en le vouvoyant. L'utilisation du *vous* implique directement le lecteur qui se sent interpellé et devient le personnage du récit.

D'autres auteurs s'inscriront dans la lignée du Nouveau roman. Le fait que l'on raconte l'écriture plutôt qu'une histoire est la caractéristique principale de cette transformation narrative. Marguerite Duras poursuivra cette entreprise en proposant souvent une narration extérieure aux personnages. Cette écriture leur enlèvera les traits des personnages habituels du texte narratif puisqu'ils ne seront désignés que par un *il* ou *elle*. Les personnages n'auront plus de nom ni d'apparence physique. Le récit est réduit à l'essentiel.

Dans ce type d'écriture, les dialogues constituent souvent la rencontre de deux narrations : chaque personnage raconte l'histoire de l'autre avec un point de vue omniscient qui dépasse son seul regard. On trouve des phrases telles « Vous étiez en retard », « Vous portiez une blouse noire », « Vous n'avez pas vu ce qui s'est passé ». Cette technique crée une sensation étrange pour le lecteur qui découvre des personnages-narrateurs qui semblent tout savoir les uns sur les autres.

3.2 Les autres genres

D'autres genres de texte ou style ont modifié le texte narratif, parfois de façon totale.

3.2.1 Le fantastique et le merveilleux

Le fantastique et le merveilleux perturbent les repères du texte narratif en raison de la nature des événements qu'ils relatent. Rappelons que le merveilleux veut paraître crédible tandis que le fantastique revendique son aspect extra-ordinaire. Le récit fantastique ne se préoccupe pas de véracité ou de logique.

Le merveilleux est plus complexe car il respecte les caractéristiques du texte narratif tout en brouillant les repères. Jouer sur les limites entre le réel et l'imaginaire suppose de respecter les règles de causalité, de chronologie pour les transgresser au dernier moment. Certaines nouvelles de Maupassant illustrent cette dynamique. *Le Horla* raconte l'histoire d'un homme dont une présence humaine étrangère envahit sa maison la nuit. Pour rendre son récit vraisemblable, Maupassant respecte la structure et les caractéristiques du texte narratif (schéma narratif, focalisation interne, déroulement chronologique, récit au passé). Le lecteur est alors perturbé dès qu'intervient la perte des repères spatio-temporels, ce qui renforce l'aspect étrange et merveilleux du récit.

3.2.2 Le surréalisme

Le surréalisme incarne aussi une volonté de donner la première importance à l'écriture. Cette volonté est poussée à l'extrême, si bien que le texte perd toute logique. On ne retrouve plus la structure, ni les caractéristiques du texte narratif. Les auteurs du surréalisme (André Breton par exemple) défendent « l'écriture automatique », qui consiste à écrire sans réfléchir et sans organiser le récit et à ne pas se censurer. En raison du refus de s'encombrer avec quelques contraintes que ce soit, il est difficile d'analyser ces textes comme des textes narratifs car le lecteur ne peut se reposer sur aucun repère.

Les autres courants que nous venons d'évoquer voulaient modifier les caractéristiques du texte narratif en jouant avec les règles ou en mettant en avant une des caractéristiques traditionnelles, alors que ce dernier genre refusant toute contrainte, ne peut plus être analysé par rapport au texte narratif.



CONCLUSION

Le texte narratif obéit à un ensemble de règles simples et pourtant il comprend une très grande diversité de genres. C'est sans doute là sa particularité : sa structure et ses caractéristiques constituent une base solide, qui permettent de l'identifier et de l'analyser, mais ne l'enferment pas dans un genre déterminé ou un style unique. Lorsque la structure et les caractéristiques résistent à la diversité et aux transformations du genre, c'est que ces catégories d'analyse sont efficace et ont une vraie légitimité.

Pour voir si un texte peut être qualifié de texte narratif, il suffit de le confronter aux règles fondamentales que nous avons étudiées : sa structure respecte-t-elle le schéma narratif ? Quelle est la focalisation ? Le récit obéit-il à une logique chronologique et à une causalité ? Comment sont utilisés les temps de la narration ? En répondant à ces questions, il est possible de dire qu'il s'agit d'un texte narratif dès que plusieurs éléments correspondent à ce que nous avons vu. Lorsque plusieurs éléments sont absents mais qu'une caractéristique forte est maintenue, il peut s'agir d'une transformation du texte narratif.

