

LA VALEUR DE L'INTRIGUE

Quelle est la valeur de l'intrigue ? Cette question pourrait sembler triviale, et pourtant, elle devient essentielle si on la resitue dans un contexte élargi, tenant compte de la très grande diversité des récits qui circulent dans notre société, les chefs-d'œuvre de la littérature ne représentant qu'un avatar de la narrativité parmi d'autres. Élargir le contexte peut ainsi nous amener à prendre conscience de l'existence d'un grand nombre de facteurs implicites qui détermineront les réponses possibles à cette question. D'une part, tout dépend du genre que l'on considère : parle-t-on de l'intrigue d'un récit conversationnel ? d'une narration s'insérant dans un discours politique ou publicitaire ? d'un film hollywoodien ? d'une bande dessinée ? d'un jeu vidéo ? d'un ouvrage historique ? d'un roman policier ? d'une tragédie classique ? d'un roman-feuilleton du XIX^e siècle ? d'une œuvre littéraire canonisée par la critique et considérée comme appartenant à une quelconque avant-garde ? À l'évidence, ce n'est que pour un corpus de récits extrêmement restreint qu'il sera possible de contester la valeur de l'intrigue. D'autre part, il faudra tenir compte de l'identité de notre interlocuteur : cette question s'adresse-t-elle à un enseignant ? à un théoricien ou à un historien de la littérature ? à un lecteur ordinaire ? à un critique ? à un auteur ? Enfin, on pourra s'interroger sur ce qui fonde la notion même de « valeur » : parle-t-on de valeur marchande ? de valeur symbolique ? éthique ou esthétique ? Et sait-on seulement ce que l'on désigne par le terme « intrigue » ? S'agit-il de la trame de l'histoire ? de l'unité formelle du récit ? de la logique causale des événements ? de la qualité du suspense ?

DÉVALORISATION DE L'INTRIGUE DANS LES ÉTUDES LITTÉRAIRES

Dans la tradition littéraire, pour répondre à la question de la valeur de l'intrigue, on s'en tient à un genre de récit, à un type de lecteur et à des définitions conventionnelles et non problématisées de la « valeur » et de l'« intrigue ». On débouche alors sur une réponse stéréotypée et attendue : l'intrigue littéraire ne vaut *rien*, parce que le lecteur spécialiste (historien, théoricien, enseignant ou apprenant) considère que le plaisir qu'elle procure n'a aucun intérêt dans le cadre d'une esthétique digne de ce nom ; une esthétique qui serait idéalement désintéressée, cultivant le détachement, la distance critique, un intérêt pour le style en même temps qu'un mépris pour tout ce qui relève du commercial, de l'immersion, de l'illusion référentielle, du suspense ou de la tension narrative. Johanne Villeneuve a récemment résumé la nature des reproches que l'on adresse ordinairement à l'intrigue dans le champ restreint des études littéraires :

Dans le domaine des études littéraires, on a longtemps rangé les « histoires à intrigue » parmi les mauvaises fréquentations. [...] Hors de l'esthétique, loin des choses sérieuses et maîtrisées, l'intrigue fait sa petite œuvre, tantôt facile, tantôt besogneuse, toujours un peu racoleuse, auprès d'un public venu s'y distraire, s'y évader ou s'y complaire. (*Le Sens de l'intrigue*, p. 13)

Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les « histoires à intrigue » qui sont dévalorisées dans l'institution des études littéraires, mais également une certaine forme de lecture (lecture « en progression », « en immersion », « participative », « ordinaire » ou du « premier degré »), voire une catégorie de lecteurs¹. Le rejet de l'intrigue devient alors un critère de distinction, qui permet de différencier les lecteurs « dominants », à la fois actifs et compétents, des lecteurs « dominés », passifs et incompetents :

L'amateur d'intrigues est un instinctif qui vous dira tout de go que *c'était bon* ou *raté*. Il ne se laissera pas entortiller dans des considérations poétiques. Certains voient en lui un pur consommateur, un entiché de mécanique, un

1 Voir, entre autres, les travaux de Jean-Louis Dufays (« Autopsie des modes de jugement ») et de Claude Lafarge (*La Valeur littéraire*).

