

Laurent Musabimana Ngayabarezi

Dictionnaire illustré de la narratologie



EDILIVRE

Avant-propos

La narratologie, terme forgé par Tzvetan Todorov en 1969, désigne l'une des méthodes d'interprétation des textes littéraires. Elle examine principalement les matières narratives qui composent le récit. Autrement dit, elle scrute, comme le précisent Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (1995 : 168), « les composantes et les mécanismes du récit ». Cette discipline est développée, de façon approfondie, depuis *Figures III* (1972), par Gérard Genette. Des auteurs comme Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond et bien d'autres théoriciens du récit de l'époque tracent la première voie de la narratologie : la sémiotique narrative d'inspiration structuraliste. C'est l'ère de la narratologie classique. Pareille voie s'attache essentiellement à la structure narrative, à l'immanence narrative en sacrifiant certaines des composantes de la matière narrative comme les facettes de la temporalisation, du discours rapporté, etc.

Depuis l'émergence des approches d'interlocution (pragmatique, énonciation, analyse de discours, etc.), la narratologie n'analyse plus uniquement la structure,

l'immanence narrative. Elle oriente son objet d'attaque, non seulement vers l'étude des composantes comme la narration, l'histoire, le récit, etc., mais elle s'intéresse également aux matières narratives telles que ces dernières sont perçues par l'instance réceptrice. Le texte narratif devient, dans ces conditions, un espace de coopération entre texte-lecteur, et contient, comme les autres activités de communication, les actes de parole. À en croire Dominique Combe cité par Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau (2005 : 81), « raconter [...] est sans doute l'acte de langage le plus fondamental de la littérature ». C'est essentiellement l'une des considérations de la narratologie post-classique.

Le présent ouvrage s'inscrit donc dans les lignes de force de la narratologie classique et post-classique ou contemporaine. En développant des articles qui relèvent fondamentalement du large domaine de la narratologie, cet ouvrage met en place des notions résultant d'autres méthodes qui présentent des similarités frappantes avec la narratologie. En effet, comme on le sait, aucune méthode, dans son application, ne peut se suffire à elle-même. Le dialogue et l'interrelation entre les disciplines sont une réalité indéniable, bien que chaque discipline dispose de son objet d'étude spécifique et de ses méthodes. La narratologie sert de matière à plusieurs méthodes à l'instar de la stylistique, de l'énonciation, de la pragmatique, de l'argumentation, etc. Et d'ailleurs, appliquer n'importe quelle méthode au texte littéraire narratif nécessite absolument le recours à la narratologie. On doit savoir, par exemple, l'instance qui parle dans le récit, de quoi elle parle, ce que disent les personnages, comment se présentent les composantes temporelles et spatiales, etc.,

avant de déterminer une terminologie appropriée à telle ou à telle méthode d'interprétation que le chercheur se propose d'appliquer au discours narratif.

Les entrées – trois cent sept, et présentées selon l'ordre alphabétique – formant ce *Dictionnaire* réfèrent principalement au genre narratif comme étant l'une des pratiques sociodiscursives présentant une histoire. Ce livre met l'accent sur la narratologie, méthode qui analyse tout ce qui constitue l'organisation et la matière narratives. Mais la particularité de ce livre réside dans la sélection et l'analyse des concepts qui composent le champ de la narratologie. L'ouvrage s'adresse ainsi à tous ceux qui, à un titre ou à un autre, se trouvent intéressés par la narratologie et qui désirent en savoir les termes clés ainsi que son application à un texte narratif.

Les références sur base desquelles les entrées sont réunies ici constituent la bibliographie à la fin de l'ouvrage. Lesdites références sont, pour la plupart, des ouvrages qui analysent l'un ou l'autre aspect de la narratologie, classique ou contemporaine. Les œuvres narratives d'illustration de telle ou telle notion font également partie de la bibliographie.

Cet ouvrage ne prétend cependant pas à l'exhaustivité dans la présentation des matières qui composent la narratologie. Il serait donc prétentieux de penser que, pour une méthode toujours en mouvement telle la narratologie, on puisse répondre au souci d'information définitive. Il ne fait que poser des jalons, et encore !

