

## Le récit enchâssé, de la poétique à la stylistique

Jérémy Naïm

 10.58048/2263-7664/2879

### Littérature, voyages et altérités - Territoires et frontières du style

Le récit enchâssé est-il un objet d'étude pour le stylisticien ? La question revient à se demander ce que la stylistique peut dire des unités supra-textuelles que la narratologie a investi dans les années soixante-dix. Pour y parvenir, le stylisticien doit peut-être abandonner le postulat énonciatif de l'enchâssement pour privilégier une lecture séquentielle, telle que la linguistique textuelle l'a développée. Dès lors, son rôle serait d'étudier « l'effet d'enchâssement », c'est-à-dire l'accentuation plus ou moins forte de la différence qu'une séquence marque par rapport à celles qui l'entourent.

Le récit enchâssé peut-il être investi par le stylisticien ? Pendant longtemps, la notion a été l'exclusivité de la poétique, et plus spécifiquement de la narratologie. Apparu dans les années soixante, le mot *enchâssement* désignait l'inclusion d'un récit dans un autre. Todorov l'avait emprunté à la grammaire générative<sup>1</sup>, et son succès symbolisait la réussite du *linguistic turn* dans les études littéraires, ou l'ambition de la narratologie d'être une linguistique du texte littéraire. Catégorie supra-phrastique par excellence, le récit enchâssé explorait un domaine avec lequel la stylistique littéraire, représentée notamment par les travaux de Leo Spitzer, était peu à l'aise. Comme l'*analepse* ou le *sommaire*, il relevait de ces catégories balisant des paliers textuels, que ne pouvait prendre en charge une linguistique textuelle encore à ses commencements. Mais avec la distance de plus de cinquante ans de recherche, et au vu de l'évolution de la stylistique comme de la poétique, la relation entre narratologie et stylistique a changé. Le

stylisticien, plus à l'aise avec le texte, peut-il désormais emprunter les outils de la narratologie, et que peut-il en dire ? Cet article sera consacré à cette question, en partant du cas précis du récit enchâssé.

## **Le récit enchâssé, une catégorie narratologique**

Le récit enchâssé est une catégorie d'analyse apparue au début du xx<sup>e</sup> siècle et systématisée dans les années soixante par les narratologues, à qui elle doit son succès. L'un des premiers auteurs à s'y intéresser est le formaliste russe, Victor Chklovski, dans son livre *Sur la théorie de la prose* (1929). Attaché à lister les différents procédés de construction des textes narratifs, il repère, dans les recueils de nouvelles et les roman-mondes tels que *Don Quichotte ou Gil Blas*, un procédé d'« encadrement<sup>2</sup> ». Il s'agit de l'insertion d'un épisode à l'intérieur d'un récit plus vaste, comme l'illustrent, de façon prototypique, *Les Mille et Une Nuits* : chaque histoire racontée par Shéhérazade est un épisode retardant sa mise à mort dans le conflit l'opposant à son mari. Les nouvelles racontées par la reine sont dites ainsi « encadrées » par l'histoire du roi et de sa folie meurtrière.

D'emblée, ce premier moment de l'histoire de l'enchâssement est marqué par un flou théorique. Comme souvent chez les formalistes, le texte de Chklovski est dense, difficile, allusif. On comprend mal, par exemple, si l'encadrement est le fait de « raconter des nouvelles ou des contes pour retarder l'accomplissement d'une action<sup>3</sup> », ou simplement le phénomène d'inclusion d'une unité dans l'autre, comme y ferait pencher l'analyse du personnage de Gil Blas, « fil qui relie les épisodes du roman<sup>4</sup> ». Il est probable que cette lecture séquentielle soit privilégiée par Chklovski, mais l'exemple des *Mille et Une Nuits* provoque le trouble.

