

*Introduction au type descriptif **

Jean-Michel ADAM

André PETITJEAN

L'omniprésence des systèmes descriptifs dans les textes de fictions mais aussi dans la quotidienneté des discours sociaux (dictionnaires, encyclopédies, publicités...) nous incite à penser que, comme on a pu parler de « compétence textuelle narrative », il semble possible de poser l'existence d'une « compétence textuelle descriptive » mise en œuvre tant au niveau de la production des textes que de leur lecture.

En effet, à côté du fonctionnement purement dialogique de certains discours (conversation, discussion, débat...), il existe des types d'arrangements textuels plus homogènes à dominante monologique. On connaît bien aujourd'hui le TYPE NARRATIF, sur lequel revient ce numéro, on connaît de mieux en mieux, depuis ces dernières années, le TYPE ARGUMENTATIF (1) mais on connaît beaucoup moins bien le TYPE INSTRUCTIF (dont on ne parlera pas ici) et le TYPE DESCRIPTIF.

Ce qui caractérise les discours réels, c'est, en fait, leur hétérogénéité : pas de récit sans description(s), et sans argumentation, utilisation fréquente de séquences narratives comme de séquences descriptives dans des discours argumentatifs (politiques, polémiques ou publicitaires). En fait, il s'agit toujours d'une question de *dominante* : un type textuel domine plus ou moins nettement pour constituer un premier réseau, une première ligne de lisibilité du discours. Enfin, la notion même d'homogénéité textuelle ressemble fort à une fiction toute théorique dans la mesure où tout discours, même monologique, est traversé par des composantes dialogiques (citations explicites ou latentes, mécanismes d'anticipation de la lecture-écoute et des réponses de l'interlocuteur réel ou potentiel, idéal ou concret, etc...).

(*) La présente étude ne se veut qu'introduction à l'approche du type textuel descriptif. Un livre en préparation développera ce qui se présente, dans ce numéro, sous la forme de deux articles, complétant l'incontournable travail de Philippe Hamon. Pour un travail en classe (lecture — écriture — langue) à partir de la présente mise au point sur le texte descriptif, voir A. Petitjean, *Pratiques d'écriture* (Raconter — Décrire) Cedic Nathan, 1982.

(1) En témoignent trois récents numéros de revues : *Pratiques* n° 28 (1980), *Langue Française*, n° 50 (1981) et la même année, un numéro spécial de *Linguistique et Sémiologie*.

Le mélange des types textuels apparaît, par exemple, dans ce début d'un article du journal *Télérama* dont il sera question, à nouveau, plus loin.

- (1) Dans ces années 68, les fenêtres claquent à l'université. A Rio comme ailleurs, les amphithéâtres prennent l'air. Mais l'air de Rio résonne de sonorités neuves, bien loin de ces sambas qu'on écoute dans les night-clubs d'Europe : comme des diables rieurs, ont surgi Gaetano Veloso et Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia... Venue comme la foudre, la nouvelle musique brésilienne, belle, sensuelle et joyeuse impose ses rythmes ensorcelants.

Une jeune femme respire cette musique de toute sa peau. Elle est petite et mince, elle a les yeux noirs et des cheveux flottant jusqu'à la taille, elle s'appelle Nazaré Pereira.

Sa passion à elle, c'est d'abord le théâtre. Institutrice dans le Nordeste où elle a grandi, elle voulait le faire entrer dans sa classe comme méthode d'enseignement (...)

(Télérama, n° 1665, 9-12 1981, p. 45).

Entre la localisation dans l'espace et dans le temps collectifs des luttes étudiantes et de la musique brésilienne (paragraphe 1) et le début d'une rapide biographie (paragraphe 3), la séquence descriptive est enchâssée et isolée sous la forme d'un paragraphe complet qui redouble la photographie jointe à l'article (c'est toujours le cas dans ce genre de média et dans les rubriques spectacles). On peut établir un lien, une sorte de glissement métonymique entre les qualificatifs de la nouvelle musique brésilienne : « belle, sensuelle et joyeuse » et son incarnation dans la chanteuse décrite au second paragraphe. La description est amenée par ce glissement : la musique est qualifiée comme une femme et la femme incarne la musique.

Dans un tout autre registre textuel, le *Pluridictionnaire Larousse (1977)*, qui se veut à la fois dictionnaire de langue et dictionnaire encyclopédique, mêle lui aussi narration et description. A l'entrée automobile, par exemple :

- (2) — ENCYCL. automobile. L'automobile est constituée par un châssis reposant sur deux essieux, à l'extrémité desquels sont montées les roues, chaussées de pneumatiques et munies de freins. Ce châssis soutient tout le mécanisme composé du moteur, de la transmission, de la direction et de la suspension. Une carrosserie y est fixée pour protéger les occupants. Après des débuts très modestes, l'automobile connaît, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, une utilisation massive grâce aux progrès de l'automatisation, grâce aussi à la naissance et au développement du sport automobile. Depuis peu, les constructeurs s'efforcent, d'une part d'accroître la sécurité des passagers, d'autre part de lutter contre la pollution de l'air par les gaz d'échappement.

Illustration en couleur pages 128-129.

