

Catherine Papoutsas

NARRATIVITE ET TRAGEDIE

1. Niveaux du texte tragique

1.1 A première vue, il semblerait que le texte de la tragédie, et le texte dramatique plus généralement, soit irréductible à la notion de récit, de la diégèse, à commencer par son mode de discours, le style direct, qui depuis Platon s'opposa au mode diégétique.

Plus près de nous, Benveniste et à sa suite Weinreich situent le texte dramatique dans le cadre du discours non narratif¹. Cette distinction, valable en général pour le mode discursif, ne concerne pas le texte en tant que suite de séquences événementielles.

Si l'on envisage concrètement notre texte on peut constater qu'en effet, la présence d'un parcours illocutoire complexe au niveau des parties dialoguées d'une part et ce vaste commentaire qu'est le discours choral de l'autre, soustraient dans une large mesure le texte tragique à la notion de récit, dans l'acceptation restrictive qui désigne, par exemple, un «genre» comme le roman.

1.2 Pour pouvoir donc avancer, on est obligé de définir les niveaux narratifs de notre texte. Une première distinction, primaire, à établir est celle entre:

1° - *Le discours narratif*, constitué des parties dialoguées du texte.

2° - *Le discours commentatif*, constitué des parties chorales.

La nature du discours commentatif se passant de définition, à cause de sa transparence, il nous appartient de préciser celle du discours narratif qu'on définira comme l'acte de production actuelle d'une composition structurale par appropriation des éléments «historiques» et leur insertion dans la structure énonciative en cours².

Le discours narratif comporte à son tour deux niveaux d'organisation:

a) *Le récit* en tant que *suite séquentielle* se produisant, au niveau de la structure de surface, à travers la relation entre *récit* actuel et *histoire* pré-textuelle: On entend par récit l'ordre du construit, «la succession

1. Le texte de théâtre relève du discours qui s'oppose, suivant la dichotomie classique de Benveniste, au récit: cf. P. L. G. 1 «Les relations de temps...». Pour H. Weinreich de même, le dialogue dramatique est «une parole non narrative» appartenant au «monde commenté» et non «raconté»: cf. *Le Temps*, ch. 2, p. 25 s.q.q.

2. Notre définition s'appuie sur la contestation de la dichotomie récit/discours par Lecoindre - Le Galliot et leur définition du discours comme «Le procès d'appropriation que fait de son récit un locuteur, manifestant ainsi comme acte de production ce qui se réalise comme composition structurale: op. cit., note 16.

d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînements, d'oppositions, de répétitions», et par histoire «l'énoncé narratif qui assume la relation d'événement ou d'une série d'événements»³.

b) *L'organisation actantielle* du récit, située sur un plan plus abstrait, concerne le niveau des actants et celui de l'action qui forment «le système des forces affrontées» dans l'espace modalisé de l'interlocution. Si l'on fait entrer le niveau de l'action dans le dispositif actantiel c'est que l'action dans notre texte est proférée, engendrée dans et par l'acte de son énonciation.

L'action dans le sens de modification d'une situation est inhérente à l'interlocution tragique et non à sa composante événementielle. A un niveau distinct mais solidaire de ces deux composantes du récit tragique, se situe le discours commentatif.

Renvoyant à plus loin la description du dispositif actantiel, on essaiera de décrire ici la dimension séquentielle du récit en corrélation avec le niveau commentatif.

1.3 L'organisation du texte tragique au niveau de la surface sera gouvernée par la logique de la *construction en abyme*, révélatrice des configurations temporelles du récit et en adéquation parfaite avec sa nature intertextuelle, aspects essentiels du texte tragique que le modèle structurel canonique est incapable de décrire.

L. Marin pose ce même problème de la pertinence du modèle structural (Greimas 1966/1970) à décrire un discours constitué des paroles tenues antérieurement, dans son examen des modalités d'articulation du discours prophétique à son cadre narratif qu'il fait apparemment éclater («En guise de conclusion»).