De fait, lorsque Todorov se réapproprie cette réflexion, au milieu des années soixante, il hésite entre une lecture énonciative de l'enchâssement et une lecture séquentielle. Dans l'article qu'il donne au célèbre numéro 8 de la revue *Communications*<sup>5</sup>, il présente l'enchâssement comme l'une des trois catégories de la construction textuelle, avec l'enchaînement et l'alternance. L'enchaînement serait la construction en séquences suivies, numérotées 1-2. L'alternance, le retour périodique de séquences croisées, tel que 1-2-1-2. Et l'enchâssement, l'insertion d'une séquence au milieu d'une autre, tel que

1-2-1. Ainsi que la plupart des narratologues, Todorov donne comme exemple type d'enchâssement le recueil des *Mille et Une Nuits*, où « tous les contes », écrit-il, « sont enchâssés dans le conte sur Shéhérazade<sup>6</sup> ». Deux ans plus tard, il reprend cette analyse séquentielle en la mettant en parallèle avec « une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement<sup>7</sup> ». Il cite cet exemple de récursivité syntaxique en langue allemande :

*Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung.* (Celui qui indique la personne qui a renversé le poteau qui est dressé sur le pont qui se trouve sur le chemin qui mène à Worms recevra une récompense<sup>8</sup>.)

Et l'applique aux *Mille et Une Nuits*, à travers le schéma suivant :

Shéhérazade raconte que  
Dja'far raconte que  
le tailleur raconte que  
le barbier raconte que  
son frère (et il en a six) raconte que<sup>9</sup>...

Comme Chklovski, à cause de l'exemple qu'il choisit, Todorov entretient la confusion sur la nature de l'enchâssement : est-ce qu'il s'agit du procédé d'inclusion d'une séquence dans une autre, comme le laisserait penser l'analogie avec la récursivité syntaxique ? Ou bien est-ce un phénomène énonciatif comme le suggère la schématisation des *Nuits*, qu'il répète d'ailleurs sur le *Manuscrit trouvé à Saragosse* ?

C'est à Genette que l'on doit la clarification. Dans toutes les réflexions qu'il a eues sur le récit enchâssé, il a toujours privilégié la lecture énonciative<sup>10</sup>. L'enchâssement serait la marque d'une différence de « niveau » dans le récit, c'est-à-dire le fait que le narrateur, temporairement, peut déléguer la régie narrative à une instance interne à sa parole, le personnage. Le récit enchâssé devient ainsi le récit qu'un personnage fait à un autre : non directement au lecteur, mais à une figure du récepteur présent dans la diégèse. Alors que Chklovski et Todorov privilégiaient la lecture séquentielle, tout en citant des exemples où l'énonciation paraissait l'enjeu majeur, Genette investit explicitement le récit enchâssé de ce côté-ci et en fait le pilier de son analyse énonciative du récit, où

sont distinguées les relations *extra-* ou *intra-*, *homo-* ou *hétéro-* diégétiques. La *doxa* critique a plutôt retenu cette proposition que celle, plus ambiguë, de Todorov.

Formalisé de cette manière, le récit enchâssé est d'avantage un sujet d'étude pour le poéticien que pour le stylisticien. Procédé littéraire, il répond en effet au programme de la poétique, attachée à déterminer ce « qui fait d'un message verbal une œuvre d'art<sup>11</sup> », et plus précisément, ce qui fait d'une œuvre littéraire sa « littéarité ». Dans la « narratologie restreinte<sup>12</sup> » pratiquée par les premiers narratologues, le récit enchâssé a pu sembler « un indice assez plausible de fictionalité<sup>13</sup> ». Or, la stylistique que les contemporains considéraient comme « littéraire<sup>14</sup> », celle pratiquée par Leo Spitzer, était essentiellement phrastique, et peu attachée à décrire des procédés de construction du texte. En l'absence d'une linguistique du texte, la narratologie a pu sembler alors être le champ disciplinaire de toute unité d'analyse qui, dans le texte littéraire, dépasse le cadre *stricto sensu* de la syntaxe.