En (1) comme en (2), les types textuels se mêlent, s'entrelacent. En (1), la référence aux années 68 et à la naissance de la nouvelle musique brésilienne, puis la référence à l'enfance et à la vie passée de Nazaré Pereira, inscrivent la description dans une histoire. En (2), la description, qui énumère les parties de toute voiture est suivie par une brève histoire de ce symbole des temps modernes. La narration est jalonnée par des connecteurs temporels du type *après, à partir de, depuis peu*. Sans parler de l'argumentation sous-jacente sur le sport automobile (supposé utile pour tout le monde), par exemple. Les connecteurs *aussi* (additif) et *d'une part... d'autre part* (continuatifs énumératifs) se mêlent explicitement au récit comme les indices d'une argumentation dans la narration.

Ceci dit, il faut bien constater que la « compétence » des sujets parlants et écrivains leur permet d'identifier la dominante des discours qu'ils lisent ou entendent (« il m'a raconté ou décrit ses vacances » mais non « il m'a

raconté son chat » ; « ce récit comporte trop de descriptions pour être intéressant... »). Que cette compétence soit un héritage scolaire et, plus largement, culturel ne fait aucun doute (2), il n'empêche qu'elle existe et qu'on gagne à connaître ses modes de structuration.

I. — LA COHESION GLOBALE DU TEXTE DESCRIPTIF

Le mode d'organisation qui fait d'une séquence descriptive un texte et non une suite incohérente de mots doit être d'abord examiné à un niveau très global à hauteur duquel on peut dire que **pour qu'il y ait description, il faut la conjonction d'au moins deux actants** :

a) A 1. (le descripteur)

Il est manifesté ou non dans le texte. Quand il l'est, il possède une couverture figurative variable : le narrateur (ex. : dans *Le chat Noir* d'E. Poe) ; un personnage, (ex. Rouen vue par Mme Bovary) ; un animal, (ex. le félin cosmique de la *Faune de l'espace* de Van Vogt) ; un objet (ex. : le sofa, dans le roman du même nom). C'est lui qui est porteur du point de vue à la base de la sélection et de l'interprétation de ce qui est décrit.

b) A 2. (le décrit)

Toujours manifesté dans le texte, sauf quand le descripteur avoue son impuissance (Barthes dans *S/Z* relève que « La Beauté... se dit, s'affirme... mais ne se décrit pas »), le décrit possède lui aussi des modes de figuration divers (le lecteur (ex. : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino) ; un personnage, (ex. : E. Lantier dans *Germinal*) ; une notion (ex. : la délinquance dans *Les Météores* de Tournier) ; un objet, (ex. : La casquette de Charles Bovary) ; un animal (ex. : la Chatte dans le roman du même nom...).

Pour illustrer le mode de fonctionnement du décrit, on fera volontiers le détour analogique par le mode d'organisation de la définition lexicographique qui, on le sait, comporte deux éléments : la *dénomination* et la *définition* (3).

Soit l'exemple suivant :

(3) Dénomination : « *macropode* ».

Définition : « *petit poisson des eaux douces du sud est de l'Asie souvent élevé en aquarium. (Le mâle édifie un nid flottant fait de bulles d'air et de mucus, y transporte à l'aide de sa bouche les œufs pondus dans la femelle* ».

(2) Claude Abastado, dans son article « la composition française et l'ordre du discours », *Pratiques* n° 29, montre, par exemple, comment les modèles scolaires en matière de description influencent l'écriture de presse et la littérature de grande diffusion.

(3) « La description peut être définie sommairement comme une structure hiérarchique mettant en relation d'équivalence une dénomination (condensation) et une expansion (définition), l'expansion étant elle-même la mise en équivalence d'une nomenclature et d'une série de prédicats ».

Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* n° 31, p. 272.

L'article du dictionnaire met en relation une *dénomination* et une *expansion* de cette dénomination. D'un point de vue macro-structurel, la dénomination agit comme le thème d'une conversation et comme le *titre* d'un livre ou d'un article. Convenons donc de préférer la notion de *thème-titre* à celle de dénomination. Quant à l'expansion-définition, elle est à comprendre comme une nomenclature de sous-thèmes auxquels s'accrochent des prédicats. Bien qu'anticipant sur le mode d'organisation locale, précisons rapidement les mécanismes de *référentiation* et de *prédication* constitutifs d'une description.

Soit la description suivante :

- (4) « Robert, le cœur battant, s'agenouilla près de la fille. Elle était vraiment très belle et elle rougit. C'était une créature avec un visage tendre et régulier, un petit nez retroussé, une bouche aux lèvres fines et des yeux d'un vert éclatant, plein de vivacité. On aurait dit un ange ».

Chacun s'accordera pour dire que dans ce texte fictionnel, le thème-titre est la « fille » mais hésitera pour désigner le descripteur, le plus vraisemblablement « Robert » (focalisation interne) à moins que ce ne soit le narrateur (focalisation externe).

Si on décompose les éléments constitutifs du thème « fille » (Préd 1) « elle était vraiment très belle, (Préd 2) « elle rougit », (Préd 3), « C'était une créature... », on peut affiner l'analyse.

1) On peut distinguer dans les prédicats ceux qui sont des *qualifications* (« elle était vraiment très belle ») et ceux qui sont des *fonctions* (« elle rougit »). Rappelons que ces dernières sont des fonctions secondaires (« catalyses »), intégrables dans un modèle qualificatif. « Je creuse des fondations, j'élève des murs, je pose un toit... », par exemple, qui décrivent l'acte dénommé « construction d'une maison », ne sont pas à confondre avec les fonctions « noyaux », qui font avancer l'histoire dans un récit. (« Il acheva de construire sa maison en 1955 mais quelques mois plus tard il la revendit ») (4).