Laurent Musabimana Ngayabarezi.

Accélération narrative

Cette notion est l'inverse du procédé de retardement narratif. Dans le mode de vitesse narrative, les effets d'accélération désignent le mode de narration à travers lequel le narrateur procède à l'avancement, à l'anticipation, à l'augmentation de la vitesse dans son travail de narration. Les modes de narration à accélération se traduisent notamment par le sommaire narratif, l'ellipse. L'accélération narrative peut jouer le rôle de minimisation de tel ou tel épisode ou personnage, rôle d'antipathie envers un personnage donné, etc. En tout état de cause, accélérer le récit a comme effet, de mesurer la progression du rythme du récit dans l'économie générale de l'œuvre narrative.

Actance

Par rapport à la structure d'actance chère à la linguistique, l'actance narrative peut s'entendre comme la manière dont le récit organise les relations, dans l'économie narrative, qui s'établissent entre Destinateur vs Destinataire, Sujet vs Objet, Adjuvant vs Opposant.

Actant

Terme utilisé par Lucien Tesnière (1893-1954) dans *Éléments de syntaxe structurale* (1959) pour désigner les unités indiquant les êtres ou les choses qui, d'une manière ou d'une autre, même en tant que simples figurants, participent au procès exprimé par le verbe. Il sera repris en sémiotique narrative (Propp, Bremond, Greimas, etc.), notamment dans l'analyse structurale du récit, pour traduire une entité qui joue un rôle d'action dans une quête. L'actant désigne donc un rôle, une fonction dans une dynamique « actancielle » (terme de Greimas). En effet, la méthode actantielle (ou actancielle) vise à déterminer la position de chaque actant par rapport au projet central du récit. Ce projet se réalise suivant trois axes : un désir à réaliser, une communication à effectuer et une lutte à soutenir.

Au fait, la *sémiotique narrative*, qui est l'un des fondements de la narratologie classique, affine les recherches du Russe Vladimir Propp (*Morphologie du conte*, 1970). Il distingue trente et une fonctions, qui constituent la matrice pour analyser les contes. Pareilles fonctions sont réduites à six *actants* par Greimas dans ses recherches : Destinateur/ Destinataire, Sujet/Objet, Adjuvant/Opposant ou Traître. Algirdas Julien Greimas parle d'*actant* à la place de *fonction* « proppéenne ». En effet, la sémiotique structurale de Greimas (*Du sens. Essais sémiotiques*, 1970) a été préparée par un premier effort de modélisation publié dans *Sémantique structurale* (1966). On y voit déjà l'ambition de construire un modèle rigoureusement achronique, et de dériver les aspects irréductiblement diachroniques du récit par l'introduction

de règles de transformations. Il les appelle *actants*, pour dichotomiser des personnages concrets dans lesquels s'incarnent leurs rôles. La méthode actantielle présente des avantages certains : le nombre des actants est plus réduit que la liste des fonctions chez Propp ; les interactions entre lesdits actants ouvrent sur une représentation paradigmatique, plutôt que syntagmatique. Cela veut dire que le modèle d'inspiration greimasienne amène des considérations d'enrichissement et de radicalisation. Radicalisation en ce que le chercheur ramène les contraintes de narrativité à leur source ultime : les contraintes attachées au fonctionnement le plus élémentaire de tout système sémiotique. La narrativité serait alors justifiée en tant qu'activité soustraite au hasard. Enrichissement dans la mesure où le mouvement de réduction à l'élémentaire est compensé par un mouvement de déploiement vers le complexe. La visée est alors de remonter à un niveau sémiotique plus fondamental que le niveau discursif même et d'y trouver la narrativité déjà située et organisée antérieurement à sa manifestation.

Comme toute méthode, on peut dire que cette première orientation de la narratologie connaît des limites. En effet, le modèle actantiel s'applique aisément aux textes courts. Il s'applique mal à tout un texte littéraire, comme un roman. Car dans ce dernier, on peut dégager autant de schémas actantiels qu'il y a de quêtes. En outre, pareil modèle paraît inadéquat à la littérature fragmentaire et transgénérique où les intrigues sont indécidables et entremêlées, entrecoupées de textes aussi polymorphes qu'ils n'établissent aucune relation de cause à effet entre eux.