Si, au mépris d'une cohérence méthodologique stricte, on a recours à un modèle concurrent, c'est parce qu'on considère que le schéma narratif canonique est insuffisant dans le cas de l'hétérogénéité tragique où opère aussi le discours prophétique. Ses défauts majeurs pourront être situés au niveau de ses caractères achrone et «frontal».

Il est impossible, nous semble-t-il, de décrire le texte tragique, faisant abstraction de sa dimension temporelle, particulièrement signifiante, puisqu'elle est immanente au principe structurel fondamental du texte, celui du changement qui est tributaire du temps.

Le spectacle tragique, selon R. Barthes, «c'est le spectacle d'un présent en tant que transformation d'un passé en avenir»⁴.

3. G. Genette, *Figures III*, p. 71; comme son «essai de méthode» sur «Discours du récit» (p. 67 sqq.) nous servira de cadre de référence, on notera désormais (F.III).

4. «Le Théâtre grec», in *L'obvie et l'optus* (1982) p. 67.

D'autre part, la frontalité du modèle structural le rend impuissant à saisir un texte qui se constitue par descente dans «la mémoire du signe», suivant un processus d'insertion des fragments empruntés à d'autres espaces textuels, dans le nouvel ordre syntagmatique qui s'organise en réfléchissant ces énoncés intrus.

1.3.1 Les propriétés de la construction en abyme, par contre, comme il apparaîtra avec l'examen de ses prédicats de base, par la présence d'un niveau *méta*, se signale comme une mnémotechnique capable de décrire un «texte mémoire» et un texte en tant que transcodage. Par là même, est mise en évidence, parallèlement au travail intertextuel, l'articulation de différents «genres» (fragments de mythes et d'épopées, de la poésie mélique et oraculaire...) qui composent la forme impure de la tragédie constituée par «contrebande générique».

La dispersion qui menace un espace textuel ainsi formé, est contrecarrée et même annulée par la présence d'un foyer centralisateur — morceau fondateur de toute structure en abyme — qui dote le texte d'une cohérence narrative très forte, dans la mesure où il permet la jonction entre passé, présent et avenir textuels.

La construction en abyme, reposant sur l'usage de l'*anaphore*, «élément de transition» qui remédie à l'absence de consécution diégétique «naturelle»⁵ traduit le mouvement d'un *récit réflexif*, fait de coupure et de renvoi, qui refracte l'ordre narratif et chronologique, les transgresse pour les dépasser dans et à travers une nouvelle création.

Chercher à décrire l'organisation réflexive du muthos tragique, c'est avant tout, vouloir rendre compte de l'ensemble du texte (dialogue + chants), en tenant compte de son ordre à la fois clos et ouvert que la notion de réflexivité dévoile puisque «la réflexivité peut s'allier à la continuité, à la clôture, bref à un bonheur du signe; mais elle apparaît aussi comme une marque de discontinuité, d'inachèvement et de manque»⁶.

Mais avant de s'attacher au fonctionnement du muthos dans le cadre de la logique de la construction en abyme, il faudra préciser ce que cette notion recouvre du point de vue narratif et sa compatibilité avec la narrativité particulière du texte de la tragédie.

5. Cf. L. Lonzi, «Anaphore et récit», *Communications* 16: «L'anaphore peut devenir un élément de consécution qu'on substitue à l'absence de consécution diégétique (...) et dans le cas du consécutif discontinu c'est encore l'anaphore qui constitue un élément de transition» p. 136. Selon Ducrot-Todorov aussi «il y a sans doute un rapport entre le phénomène de l'anaphore et celui de la coordination» *Dictionnaire* E.S.L. p. 363.

6. F. Hallyn, *Les onze études...*, op. cit., p. 29.

2. La structure en abyme: concepts et critères

2.1 L. Dällenbach⁷, à qui l'on doit la typologie du récit spéculaire en rapport avec la notion de mise en abyme, définit la mise en abyme comme «un énoncé sui generis — ou toute enclave — entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui le contient» (p. 18) ou encore comme «miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire» (p. 51).