2) On peut distinguer des prédicats qui se réduisent à un substantif en position de sous-thème par rapport au thème-titre (« créature », « visage », « nez »...) et d'autres qui forment une expansion d'un substantif (« créature avec un visage... », « un visage tendre et régulier »).

3) Dans le premier cas, la qualification est *interne* au substantif et représente ses traits génériques. (Ex. : « C'était une créature... »). Il s'agit alors d'un acte de *référence*, le terme défini opérant une désignation référentielle qui est toujours descriptive.

« ...une phrase comme « L'homme s'approcha de la table et prit un couteau » contient au moins, à côté des deux verbes d'action, trois substantifs qui, si peu qualifiés soient-ils, peuvent être considérés comme descriptifs du seul fait qu'ils désignent des êtres animés ou inanimés ;

(4) Voir aussi bien Roland Barthes « 2. Les classes d'unités » dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 4, que A.-J. Greimas « 3. La réduction des fonctions aux qualifications » page 164 de *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966.

les autres sont équivalents au thème-titre (the) :

(ex. : (Th fille) ——— (the créature) ——— (the « ange ») (8).

Remarque 1 :

Contrairement à la pronominalisation (qui conserve référence et sens), la paraphrase désignationnelle (ex. : « fille » ——— « ange ») conserve la référence mais apporte un sens nouveau, quand elle ne porte pas atteinte à l'intégrité même du référent.

A l'intérieur de la nomenclature des sous-thèmes hiérarchiquement ordonnées, chacun d'eux peut devenir thème-titre pour d'autres sous-thèmes.

Ex. : TH (fille) ———

thh (visage) TH ———

thh (nez) TH ———

tph (retroussé)

Remarque 2 :

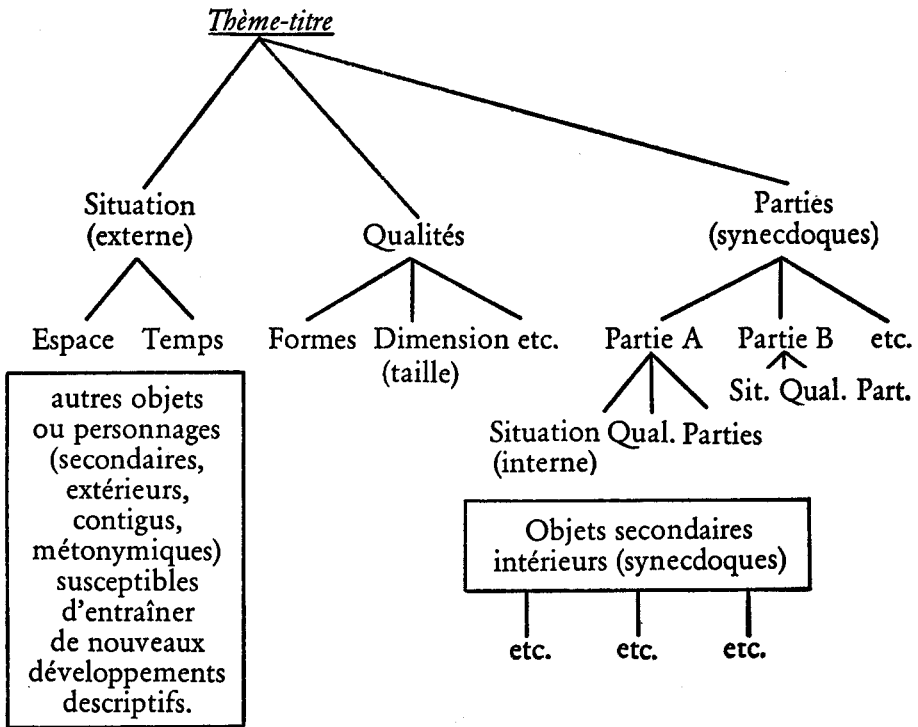
L'ordre du réel étant inépuisable, la description est toujours extensible en deux directions. a) Verticalement. En descendant le plus bas possible, par relation de contiguïté, dans la hiérarchie des prédicats 1. 2. (créature), 1. 2. 1. (visage), 1. 2. 1. 1. (tendre)... b) Horizontalement. En multipliant les prédicats nœuds équivalents. 1. (fille), 2. (créature), 3. (ange)... par relation de comparaison (9). Au niveau de a) il y a un risque certain d'atomisation et la nécessité de maîtriser les problèmes linguistiques de l'ordonnement phrastique de la description. Au niveau de b) on est saisi par le tourbillon des discours car si l'hyponymie peut passer à la rigueur comme finissable (lexique), l'équivalence, par le biais de la métaphore, ouvre sur l'infinité des discours.

Une description, c'est toujours l'étalement d'un *tout* dans la succession de mots et de phrases descriptives. J. Ricardou insiste sur le rôle double de toute description : rôle unificateur (au plan de la dimension référentielle) et rôle fractionnel (au plan textuel de la ligne d'écriture, de la linéarité du signifiant en général). L'idée de base est la suivante : la diversité des éléments de la définition (de la nomenclature comme liste) et l'abondance des prédicats (attendus ou accidentels) ont besoin d'être réunis sous l'autorité hiérarchique du thème-titre. Les expansions se développent à partir d'un tronc commun, l'image de l'arbre rendant bien compte de la hiérarchie des éléments.