féru de scandale, un boulimique livré vivant à la production en chaîne de la culture de masse, aveugle à la complexité des formes et sourd à l'appel de la poésie. Ainsi tournée à la caricature, l'intrigue aurait force et pouvoir d'aliénation : elle tiendrait le spectateur naïf en haleine, le rive à ses fantasmes comme à son siège. (J. Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, p. 13)

Jérôme David souligne quant à lui l'opposition entre une lecture du « second degré », qui serait plus intellectuelle et qui viserait à « exploiter » le texte pour en tirer un commentaire ou un savoir, et une « lecture de premier degré », plus oisive et désintéressée, dans laquelle l'intérêt essentiel consisterait à « s'identifier aux personnages et vibrer pour leurs malheurs ou leurs joies, les prendre pour modèles de conduite ou pour contre-exemples, se dépayser dans l'univers exotique de la fiction, être diverti par une intrigue palpitante » (§ 18). David ajoute que cette lecture « de premier degré » a toujours été perçue comme une menace pour la société, tout comme l'on s'inquiète aujourd'hui des méfaits des jeux vidéo, de la bande dessinée et de la télévision¹. Ainsi, les institutions morales, telle que l'Église ou l'École, se sont donné pour mission d'éduquer les lecteurs, de les inviter à passer d'un mode de lecture à un autre :

Grand Partage des lectures : la lecture savante contre la lecture ordinaire ; le dévoilement contre la duperie ; la saisie contre la passivité ; la pénétration virile contre l'accueil féminin... Spectres de Cervantès, en l'occurrence, ou de Fénelon (celui de l'*Éducation des filles*), ou de Stendhal, ou de Balzac, ou de Flaubert. Autant de traces indélébiles des craintes qui ont ponctué l'histoire de la *discipline* imposée à l'expérience esthétique par l'Église, l'École ou la bienséance, lorsque les femmes, les enfants ou les pauvres se sont mis à lire. (§ 8)

L'ensemble de ces jugements, on le constate, reposent sur une adéquation supposée entre intrigue et tension narrative, c'est-à-dire sur la conception que les « histoires à intrigues » sont bien des histoires *intrigantes*, et donc qu'un récit qui se noue devrait nécessairement inspirer des émotions telles que du suspense, de la curiosité ou de la surprise, ces passions romanesques dévorantes qui attachent le lecteur au récit qu'il est en train de lire².

1 D'une manière générale, depuis une quinzaine d'années, on observe malgré tout une évolution dans le champ de la didactique de la littérature, qui a tendance à revaloriser la lecture participative et les affects qui l'accompagnent, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les travaux d'Annie Rouxel et Gérard Langlade sur le « sujet lecteur ».

2 Sur cette question, je renvoie aux travaux de Sternberg, qui lie suspense, curiosité et surprise à la question de la narrativité, et à mon ouvrage sur *La Tension narrative*.

Il existe cependant des définitions dépassionnées de l'intrigue, inspirées par les approches formalistes et par les travaux des philosophes de l'histoire, qui insistent au contraire sur son rôle de « configuration des événements » (Ricoeur, *Temps et récit*). Dans ce contexte, la condamnation de l'intrigue apparaît atténuée, bien que cette dernière ait le tort de rapprocher dangereusement les récits factuels (par exemple les récits historiques dont le but est d'expliquer les événements du passé) des récits imaginaires (ceux qui inventent les événements pour produire un effet esthétique). L'intrigue est ainsi réduite à un simple artifice formel, renvoyant à l'élaboration de la trame de l'histoire et à sa logique séquentielle immanente, telle que la conçoit l'auteur durant la phase de l'*inventio*.

Ainsi dévitalisée, dépouillée de sa force et de son pouvoir d'attraction, la valeur de l'intrigue, certes, perd de sa négativité. L'intrigue devient alors la « gardienne du temps », mais elle risque du même coup de paraître insignifiante. L'intrigue n'aurait plus, en effet, d'autre intérêt que de fournir une structure séquentielle qui serait propre à n'importe quel récit racontant une transformation complète conduisant du début à la fin d'un procès. Pour le lecteur, l'intrigue permettrait simplement de *comprendre* l'histoire (c'est-à-dire, littéralement, de la saisir comme une totalité achevée), et les schémas quinaire ou actantiel ne serviraient plus, quant à eux, qu'à faciliter les opérations de résumé¹.

