

Energie (potentielle et cinétique)

Raphaël Baroni¹

À quoi bon une poétique du récit si elle ne peut rien dire de cette «incertitude du futur» qui est le ressort même de notre lecture des grands romans?²

M. Escola, « Le clou de Tchekov ».

Lors de la biennial de Lyon, à l'automne 2011, on pouvait assister à la projection d'une installation de l'artiste polonais Zbyněk Baladrán. Dans une salle obscure, une vidéo tourne en boucle : sur l'écran, on voit une image intégralement noire (en haute définition, précise l'auteur), qui n'est entrecoupée que par l'apparition fugace du titre de l'œuvre : « *Noc světa* » ; la *Nuit du monde*³. Avant l'apparition de ce titre, on peut entendre l'artiste polonais réciter en *voice-over* le commentaire suivant :

Le film commence par le noir.

Je mets quelques secondes de noir au début de chaque film.

Les trois premières secondes laissent un espace pour ce qui vient après.

Les cinq prochaines secondes vrillent les nerfs jusqu'au point de rupture, dans l'attente de ce qui va venir.

Les sept dernières secondes de noir sèment la confusion et l'horreur que rien ne viendra peut-être.

Rien que ce vide noir.

Les masses sombres du chaos.

Rien.

Alors le film commence.

Après le titre, le commentaire se poursuit et aborde la question de la production de l'œuvre. L'artiste évoque notamment le moment qui précède l'acte de création :

J'écris parce que j'aime le moment de la création.

Vous n'avez rien, et l'instant suivant, soudain, quelque chose.

Un instant inattendu, imprévisible.

Ce moment où l'écriture vient.

C'est la même chose avec le cinéma. La joie du devenir.

La tension entre l'avant et l'après.

Les ténèbres, où tout est caché, jusqu'à ce que quelque chose soit soudain révélé par la lumière.

¹ Ce texte reprend en partie l'argument développé dans Baroni (2013).

² M. Escola, «Le clou de Tchekhov», en ligne.

³ On peut voir cette vidéo sur le lien suivant : <http://vimeo.com/24388069>.

De toute évidence, si l'on proposait à un narratologue d'analyser cette vidéo, on peut parier qu'il affirmerait que cette œuvre est totalement dépourvue d'intrigue, tout simplement parce que l'histoire – c'est-à-dire l'univers diégétique dont le récit accouche, avec ses relations logiques et temporelles – est seulement annoncée, mais jamais véritablement racontée. Toutefois, si le théoricien du récit adoptait une approche strictement cognitiviste ou fonctionnelle, peut-être ne serait-il pas aussi catégorique, car il pourrait alors admettre que l'intrigue dépend du destin d'une tension produite sur l'auditoire, qui se noue et se dénoue en relation avec la projection d'un réseau d'histoires virtuelles. Ainsi que l'affirmait Eco, « la *fabula* n'est pas produite une fois que le texte a été entièrement lu : la *fabula* est le résultat d'une série continue d'abductions réalisées durant le cours de la lecture » (1984 : 31, m.t.). Dès lors, pour certains narratologues contemporains, les « virtualités » ou les « mondes possibles » de la fiction finissent par importer autant, si ce n'est plus, que le monde effectivement raconté. C'est du moins ce qu'affirmait récemment Hilary Dannenberg, dont l'objet d'étude est « la coordination, par la fiction narrative, des *mondes possibles alternatifs* qui confèrent à cette dernière sa profondeur et son intérêt » (2004 : 159, m.t.).

Le lecteur dévore le récit avec le désir d'être capable de tracer une séquence causale linéaire d'événements à travers le temps fictif. Cependant, les récits sophistiqués exploitent l'orchestration temporelle de mondes possibles alternatifs de manière à frustrer, et donc à intensifier ce désir, en suggérant l'existence de plus d'une version possible des événements. Le piment de l'histoire réside dans l'émergence d'une version réelle de l'histoire qui, dans le cours du récit, doit se disputer la suprématie avec d'autres alternatives. (Dannenberg 2004: 160, m.t.)