Par ailleurs, le mot actant parsème les modèles contemporains d'inspiration linguistique comme

l'énonciation et la stylistique : actant de l'énonciation. Est ici l'actant de l'énonciation, suivant les mots propres de Georges Molinié (1993 : 77- 78), « chacun des deux pôles du système élémentaire : l'actant émetteur (E) qui produit le discours, et l'actant récepteur (R) qui le reçoit (auditeur, spectateur, lecteur, destinataire) ; on sait qu'il existe quantité de stratifications possibles, à l'intérieur de ce schéma général, spécifiant de nombreuses situations occurrentes, concrètes à chaque pôle ». C'est ainsi que le propre de chaque marque d'intention pour chaque pôle réside dans la mise en place et l'investissement dans tout un arsenal d'attitudes à l'égard de l'acte d'énonciation coproduit. Ledit arsenal se traduit par la forme des énoncés qui sont mis en exergue, en fonction, bien évidemment, de cet investissement énonciatif réciproque. Les énoncés reçoivent une certaine forme grâce à des modalisateurs que chaque actant considère appropriés à sa modalité.

Acte de langage

Par acte de parole, il faut entendre les activités de parole qu'accomplit le locuteur en fonction d'une intention communicative. Il désigne les actions qu'il pose sur le contexte interlocutif pendant les activités de communication. Cela veut dire qu'un acte de langage se distingue des autres actes par le moyen utilisé : *le langage*. Il se matérialise par un signal de nature linguistique. En outre, l'acte de parole permet l'interaction, c'est-à-dire la *coopération* dans l'exécution des tâches diverses. Autrement dit, l'acte de parole est la réalisation d'une intention communicative. Cette théorie des actes de langage a été dichotomisée par le Britannique John Langshaw Austin (1911-1960) dans *How to do things with*

words (1962) dont la traduction en français, *Quand dire, c'est faire*, intervient en 1970 par Gilles Lane. Ce livre rassemble douze conférences. Austin distingue trois types d'actes de parole (ou actes de langage ou actes de discours, ou actes de communication ou actes d'énonciation), qu'il appelle « speech acts » : acte locutionnaire, acte illocutionnaire et acte perlocutionnaire.

La notion d'acte de discours n'est pas repérable que dans la communication authentique ; elle caractérise même la communication différée. C'est dans ces conditions, notent Christian Baylon et Paul Fabre (2002 : 171), qu'« avec le langage, on peut en effet accomplir une multitude d'actions, si nombreuses que nul n'en a établi une liste complète : décrire, interroger, répondre, ordonner, juger, promettre, prêter serment, certifier, parier, s'excuser, pardonner, condamner, féliciter, blâmer, remercier, saluer, inviter, accepter, insulter, menacer, argumenter, conclure, avouer, présenter une requête, nommer à un poste, etc. Les actes illocutoires vont donc bien au-delà de la simple description du réel à laquelle on s'intéressait classiquement ». Il suffit donc qu'une énonciation et une intention communicative soient produites pour qu'un acte de parole soit mis en place.

Acte de lecture

Grâce à l'évolution de la lecture du texte littéraire reposant sur le « principe de coopération », qui se solde aujourd'hui dans la relation texte-lecteur, le terme d'« acte de lecture » est utilisé dans les théories de la réception par Iser à la fin des années 70. Pour lui, notent Delcroix et Hallyn (1995), l'acte de lecture se subdivise en trois composantes : le concept de « lecteur implicite », les termes

de « répertoire et stratégie » et la notion de « négation » en tant qu'elle est liée au caractère « négatif » du texte littéraire. Cette tripartition de l'acte de lecture amène l'idée des facettes pragmatiques dans les activités de lecture.