Non seulement cette conception dépassionnée de l'intrigue me semble conduire dans une impasse en ce qui concerne la question de la valeur de l'intrigue, mais elle me paraît en outre incompatible avec ce que le langage ordinaire désigne comme un « récit à intrigue ». Je pense en effet que parler de l'« intrigue » d'un récit historique relève le plus souvent d'un abus de langage ou d'un jeu de mots provocateur (pour dénoncer le caractère construit de la représentation), car il est rare que ce genre de récit parvienne (ou cherche) véritablement à intriguer ses lecteurs.

1 J'ai longuement critiqué cette conception « formaliste » de l'intrigue dans *L'Œuvre du temps* (2009), en opposant une poétique de la concordance à une poétique de la « discordance narrative ».

VALEUR DES INTRIGUES QUI SATURENT NOS EXISTENCES

La question de la valeur de l'intrigue ayant été rapidement évoquée dans le contexte des études littéraires, on peut toutefois se demander si notre point de vue ne changerait pas radicalement si on la posait à un spectateur sortant de la projection d'un *blockbuster* estival ? Lorsque nous lui demandons : « Alors ? Qu'est-ce que tu as pensé de ce film ? », ne s'attend-on pas à ce que la question d'une intrigue tendue et positivement connotée redevienne centrale, et que notre interlocuteur nous réponde par exemple : « Je n'ai pas aimé le film ! L'intrigue était nulle ! J'ai bien aimé le début, mais ensuite, le récit s'essouffle, il n'y avait pas de rythme et la fin était prévisible... » ? L'intrigue *intrigante*, celle qui est censée installer une tension narrative efficace jusqu'au dénouement, n'est-elle pas essentielle pour l'appréciation d'une œuvre de fiction ? sa valeur n'est-elle pas généralement positive pour les spectateurs aussi bien que pour les lecteurs de bandes dessinées ou pour les utilisateurs de jeux vidéo ?

Et, même dans le champ littéraire, la plupart des lecteurs « ordinaires » – ceux qui ne sont pas payés pour lire mais qui payent pour le faire – ne lisent-ils pas, eux aussi, pour le plaisir de l'intrigue ? Cela n'est-il pas vrai aussi bien pour les œuvres populaires que pour certains classiques, que, parfois (et heureusement), nous continuons de lire par simple plaisir, la question étant davantage celle du contexte de la lecture (la plage, le train, ou au contraire la salle de classe, la bibliothèque, le bureau) que de la nature du texte. Pour s'en convaincre, il suffit d'étudier les commentaires que des lecteurs « ordinaires » publient sur les sites où ils achètent leurs romans. Dominique Legallois et Céline Poudat, en se fondant sur ce type de corpus, ont récemment mis en évidence que les valeurs impactant le plus l'évaluation de l'œuvre étaient, sans surprise, « l'intrigue et [le] happage, et plus spécifiquement, [...] l'ensemble des valeurs émotives et morales » (§ 103). Ils concluent ainsi que, pour les lecteurs ordinaires, l'intrigue est « un critère de première importance, qui détermine très significativement l'évaluation de l'œuvre ; une intrigue évaluée comme pauvre entraînant une recommandation négative de l'œuvre » (§ 100).

On pourrait ajouter que, précédant et englobant toutes ces pratiques, il y a une forme de narrativité « primitive » ou « naturelle », pour laquelle la qualité de l'intrigue est essentielle. En effet, Labov a montré que, dans le cas des récits conversationnels, la situation interlocutive contraint les narrateurs à raconter des histoires intéressantes, et même à souligner l'intérêt de leur narration par des évaluations explicites intégrées à l'acte de parole :

Dès lors qu'un événement devient plus ou moins commun, qu'il cesse de violer une règle de comportement établie, il perd son caractère mémorable. C'est pourquoi le narrateur, soumis qu'il est à la pression sociale, se sent toujours contraint de bien montrer que les événements vécus par lui étaient vraiment dangereux et inhabituels, ou que la personne dont il parle a réellement enfreint les règles d'une façon grave et digne d'être rapportée. Bref, ce que disent les procédés évaluatifs, c'est [que] c'était tout le contraire du banal, du quotidien, de l'ordinaire. (Labov, « La transformation du vécu », p. 475-476)