## Une textualisation problématique

Seulement, les évolutions de la stylistique et de la narratologie justifient de s'interroger sur ce que le stylisticien peut faire aujourd'hui du récit enchâssé. Devant l'évidence qu'il n'existe pas de marquage interne de « littéarité<sup>15</sup> », la narratologie a cessé de se limiter au texte littéraire, et, rien qu'à cet égard, le statut du « récit enchâssé » serait à reconsidérer. Quant à la stylistique, Todorov reconnaissait dès les années soixante-dix que la distinction entre une stylistique linguistique et une stylistique littéraire était dépassée<sup>16</sup>, et depuis longtemps, l'on reconnaît à la discipline le droit et la compétence d'interroger le texte. Ainsi, dans *Pour une nouvelle théorie des figures*, Joëlle Gardes-Tamine fixe le champ du style aux « unités textuelles et [au] texte<sup>17</sup> », par différence avec la grammaire, en-deçà du texte, et la rhétorique, au-delà.

### Le récit enchâssé, un discours direct ?

Pour ramener le récit enchâssé du côté de la stylistique (j'entends le récit enchâssé tel que formalisé par Genette), il faut pouvoir en donner une description linguistique. L'ambition n'est pas si simple à réaliser, parce que la narratologie a été linguistiquement plus métaphorique que textuelle. D'abord, à quoi correspond le fait qu'un personnage

raconte une histoire ? Spontanément, le stylisticien convoque les discours rapportés, et parmi ceux-là, le discours direct. Le narratologue William Nelles explicite ainsi ce qui est implicite chez Genette : « My approach to embedded narrative, then, resembles that of Bal and Lanser *in assigning all direct discourse to a particular narrative level*<sup>18</sup>. » On admettra sans mal, en effet, qu'une séquence narrative au discours indirect libre ou au discours indirect ne produirait pas l'effet d'inclusion que doit représenter la hiérarchisation des niveaux énonciatifs. Seulement, cette proposition d'apparence consensuelle pose problème. Soit l'exemple suivant, tirée de *L'Heptaméron* :

Par quoi Hircan ne s'aperçut de la couleur qui lui montait aux joues, mais dit à Simontault : commencez à dire quelque bonne chose, et l'on vous écouterà. Lequel connu de toute la compagnie, se prit à dire : Mes dames, j'ai été si mal récompensé de mes longs services, que pour me venger d'Amour, et de celle qui m'est si cruelle, je mettrai peine de faire un recueil de tous les mauvais tours, que les femmes ont fait aux pauvres hommes, et si ne dirai rien que pure vérité.

#### LES NOUVELLES DE LA REINE DE NAVARRE

Une femme d'Alençon avait deux amis, l'un pour le plaisir, l'autre pour le profit : elle fit tuer celui des deux, qui premier s'en aperçut, dont elle impétra rémission pour elle et son mari fugitif, lequel depuis pour sauver quelque argent s'adressa à un nécromancien, et fut leur entreprise découverte, et punie.

#### PREMIERE NOUVELLE

En la ville d'Alençon du vivant du Duc Charles dernier Duc, y avait un procureur nommé saint Aignan, qui avait épousé une gentille femme du pays, plus belle que vertueuse : laquelle pour sa beauté et légèreté fut fort poursuivie d'un prélat d'Église, duquel je tairai le nom pour la révérence de l'état<sup>19</sup>.