Le respect de la structure et des caractéristiques est tout aussi important pour les autres genres de textes tels que le texte descriptif, le texte argumentatif ou le texte poétique. Il est primordial d'avoir des repères pour identifier ces genres de textes. Même lorsque les auteurs veulent les brouiller ou les réinterpréter, il est indispensable de savoir par rapport à quoi ils se positionnent.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ADAM J-M. (1999), *Le texte narratif*, Paris, Nathan (collection fac. linguistique)
- ADAM J-M. (1996), *Le récit*, Paris, PUF (collection Que sais-je ?)
- ADAM J-M. & REVAZ F. (1996), *L'analyse des récits*, Paris, Seuil (collection Mémo)
- BAKHTINE M. (1987), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard
- COURTES J. (2005), *La sémiotique du langage*, Paris, Armand-Colin
- ECO U. (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset
- ECO U. (1985), *Apostille au Nom d la rose*, Paris, Grasset- Le livre de poche)
- GENETTE G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil
- GREIMAS A.J (2012), *Du sens, Essais sémiotiques* (tome II), Paris, Seuil
- PROPP V. (2017), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (collection Points)
- RICOEUR P. (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutiques*, Paris, Seuil
- SARTRE J-P. (1947), *Situations I*, Paris, Gallimard
- SARTRE J-P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard
- TODOROV T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil
- TODOROV T. (1970), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil
- VALETTE B. (1993), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan (collection fac. littérature)



SYNTHÈSE

Le texte narratif est une forme très répandue dans la littérature, pourtant, le fait de raconter une histoire a pris différentes formes au cours du temps (les mémoires, la correspondance par exemple) et le roman n'est devenu un genre majeur qu'au XIXe siècle.

On parle du texte narratif, mais ce genre peut prendre plusieurs formes (roman, conte, nouvelle). C'est l'identification de sa structure et de ses caractéristiques qui permettent de la différencier des autres genres tels que le texte descriptif, argumentatif ou poétique.

L'étude du texte narratif a connu un essor avec les analyses des linguistes et sémiologues tels que Gérard Genette, Roland Barthes, ou Umberto Eco. Ils ont identifié les caractéristiques principales du texte narratif et ont mis en avant le rôle du lecteur comme destinataire du récit. Le rôle du lecteur devient un des éléments permettant d'analyser le texte narratif.

Le texte narratif peut être défini comme un récit organisé en plusieurs étapes, généralement raconté au passé par un narrateur.

La structure du texte narratif obéit à un schéma narratif traditionnel composé de cinq étapes (situation initiale, élément perturbateur, actions / péripéties, dénouement, situation finale). L'organisation du texte narratif obéit à une logique reposant sur la succession ordonnée des événements. C'est cette logique qui permet de trouver un sens au récit.

La situation initiale correspond au point de départ du récit. Elle nous renseigne sur le cadre (géographique, historique, social ou culturel) dans lequel se déroule l'histoire, ou sur les personnages en nous renseignant sur leur apparence, leur caractère ou leurs habitudes.

En insistant sur un élément plutôt que sur un autre, l'auteur nous renseigne sur le sens qu'il souhaite donner à son récit. Il peut s'agir de communiquer au lecteur l'atmosphère dans laquelle se déroule l'histoire en faisant des descriptions longues et précises. Il peut insister sur les personnages en nous informant sur leur caractère. Il peut plonger le lecteur dans l'action. La situation initiale peut prendre plusieurs formes, mais elle constitue forcément le point de départ du texte narratif.

L'élément perturbateur est l'élément déclenchant qui modifie le déroulement de l'action. Il vient perturber l'équilibre décrit dans la situation initiale. Cette action modificatrice peut prendre une multitude de formes (arrivée/disparition d'un personnage, événement extérieur...), ce qui compte c'est qu'il agisse sur la situation initiale et détermine les actions et péripéties qui vont suivre. L'élément perturbateur, avec le dénouement, constituent la clé de voûte du récit car c'est à travers lui que l'on va analyser la suite du récit. Il est porteur d'une forte tension dramatique. Il peut même évacuer la situation initiale en se contentant de la suggérer. L'élément perturbateur est souvent associé à un changement de rythme, de temps dans la narration. Cela permet de mieux l'identifier lorsque la situation initiale s'attarde sur de longues descriptions, alors qu'il est facilement repérable dans les textes courts (conte ou nouvelle).