(8) Comme la définition du dictionnaire encyclopédique, qui est emboîtement de classes et d'inclusions (genres, espèces, familles...) comme l'arbre généalogique, ou l'arbre-diagramme du linguiste, tout système descriptif, qui est réticulation d'un champ lexical, fait appel aux deux notions sémantiques de hiérarchie et d'équivalence : hiérarchie entre terme intégré et terme intégrant ; équivalence entre terme syncrétique global et une série de termes, qui peuvent, dans certaines conditions textuelles (métonymies, synecdoques), permuter. P. Hamon, *ibid* p. 50.

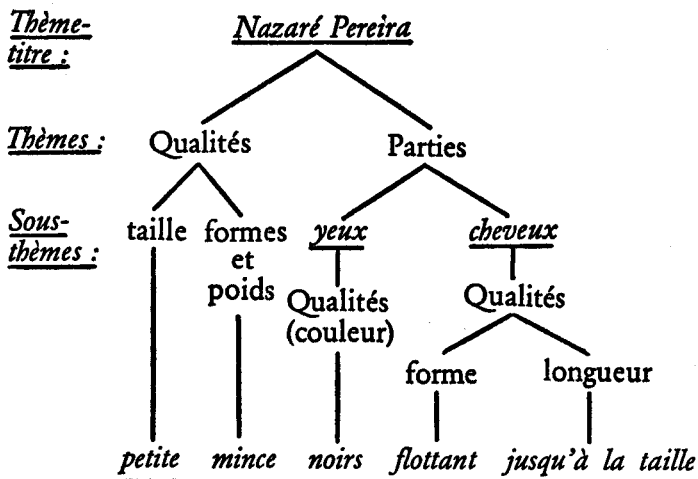
(9) Lire Jean Ricardou, « L'ordre des choses ou une expérience de description méthodique », in *Colloque de Cerisy, Pratiques*, décembre 1980.

Dans *Le Nouveau roman* (1973), J. Ricardou propose un schéma organisateur de description assez complet que l'on se permet de préciser dans l'optique de ce qui vient d'être dit :



Il faut, bien sûr, considérer cette formalisation comme un instrument didactique d'exposition et de discussion. Représenter en un seul arbre une longue description balzacienne relèverait plus de la gymnastique graphique que de l'explication ou de l'analyse.

L'article de *Télérama*, précédemment cité (1) peut ainsi être décomposé : le premier et le troisième paragraphe développent les éléments de la *situation* temporelle et spatiale. Le second paragraphe précise *qualités* et *parties* de la personne décrite :



Entre le modèle abstrait et le texte réalisé interviennent diverses opérations. En premier lieu une *sélection* qui implique un développement plus ou moins conséquent de l'arbre descriptif (sous la forme de l'omission de certaines « branches », de la limitation des qualités et/ou parties, etc.). Une opération d'*intégration* relie les unités en une hiérarchie de constituants de plus en plus complexes et selon le principe intégrateur par excellence de l'arbre. Ici, le thème-titre « une jeune femme » intègre les éléments de la situation externe (donnés par le premier paragraphe) au moyen d'un prédicat : « respire cette musique de toute sa peau » ; il intègre aussi les diverses qualités et parties. Une opération de *mise en ordre* organise la succession des paquets de propositions, elles-mêmes ordonnées par la syntaxe de phrase. Ainsi, pour (1), on peut mettre en rapport la linéarité de la succession du texte et la non linéarité des rapports entre constituants :

- a. P1 : Thème-titre + préd. renvoyant à la situation externe (la musique brésilienne des années 1968).
- b. P2 : Qualité (prédicat qualificatif ETRE).
- c. P2' : Parties (prédicat qualificatif AVOIR).
- d. P2'' : Dénomination (nom propre, identité).

Il serait facile de multiplier les exemples et de noter, surtout en début de récit (proposition narrative Orientation ou Exposition), l'importance du développement des données de la *situation externe*.

Remarque :

Le décrit, quand il est réalisé dans un texte, peut prendre des formes très diverses (10).

a) Il peut être réduit à un thème-titre manifesté sans nomenclature subséquente (« il saisit son couteau »).

b) Il peut prendre la forme d'un nombre assez petit de prédicats, l'ensemble du thème pouvant être déduit par inférence.

- (5) « Il ouvrit la porte de derrière et, tirant une liste de sa poche, il lut en appelant : « Monsieur le curé de Gorgeville ».

Le prêtre s'avança, un grand homme puissant, large, gros, violacé et l'air aimable. Il retroussa sa soutane pour lever le pied, comme les femmes retroussent leurs jupes, et grimpa dans la gimbarde ».

Guy de Maupassant, Monsieur Parent.

c) Le thème-titre est énoncé à l'initial de la description, lui assurant une lisibilité maximale mais condamnant la nomenclature à n'être que redondante ou particularisante.

- (6) Le porc.

Je peindrai ici l'image du porc.

C'est une bête solide et tout d'une pièce ; sans jointure et sans cou, ça fonce en avant comme un soc. Cahotant sur ses quatre jambons trapus, c'est une trompe en marche qui quête, et toute odeur qu'il sent, y appliquant son corps de pompe, il l'ingurgite. Que s'il a trouvé le trou qu'il faut, il s'y vautre avec énormité. Ce n'est point le frétillement du canard qui entre dans l'eau, ce n'est point l'allégresse sociable du chien ; c'est une jouissance profonde, solitaire, consciencieuse, intégrale. Il renifle, il sirote, il déguste et l'on ne sait s'il boit ou s'il mange ; tout rond, avec un petit tressaillement, il s'avance et s'enfonce au gras sein de la boue fraîche ; il grogne, il joutit jusque dans le recès de la triperie, il cligne de l'œil. Amateur profond, bien que l'appareil toujours en action de son odorat ne laisse rien perdre, ses goûts ne vont point aux parfums passagers des fleurs ou de fruits frivoles ; en tout il cherche la nourriture : il l'aime riche, puissante, mûrie, et son instinct l'attache à ces deux choses, fondamental : la terre, l'ordure...