La présentation est celle de l'un des premiers éditeurs du texte, Claude Gruget, et, sauf l'orthographe, je la retranscris telle qu'elle est matérialisée sur la page. (Rappelons que l'éditeur travaille à partir du manuscrit inachevé de Marguerite de Navarre.) La structure

de *L'Heptaméron* est celle d'un jeu narratif : tour à tour, un personnage prend la parole, et sur un thème donné, raconte une histoire. L'extrait est le commencement de la première histoire, par Simontault. Dans sa disposition, Gruget estime que la nouvelle commence à l'indication de lieu « En la ville d'Alençon » et à la formule « y avait » : deux marqueurs qui ouvrent la quasi-totalité des nouvelles du recueil. Seulement, à ce stade, Simontault a déjà pris la parole, et le discours direct a commencé quelques lignes plus haut, à l'annonce de son histoire, « Mes dames, j'ai été si mal, etc. ». Mais Gisèle Mathieu-Castellani, éditrice moderne pour le Livre de poche, choisit pour sa part de rapatrier cette annonce au discours direct en-dessous de l'indication « Première nouvelle ».

Le cas illustre le problème que pose le discours direct comme marqueur du récit enchâssé. Il arrive souvent que discours direct et récit soient en décalage, ici de quelques lignes, ailleurs, dans « Le Plus bel amour de Don Juan » par exemple, de plusieurs pages<sup>1</sup>. Dès lors, quand commence le récit enchâssé ? Au discours direct ? - Dans ce cas, le changement de niveau ne signale pas un nouveau récit, mais seulement une représentation de parole. Au récit à proprement parler ? - Alors, le discours direct n'est plus le marqueur de l'enchâssement, à la différence du changement de séquence.

### **Retour à l'enchâssement de séquences**

De fait, en privilégiant l'énonciation dans sa théorie de l'enchâssement, Genette néglige la question de l'imbrication des séquences dans un texte, qui était le premier enjeu de la catégorie de l'enchâssement. On en voit les limites dans la comparaison des trois textes suivants :

[texte 1]

- Tenez, ces bécasses me rappellent une bien sinistre anecdote de la guerre. Vous connaissez ma propriété dans le faubourg de Cormenil. Je l'habitais au moment de l'arrivée des Prussiens<sup>20</sup>.

(Maupassant, « La Folle »)

[texte 2]

Le drame de la rue des Écoles, dont je parlais hier, m'a remis en mémoire

une étrange histoire d'adultère. Je la raconterai pour l'édification des dames qui n'aiment pas les coups de couteau, et qui cherchent un moyen honnête de se débarrasser de leurs maris.

Isidore-Jean-Louis Maurin était un digne bourgeois, propriétaire de plusieurs immeubles, habitant à Belleville le premier étage d'une de ses maisons<sup>21</sup>.

(Zola, « Histoire d'un fou »)

[texte 3]

Il faut que je vous dise pourquoi [j'ai fait ce choix], et je vous raconterai, pour cela, un souvenir d'enfance.

Quand j'avais treize ans, j'ai assisté en Auvergne à la débâcle de l'armée française<sup>22</sup>.

(Valéry Giscard d'Estaing, « Discours du bon choix »)

Pour le narratologue, seul le texte 1 est un récit enchâssé, puisqu'il est le seul où un personnage est en situation de raconter à d'autres personnages. Dans le deuxième texte, l'énonciateur est Zola journaliste, qui s'adresse directement à son lecteur, et raconte l'histoire en son nom. Dans le troisième texte, le caractère conventionnellement non littéraire du discours l'exclut *de facto* du champ couvert par la narratologie classique.

Ces exclusions ne font pas sens, car d'évidence, les trois extraits relèvent d'une même configuration textuelle. D'abord, l'énonciateur annonce un récit, explicitement (« je la raconterai » ; « je vous raconterai ») ou implicitement (« me rappellent une bien triste *anecdote* »). Ensuite, reconnaissable aux marqueurs cadratifs (indication temporelle, spatiale, portrait, etc.), le récit est amorcé. Entre l'annonce et le récit, un changement de paragraphe ou une pause de la voix, qui matérialisent une rupture de cohésion. Cette rupture marque le changement de séquence que représente le nouveau récit.