Pour les récits conversationnels, négliger l'intrigue revient alors à courir le risque de déboucher sur un échec interactionnel menaçant la face du sujet, ce danger s'incarnant dans le fameux et redoutable « et alors ? » par lequel l'interlocuteur risque de sanctionner la narration. Dès lors, comment expliquer ce divorce entre des valeurs propres au champ restreint des études littéraires – qui, au mieux, négligent l'intrigue et, au pire, la méprisent pour cause de vulgarité – et celles qui circulent, sur une très large échelle, au-delà de ce champ, et qui affirment que l'intrigue reste bien le foyer d'intérêt central des pratiques narratives qui saturent nos existences ?

VALEUR COMMERCIALE VS VALEUR LITTÉRAIRE

La manière la plus évidente de répondre à cette question est d'affirmer que la dévalorisation de l'intrigue dans le champ des études littéraires tient précisément au caractère reconnu de sa valeur sur un plan *commercial*, et donc, par extension, à la reconnaissance de son intérêt pour une majorité de lecteurs qui, littéralement, lisent *pour* l'intrigue. Ainsi que l'a montré Pierre Bourdieu, cette opposition entre l'art et l'argent « s'est

imposée comme une des structures fondamentales de la vision du monde dominante à mesure que le champ littéraire et artistique affirmait son autonomie » (p. 156). Bourdieu suggère en effet que la création artistique, en passant d'une dépendance envers des mécènes aristocratiques à l'émergence d'un public bourgeois et à l'apparition d'un véritable « marché » des biens symboliques (avec sa logique d'accumulation de capital « matériel »), a amené certains créateurs à privilégier une logique de distinction passant par une recherche d'autonomie et d'accumulation de capital « symbolique », ce qui les a poussés à condamner tout ce qui pouvait passer pour des concessions envers leurs nouveaux « clients » :

[L]'économie anti-« économique » de l'art pur [...], fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issue d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique... (Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 235)

On peut par ailleurs faire l'hypothèse que les nombreux autres reproches adressés à l'intrigue, et notamment la question de sa conventionalité¹ ou de son manque de réalisme, même s'ils ne portent pas directement sur son caractère commercial, ne sont probablement pas complètement étrangers à ce problème fondamental. Preuve en est que personne ne songeait à critiquer le manque de réalisme de l'intrigue ou sa conventionalité avant le milieu du XIX^e siècle. Ainsi, Booth affirme que les « dépréciations de l'intrigue » sont souvent fondées sur l'affirmation que « la vie ne fournit pas d'intrigues, et que la littérature doit être comme la vie² » (Booth, p. 57, m.t.), mais il ajoute que la critique de l'artificialité de l'intrigue doit être replacée dans son contexte historique :

La plupart des attaques portant sur le caractère prétendument non-esthétique de l'intrigue et de l'implication émotionnelle dans les récits ont été fondées sur la redécouverte moderne de la « distance esthétique ». [...] Mais ce n'est

-
- 1 Je ne développe pas ce point, qui repose selon moi sur un malentendu, puisque le récit perdrait inévitablement son pouvoir intrigant s'il se contentait de reproduire des stéréotypes. Sur cette question, et sur celle du « totalitarisme » de l'intrigue, je renvoie à Baroni « L'intrigue est-elle populaire ? ».
 - 2 J'ai récemment critiqué le caractère soi-disant « artificiel » de l'intrigue dans Baroni « Ce que l'intrigue ajoute au temps ».

pas avant [le xx^e] siècle que les hommes ont commencé à prendre au sérieux la possibilité que le pouvoir d'un artifice qui nous maintient à une certaine distance de la réalité pouvait être une vertu plutôt que simplement un obstacle inévitable pour un réalisme total. (Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 121, m.t.)

Quoi qu'il en soit du bien-fondé des critiques qui ont été adressées à l'intrigue, il faut ajouter que la logique de distinction qui la sous-tend s'est progressivement généralisée à l'ensemble des spécialistes de la littérature : théoriciens, critiques et enseignants, voire aux étudiants en Lettres qui tirent une jouissance singulière (et une motivation indéniable) de leur capacité à lire des œuvres inaccessibles au commun des mortels, des œuvres « scriptibles », mais illisibles, pour reprendre la dichotomie de Barthes. Il est d'ailleurs frappant de constater que si l'intrigue a continué à faire l'objet d'analyses durant l'âge d'or de la narratologie (1960-1970), c'était toujours en relation avec un corpus se rattachant explicitement à la littérature populaire, ou pour contester son intérêt en insistant sur son pouvoir d'aliénation et sur sa commercialité.