Paul Claudel. Connaissance de l'Est. (Mercure de France, éd.).

d) Le thème-titre est manifesté à la fin de la description et vient fixer un sens à une suite prédicative flottante.

- (7) Vous vous couchez dans un silence absolu ; vous éteignez, toujours rien ; mais au moment où vous allez vous endormir, un lointain vrombissement vous alerte : cela vient du plafond, d'un angle éloigné de la chambre, et le bruit est si faible que vous pensez tout d'abord que c'est une hallucination. Pour peu de temps, car le voi se rapproche et tout à coup cesse. Le moustique est à pied d'œuvre au pied de votre lit...

Marc Bernard, La bonne humeur, Gallimard.

(10) Les opérations et les procédures dérivationnelles (plus que transformationnelles) du texte permettent donc de rassembler, sous la notion de système descriptif, aussi bien la constitution de séries lexicales à dominante synecdochique (du genre : alouette bec ailes pattes ventre dos...), ou à dominante synonymique (chapka casquette bonnet coiffure chapeau...), comme la constitution de séries syntaxiques, ou de séries phonétiques, ou graphiques, etc. La dérivation métaphorique (la métaphore filée) comme certains textes anagrammatiques déclinant les phonèmes constitutifs d'un même nom propre, explicité ou non, comme les catalogues homériques ou rabelaisiens, comme le « bout à bout » de certaines comptines (du genre : « J'en ai marre, marabout, bout d'ficelle, selle de ch'val, ch'val de bois, bois d'campêche, pêche à la ligne...), comme certaines suites de parallélismes syntaxiques (litanies et poésies répétitives), ne sont certainement que les espèces d'une même procédure descriptive plus globale ; P. Hamon, *Ibid.*, p. 81.

e) Le thème-titre décrit est présenté à l'aide d'un thème équivalent implicite au moyen de prédicats hyponymes hétérogènes, ce qui ne manque pas de créer des effets d'étrangeté qu'exploitent le fantastique et la science-fiction. Voir, par exemple, ce nuage insolite qui possède des attributs référant à un animal.

- (8) Puis il y eut un éclair et le nuage central, remplissant la partie inférieure de l'écran, changea de couleur. Tout d'abord, il commença à s'étendre, puis il rougit et se mit à bouillonner. Ce mouvement cessa soudain, le nuage forma un énorme anneau, laissant apparaître, à travers l'œil qui venait de se former, les amoncellements chaotiques des rochers... On ne voyait plus, à présent, que des ténèbres au fond desquelles il bouillonnait un feu qui projetait des langues écarlates. C'était la substance du nuage, quelle que fût sa composition, qui attaquait la première machine engloutie dans sa masse... Le nuage le poursuivait, frappant de ses colonnes noires en direction du ciel. Le pilote dirigeait son feu, à tour de rôle, sur chacun de ces tentacules.

L'Invincible, Stanislas Lem, Presses Pocket (Souligné par nous).

f) Quand le thème-titre se développe sous la forme d'un thème équivalent dont il égraine les hyponymes, on dit qu'il y a métaphore filée.

- (9) « Le métro béait non loin de là, attirant dans sa gueule noire des groupes d'imprudents. Par intervalles, le mouvement inverse se produisait et, péniblement, il vomissait un paquet d'individus pâles et amoindris, portant à leurs vêtements l'odeur des entrailles du monstre, qui puent fort ».

L'Automne à Pékin, Boris Vian.

g) Les prédicats peuvent développer la partie idéelle du thème-titre (signifié) ou sa partie matérielle (signifiant) ou les deux comme le montre l'exemple suivant.

- (10) **Le lézard.**

Le lézard dans le monde des mots n'a pas pour rien ce zèle ou zèle tortillard en ard, comme fuyard, flemmard, musard, pendard, hagard. Il apparaît disparaît, réapparaît. Jamais familier pourtant. Toujours un peu égaré, toujours cherchant furtivement sa route. Ce ne sont pas insinuations trop familières que celles-ci. Ni venimeuses. Nulle malignité : aucun signe d'intelligence à l'homme.

Francis Ponge, Le Grand recueil.

h) A l'opposé de a), la description peut avoir la forme d'une suite de prédicats sans que le thème qui les subsume ne soit nommé.

- (11) « Lorsque la pluie en courtes aiguillettes rebondit aux prés saturés, une naine amphibie, une Ophélie manchotte, grosse à peine comme le poing, jaillit parfois sous les pas du poète et se jette au prochain étang.

Laissons fuir la nerveuse. Elle a de jolies jambes. Tout son corps est ganté de peau imperméable. A peine viande, ses muscles longs sont d'une élégance ni chair ni poisson. Mais pour quitter les doigts la vertu du fluide s'aille chez elle aux efforts du vivant. Goitreuse elle halète... Et ce cœur qui bat gros ces paupières ridées, cette bouche hagarde m'apitoient à la lâcher. »

Francis Ponge, « La Grenouille », Le Grand Recueil.