Les actions ou péripéties sont provoquées par l'élément perturbateur qui a rompu l'équilibre de la situation initiale. Elles ont pour but de permettre aux personnages de remettre en place cet équilibre. Elles sont souvent présentées comme des épreuves « qualifiantes » car les personnages y révèlent leur caractère, leur courage ou leurs faiblesses. Elles nous renseignent également sur les relations que les personnages entretiennent entre eux. Parfois, elles donnent lieu à des digressions où les auteurs décrivent des événements historiques telles que les guerres ou les batailles célèbres. Dans les récits courts (conte ou nouvelle), la séquence actions / péripéties est limitée en raison du retour rapide à l'équilibre.

Le dénouement est l'autre clé de voûte du récit avec l'élément perturbateur. Cette étape analysée comme un retour à l'équilibre ne correspond pas à un retour à la situation initiale. En effet, dans l'action, les situations ont changé, les personnages se sont révélés, ont évolué ou vieilli, certains sont apparus, d'autres ont disparu. L'équilibre obtenu permet d'apaiser la tension dramatique du récit, mais ne l'élimine pas totalement puisque qu'un retour à la situation initiale de départ est impossible. Le retour à l'équilibre peut se faire de plusieurs façons : les choses rentrent dans l'ordre naturellement, ou au prix de grands sacrifices. Lorsque le retour à l'équilibre survient grâce à un élément totalement extérieur et inattendu, on parle d'un « Deux ex machina » (souvent employé au théâtre).

La situation finale correspond à l'image ou au message que l'auteur veut transmettre à son lecteur. Elle n'est pas toujours distincte du retour à l'équilibre. On l'identifie plus clairement dans les textes courts tels que la nouvelle ou la fable porteurs le plus souvent d'une morale. Elle est la dernière occasion pour l'auteur de faire fonctionner la « coopération interprétative » (Umberto Eco) du lecteur en le guidant ou en le laissant libre d'analyser le message comme il le souhaite.

Le texte narratif obéit à cette structure classique, mais l'auteur est libre de composer ces étapes comme il l'entend. C'est ce qui lui permet de donner une couleur et un rythme au récit. Un texte narratif se compose d'un nombre de séquences liées les unes aux autres, elles-mêmes divisées en sous-séquences. Plus que la simple succession entre les actions, c'est leur causalité que le récit veut mettre en avant. Étudier la causalité dans un texte narratif permet d'en faire ressortir le rythme. Il ne faut pas se contenter d'analyser l'enchaînement chronologique des événements, mais il faut se concentrer sur la façon dont ils se succèdent. Pour cela, il faut regarder si le texte est divisé en chapitres, s'ils sont longs ou courts, si les passages lents alternent avec les rapides.

Il ne faut pas oublier l'étude de la temporalité, c'est-à-dire voir où on se situe par rapport à un présent donné. L'auteur peut jouer sur cette temporalité en faisant des retours en arrière (analepse), en anticipant l'avenir (prolepse), ou en accélérant le déroulement des événements (ellipse).

L'auteur peut plonger le lecteur directement dans le récit en ayant recours aux dialogues qui rendent la narration plus vivante. Les dialogues nous renseignent indirectement sur les personnages et sur les relations qu'ils entretiennent. Lorsqu'on analyse les dialogues dans un



texte narratif, il faut étudier leur rôle par rapport au rythme du récit et leur propre rythme. Il faut également étudier de quelle façon ils impliquent le lecteur qui doit interpréter les répliques des personnages pour avoir un point de vue sur le récit.

L'auteur peut introduire des éléments extérieurs dans le texte narratif. Il peut s'agir de lettres, de divers documents, de paroles d'une chanson. Ces éléments permettent de renforcer l'authenticité du récit et de créer une atmosphère particulière qu'une simple description ne rendrait pas totalement.