À la lumière de ces trois extraits, le changement de séquence apparaît ainsi comme l'enjeu primordial de l'enchâssement. Par certains aspects, la théorie de Todorov l'admettait, mais trop prise dans les débats sur la littérarité, elle s'est perdue dans la fascination pour les œuvres labyrinthiques qu'étaient *Les Mille et Une Nuits* et le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. La linguistique textuelle, à travers les travaux de van Dijk puis d'Adam, reprendra les intuitions premières de Todorov et refera de l'enchâssement l'un des trois modes de construction des séquences d'un texte. Chez Adam, la séquence

est définie par sa dominante (narrative, dialogale, argumentative, etc.) et s'enchâsse dans le récit comme dans le dialogue<sup>23</sup>. Le récit enchâssé devient le cas particulier d'une séquence narrative incluse dans une autre, et l'enchâssement n'est plus réservé à la seule segmentation des récits. À cet égard, la caractérisation énonciative de l'enchâssement n'est plus un élément de définition.

## L'effet d'enchâssement

Dans ce schéma d'analyse, le rôle du stylisticien sera d'évaluer l'*effet d'enchâssement*, soit le caractère plus ou moins marqué du changement de séquence, dans des textes donnés. Imaginons, et par analogie simplement, qu'au cinéma, la caméra enregistre le dialogue à bâton-rompus de deux personnages. Il est probable que dans ce dialogue, plusieurs séquences s'enchaînent, et parmi celles-là, probablement, une anecdote que l'on reconstruira comme narrative. Mais cette anecdote sera toujours moins marquée que si, au moment où le locuteur commence à raconter, la caméra se rapproche de lui, zoome sur son visage et renonce, le temps du récit, à tout contre-champ. L'effet d'enchâssement est ce marquage, par nature graduable, de l'articulation séquentielle.

Soit les deux exemples suivants, dans *Le Petit chose* :

[texte 1]

Pauvre Jacques ! Il n'était pas heureux, lui non plus. M. Eyssette, de le voir éternellement la larme à l'œil, avait fini par le prendre en grippe et l'abreuvait de taloches... On entendait tout le jour : « Jacques, tu es un butor ! Jacques, tu es un âne ! » Le fait est que, lorsque son père était là, le malheureux Jacques perdait tous ses moyens. Les efforts qu'il faisait pour retenir ses larmes le rendaient laid. M. Eyssette lui portait malheur. Écoutez la scène de la cruche :

Un soir, au moment de se mettre à table, on s'aperçoit qu'il n'y a plus une goutte d'eau dans la maison.

« Si vous voulez, j'irai en chercher », dit ce bon enfant de Jacques.

*[La scène continue pendant quelques lignes et se finit ainsi]*

Dans les archives de la maison Eyssette, nous appelons cela la « scène de la cruche ».

Il y avait environ deux mois que nous étions à Lyon, lorsque nos parents songèrent à nos études<sup>24</sup>.

[texte 2]

Ah ! quand ma mère Jacques, l'œil brillant de plaisir, partait en gambadant pour le passage du Saumon, avec un nœud de cravate inédit, Dieu sait quelles envies folles j'avais de dégringoler l'escalier derrière lui et de lui crier : « Attends-moi ! » Mais non ! Quelque chose au fond de moi-même m'avertissait que ce serait mal d'aller là-bas, et j'avais quand même le courage de rester à mon établi... Non ! Merci, Jacques ! je travaille.

Cela dura quelque temps ainsi. À la longue, la Muse aidant, je serais sans doute parvenu à chasser les yeux noirs de ma cervelle. Malheureusement j'eus l'imprudence de les revoir encore une fois. Ce fut fini ! ma tête, mon cœur, tout y passa. Voici dans quelles circonstances :

Depuis la confidence du bord de l'eau, ma mère Jacques ne m'avait plus parlé de ses amours ; mais je voyais bien à son air que cela n'allait pas comme il aurait voulu... Le dimanche, quand il revenait de chez Pierrotte, il était toujours triste<sup>25</sup>.