Cette relation peut revêtir trois figures essentielles, qui déterminent autant de types de mise en abyme, selon le degré d'analogie: *la réduplication simple* (relation de simple similitude entre le fragment et l'œuvre), *la réduplication à l'infini* ou mimétique (le fragment entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et enchâsse lui-même un fragment qui... et ainsi de suite) et *la réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut), le premier type étant la condition de possibilité de l'apparition de deux autres types (p. 51).

2.2 Les conditions d'émergence de la figure de la mise en abyme qui en constituent aussi les prédicats de base, sont la réflexivité et le caractère diégétique et métadiégétique de l'énoncé réflexif (p. 59-75).

2.2.1 *La réflexivité* désigne «le retour de l'esprit du récit sur ses états et sur ses actes»; quant à l'objet de la réflexion, conçu comme «le sujet même de l'œuvre» qui n'est qu'un énoncé, il permet de définir la réflexion comme «un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit» (p. 62).

Ces trois types de renvoi définissent autant de mises en abyme élémentaires à savoir, la *mise en abyme fictionnelle*, la *mise en abyme énonciative* et la *mise en abyme (méta)textuelle et/ou transcendante* respectivement.

Ce procédé de construction textuelle se signale par une surcharge sémantique, dans des textes où le mot se lit sur deux niveaux — celui du récit et celui de la réflexion — disant autre chose que ce qu'il dit («la double entente») et nécessitant la double lecture.

Les signes avertisseurs en sont des termes postulant un rapport analogique entre tel énoncé et tel aspect du récit comme les comparaisons, expressions symptomatiques, coïncidences signifiantes.

Ce repli du récit sur soi qui se construit par auto-référence, narrativisant ses principes de fonctionnement et par là même exhibant sa «littéralité» est

7. On se référera en principe dans notre examen de mise en abyme, au travail de L. Dällenbach *Le récit spéculaire* (1977) auquel on empruntera notre appareil conceptuel avec les modifications évidemment que requiert notre texte. Notons qu'on utilisera indifféremment «structure» ou «construction» en abyme ou même «structuration» en abyme.

à distinguer, suivant L. Dällenbach, du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison qui appartient à tout texte poétique.

2.2.2 Le caractère *diégétique* et *métadiégétique* de l'énoncé réflexif, lié à l'instance narrative productrice du discours, préside à la distinction des niveaux narratifs d'un récit spéculaire, tels que les a définis G. Genette⁸.

Est *diégétique*, sous le rapport du statut narratif, le récit directement raconté par le narrateur et par rapport auquel se définit le récit second (ou énoncé métadiégétique) emboîté dans le premier et raconté par une instance narrative différente et intérieure au récit premier. On ne tiendra pas compte dans notre examen (qui se veut une première approche globale de la spécularité tragique) de la différence qu'établit L. Dällenbach (p. 71) entre récit second (ou méta-récit) et énoncé réflexif métadiégétique⁹.

Ceci parce que, quoiqu'il en soit de cette différence, récit second comme énoncé métadiégétique sont caractérisés par les propriétés de a) réfléchir le récit premier, b) suspendre la diégèse, c) introduire, s'émancipant ou non de la tutelle narrative du récit premier, un facteur de diversification.

Au nombre de ces interpolations spéculaires figurent les récits rapportés, les rêves et incontestablement le récit prophétique.

2.3 L'appareil conceptuel étant posé, il nous appartient d'examiner, en premier, si le discours narratif tragique, satisfait aux conditions d'émergence de la figure de la mise en abyme.

2.3.1 En ce qui concerne le premier prédicat de base, la réflexivité, on rappellera, avant de considérer les données textuelles en elles-mêmes, que celle-ci constitue une propriété de la langue grecque qui se manifeste à l'évidence, au niveau de la valeur aspectuelle de la voix moyenne du verbe, désignant «le retour du sujet sur ses états et sur ses actes». E. Benveniste, discutant les «Catégories de pensée et catégories de langue» (P.L.G. 1), n'omet pas de signaler cette catégorie «des verbes *moyens*, notion essentielle du système verbal du grec ancien (...) et qui indiquent entre autres la posture, l'attitude, également irréductible à l'actif et au passif, une manière d'être» (p. 68-9). Et ce n'est pas un hasard si c'est un verbe moyen que profère Oedipe au moment de «sa reconnaissance», le v. «phenomai» au parfait («pephasmai»).