Ainsi, pour Tzvetan Todorov, « suspense » et « curiosité » étaient des intérêts narratifs élémentaires, mais qui se rapportaient exclusivement à sa typologie des récits policiers en lui permettant d'opposer le « roman à énigme » au « roman noir ». Et Charles Grivel, lorsqu'il a traité la question de l'intérêt romanesque, s'est fondé sur un corpus de romans d'aventures publiés pendant une décennie du XIX^e siècle (1870-1880), ce qui l'a conduit à restreindre considérablement la portée de ses réflexions. Enfin, Roland Barthes, tout en décrivant le fonctionnement des codes proaïrétique et herméneutique dans le roman balzacien, affirmait que ces derniers limitaient « le pluriel du texte classique » et que ces « blocages » étaient « ce précisément contre quoi – ou entre quoi – s'établit le texte moderne » (p. 33). Par ailleurs, Barthes associait le suspense « aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de “jeter” l'histoire une fois qu'elle a été consommée (“dévorée”), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre » (p. 20). Dans le sillage de ces travaux s'est donc répandue l'idée qu'une intrigue efficace était nécessairement l'apanage d'une littérature populaire ou le résultat d'une soumission de l'œuvre (ou du lecteur) aux lois du marché des biens symboliques.

LE CAS DE *DERBORENCE*

Avant de terminer ce (trop rapide) tour d'horizon des problèmes inhérents à la détermination de la valeur de l'intrigue, j'aimerais brièvement illustrer, à travers un cas concret, les tensions qui peuvent apparaître lorsque nous confrontons les points de vue de différents usagers de la littérature : en l'occurrence, celui d'un critique spécialiste qui s'adresse à des lecteurs du « second degré » ; celui de critiques écrivant dans des journaux destinés à des lecteurs « ordinaires » ; et enfin celui d'un auteur qui tente, tant bien que mal, de vivre de sa plume sans faire de concessions trop coûteuses pour sa réputation.

Derborence est un roman qui fait partie des œuvres de Charles-Ferdinand Ramuz les plus souvent commentées et les plus lues (notamment dans l'institution scolaire romande), cumulant ainsi succès critique et succès public. En 2005, le récit a fait son entrée dans la prestigieuse collection de la Pléiade, événement qui a marqué, sans conteste, la consécration tardive d'un auteur avant-gardiste trop longtemps perçu comme un « régionaliste ». À cette occasion, Jean-Louis Pierre, qui a rédigé la notice, ne manque pas de mettre en avant la thématique « épique » de l'opposition entre l'Homme et la Nature, incarnée par la force destructrice et aveugle de la Montagne, qui ensevelit Antoine sous une avalanche, et par l'amour de sa jeune épouse, Thérèse, qui le ramènera à la vie. À ce commentaire thématique s'ajoutent, évidemment, des considérations d'ordre stylistique. Le lyrisme de Ramuz se manifeste notamment par un goût pour les images, par un perspectivisme appuyé et par une variation constante de la focalisation, mais aussi par une imitation de l'oralité qui, à l'instar de Céline, déborde des dialogues pour contaminer la narration.

En ce qui concerne la qualité de l'intrigue, Pierre souligne cependant que, dès l'épigraphe, qui révèle qu'Antoine survit à l'avalanche, « le romancier laissait entrevoir certaines de ses intentions : l'essentiel ne serait pas l'« invention » d'une intrigue complexe, ou les effets d'intensité dramatique [...]. L'œuvre semble ainsi s'orienter dans la voie du poétique plutôt que du romanesque » (p. 1665). Nul doute que, pour un chef-d'œuvre consacré, cette absence d'intrigue et de « romanesque » ne peut constituer aux yeux du critique qu'une qualité supplémentaire.