Les deux textes présentent un enchâssement narratif, articulé, dans les deux cas, par la ponctuation, après une phrase d'annonce (« Écoutez la scène de la cruche : » ; « Voici dans quelles circonstances : »). Mais l'effet d'enchâssement n'y est pas le même.

Dans le premier extrait, la phrase introduisant la séquence, « Écoutez la scène de la cruche », est sans liaison thématique ni anaphorique avec la précédente. Le lien de la séquence avec le reste du texte est, de fait, plus discursif que textuel, et relève de l'exemplification. À la fin du récit, sa requalification autonymique (« Nous appelons cela « la scène de la cruche ») accentue non seulement la rupture textuelle, mais accroît l'indépendance de l'épisode : utilisé à titre de preuve, il aurait pu l'être ailleurs et pourrait être narré indépendamment de son contexte. Il sert de portrait au personnage de Jacques.

Dans le deuxième extrait, aucune phrase ne marque la fin de l'épisode enchâssé. La phrase d'introduction de la séquence, elle, ne rompt pas avec la précédente, puisque les « circonstances » annoncées renvoient, implicitement, aux conditions des retrouvailles

avec les « yeux noirs », mentionnées trois phrases avant. Et le récit enchâssé est dans une continuité temporelle plus forte que dans le premier extrait (où le récit était, en quelque sorte, hors du temps), puisqu'il commence par rappeler un épisode antérieur (« Depuis la confidence au bord de l'eau »). La séquence est enchâssée dans une série chronologique.

Les deux textes mettent ainsi entre en œuvre deux configurations différentes d'enchâssement, correspondant à deux effets plus ou moins marqués de l'articulation séquentielle. La description de ces différentes configurations par le stylisticien laissera au critique une marge d'interprétation dans l'explication de ces différences.

Je prendrai un dernier exemple pour qu'apparaisse tout à fait l'enjeu de l'effet d'enchâssement. Soit la dixième lettre de *Delphine*, le roman épistolaire de Madame de Staël. Delphine écrit à sa correspondante habituelle, Mademoiselle d'Albémar :

J'ai passé hier, chez madame de Vernon, une soirée qui a singulièrement excité ma curiosité ; je ne sais si vous en recevrez la même impression que moi. L'ambassadeur d'Espagne présenta hier à ma tante un vieux duc espagnol, M. de Mendocce, qui allait remplir une place diplomatique en Allemagne. Comme il venait de Madrid et qu'il était parent de madame de Mondoville, madame de Vernon lui fit des questions très-simples sur Léonce de Mondoville ; il parut d'abord extrêmement embarrassé dans ses réponses. L'ambassadeur d'Espagne s'approchant de lui comme il parlait, il dit à très-haute voix que depuis six semaines il n'avait point vu M. de Mondoville, et qu'il n'était pas retourné chez sa mère. L'affectation qu'il mit à s'exprimer ainsi me donna de l'inquiétude ; et comme madame de Vernon la partageait, je cherchai tous les moyens d'en savoir davantage<sup>26</sup>.

Mademoiselle d'Albémar demande d'ordinaire à sa sœur de lui tenir le compte de ses journées : pirouette narrative qui permet au roman épistolaire de justifier l'échange de lettres. Comme dans la plupart des lettres à sa sœur, Delphine raconte donc un moment important de sa journée. À la différence des deux premiers extraits, la séquence narrative n'est pas explicitée par une annonce. Tout juste est-elle suggérée par la situation de discours (la lettre, qui, par nature, articule des récits) et par l'assertion de départ posant le thème de la curiosité. Pourtant, la séquence commençant à