D'autre part, la tragédie en tant que texte mimétique, a partie liée à la problématique du miroir dont la fonction, foncièrement poétique, consiste à inscrire un élément fondamentalement autre dans un nouvel espace unifié,

8. Cf. F.II, p. 202 et F.III, p. 238; L. Dällenbach reprend, à quelques nuances, près, ces définitions (p. 70-74).

9. La seule différence qu'on sera amené à établir entre le récit prophétique, le récit second si l'on veut, et les récits rapportés se situe sur le plan hiérarchique du contenant/contenu.

travaillant à la restructuration et donc à la transformation du réel. C'est là les fonctions que reconnaît Platon lui-même au miroir (et à la mimésis):

«si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous les côtés, en moins de rien tu feras (poïèseis) le soleil et les astres du ciel, en moins de rien la terre, en moins de rien toi-même...»¹⁰.

Le sujet lui-même, à en croire Platon, est une affaire de réflexivité, ce qui veut dire, sur le plan formel, de *dia-logue*.

Si l'on envisage maintenant la catégorie de réflexivité par rapport aux données proprement textuelles, de la tragédie, il est aisé d'y discerner «cet énoncé sui-generis», miroir qui déclenche le processus réflexif de façon à ce que son objet devienne «le sujet même de l'œuvre»: il s'agit du récit prophétique et autres «images énigmatiques» analysables en tant que figures emblématiques du texte de la tragédie et dont on examinera ici les effets et le fonctionnement sur l'économie du récit.

Quant aux types de mise en abyme qu'on peut y attester, en dehors de la réduplication simple, de la relation de similitude simple entre histoire contenue (oracle, rêve...) et l'histoire contenante (le récit actuel) on peut postuler la présence du type mimétique de la réduplication à l'infini qui repose sur la forme et la substance du support thématique de la mise en abyme fictionnelle: Tout oracle a une substance mythique prise dans les engrenages de la forme de l'énigme. L'articulation au niveau du mot énigmatique des propriétés provenant de ces deux systèmes lui confèrent un statut privilégié que les poètes tragiques ont largement exploité. En tant que fragment mythique, mis en abyme, l'enclave du récit tragique maintient son caractère originel de symbole et transfuge sa richesse polysémique au nouveau récit.

Sa forme énigmatique, d'autre part, a une double contribution: propre à relancer la réflexion à l'infini, menaçant par là le bonheur du récit, (sa clôture), elle est en même temps le foyer centralisateur par excellence grâce à son caractère insécable et à celui surtout de l'instance narrative qui le prend en charge et l'accrédite: ce «professionnel de vérité» qu'est le devin et qui profère les mots aussi anciens et prestigieux¹¹ que «la terre et son ombilic», c'est à dire l'oracle de Delphes.

Et ce sont ces mêmes propriétés du fragment enchâssé qui constituent l'assise de la réduplication aporistique puisque le récit prophétique inclut le

10. R. X., 596, d-e, cité, par P. Gravel, qui analyse la notion de mimésis, en référence aux *fonctions du miroir*, op. cit., p. 44-45.

11. Parmi les «organes de vérité», selon l'expression de Dällenbach, figurent les œuvres d'art, valant pour elles-mêmes et se passant de garantie. Une telle œuvre doit être ancienne et prestigieuse, c'est-à-dire la plus métadiégétique et la plus extraordinaire possible! (p. 73).

texte qui l'inclut. L'injection, d'ailleurs, du titre de l'œuvre dans la diégèse (vrai pour *O.R.*, *Electre*, *Antigone* constitue, selon Dällenbach, le dispositif privilégié de la réduplication aporistique (relation d'identité).

La réflexivité sur le plan sémantique, enfin, est manifestée au niveau «du mot sur le mot», la surcharge sémantique étant au fondement de l'ambiguïté, de «la double entente», du poème tragique.