En effet, considérant que le lecteur est le « système de référence », Wolfgang Iser cherche à l'intérieur de l'œuvre littéraire, dans ce qu'il appelle « une structure textuelle d'immanence du récepteur », une série d'orientations internes ou conditions de réception que le texte fictionnel – ou littéraire – offre à l'ensemble de ses lecteurs possibles. Privé de la situation référentielle dont la détermination rigoureuse assure à l'acte linguistique sa pleine réalisation, le texte littéraire se présente comme un discours entièrement décontextualisé. N'ayant pour ainsi dire de contexte que le cotexte, que la séquence textuelle où il s'insère, l'acte littéraire, s'il se veut doté d'une force illocutoire, devra fournir lui-même des indications pour la reconstruction et la reconstitution de la situation énonciative. Ce phénomène, que Iser nomme aussi « dépragmatisation », contrebalancé dans l'acte de lecture par une « repragmatisation » que le lecteur opère sous la pression de l'œuvre, explique la spécificité du texte littéraire d'incorporer une série d'instructions qui doivent servir à la production des contenus représentés.

C'est dans cette perspective qu'apparaissent les notions de « stratégie » et de « répertoire ». Ces concepts sont définis en fonction des conditions de réussite d'un acte de discours telles que dichotomisées par Austin : (i) une série de « conventions » communes entre l'énonciateur et l'allocutaire, (ii) un ensemble de « procédures reconnues » par les interlocuteurs et (iii) la disponibilité par les interactants à prendre part à l'acte

interlocutif. Si la disponibilité du lecteur face au texte qu'il est en train de lire ne semble poser aucun problème et peut être reprise telle quelle dans la pragmatique linguistique, la catégorie (i) est redéfinie comme le « répertoire » de l'œuvre, la catégorie (ii) rebaptisée « stratégies ». Iser soutient que, lors de son intégration au livre, le répertoire sélectionné subit « une déformation cohérente » qui en modifie sensiblement le caractère.

Quant aux stratégies, elles « ébauchent les conditions de perception du texte » et constituent des « orientations opérationnelles » qui présentent au lecteur une série de possibilités combinatoires sur lesquelles devra s'appuyer l'acte de lire. C'est pourquoi Iser prend le texte littéraire pour un système combinatoire dans lequel une place a été prévue pour la personne chargée de réaliser ces combinaisons. Les stratégies constituent une entité dynamique : elles orientent et dirigent le lecteur lors de sa traversée du texte. La négation, elle, se présente comme la conséquence de la décontextualisation que subissent les éléments du répertoire au niveau de leur intégration textuelle : le texte littéraire nie partiellement les normes qu'il incorpore ou absorbe tout en postulant à ce mouvement négateur une réévaluation virtuelle dans le cadre concret de l'acte de lecture.

Acteur

La notion d'acteur s'apparente à celle de personnage. Car l'élément linguistique – eur recèle la valeur d'action. Tout acteur désigne donc celui qui joue un rôle quelconque dans l'historicité. Comme tel, le concept d'acteur aide le récit à fonctionner au point de souligner que les actions mises en jeu dans le déploiement narratif

sont tributaires de l'acteur. Un des acteurs, par exemple, dans *Un fou noir au pays des Blancs* de Pie Tshibanda s'appelle Masikini Wa Mungu.

Action

Les actions renvoient à des motifs qui expliquent pourquoi quelqu'un fait ou a fait quelque chose. Cela veut dire que les motifs d'une action ne sont jamais attestables indépendamment de l'action dont ils sont le motif. En effet, dans un roman, par exemple, tous les personnages forment un système dans lequel ils se définissent les uns par rapport aux autres, avec des rôles différenciés. Dans ce système, le personnage ne se situe pas seulement par son *être* mais surtout par son *faire*, par la part qu'il prend à l'action, c'est dire la fonction. Dans ces conditions, l'action désigne l'ensemble des faits ou agissements de divers participants, des états affectant ces participants et des situations dans lesquelles ils se trouvent, et enfin des événements naturels ou sociaux qui surviennent indépendamment de la volonté des participants. Et donc les personnages ont un rôle dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages.

Activités de narration

Les activités de narration ou activités narratives désignent l'ensemble des opérations narratives effectuées par le narrateur dans le déploiement narratif. Elles reposent sur cinq infinitifs principaux qui caractérisent tout récit : raconter, décrire, rapporter, dialoguer et

commenter. Pareils infinitifs présentés selon la gradation ascendante n'apparaissent pas forcément de cette manière dans le récit. Le narrateur est libre de commencer par n'importe quelle activité narrative.