II. — LA COHESION LOCALE DU TEXTE DESCRIPTIF

Décrire, c'est toujours énumérer les parties d'un lieu, d'un objet, d'un personnage... La description apparaît, en conséquence, comme le dévidement de stocks lexicaux, venant rompre la linéarité syntagmatique du narratif. Une suite de transformations, au moyen d'un algorithme de fonctions hiérarchisées

— ce qui implique à la fois une dimension temporelle et une transformation orientée — caractérisent le récit. Une suite prédicative qualificative d'éléments reliés par inclusion — ce qui implique à la fois une dimension spatiale et un état d'achronie — caractérisent la description (11).

Sauf à se présenter sous la forme d'un inventaire — ce que font certains textes limités de Georges Perec, toute description doit disposer les éléments qui la composent selon des règles qui relèvent du fonctionnement de la langue. En effet, la cohésion d'un texte (ou d'une simple séquence descriptive) résulte d'une convergence de moyens syntaxiques et lexicaux qui caractérisent sa textualité : connecteurs, progression thématique, système des temps, substitution, coréférenciation, inférences... (12). Deux exemples, simplement, les *connecteurs* et les *temps verbaux*.

1. Les connecteurs de phrases.

La connexion interphrastique est, selon les types textuels, dominée par les connecteurs additifs (*et, de nouveau, encore, également, en plus, de plus, aussi, de même, voire...*) et énumératif (*d'abord, ensuite, enfin, finalement, premièrement, en premier, deuxièmement...*), dans le cas du type INSTRUCTION surtout ; par les connecteurs explicatifs (*car, c'est que, c'est-à-dire, en d'autres termes, à savoir...*), et adversatifs (*or, mais, en revanche, au contraire, par contre, d'un côté, d'un autre côté...*), comme résumatifs (*bref, en somme, enfin...*) et conclusifs-causatifs (*finalement, en bref, enfin, en somme, en conséquence, donc, il suit, en conclusion, pour terminer...*) dans le cas du type ARGUMENTATION surtout ; par les connecteurs temporels (*d'abord, ensuite, puis, plus tard, alors, enfin, en même temps...*) dans le cas surtout du type NARRATIF. De tels signes (conjonctions, adverbes, locutions, voire propositions) ont une fonction cohésive ; ils jouent un rôle dans l'établissement d'une cohérence entre des paquets de phrases (thèses dans un raisonnement ou une argumentation, moments dans un récit, etc.). Comme le soulignait déjà G. Antoine dans son étude de la *Coordination en français*, un connecteur est à la fois « un élément lexical [et] un outil syntaxique doté d'un pouvoir de relation » (1958, p. 318). A ceci, il faut ajouter un aspect capital du fonctionnement des connecteurs : bien que sémantiquement forts et manifestes, ces signaux cohésifs ne suffisent pas pour assurer à eux seuls la cohérence d'un

(11) « L'horizon d'attente qu'ouvre un système descriptif paraît davantage focalisé sur les structures sémiotiques de surface que sur les structures profondes, sur les structures lexicales du texte plutôt que sur son armature logico-sémantique fondamentale, sur la manifestation et l'actualisation de champs lexicaux ou stylistiques, plutôt que sur une syntaxe réglementant une dialectique de contenus orientés. Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles ; dans une description il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latents ; dans un récit, il attend une terminaison, un terminus, dans une description il attend des termes. Le texte, alors, fait appel à la compétence lexicale du lecteur plutôt qu'à sa compétence « syntaxique », au sens le plus général de ce terme. Le système descriptif est alors explication (ex-plicare), dépli d'une liste en attente dans la mémoire du lecteur, exhaustion plus ou moins saturée d'une somme plutôt que mise en corrélation de contenus binaires complémentaires ». Philippe Hamon, *L'analyse du descriptif*, Hachette, 1980.

(12) Ils ne sont pas spécifiques au type descriptif, tout en y subissant un mode de traitement particulier. Ils doivent faire l'objet d'un apprentissage (mises au point grammaticales) qui gagne à ne pas être dissocié des activités de lecture et d'écriture. Pour un travail en classe sur le lexique, les connecteurs et la progression thématique en rapport avec la description, voir notre ouvrage *Pratiques d'écriture (Raconter et décrire)*, A. Petitjean, Cedic Nathan, juin 1982.

énoncé. Une cohérence isotopique et une coréférence sont absolument indispensables pour constituer un texte. En d'autres termes, les connecteurs peuvent être considérés comme des *signes cohésifs redondants* — ils précisent une relation, ils la rendent explicite. Dans les descriptions, la venue de ces connecteurs dépend étroitement de la stratégie illocutoire du descripteur (exposition, explication...) sous-jacente à son texte. Examinons, par exemple, la description de ce paysage, placée au tout début de *Premier de cordée* de R. Frison-Roche et dont on a souligné les connecteurs.