Toutefois, force est de constater que le jugement de Pierre tranche singulièrement avec celui qui a été exprimé par de nombreux critiques, qui se sont adressés à des lecteurs ordinaires ou à des clients potentiels, et qui ont rédigé leurs commentaires lors de la parution du roman en Suisse en 1934 et en France en 1936¹. En effet, à cette époque, nous pouvons lire que *Derborence* est malgré tout un « drame poignant [...] qui laisse à chaque page une incertitude de plus en plus pesante jusqu'aux dernières lignes² ». Par ailleurs, la qualité de l'intrigue y est systématiquement considérée comme une qualité esthétique :

On a fait à Ramuz la réputation d'être un auteur difficile. À lire *Derborence*, on se demande bien sur quoi repose un tel avis ; car le roman se lit d'une traite, avec un intérêt, une émotion croissante³.

Par ailleurs, de nombreux commentaires mettent clairement en évidence les incertitudes de l'intrigue, qui demeurent en dépit des informations révélées dans l'épigraphe :

[Des] angoisses diverses [...] nous assaillent et ne cessent de nous tenir vibrants jusqu'à la fin, car si l'on sait qu'Antoine ressortira de la montagne, sait-on jamais avec un homme qui connaît combien imprévisible est la vie, où sera la fin véritable, et où le tragique dernier, plus intérieur⁴ ?

Ce revenant n'est-il qu'un fantôme ? telle est la question que se posent les villageois⁵.

Es-tu un homme ? es-tu un chrétien ? es-tu un être véritable ? [...] cette scène particulièrement pathétique et qui constitue un des sommets du récit, met fin – provisoirement du moins [...] – au doute qui subsistait sur l'authenticité d'Antoine Pont [...]. Mais le drame va rebondir⁶.

Sous les blocs accumulés, n'a-t-il pas laissé son compagnon, son parent⁷ ?

1 Ramuz a conservé dans ses archives plus de 280 articles. Les références comportent malheureusement de nombreuses lacunes. On trouvera une étude plus détaillée de la genèse et de la réception de *Derborence* dans la notice que j'ai rédigée pour la publication des œuvres complètes et qui paraîtra en 2012, aux éditions Slatkine, dans le volume *Romans II*.

2 *Bulletin PLM*, septembre 1936.

3 Anonyme, hiver 1936.

4 Éric de Montmollin, *Zofingue*, janvier 1935.

5 *Le Populaire*, 10 mai 1936.

6 Herman Frenay-Cid, *Feuilleton de la gazette de Liège*, 17 juin 1936.

7 Les Dix, *Mémorial de la Loire*, 17 octobre 1936.

Le contraste entre ces points de vue illustre, à mon sens, le danger inhérent à la dévalorisation excessive de l'intrigue dans le champ des études littéraires, qui menace de déboucher sur un aveuglement critique concernant des phénomènes pourtant largement attestés par des témoignages historiques et par des lectures concrètes. En opposant systématiquement la valeur « symbolique » de l'œuvre (qui tiendrait, par exemple, à sa thématique ou à son style) à sa valeur « commerciale » (qui dépendrait notamment de son intrigue), on finit par occulter certains aspects pourtant essentiels de l'art romanesque.

On risque aussi de trahir l'intention de l'auteur et de masquer les conditions matérielles de la production de l'œuvre. En effet, au moment de la rédaction de *Derborence*, Ramuz, en proie à des difficultés financières, avait quelques raisons d'espérer intéresser ses lecteurs. La même année, face aux critiques portant sur ses romans précédents, il concède à son éditeur qu'il n'est « préoccupé que de [son] avenir *commercial*¹ ». Aussi, lorsqu'il élabore la trame de l'histoire, Ramuz n'hésite-t-il pas à recycler les recettes du roman qui s'était le mieux vendu de sa carrière : *La Grande Peur dans la montagne*, que Ramuz décrivait dans sa correspondance comme « un petit roman-feuilleton », précisant qu'il voulait dire par là que c'était un « récit » et qu'il y avait une « intrigue ». Et le succès sera au rendez-vous. Le 27 mars 1936, Ramuz reçoit une lettre de son éditeur dans laquelle Pierre Tisné lui annonce :

Si vous suivez la presse parisienne, vous y verrez que *Derborence* y obtient un accueil splendide. Aujourd'hui encore, c'est un grand article de J.-P. Maxence dans « Gringoire » après beaucoup d'autres. La vente est bonne, je suis très content².