Adjuvant

Selon le schéma actantiel, qui constitue l'un des modèles d'analyse structurale du récit, le terme d'adjuvant désigne l'actant qui apporte un secours au sujet-héros dans sa lutte pour la recherche de l'objet-valeur, la quête.

Alinéa

Les alinéas, dans une narration, traduisent des marques typographiques qui marquent les tours de parole. Ils isolent les discussions de la narration, et laissent beaucoup de blancs sur chaque page où ils apparaissent. Les alinéas constituent une sorte de rupture narrative étant donné que le narrateur abandonne son rôle principal de raconteur pour imprimer au texte les stratégies de commentaire et de dialogue. Et donc chaque début de la réplique est sanctionné par l'alinéa afin de matérialiser ce double jeu énonciatif.

Allomotif

L'allomotif peut s'entendre, à l'instar de l'allophone, comme l'une des manifestations d'une unité fonctionnelle du récit. Cependant, au lieu d'être des variables d'un thème, l'allomotif désigne plutôt des thèmes qui sont identiques, traduisant les mêmes entités ou actions narratives autonomes qui se ressemblent dans un même roman. De tels thèmes obéissent ainsi à la règle de la répétition.

Altérations

Genette (1972 : 211) montre qu'il arrive que les variations de « point de vue » qui se produisent au cours d'un récit puissent être analysées comme des changements de focalisation. Mais un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question, de même que dans une partition classique un changement momentané de tonalité, ou même une dissonance récurrente, se définissent comme modulation ou altération sans que soit contestée la tonalité d'ensemble. Les altérations concernent donc ces infractions isolées, quand la cohérence d'ensemble demeure cependant forte pour que la notion de mode dominant reste pertinente. En ce sens, Genette distingue deux marques d'altérations : la « paralipse » est une marque d'altérations consistant à donner moins d'information qu'il n'en est en principe nécessaire, alors que la « paralepse » consiste à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble. La paralipse et la paralepse s'apparentent à des anachronies complétives.

Alternance

Sur le plan narratif, l'alternance peut s'entendre comme l'une des activités de narration à travers laquelle le narrateur fait réapparaître tour à tour, et selon un ordre régulier, les mêmes énonciations événementielles d'une série de faits. En d'autres termes, l'alternance (Bourneuf et Ouellet, 1978 : 72) consiste à « raconter les deux histoires

simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante ». L'alternance narrative est donc un assolement d'histoires où des voies, voire des voix narratives, se déroulent concomitamment, se côtoient, se croisent quelquefois puis se séparent à nouveau, pour finalement se retrouver unies par une énonciation événementielle qui les provoque.

Amorce

Charles Grivel cité par Jouve (2010 : 18) conçoit l'amorce comme un des éléments narratifs qui provoquent (ou multiplient) l'intérêt chez le lecteur. Par elle, le récit négateur obtient un impact maximum. Un début de roman comprend à la fois l'exposition donnant les termes de la narration et une amorce provoquant la lecture. Ces deux obligations contradictoires expliquent la variété des mouvements inauguraux : qui expose n'intrigue guère (alors qu'à une période précédente du roman l'auteur y parvenait) et qui intrigue se voit bientôt contraint de cesser d'intriguer pour exposer. L'amorce ressemble à une sorte de déclencheur afin de plonger le lecteur dans l'ambiance du texte. Elle suscite une curiosité et une sensibilité littéraires. Pour cela, l'amorce engendre des considérations importantes sur le contrat de lecture, celles d'« affectiviser » le lecteur, et de produire ainsi chez lui des effets perlocutoires de grande envergure.