Les formes courtes du texte narratif telles que la fable, le conte ou la nouvelle respectent la même structure, mais leur forme resserrée limite les descriptions ou les longs dialogues. Certaines étapes du schéma narratif traditionnel sont parfois réduites à quelques phrases (dans la fable par exemple, la situation finale correspond à la morale du texte). On a cependant identifié des séquences que l'on retrouve d'un conte à l'autre. Dans la nouvelle, le rythme est régulier et rapide pour arriver rapidement au dénouement. On pourrait qualifier ces formes courtes de formes narratives économes. Pour les analyser, il faut se rappeler que les caractéristiques du texte narratif y sont plus affirmées et identifiables.

Après avoir analysé la structure d'un texte narratif, il faut s'intéresser à sa narration. Pour cela, il faut se demander qui raconte et comment, c'est-à-dire quel est le point de vue adopté. Est-ce celui d'un personnage, d'une personne extérieure, les deux à la fois ? Il faut donc identifier qui parle dans un texte et distinguer l'auteur, le personnage et le narrateur. Le lecteur a souvent tendance à confondre ces trois identités, mais le « moi » ou le « je » dans le récit ne représente pas l'auteur.

Il y a quatre niveaux à distinguer. Le premier, celui de « l'auteur concret et du lecteur concret » désigne les personnes réelles appartenant à ce monde des deux côtés de la narration : celui de l'écriture et celui de la lecture.

Le second concerne « l'auteur abstrait et le lecteur abstrait ». L'auteur abstrait est l'auteur qu'on imagine à partir des informations données dans le récit. Cette image repose sur l'idée qu'il y a un lien entre celui qui écrit et ce qui est dit. On l'imagine à partir de la précision des descriptions, des positions défendues. Le lecteur abstrait correspond au lecteur imaginé par l'auteur lors de l'écriture. Il écrit en dressant le portrait imaginaire de son futur lecteur, ce qui peut l'amener à orienter son récit dans tel ou tel sens.

Le troisième niveau concerne le « narrateur et le narrataire ». Le narrateur est celui qui raconte l'histoire et le narrataire est celui à qui on raconte cette histoire, il est peut être interpellé (l'emploi des pronoms personnels *tu* ou *vous* sont des indices de la présence du narrataire dans le texte), mais il se distingue du lecteur, car il est directement impliqué dans le récit et revêt un caractère fictif.

Le quatrième niveau concerne les « acteurs », ceux qui vivent les événements. Tous ces niveaux peuvent se superposer : le narrateur peut participer aux événements, un personnage

peut raconter un récit dans le récit. Il faut distinguer le narrateur qui se contente de présenter et d'organiser le récit, du narrateur qui a la capacité de l'interpréter. La multiplicité de ces points de vue constitue la richesse du texte narratif car elle permet au lecteur d'accéder à différentes interprétations possibles.

Lorsque le récit intègre un autre récit, on parle de narration enchâssée. On peut alors distinguer quatre positions du narrateur concernant soit le rapport avec le récit général, soit son implication dans l'histoire. Pour résumer, il s'agit de voir si le narrateur parle de l'histoire générale ou introduit une autre histoire dans le récit (extra-intra diégétique) et s'il est extérieur ou participe aux actions du récit (hétéro-homo diégétique).

Pour savoir quelle focalisation est utilisée dans le texte, il faut se poser la question « qui voit ? ». La focalisation correspond au point de vue que l'on a sur le texte, elle peut être externe, interne ou omnisciente (focalisation zéro).

Avec une focalisation zéro, le narrateur donne une information complète sans adopter de point de vue particulier. Il est omniscient parce qu'il sait tout et il en sait bien plus que les personnages acteurs du récit. Dans cette situation, le lecteur est de connivence avec le narrateur parce qu'il bénéficie de ces informations et peut anticiper les réactions des personnages.

Dans le cas de la focalisation externe, le lecteur n'accède pas aux pensées des personnages, il en sait moins qu'eux car le point de vue adopté est purement objectif et souvent descriptif. C'est une façon de laisser le lecteur libre de se faire sa propre opinion, comme s'il assistait lui-même aux événements du récit dans une position de témoin.