« L'ambassadeur d'Espagne, etc. » est bien enchâssée dans la lettre : avec cette deuxième phrase, on passe, en effet, du discours au récit, et du passé composé au passé simple – variation qui, dans la langue de 1803, est un marqueur à peu près certain de narrativisation. Le parallèle entre les deux *hier*, « J'ai passé *hier* ... une soirée singulière » / « L'ambassadeur d'Espagne me présenta *hier* », renforce quelque peu un marquage ténu. En tant qu'*effet*, alors, l'enchâssement est réduit à son minimum. Dans cette lettre, tout se joue dans les non-dits d'un texte, qui, à la différence des deux extraits du *Petit chose*, masque son articulation. Dans le naturel expressif que doit marquer l'écriture épistolaire, l'enchâssement affaibli traduit la hâte d'écrire, de coucher sur le papier le récit de cette si curieuse soirée. Il s'agit, autant que possible, d'amalgamer le récit enchâssé et la lettre, pour faire de la lettre le lieu d'une expression directe.

## Le stylisticien et le poéticien

Pensé ainsi, l'enchâssement n'est plus le « récit dans le récit » que proposaient les narratologues, mais relève de plein droit de l'analyse textuelle, de l'analyse de tous les textes, précisera-t-on, littéraires ou non. Il y a récit enchâssé dès qu'il y a articulation d'une séquence narrative dans un énoncé, quel qu'il soit. Le « récit de personnage » imaginé par la poétique ne sera, au mieux, qu'un cas particulier de l'enchâssement de séquence, dont le marquage est porté par la représentation de parole. Dans ce cadre, il appartient au stylisticien de décrire l'effet de ces articulations en texte, d'en évaluer la netteté pour préparer à l'interprétation.

Ce parcours dans les formes du récit enchâssé éclaire ainsi les échanges problématiques entre poétique et stylistique. Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Todorov imaginait une complémentarité entre poétique et stylistique. Il rêvait d'une science des discours qui « aurait des *subdivisions "verticales"*, comme la poétique, qui s'occupe d'un seul type de discours, le littéraire ; et des *subdivisions "horizontales"*, comme la stylistique, dont l'objet ne serait pas constitué par tous les problèmes relatifs à un type de discours, mais par un type de problèmes concernant tous les discours<sup>27</sup> ». Dans le contexte du début des années soixante-dix, il est probable qu'une telle partition était envisageable. Elle l'était, entre autres, parce que la poétique, empruntant un lexique métaphorique (on parlait de *grammaire* du récit ou de *modes* narratifs), donnait l'illusion d'une description linguistique du texte littéraire. Mais la narratologie des lycées,

celle exemplifiée dans *Figures III*, était le plus souvent allusive et intuitive, loin du texte. Sous sa forme classique, elle est vite apparue insuffisante. D'un côté, elle a abouti à ce qu'on appelle parfois la « narratologie post-classique », c'est-à-dire une narratologie non restreinte, qui a abandonné la référence à la linguistique structurale, et qui se nourrit aussi bien des sciences cognitives que sociales. De l'autre, elle a évolué, et notamment par le versant que représentent Todorov ou Brémond, vers la linguistique textuelle, dans la formalisation d'unités qui dépassent le cadre de la phrase. Cet éclatement est le symptôme d'un affaiblissement des catégories poétiques traditionnelles.

Dans son dialogue avec la poétique, le stylisticien privilégiera d'évidence la deuxième de ces évolutions. Il apparaît comme celui qui peut réinvestir les catégories de la narratologie, à condition aussi de les redéfinir. Moins complémentaire du poéticien que concurrent, il peut redonner du sens à des structures à la légitimité affaiblie. Son avantage est double sur le poéticien : il est plus proche du texte et n'a aucune obligation de système. Cela ouvre tout un champ à explorer – et que je me suis efforcé d'illustrer à travers l'exemple du récit enchâssé – sur l'actualisation par la stylistique des outils forgés naguère par la poétique.

1 .