Faut-il, dès lors, considérer que l'attention portée à la mise en intrigue n'est qu'une concession de l'auteur aux goûts de son public, et n'aurait d'autre justification que la nécessité de payer les traites de sa maison ? Ce n'est pas nécessairement le cas. Il ne faut pas oublier que Ramuz avait surtout en horreur l'esthétique naturaliste, dont la finalité didactique s'opposait selon lui au plaisir gratuit que vise l'expérience esthétique. Dans un essai rédigé en 1915, l'auteur romand affirmait en effet que :

1 Lettre dactylographiée datée du 31 janvier 1934. Le mot « commercial » est souligné par Ramuz. Le destinataire n'est pas précisé.

2 Lettre de Pierre Tisné datée du 27 mars 1936.

[S'] il fallait absolument décider [...] ce serait bien au « romanesque » qu'il conviendrait de donner raison. Qu'est-ce qu'en effet que le roman[,] défini dans son sens le plus large [?] c'est un *récit*. L'erreur de certains romans modernes, et de ceux de Zola lui-même[,] c'est qu'ils ont voulu *prouver*. Ils se sont mis à combiner les faits non pour le seul *plaisir* qui pouvait résulter de leur combinaison, mais en vue d'une *conclusion à imposer* au lecteur. (« Les grands moments », p. 494-495)

Ramuz ajoute que la recherche stylistique – qui le conduit à introduire une forme de lyrisme ou de poésie dans son art romanesque – n'est pas incompatible avec le jeu de l'intrigue, car cette dernière vise également à engendrer un plaisir désintéressé chez le lecteur :

Maintenant que le vers se meurt (à moins qu'il ne soit déjà mort) sans doute que c'est dans le roman que va se réfugier la poésie [...] la seule condition essentielle étant qu'elle comporte un récit (mais on sait qu'il y a le récit épique, le récit lyrique, le récit dramatique)[,] qu'elle comporte ensuite chez l'auteur, disons le poète, l'espèce particulière de plaisir neuf et spontané que l'enfant prend aux espèces de spectacle des choses et des êtres. Peut-être alors serions-nous plus près [...] du roman dit romanesque ou du roman populaire ou du roman-feuilleton que de certains romans dits sérieux qui passent cependant pour le type du genre¹.

Le « romanesque », le « populaire » et l'esthétique du « feuilleton », qui impliquent l'invention d'une intrigue efficace, ne sont donc pas considérés comme un mal nécessaire ou une perte d'autonomie du créateur, mais bien comme des aspects incontournables de l'art de raconter des histoires. En sortant de l'opposition entre *art* et *argent* pour poser comme alternative l'opposition entre *roman de plaisir* et *roman didactique*, Ramuz nous offre ainsi un recadrage original dont nous pourrions nous inspirer pour renouveler la question de la valeur de l'intrigue.

1 *Ibid.*, p. 496.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, on constate que, paradoxalement, c'est bien parce que l'intrigue possède un pouvoir d'attraction indéniable, et probablement universel, qu'elle a été dévalorisée dans le champ des études littéraires, encore soumises à une logique d'autonomie excluant d'emblée tout ce qui pourrait passer pour « commercial ». J'aimerais conclure en esquissant brièvement quelques pistes de réflexion qui permettraient de revaloriser l'intrigue en la mettant en relation avec ce que je pense être l'une des valeurs anthropologiques fondamentales des fictions.

Les travaux dans les champs de la psychologie cognitive¹ et de la psychanalyse² suggèrent que la valeur essentielle de l'intrigue pourrait être d'offrir au lecteur, à l'auditeur ou au spectateur, une expérience simulée et ludique du temps. Ce point de vue était déjà évoqué par Aristote dans la *Poétique* où il affirmait que dans les arts mimétiques nous pouvons prendre plaisir au spectacle de choses (par exemple la représentation d'un cadavre) qui, autrement, nous dégoûteraient dans la vie ordinaire. La notion de *catharsis* renvoie certainement à ce type d'expérience ludique du temps capable d'inverser la valeur négative des événements racontés. En effet, dans la fiction, suspense, curiosité et surprise deviennent des passions agréables, parce qu'elles font l'objet d'une expérimentation dépourvue de réels dangers et qu'elles sont vécues par procuration ; à l'inverse, dans la vie quotidienne, ces passions sont ressenties comme une perte de contrôle par un sujet qui n'est plus entièrement maître de son destin. Comme l'affirmait Jerome Bruner, concevoir une histoire, ce serait « le moyen dont nous disposons pour affronter les surprises,