- (12) Ravanat et Servettaz firent halte un bon quart d'heure avant d'entreprendre la grimpe de l'arête. Ils soufflèrent longuement, admirant le paysage - familier pour le vieux, tout nouveau pour le jeune - des Alpes Grées. La journée était magnifique et on pouvait discerner à l'infini vers le sud les Alpes se succédant en plans étagés ; d'abord, toutes proches, les Alpes Valdotaïnes : Grivola — ardua Grivola Bella, — le Grand-Paradis, la cuvette glaciaire du Ruitor ; les géants de la frontière franco-italienne avec la Sassièra, la Clamarella — pays du bouquetin —, et plus loin vers le sud-ouest les Alpes de la Vanoise. Vers l'est, on prenait toutes les Alpes suisses en enfilade : le Vêlan, au premier plan, écrasé par l'énorme masse du Grand-Combin ; puis, très loin, le massif de Zermatt, avec le Cervin et son étrange nez de Zmutt, tout noir au-dessus des nuées, et les étendues glaciaires du Mont-Rose, aériennes, supra-terrestres, confondant l'ivoire de leurs neiges avec l'opale des brumes.

De la vallée montaient des vapeurs qui se groupaient au-dessus des abîmes, se rejoignaient, se mêlaient en remous moutonneux qui bientôt ourlèrent de leurs vagues silencieuses toutes les vallées, du Col Ferret au Col de la Seigne. Vers l'ouest, le paysage, plus proche, était plus inhumain encore. C'était d'abord, sentinelle avancée, la lame de granit de l'Aiguille de la Brenva, flanquée d'une étrange chandelle de roc que les guides de Courmayeur baptisèrent le « Père Éternel », puis le gouffre du glacier de la Brenva, et le glacier lui-même, sale et pierreux, coulant en rampant entre ses moraines, débordant de son énorme saillie frontale, pour aller mourir, par-dessus le Val Veni qu'il déchirait comme une lèpre, dans les mélèzes de Notre-Dame-de-Guérison.

Le torrent issu du lac Combal le traversait de part en part et résurgait en grondant d'une caverne de glace, au niveau des prairies d'Entrèves. En troisième plan s'allongeait, démesurée, grandiose, sur 3.500 mètres de hauteur, l'arête de Peuterey, avec l'Aiguille Noire, sinistre pyramide balafrée de couloirs endeuillés, puis la dentelure des Dames-Anglaises, Irréelle, aérienne, vertigineuse ; ensuite la majestueuse élancée de l'Aiguille Blanche, un cimier de glace festonné de corniches menaçantes, se rattachant par une fine crête d'argent à la masse même du géant, le Mont-Blanc, dont les faces himalayennes s'élevaient si haut, si haut dans l'air, qu'elles semblaient, vues de là, jeter comme un défi à l'œil des alpinistes.

Parfois, vers la Sentinelle Rouge, un sérac craquait. C'était comme un coup de tonnerre qui déchirait l'air des altitudes, et longtemps après que le bruit s'était éteint, on pouvait suivre le nuage de poussière irisée qui précédait le tourbillon de l'avalanche sur les hauts plateaux glaciaires.

(Artaud éd., 1963, pages 24-25).

Les connecteurs — ici à la fois énumératifs et temporels : *d'abord, ensuite, puis* — servent à la mise en ordre du référent géographique et des propositions successives. Le monde et le texte se trouvent ainsi hiérarchisés :

SOUS-THEMES

CONNECTEURS

Niveau 1

Niveau 2

1. vers le sud

11. d'abord

12. et plus loin vers

le sud-ouest

2. vers l'est	21. au premier plan	
	22. puis très loin	221. ... 222. et

3. vers l'ouest	31. c'était d'abord	
	32. puis	
	33. en troisième plan	331. ... 332. puis 333. ensuite
		334. (le Mont Blanc)

La progression est moins réglée par un ordre du réel géographique que par la nécessité d'une montée du regard vers le sommet du Mont Blanc, comparé (sans la moindre hésitation) aux sommets de l'Himalaya. Conformément à un artifice vraisemblabilisant caractéristique du texte réaliste-lisible, la mise en ordre des éléments successifs mime un déplacement spatial et temporel du regard des personnages. En fait, c'est de la successivité littérale de la description comme texte qu'il s'agit de rendre compte sachant que l'artifice consiste à transformer l'énumération en une sorte de « récit fallacieux ». Jean Ricardou désigne par cette expression les effets chronologiques induits par les connecteurs temporels, à valeur énumérative en même temps, du type *d'abord, puis, ensuite, enfin*.

2. Les temps verbaux.

« L'imparfait décrit des *circonstances* (événements, décors...). Le passé simple place au premier plan un fait essentiel dont l'imparfait n'est que le *commentaire* ou qu'une conséquence qui se prolonge ». Grammaire Larousse du Français Contemporain, p. 341. (Nous soulignons) « Le passé simple marque une action achevée dont on envisage les limites ; l'imparfait décrit les *circonstances* (événements, décor) qui existaient *avant l'action rapportée* au passé simple et qui *durent encore après son achèvement* ». J. Pinchon et R.-L. Wagner, *Grammaire du Français classique et moderne*, Hachette, 1962, p. 341 (Nous soulignons).

Ces deux citations montrent qu'il existe un consensus assez large sur la particularité de l'imparfait de signaler et de produire une description. Harold Weinrich (13) à partir d'une perspective textuelle a tenté de formuler cette particularité de l'imparfait à poser le cadre spatio-temporel du récit en proposant les notions d'*arrière-plan* et de *premier plan*.

« Ce qui est ici en question c'est la fonction des temps dans les textes ; plus précisément, imparfait et passé simple étant en

(13) *Le Temps*, « Le récit et le commentaire », Seuil, 1975. Ces notions bien opératoires pédagogiquement restent discutables théoriquement. Voir les articles de Jean-Michel Adam et J. Simonin-Grumbach dans les numéros 10 (1976) et 13 (1977) de *Pratiques*.

français des temps narratifs, leur fonction dans les récits. Celle-ci n'est autre que de donner du *relief* au récit en l'articulant par une alternance récurrente entre premier-plan et arrière-plan. L'imparfait est dans le récit *le temps de l'arrière-plan*, le passé simple *le temps du premier-plan* ». (op. cit. p. 114).