Il écrit ainsi : « la structure formelle de l'enchâssement coïncide (et ce n'est pas là, on s'en doute, une coïncidence gratuite) avec celle d'une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement (*embedding*) » (Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits » [1968], *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 82.)

2 .

Selon la traduction qu'en donnera Todorov dans *Théorie de la littérature* (1966). Dans sa traduction intégrale, Guy Verret propose le terme d'« emboîtement ».

3 .

Ou « de faire raconter des histoires », comme le traduit plus explicitement Guy Verret (Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, trad. par Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme,

1973, p. 99). La citation en texte est à retrouver dans Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature* [1966], trad. par Todorov, Paris, Seuil, « Points Essais », 2001, p. 192.

4 .

Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », *op. cit.*, p. 193.

5 .

Todorov, « Les catégories du récit littéraire » [*Communications*, n° 8, 1966], *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1981.

6 .

*Ibid.*, p. 140.

7 .

Todorov, « Les hommes-récits » [1968], *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 82.

8 .

*Ibid.*, p. 83. La traduction est donnée par Todorov.

9 .

*Ibid.*, p. 83.

10 .

Le premier article de Genette sur le récit enchâssé est « D'un récit baroque », publié dans *Figures II* en 1969). Il revient sur le sujet dans *Figures III* en 1972, en apportant des corrections importantes, puis répond à quelques critiques dans *Nouveau discours du récit* en 1983.

11 .

Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » [1960], *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit,

« Reprise », 2003, p. 210.

12 .

Restreinte à la littérature, selon la formule de Genette dans *Fiction et diction* [1991], Paris, Seuil, « Points Essais », 2004, p. 142.

13 .

*Ibid.*, p. 154.

14 .

Voir la célèbre distinction de Pierre Guiraud entre les deux stylistiques, celle de Bally et celle de Spitzer, dans *La Stylistique* (Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1954), que discute encore Todorov, bien que pour la remettre en cause, dans l'article « Rhétorique et stylistique » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* ([1972], Paris, Seuil, « Points Essais, 1979, p. 99-105.)

15 .

Évidence signalée par Todorov dès 1971 dans « La notion de littérature » (repris dans *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1987, p. 9-26) et reprise plus tard par Genette dans le passage que j'ai citée sur la « narratologie restreinte ».

16 .

Todorov, « Stylistique », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit.*, p. 103.

17 .

Joëlle Gardes-Tamine, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2011, p. 19.

18 .

« Mon approche de l'enchâssement narratif, dès lors, ressemble à celle de Bal et de Lanser, en ce qu'elle attribue à tout discours direct un certain niveau narratif. » (William

Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, Peter Lang, 1997, p. 125.) C'est moi qui souligne.

19 .

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Claude Gruget, 1559, p. 6-7.

1 .

Le personnage principal, double de Don Juan, s'engage à raconter l'histoire de son plus bel amour, mais son récit tarde à venir alors que sa parole est déjà rapportée au discours direct ; et lorsque la partie narrative commence, on doute longtemps de la congruité de son récit par rapport à la demande qui lui était faite.

20 .

Maupassant, « La Folle », *Le Gaulois*, 5 décembre 1882, seizième année - troisième série, n° 142, p. 1.

21 .

Zola, « Histoire d'un fou », *L'Événement illustré*, n° 38, 8 juin 1868, p. 3.

22 .

Cité par Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes* [3e édition], Paris, Armand Colin, « Coursus », 2011, p. 179.

23 .

Pour plus de détails, on se reportera à Jean-Michel Adam, *La Linguistique textuelle* [3e édition], Armand Colin, Coursus, 2011, p. 216-217.

24 .

Alphonse Daudet, *Le Petit Chose* [1868], Paris, Le livre de poche, 2011, p. 36-37.

25 .

*Ibid.*, p. 202.

26 .

Madame de Staël, *Delphine* [1803], *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 346.

27 .

Todorov, « Rhétorique et stylistique », *op. cit.*, p. 104.