Enfin, dans une focalisation interne, le point de vue est celui d'un personnage. Dans ce cas, nous sommes dans sa conscience, nous accédons au récit à travers son regard, ses réactions, ses émotions, ses désirs. Le lecteur vit le récit comme s'il était lui-même un des personnages. C'est une façon de provoquer de l'attachement envers les personnages, ou du rejet lorsqu'ils agissent mal et que le lecteur refuse de s'identifier à certaines actions ou réactions.

Un texte narratif multiplie souvent les focalisations, ce qui rend la lecture plus dynamique. Cependant, la focalisation interne est récurrente car elle permet au lecteur d'être dans l'histoire. Pour analyser un texte narratif, il faut se rappeler que le point de vue d'un personnage, ou d'un narrateur extérieur, n'est pas un gage de vérité. L'auteur peut se servir de ses personnages pour transmettre des idées politiques par exemple. Le narrateur n'est jamais neutre, le simple choix du vocabulaire que l'auteur lui attribue est déjà un jugement sur les événements.

La position de l'auteur vis-à-vis de la réalité peut être classée en trois catégories. Il peut faire preuve d'une fidélité à l'objet qu'il se propose d'étudier. Il estime que la transcription de la réalité sera suffisante pour faire passer son message. Il peut également se concentrer sur le sujet, c'est-à-dire sur le point de vue et la conscience du personnage (focalisation interne) et donner accès à ses pensées. Le plus souvent, le texte narratif représente un équilibre entre ces deux possibilités. Rappelons que l'objectivité n'est jamais totale car le choix du vocabulaire a



un sens et que l'a subjectivité contient une part d'objectivité lorsqu'elle essaye de décrire précisément les choses.

Les temps du passé sont prédominants dans les textes narratifs. Le passé simple est employé pour raconter les événements et les actions entreprises et achevés. L'usage de l'imparfait permet de décrire les événements qui durent ou se répètent (caractère itératif), c'est-à-dire les actions entreprises mais inachevées.

L'utilisation des temps du passé, notamment le passé simple, renforcent l'aspect de causalité entre les événements dans les textes narratifs. Outre ce respect de l'enchaînement logique, le passé offre au narrateur un recul sur ce qu'il est en train de raconter.

Les textes narratifs peuvent également comporter des récits au présent. Le recours au présent permet de conférer à certaines répliques un grand pouvoir d'affirmation (en référence au présent de vérité générale). Le présent de narration permet de rendre le lecteur plus proche des événements qu'il découvre dans le récit.

La présence de nombreux indices de temps est une caractéristique du texte narratif. Ces indicateurs se situent évidemment par rapport aux événements du récit et non par rapport au moment où il est écrit (par exemple : *la veille, le lendemain, une semaine plus tard, auparavant, maintenant, puis, après, ensuite*). On peut trouver dans les textes au passé des adverbes tels que *maintenant* ou *aujourd'hui*. Ils indiquent que le passé n'est pas utilisé pour son sens temporel, mais pour son pouvoir de narration, sa capacité à mettre en ordre un récit. On peut aussi y voir une superposition entre l'acte de narration et ce qui est raconté.

Le schéma actanciel organise la succession des événements dans le texte narratif. Pour analyser le schéma actanciel, il faut identifier le sujet (qui agit ?), l'objet (que cherche-t-il ?), le destinataire (pour qui ?), le destinataire (qui l'a poussé à agir ?), les alliés et les opposants (qui ? comment ? et pourquoi ?).

On distingue les acteurs, les personnages au cœur de l'action et qui la vivent directement, des actants ceux qui se trouvent impliqués dans l'événement de façon indirecte (coopération, observation).

Le pronom *on* peut désigner un actant. Il introduit dans le récit la présence de personnages qui assistent à l'action mais n'y participent pas directement, ce sont des témoins qui renseignent le lecteur sur la situation et lui permettent d'accéder à différents points de vue.

La séquence de l'action nous rappelle que le texte narratif obéit à une double logique : dans la plupart des cas celle du respect de la chronologie et celle qui rend le personnage acteur responsable de ses actes, ce qui leur donne un sens dans le récit. Au contraire, l'absence de causalité ou de responsabilité des personnages acteurs a souvent été utilisée dans les récits voulant insister sur le caractère désabusé de l'homme dans des contextes historiques difficiles.