D'après les analyses de Weinrich, au *premier-plan* se disposent les actions qui font avancer l'histoire alors que l'*arrière-plan* recueille les *commentaires*, les *explications*, les *descriptions*, les *actions secondaires*... (14). Ce que confirme cet extrait de *L'Homme sans qualités* de R. Musil (p. 9 et 10, tome 2, Seuil, coll. Points).

- (13) « Il pencha la tête comme s'il avait eu de l'eau dans les oreilles ; le train était bondé, le voyage avait été long ; des gouttes de la conversation générale qui avaient pénétré en lui au cours du trajet remontaient à la surface. Au milieu de la galeté et de la hâte des arrivants que la haute porte de la gare, telle la bouche d'une fontaine, déversait dans la tranquillité de la place, Ulrich avait attendu qu'ils ne s'écoulaient plus que goutte à goutte ; il était maintenant debout dans cette espèce de chambre d'aspiration que forme le silence après le vacarme. En même temps que le trouble créé dans ses oreilles par ce silence, une tranquillité insolite frappa ses yeux. Dans cette tranquillité, le monde visible avait plus de force qu'à l'ordinaire : quand le regard d'Ulrich franchit la place, de banales croisées en face de lui apparurent si noires dans le crépuscule sur la lividité des vitres qu'on eût dit les croix du Golgotha. Dans les rues, le mobile avait une façon de trancher sur l'immobile que les toutes grandes villes ignorent. Visiblement, l'un comme l'autre, ici, avait assez de place pour étaler son importance. Ulrich nota ces faits avec la curiosité qu'éveillent les revêts et considéra la grande ville de province où il avait passé de brèves, mais peu agréables périodes de sa vie. »

Le récit réaliste utilise ces deux plans en permanence produisant, selon l'importance accordée à l'un ou à l'autre des effets de ralentissement et d'enlèvement de l'action ou au contraire d'accélération narrative comme en témoignent les deux extraits suivants de *Germinal* :

- (14) « Quatre heures sonnèrent au coucou de la salle du rez-de-chaussée, rien encore ne remua, des haleines grêles sifflaient, accompagnées de deux ronflements sonores. Et brusquement, ce fut Catherine qui se leva... Mais elle restait assise, la tête si pesante, qu'elle se renversait entre les deux épaules, cédant au besoin invincible de retomber sur le traversin.

Maintenant la chandelle éclairait la chambre, carrée à deux fenêtres que trois lits emplissaient. Il y avait une armoire... dans le lit de gauche... Dans celui de droite... La porte était vitrée, on apercevait le couloir du paller.
Cependant Catherine fit un effort désespéré. »

Germinal, Poche, p. 36-37.

Au début du passage, le texte réalise une sorte d'équilibre entre les deux plans puis l'action de se lever de Catherine est totalement interrompue par une demi-page de description (résumée ici) qui sert à mettre en place le cadre des Maheu.

Au contraire, dès qu'il y a tension actionnelle, ce sont les passé simple qui dominent :

(14) Selon le mode textuel, l'imparfait fait système avec le passé simple (récit) ou le passé composé (discours). Quant aux rétrospections explicatives ou actorielles, elles sont prises en charge par le plus que parfait.

- (15) « Un instant, le directeur, désespéré, essaya de lutter seul, de réduire violemment cette foule ; mais c'était une folle inutile il dut se retirer. Et il resta quelques minutes, au fond du bureau du receveur essoufflé sur une chaise, si éperdu de son impuissance que pas une idée ne lui venait. Enfin, il se calma, il dit à un surveillant d'aller lui chercher Chaval ; puis, quand ce dernier eut consenti à l'entretien, il congédia le monde du geste. »

Germinal, p. 334.

Remarque :

A la lumière des deux derniers exemples, il serait facile de démontrer l'insuffisance de la notion de « mise en relief ». Le statut de l'imparfait semble autrement complexe. Retenons seulement, pour le moment, que si les imparfaits de (14) possèdent bien une valeur « descriptive », c'est qu'ils prennent appui sur des verbes au passé simple qui servent de point d'incidence : « quatre heures sonnèrent... rien encore ne remua... ce fut Catherine qui se leva ». Sur cette trame narrative, les imparfaits se détachent comme autant de notations descriptives. Ils annulent nettement l'enchaînement narratif des actions dans la suite connectée par « mais » : « ...Catherine qui se leva... Mais elle restait assise (...). Cependant Catherine fit un effort désespéré ».

En (15), c'est une autre valeur de l'imparfait qui apparaît, ce que nous sommes tentés de désigner ici comme un (renforcement des) effet(s) de focalisation. « Mais c'était une folie inutile » peut être considérée comme une **évaluation du narrateur**. De même pour « si éperdu de son impuissance que pas une idée ne lui venait ». L'effet énonciatif « Histoire » relevé par Benveniste (« personne ne parle ici ») appartient en propre au passé simple, mais assurément pas à l'imparfait qui porte souvent trace de l'énonciation (valeur « Discours »). Avec l'imparfait, les entailles sont soit descriptives (comme en (14) ci-dessus), soit évaluatives-focalisatrices (comme en (15)).