1 Je pense notamment aux travaux de Jean-Marie Schaeffer sur les rapports entre fiction et jeu. On peut aussi mentionner les travaux des psychologues Daniel Stern et de Denis Mellier, qui associent la construction d'un rapport au temps chez les nouveau-nés avec la construction d'une proto-intrigue, dont la structure tension / détente est également exprimée dans la séquence musicale.

2 Peter Brooks, dans son essai *Reading for the plot*, affirme la valeur psychanalytique de l'intrigue dans la formation du temps humain. On pourrait se fonder sur cette psychodynamique du récit intrigant pour affirmer, dans la foulée, la valeur anthropologique de l'intrigue, en dépit de son désaveu historique et, somme toute, conjoncturel, dans l'institution littéraire.

les hasards de la condition humaine, mais aussi pour remédier à la prise insuffisante que nous avons sur cette condition » (p. 79). Grâce à la fiction, nous pouvons ainsi nous familiariser avec des situations qui seraient autrement pénibles, et cela correspond probablement à cette idée d'une « purgation des passions » évoquée par Aristote. Bakhtine ajoutait pour sa part que le roman, en entretenant un « intérêt spécifique pour “la suite” (“qu'est-ce qui va se passer?”) et pour la conclusion (“comment cela finira-t-il?”) » (p. 465-466), nous permet d'entrer en contact « avec les forces élémentaires du présent non achevé » (p. 461). Il y avait là, pour Bakhtine, des enjeux aussi bien éthiques¹ qu'esthétiques qui mériteraient d'être pris au sérieux par tous ceux qui se sont donné pour mission de préserver la santé des études littéraires...

Raphaël BARONI
Université de Lausanne

1 Sur les liens entre la dynamique de l'intrigue et l'éthique, je renvoie aux travaux incontournables de James Phelan.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
- BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.
- BARONI, Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, n° 163, 2010, p. 361-382.
- BARONI, Raphaël, « L'intrigue est-elle populaire ? », *Fictions populaires*, Nicolas CREMONA, Bernard GENDREL & Patrick MORAN (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 63-82.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1998 [1992].
- BROOKS, Peter, *Reading for the plot*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1984.
- BRUNER, Jerome, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2002.
- DAVID, Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *LHT*, n° 9, 2012.
URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304>
- DUFAYS, Jean-Louis, « Lire, c'est aussi évaluer. Autopsie des modes de jugement à l'œuvre dans diverses situations de lecture », *Éla, Revue de Didactologie des langues-cultures*, n° 119, 2000, p. 277-290.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris & The Hague, Mouton, 1973.
- LAFARGE, Claude, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
- LEGALLOIS, Dominique, & POUDAT, Céline, « Comment parler des livres que l'on a lus ? Discours et axiologie des avis des Internautas », *Semen*, n° 26, 2008, URL : <http://semen.revue.org/8444>
- LABOV, William « La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative », *Le Parler ordinaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 457-503.
- MELLIER, Denis, « L'intégration *psyché-soma* et le temps de l'intrigue, ce que nous apprennent les bébés », *Champ psychosomatique*, n° 30 (2), 2003, p. 27-43.
- PHELAN, James, *Reading People, Reading Plots : Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Derborence, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 2005, tome 2.

- RAMUZ, Charles-Ferdinand, « Les grands moments de l'art français au XIX^e siècle », *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 2009, volume XV, p. 343-533.
- ROUXEL, Annie, & LANGLADE Gérard (éd.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- STERN, Daniel, « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », *Le Temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Étienne DARBELLAY (dir.), Genève, Droz, 1998, p. 167-189.
- STERNBERG, Meir, « *Telling in time (II) : Chronology, teleology, narrativity* », *Poetics Today*, n° 13, 1992, p. 463-541.
- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971.
- VILLENEUVE, Johanne, *Le Sens de l'intrigue*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 2003.