Amplitude

Cette manifestation narratologique se produit lorsque les anachronies narratives peuvent couvrir elles-mêmes « une durée d'histoire plus ou moins longue ». Par

exemple, dans cette phrase tirée de *Ô pays, mon beau peuple!* de Sembene Ousmane : « *Cent ans je ne comprendrais pas Diagne ! Intervint Agbo, le docteur* » (p. 41). Dans cet investissement énonciatif, le narrateur présente le fait comme imaginaire. En effet, l'expression temporelle « cent ans » implique une action future dont le locuteur se représente l'accomplissement dans la pensée, à tel moment alors, à venir, où se situe le fait. Par cette projection du fait, le « cent ans » marque la prolepse. L'amplitude se situe alors entre « cent ans » et « je ne comprendrais pas Diagne ! ». Cette projection temporelle rejette donc au loin le fait par rapport au moment où le docteur est arrivé. En conséquence, il s'installe un fait éventuel car le locuteur n'a aucune certitude de la réalisation du fait au sujet de ce qu'il affirme au moment de la parole. Cette éventualité énonciative, qui traduit par ailleurs une distance maximale vis-à-vis des propos que tient le locuteur, se trouve renforcée par le tiroir verbal de l'hypothétique, « ne comprendrais pas ».

Anachronie

Composante de l'ordre narratif, l'anachronie se produit chaque fois que l'ordre de succession des événements dans l'histoire concorde avec l'ordre de leur apparition dans le récit. Ce genre d'ordre temporel caractérise essentiellement les récits linéaires. Les anachronies peuvent être objectives (lorsqu'elles sont assumées par le récit) ou subjectives (lorsqu'elles sont mises sur le compte d'un personnage).

Analepse

Forme d'anachronies narratives, l'analepse désigne l'anachronie par rétrospection, qui consiste à revenir sur un événement passé – procédé que l'analyse filmique mentionne sous le nom de flash-back. L'analepse souligne un décalage entre l'ordre des événements dans la narration et l'ordre des événements dans le quasi-monde créé par l'univers romanesque auxquels renvoient les premiers. Un récit qui revient en arrière est appelé un récit rétrospectif. Dans un récit ayant pour temps de référence le passé, ces retours en arrière se font généralement au plus-que-parfait et autres temps composés du passé. Les retours en arrière servent souvent à expliquer la situation présente.

Aposiopèse

Figure de rhétorique ou de style, l'aposiopèse consiste en une interruption brusque dans le cours d'une phrase afin d'inviter l'interlocuteur à suppléer à ce qu'a tu le locuteur. En narratologie, l'aposiopèse peut s'entendre comme une construction narrative par laquelle passe le narrateur pour installer une écriture du silence et de la dissimulation. Pareille écriture désarticule les mouvements syntaxiques du texte en les laissant en haleine. Les phrases restent ainsi haletantes, chancelantes, chavirantes comme si le narrateur perdait du souffle, était lassé par ses activités de narration, à cause justement d'une abondance de points de suspension. Une telle construction romanesque constitue l'une des caractéristiques de la littérature transgressive fragmentaire, car le texte devient inachevé. Dans ces conditions, le roman contenant l'aposiopèse demeure comme un moule à remplir. Ce qui s'explique par

le fait que le narrataire ou le lecteur peut ajouter aux phrases inachevées, à l'œuvre inachevée n'importe quel élément narratif. Celui-ci peut ne pas avoir des relations de cause à effet avec les autres séquences narratives de l'œuvre. Le cas de figure concerne *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline. Évoquant effectivement le langage de ce roman, Pol Vandromme (1963 : 112) note : « Les mots fuyent, mais au pas de charge, dans une bousculade que le calme ne tente jamais. La phrase ne respire pas : elle halète, elle suffoque. Elle a de la peine à s'arrêter, à mettre un point final et à passer à la ligne. Toujours elle se relance sur le tremplin des points de suspension, plongeant, créant des remous, des tumultes rageurs. C'est une fuite en avant. Une poursuite. » Beaucoup de romanciers contemporains font d'une telle écriture leur lieu de prédilection. C'est l'une des écritures qui demandent au lecteur la participation au travail de lecture en tant que coproducteur, et non un consommateur oisif.

Architextualité

L'architextualité désigne la relation d'un texte aux catégories génériques. Autrement dit, elle concerne l'inscription d'un texte dans un genre littéraire, comme narratif. Et Genette (1979 : 87-88) précise que l'architextualité ou architexture désigne « cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et les déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres ». Jean-Michel Adam (1999 : 85) soutient que l'architextualité générique, qui a le mérite de signaler l'appartenance d'un texte à un ensemble qui le