2.3.2 Pour pouvoir définir les niveaux *diégétique* et *métadiégétique*, il nous faut adapter les critères de distinction en niveaux narratifs qui, tels qu'ils ont été définis, correspondent aux œuvres romanesques. Ceci ne postule point leur inadéquation pour le texte de la tragédie si l'on tient compte du fait que le roman moderne s'émancipe en devenant mimétique, comme le dit G. Genette:

«Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage». (F.III, p. 193).

Dans le texte de la tragédie donc, la narration par rapport à laquelle se définissent les deux niveaux, est à plusieurs instances et intercalée entre les moments de l'action (du dialogue), de telle sorte qu'il y a enchevêtrement et retroaction, le plus complexe des types de narration, selon Genette, voire le plus rebelle à l'analyse (F.III, p. 229).

Comme le niveau de la narration ne peut servir de critère de segmentation du texte tragique, on aura recours à des critères (spatio) — temporels: Les récits et énoncés narratifs seront situés du point de vue de leur position temporelle — antérieure/postérieure — par rapport au point de départ du récit (étant donnée l'antériorité de l'histoire, «le quoi», sur le récit, «le comment actuel»).

L'apparition, par ailleurs, des instances narratives au statut conventionnel qui sont spécialisées dans le domaine de la «mimésis d'une diégésis», comme les messagers ou devins qui rapportent les événements ou les paroles antérieures ou postérieures, marque le passage d'un niveau narratif à l'autre et facilite le repérage. Cette «métalepse» (changement de niveau) est accompagnée du changement du mode discursif (formes de discours rapporté) et du temps grammatical qui signale sur la surface les envols temporels.

Ansi, on définira les niveaux de la structure événementielle de notre texte qui participent de la construction en abyme, de la façon suivante:

a) *Niveau métadiégétique*: Il est constitué des récits ou énoncés narratifs qui se situent sur un plan spatio-temporel différent de celui du récit premier; il en est ainsi des récits-réminiscences des champs intertextuel et



transtextuel, insérés par emboîtements successifs: «Les personnages du récit premier seront devant elles comme nous sommes devant eux» (F.III, p. 203).

Du point de vue du contenu narratif, le récit métadiégétique peut se rapporter aux mêmes personnages que ceux du récit premier (homodiégétique) ou à des personnages appartenant à une autre ligne du récit (hétérodiégétique), ce qui n'exclut pas qu'une relation, par analogie, ou contraste, puisse s'établir entre les deux: comme par exemple, dans le texte d' *Oedipe-Roi* le personnage «hétérodiégétique» (il = le criminel) s'avèrera être un «je» diégétique.

b) *Le niveau diégétique* sera le récit premier qui constitue le point de départ du récit premier selon son ordre d'apparition dans l'espace linéaire du texte.

c) *Le niveau extradiégétique*¹², composé à part entière du discours commentatif du chœur, représente une suspension radicale de la suite narrative et est pris en charge par une instance énonciatrice particulière, l'agent choral évoluant dans l'achronie d'un présent qui comprend passé comme futur.

d) On appellera enfin *niveau interdiégétique* les niveaux diégétique et métadiégétique, considérés en bloc dans leur rapport à l'extra-diégétique.

2.4 Comme la réflexivité opère sur deux niveaux — au sein de l'interdiégétique et entre inter — et extra-diégétique —, il est nécessaire de distinguer, sous le rapport du paradigmatique, *une mise en abyme particularisante* à l'œuvre dans l'interdiégétique, et *une mise en abyme généralisante* articulant l'inter- à l'extradiégétique. On tiendra compte de cette distinction dans l'examen des mises en abyme fictionnelle (de l'énoncé) et énonciative (de la lecture). Suivant L. Dällenbach, la mise en abyme particularisante est de l'ordre du «modèle réduit», comprime et restreint la signification de la fiction, alors que la mise en abyme généralisante, relevant d'une transposition, fait subir au contexte une expansion sémantique (p. 81).

On remarquera que, si l'on appelle particularisante la mise en abyme fonctionnant au niveau inter-diégétique du texte de la tragédie, c'est avant tout par nécessité de départager les deux niveaux de l'opération réflexive, sans que cela implique que seule la structuration par enchâssement y a cours (réduction).