Bien que le texte narratif obéisse à des règles claires de structuration et de narration, certains courants littéraires ont voulu se détacher de ces contraintes formelles et renouveler le texte narratif. Ces tentatives ont pour origine la volonté de coller au plus près de la réalité ou de l'intériorité des personnages.

Les événements historiques du XXe siècle (guerres) ont fortement influencé la littérature. Les auteurs ont voulu se détacher des règles et contraintes du texte narratif pour rendre compte d'un sentiment d'absurde. Les auteurs utilisent les personnages pour mettre en avant leurs idées, mais également la structure du texte et la narration qu'ils modifient pour créer une atmosphère particulière. Les romans de Jean-Paul Sartre et ceux d'Albert Camus illustrent ce mouvement de l'absurde.

Les auteurs du Nouveau roman (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Michel Butor) ont profondément modifié les caractéristiques du texte narratif.

Ils ont voulu rompre avec les contraintes de temps, de points de vue, estimant que cela ne donnait naissance qu'à des textes artificiels. Ainsi, la narration est plus proche de ce que ressent une personne, refusant d'enfermer le récit dans des logiques d'ordre, de causalité ou de vraisemblance. C'est l'incohérence, les changements de style, la subjectivité poussée à l'extrême qui est plus conforme à la réalité selon eux.

Ce n'est plus le récit qui est au premier plan, mais l'écriture elle-même qui se met en scène. L'importance du signifiant, les jeux de mots, le refus de la véracité sont des caractéristiques principales de ce style. L'auteur veut surprendre le lecteur, l'interpeller en perturbant ses repères. Il n'hésite pas à transformer des citations célèbres et l'invite à déchiffrer le texte. Ce courant renforce la « coopération interprétative » et la lecture devient un jeu.

Nathalie Sarraute se concentre sur la conscience des personnages et veut rendre compte de ses mouvements, qui modifient la perception du monde, des événements ou des autres personnages.

Michel Butor modifie les relations entre le narrateur et le narrataire. Le narrateur peut s'adresser aux personnages, en le vouvoyant par exemple, ce qui implique directement le lecteur qui se sent concerné par ce dialogue et interpellé lui-même.

Le texte narratif aura donc subi de grandes modifications au XXe siècle, la principale consistant non plus à mettre l'écriture au service du récit, mais le récit au service de l'écriture.

D'autres genres ont également eu une influence sur le genre et les caractéristiques du texte narratif. Les récits merveilleux ou fantastiques peuvent être considérés comme des textes narratifs parce qu'ils en respectent les règles (schéma narratif, focalisation). Mais certains éléments perturbent les repères d'analyse en raison de la spécificité de ces genres. Le merveilleux veut créer une atmosphère étrange et le fantastique un contexte extraordinaire.



Pour ce faire, ces genres jouent sur des caractéristiques telles que le rapport au temps et la logique de causalité.

Le surréalisme, notamment à travers les textes d'André Breton, a poussé à l'extrême le refus des contraintes et la mise au premier plan de l'écriture. En laissant l'écriture agir de façon autonome (« l'écriture automatique »), le récit n'obéit à aucune logique apparente. Le texte est le récit de l'écriture plus que l'écriture d'un récit. Alors que les genres précédents essayaient de mettre en avant une caractéristique du texte narratif en la poussant à l'extrême, ici, il s'agit plus de l'invention d'un nouveau genre.

La structure et les caractéristiques du genre narratif constituent une base solide, qui permettent de l'identifier et de l'analyser, mais ne l'enferment pas dans un genre déterminé ou un style unique. Lorsque ces outils d'analyse résistent à la diversité des formes du texte narratif et à ses évolutions et transformations, c'est qu'ils sont le reflet d'une véritable efficacité et légitimité.

Il faut confronter un texte à ces éléments d'analyse pour déterminer s'il s'agit d'un texte narratif. Il est important de connaître ces caractéristiques pour analyser les textes qui cherchent à se démarquer du modèle classique du texte narratif.