Dans le cas présent, même si l'histoire réelle, avec sa séquence causale et linéaire, fait entièrement défaut, ces quelques secondes de vide parviennent néanmoins à nouer un suspense élémentaire, parce qu'un film a déjà commencé, ou est sur le point de commencer, et que lorsqu'un film commence, nous attendons qu'un monde narratif (*storyworld*) surgisse ? Ne commençons-nous pas à imaginer ce que ce monde pourrait être, à anticiper ses possibles, peut-être en nous appuyant sur le titre de l'œuvre ou sur la réputation de l'auteur. Peut-être que nous commençons à envisager la possibilité que rien ne puisse advenir, puisqu'après tout, nous sommes dans une exposition d'art contemporain, où tous les excès sont autorisés, et non dans une salle de cinéma ? Et nous savons que l'œuvre est intitulée « Nuit du Monde ». Mauvais présage ! Mais ce « rien » que nous propose l'artiste, n'est-ce pas déjà « quelque chose » quand cela représente une alternative par rapport à quelque chose d'*autre* qui serait malgré tout *possible* ? Et lorsqu'un écran noir se prolonge délibérément, n'est-ce pas pour produire un effet sur le spectateur, pour accentuer la tension (l'intérêt) d'un spectacle temporel orienté vers sa résolution ? Un dénouement, même déceptif, ne finit-il pas par mettre fin à ce suspense élémentaire ? Ne percevons-nous pas mieux, grâce à cette mise en scène, l'autonomie de l'intrigue par rapport à l'histoire racontée, et sa dépendance fondamentale vis-à-vis des histoires qui pourraient être racontées ? On pourrait tirer une « morale » de cette histoire : la force de l'intrigue se nourrit du potentiel, et non de l'actuel, elle n'est pas contenue dans l'œuvre, mais située dans un entre-deux, dans l'interaction entre l'œuvre et les attentes de ses destinataires.

Sartre affirmait que, pour l'écrivain, « le futur est une page blanche, au lieu que le futur du lecteur ce sont ces deux cents pages surchargées de mots qui le séparent de la fin » (1948 : 49). Dans sa vidéo, Baladrán parvient à faire se rejoindre ces deux horizons, puisque dans l'œuvre incréée, la page de l'écrivain apparaît aussi blanche que l'écran du spectateur reste noir. Cet avenir immaculé parvient ainsi à demeurer un monde intégralement *potentiel*, c'est-à-dire un monde *en puissance*. Il n'y a pas de jeu de mot ici : la *puissance* n'est pas seulement la marque d'une absence de monde, mais bien celle du pressentiment d'un monde *possible*, et

la manifestation d'une *force*⁴. Ce qu'on peut appeler ici une « histoire en puissance » se manifeste, pour citer Baladrán, par une « tension entre l'avant et l'après », par la « joie du devenir », par un « instant inattendu, imprévisible », par une « attente de ce qui va venir » qui « vrille les nerfs jusqu'au point de rupture ». Et le dénouement, en décevant notre attente, en condamnant l'histoire à demeurer une simple virtualité, débouche sur un « chaos », un « vide noir » qui inspire « la confusion et l'horreur », mais qui ménage en même temps la promesse d'un recommencement perpétuel. Le devenir reste définitivement ouvert parce qu'il ne se laisse pas enfermer dans la *forme* d'un récit ou d'une histoire *achevée*. La vidéo de Baladrán nous offre ainsi une expérience dans laquelle la *force* de l'intrigue est entièrement dépouillée de sa *forme*.

A partir de cette expérience limite, on peut essayer de déterminer ce que pourrait être une science du récit qui serait en mesure d'expliquer non seulement l'agencement formel (ou l'*architecture*) de la matière narrative, c'est-à-dire la structure de l'histoire racontée ou celle du discours qui la raconte, mais aussi la *mécanique* de ses éléments, les *tensions* et les *échanges de force* qui animent la configuration narrative et qui en déterminent la valeur esthétique. Toutefois, avant de s'atteler à cette tâche, il s'agit de reconnaître que cette transition nous confronte à un problème de polysémie qui découle d'usages contradictoires qui ont été faits des notions d'intrigue, de nœud et de dénouement. Dans la récente *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Hilary Dannenberg affirme que :

Malgré l'apparente simplicité de l'objet auquel elle se réfère, l'intrigue (*plot*) est l'un des termes les plus insaisissables de la théorie du récit. Les narratologues l'utilisent pour se référer à une variété de phénomènes différents. La plupart des définitions de base du récit buttent sur la question de la séquentialité, et les tentatives répétées de redéfinir les paramètres de l'intrigue reflètent à la fois la centralité et la complexité de la dimension temporelle du récit. (Dannenberg 2005 : 435, m.t.)