12. Là encore on emprunte le terme à G. Genette (F.III, p. 238 ssq.) sans lui emprunter la définition puisque dans notre cas le discours commentatif ne peut être considéré comme «l'instance narrative qui produit le récit premier». Par là même on évitera d'y voir la présentification de la voix du poète-narrateur, même si le discours choral constitue, par hypothèse, un des lieux textuels privilégiés de sa présence; seulement il n'en pas le seul.

L'«analogon» enchâssé — le récit prophétique — tout en (re)produisant la fiction à une autre échelle, par compression sémantique, déclanche aussi «l'élaboration du paradigme de référence», par analogie ou contraste, sur l'axe syntagmatique.

Les énoncés métadiégétiques réfléchissent «sans le savoir», leur «analogon» et ne le reconnaissent comme tel qu'une fois que la syntagmatique sera construite par déplacements successifs; le récit aurait reconnu ses antécédents immédiatement, il ne lui resterait que se taire. Mais grâce à la négativisation de son «modèle réduit», de son *même*, il devient informant et ouvert et se donne le temps de devenir un récit *autre*; le discours narratif en production, tout en acceptant la version réduite de son «résumé intertextuel» enchâssé, lui surimpose sa «poiësis» originale, «érotitique» et cognitive, qui est loin d'être réductrice et particularisante.

Elle n'est telle que dans son rapport à l'extradiégétique qui assure l'universalisation du sens produit par le discours narratif.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barthes R., *L'obvie et l'optus*, Seuil, 1982.
 Benveniste E., *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard, 1966.
 Dällenbach L., *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977.
 Genette G., *Figures* II-III, Seuil, 1969-1972.
 Greimas A. J., *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966 - *Du sens*, Seuil, 1970.
 Lecointre - Le Galliot, «Le je(u) de l'énonciation», *Langages*, 1973.
 Lonzi L., «Anaphore et récit», *Communications* 16, 1970.
 Marin L., «En guise de conclusion», *Langages* 22, 1971.
 Weinreich H., *Le Temps*, Seuil, 1973.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αικατερίνη Παπούτσα, «Αφηγηματικότητα και Τραγωδία».

Στο άρθρο τούτο εξετάζεται η διαπλοκή των αφηγηματικών επιπέδων στη δομή του τραγικού κειμένου.

Μετά από ένα πρώτο διαχωρισμό μεταξύ αφηγηματικού και σχολιαστικού λόγου επιχειρείται η διάκριση σε δομή επιπέδου, όπου προΐσταται η σχέση αφήγησης και ιστορίας, και σε αφηρημένη δομή βάθους η οποία αφορά την συντελεστική οργάνωση του κειμένου, δηλ. τη δράση και τα υποκείμενά της. Η ανάλυση επικεντρώνεται στην αφηγηματική δομή επιπέδου όπου και περιγράφεται η ενθετική δόμηση σε σχέση με το σχολιαστικό λόγο.

Ορίζονται τα χαρακτηριστικά σχήματα του διηγητικού και μεταδιηγητικού επιπέδου καθώς και η χρήση της αναφοράς ως καθοριστικού στοιχείου της ανακλαστικότητας του τραγικού κειμένου και εξετάζεται η ενθετική κι ανακλαστική δόμηση σε συνάρτηση με την εμβληματική μικρο-δομή της αινιγματικής λέξης, μικρο-δομή περιέχουσα το κείμενο που την περιέχει.

Ως κύριες σχέσεις διηγηματικού και μεταδιηγηματικού επιπέδου καθορίζονται οι διαδραστικές χωρο-χρονικές σχέσεις καθώς και οι μορφές του πλαγίου λόγου κατά την μετάβαση από το ενδοδιηγηματικό στο εξωδιηγηματικό επίπεδο.

Περιγράφεται, τέλος, ο τρόπος λειτουργίας της ανακλαστικότητας στη μερική και γενική ένθεση, η οποία και αποτελεί το κοσμολογικό εννοιολογικό πλαίσιο του συνόλου αφηγηματικού λόγου.