Il en va de même pour les autres genres de textes, tels que le texte argumentatif, descriptif ou poétique. Il est important de connaître les caractéristiques fondamentales de ces autres textes pour identifier les mélanges de genres et comparer un texte narratif avec les textes appartenant à un corpus plus large.



EVALUATION

Questions

- 1) **QUELLES SONT LES ETAPES DU SCHÉMA NARRATIF ET QUELLES SONT LEURS CARACTÉISTIQUES ?**
- 2) **QUELLES FORMES PEUT PRENDRE LA NARRATION DANS LE TEXTE NARRATIF ?**
- 3) **QUEL EST L'USAGE DES TEMPS DANS LE TEXTE NARRATIF ?**
- 4) **A QUEL SCHÉMA OBÉIT L'ACTION DANS LE TEXTE NARRATIF ET COMMENT FONCTIONNE-T-IL ?**
- 5) **SOUS QUELLES FORMES LE LECTEUR JOUE-T-IL UN ROLE DANS LE TEXTE NARRATIF ?**



1) Le texte narratif est structuré par un schéma narratif traditionnel comprenant cinq étapes. Ces étapes sont : la situation initiale, l'élément perturbateur, les actions / péripéties, le dénouement ou retour à l'équilibre et la situation finale. La structure d'un texte narratif repose sur ces étapes, mais les auteurs ne leur accordent pas nécessairement la même importance. Il peut choisir d'insister sur une des étapes selon l'effet qu'il veut créer : présenter le personnage (son caractère, son apparence physique), plonger le lecteur dans une atmosphère particulière, insister sur la tension dramatique. Toutes étapes du schéma narratif n'ont de sens que les unes par rapport aux autres. L'élément perturbateur n'apparaît que s'il modifie un équilibre initial, le dénouement n'intervient que lorsqu'il marque la fin des actions.

La situation initiale est une étape clé du récit car c'est par rapport à elle que tout se joue. Elle représente une situation d'équilibre. Les étapes suivantes n'ont pour but que de retrouver cet équilibre rompu. Elle peut prendre plusieurs formes : soit elle insiste sur le contexte et intègre de longues descriptions qui acclimatent le lecteur au récit, soit elle est très brève et l'élément perturbateur intervient rapidement pour plonger le lecteur au cœur de l'action. L'élément perturbateur constitue souvent une étape courte du récit car son rôle est de troubler l'ordre établi et non de renseigner le lecteur sur les personnages ou le contexte de l'histoire. L'étape des actions / péripéties sont plus ou moins longues en fonction des difficultés rencontrées par les personnages. Elle est constituée d'épreuves « qualifiantes » car elles permettent aux personnages de révéler leur force ou leurs faiblesses. Le dénouement ou retour à l'équilibre peut intervenir grâce à un personnage qui est parvenu à atteindre ses objectifs, ou grâce à un événement totalement extérieur qui vient tout résoudre. Dans ce cas on parle d'un « deus ex machina ». Enfin la situation finale permet à l'auteur de choisir quelle vision il veut transmettre au lecteur. Mais, la situation finale n'est jamais identique à la situation initiale car les personnages et la situation se sont transformés en fonction des actions vécues. Le respect du schéma narratif traditionnel est l'indice d'une caractéristique fondamentale : le récit obéit à une logique et l'action tend vers une fin.

Dans le roman, les étapes du schéma narratif peuvent être plus ou moins longues, mais dans les récits courts (conte, nouvelle), les étapes sont régulières. L'élément perturbateur et le dénouement constituent les clés de voûte du texte narratif.

2) Étudier la narration, c'est se demander qui raconte, comment et de quel point de vue. La narration peut prendre trois formes dans le texte narratif. Ces formes ne sont pas incompatibles et souvent elles coexistent dans le récit. Il faut toujours se demander qui raconte et quelle est sa position par rapport aux personnages. On parle de focalisation pour désigner le point de vue du narrateur.

Il existent trois types de focalisation : la focalisation zéro, interne et externe. La focalisation zéro correspond à un narrateur qui a un point de vue omniscient sur le récit. Il sait tout et peut adopter un point de vue global sur les événements, c'est le « regard de Dieu » (Gérard Genette). La focalisation interne superpose la narration au point de vue d'un des personnages. Le lecteur découvre le récit à travers les pensées et les réactions de ce personnage. Un récit peut comporter plusieurs focalisations internes. La focalisation externe est un point de vue extérieur sur le texte, objectif et qui n'apporte aucune information supplémentaire au lecteur. Les différents niveaux de focalisation se distinguent aussi en fonction des informations

auxquelles accèdent le lecteur et qui lui permettent d'en savoir plus que les personnages du récit.

La narration peut passer par d'autres procédés tels que les dialogues, les descriptions ou l'introduction d'éléments extérieurs au récit. Ces techniques permettent de rendre le récit, plus véridique ou de créer une atmosphère particulière.

3) Le texte narratif utilise le plus souvent le passé pour raconter une histoire. Les temps du passé permettent d'ordonner le récit, de le présenter de façon chronologique et causale. Le passé simple permet de décrire les actions entreprises et achevées, tandis que l'imparfait permet d'exprimer la répétition ou les actions entreprises mais inachevées. Parfois, le narrateur peut raconter au présent, c'est le présent de narration, qui donne l'impression au lecteur d'assister en direct à la réalisation des événements. Le présent peut avoir une valeur de vérité générale qui permet à l'auteur d'introduire des réflexions sans s'impliquer personnellement dans la narration. On trouve parfois un mélange entre le présent et le passé lorsque le récit réunit des adverbes du présent (maintenant) avec un temps du passé. Cela révèle que dans le texte narratif, le passé n'a pas une valeur temporelle, mais une valeur d'organisation. Par ailleurs, on trouve de nombreux indicateurs de temps dans le texte narratif qui servent de repères par rapport à l'action (le lendemain, la veille, une semaine plus tard). La temporalité du texte narratif est une de ses caractéristiques essentielles. Lorsque le narrateur fait un retour en arrière on parle d'analepse, lorsqu'il anticipe l'avenir on parle de prolepse et lorsqu'il accélère le déroulement des événements, il d'agit d'une ellipse (une semaine / un mois plus tard).

4) Le schéma actanciel qui organise l'action du texte narratif identifie différentes catégories d'acteurs. On distingue les acteurs et les actants. Les acteurs sont ceux qui participent et vivent directement l'action. Les actants sont ceux qui assistent à l'action sans y participer. Ils peuvent être en position d'observation. Il peut s'agir d'autres personnages ou d'un narrateur extérieur anonyme (*on* par exemple). Dans la catégorie des acteurs on distingue le sujet (qui agit ?), les destinataires (pour qui ?), les destinateurs (qui l'a poussé à agir), les alliés et les opposants (qui ? comment et pourquoi ?).

Le schéma actanciel organise le récit selon une double logique : celle de la causalité et de la responsabilité. Les acteurs agissent en vue d'une fin et sont responsables de leurs actes. Cela signifie que leurs actions ont un sens. Certains auteurs ont voulu au contraire montrer que leurs personnages pouvaient agir sans être responsables ou sans motivation particulière pour insister sur la contingence ou parfois l'absurdité des comportements humains.

5) Le lecteur constitue le destinataire du récit. Les différentes formes de narration, de focalisation permettent de définir son rôle en lui donnant plus ou moins d'informations et en déterminant de quelles façons elles doivent lui parvenir. C'est Umberto Eco qui a mis en avant le rôle essentiel du lecteur en définissant la notion de « coopération interprétative ». Le lecteur coopère avec le narrateur pour déchiffrer le récit, identifier les messages de l'auteur. Cette coopération peut prendre plusieurs formes. L'analyse du texte narratif doit intégrer cette dimension puisque Umberto Eco propose d'analyser un récit en fonction des mouvements de lecture qu'il impose. Le lecteur est plus ou moins guidé, il est plus ou moins libre de se faire sa



propre opinion. La multiplication des points de vue dans un récit suppose une capacité d'adaptation du lecteur qui doit adopter le regard de personnages différents. Parfois le rôle du lecteur est plus explicite lorsque le narrateur l'interpelle et l'intègre dans le récit. Le rôle accru du lecteur est apparu principalement dans les récits qui ont essayé de transformer les caractéristiques classiques du texte narratif.