Mon objectif n'est pas de trancher entre des usages complémentaires ou contradictoires, mais bien de souligner qu'il existe au moins deux concepts très différents qui portent parfois le même nom, ce qui a engendré (et continue d'engendrer) de fâcheux malentendus et des dialogues de sourds. Il s'agit par conséquent d'exposer le plus clairement possible les différences essentielles entre ces modalités de l'intrigue que je rattache, pour simplifier, aux paradigmes formaliste et fonctionnaliste⁵.

Certes, la critique du structuralisme est périmée, mais de nombreuses approches contemporaines continuent, pour reprendre les mots de Derrida, de « faire taire la force sous la forme » (1967 : 44). Dans le prolongement des travaux de Paul Ricœur, il n'est pas rare que les chercheurs contemporains insistent lourdement sur la fonction « configurante » des récits, sans se donner la peine de mentionner que certains d'entre eux (la plupart ?) ont une visée complètement opposée : dans de nombreuses fictions, le récit cherche d'abord à *intriguer* son lecteur, ce qui contrarie, ou du moins retarde, l'opération visant à mettre de l'ordre dans les événements du passé⁶. Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède qu'une conception dynamique de l'intrigue n'aurait jamais été élaborée, ni même qu'elle aurait été entièrement

⁴ Sur la théorie des « possibles » en littérature, je renvoie entre autres à Escola (2012).

⁵ Il faut cependant souligner que certains narratologues qui se réclament du fonctionnalisme peuvent rester partiellement formalistes, ce qui explique que les définitions de l'intrigue fluctuent d'un auteur à l'autre. Sternberg affirme par exemple : « Indeed, the trouble with some people who have taken up my approach, to this day, is that they want to hold on somehow to the bad good old formalism, to the old French structuralism » (2011 : 43).

⁶ Sur cette question, je me permets de renvoyer à Baroni (2009 ; 2010).

occultée par les approches formaliste ou structuraliste, seulement ce point de vue a trop souvent été marginalisé, comme s'il s'agissait d'un aspect honteux de la narrativité, d'une scorie « populaire » qu'une poétique sérieuse et digne de ce nom ne serait pas autorisée à placer au cœur de ses investigations⁷.

Définitions formelles de l'intrigue

Dans ses définitions formelles, la « mise en intrigue » apparaît généralement comme un processus visant à agencer les événements de manière à ce qu'ils forment une totalité *compréhensible* (c'est-à-dire, littéralement, saisissable comme un tout). Dans un tel paradigme, on insiste sur le fait que les événements ne se succèdent pas seulement chronologiquement, mais qu'ils s'inscrivent également dans un ordre causal ou poétique qui permet de les relire en sens inverse. En effet, si la chronologie des événements est orientée selon un vecteur allant de l'avant en direction de l'après, en revanche, la nécessité causale ou poétique est de nature rétrograde : l'après justifie l'avant comme la *fin* justifie les *moyens*, et si tel événement est raconté, c'est *pour que* tel autre puisse advenir. Dans un univers entièrement régi par la nécessité, le temps devient alors une variable secondaire. Edgar Allan Poe, dans son fameux « Genèse d'un poème », exprime cette idée de la manière la plus radicale :

Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité, – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention. (Poe 1978 : 268)

Il faut préciser qu'il peut exister différentes formes de nécessité dans l'élaboration d'une intrigue : cela peut aller du simple établissement de la relation causale entre deux événements jusqu'à l'élaboration d'un dispositif complexe visant, comme dans le cas évoqué par Poe, la création d'un effet déterminé, en passant par la contrainte formelle qu'impose, par exemple, les conventions d'un genre littéraire. Pour illustrer ce dernier cas de figure, on peut affirmer que la mort du protagoniste peut être nécessaire dans un contexte tragique, alors qu'au contraire, sa survie sera attendue dans un roman d'aventure. Le déroulement de l'histoire est nécessaire et prévisible en fonction d'une loi du genre.

En ce qui concerne la causalité narrative, c'est Forster qui a introduit, dans *Aspects du roman* en 1928, une différence fondamentale entre ce qu'il appelle une « histoire » (*story*) et ce qu'il désigne comme une « intrigue » (*plot*) :

- A) Histoire : Le roi est mort et puis la reine est morte.
- B) Intrigue : Le roi est mort et puis la reine est morte de chagrin.

Pour Forster, dans le cas d'une simple histoire, le récit répondra à la question « et alors ? », tandis que dans le cas d'une intrigue, le récit répondra au « pourquoi ? ». Ainsi que l'affirme Forster, lorsqu'une intrigue se forme, la séquence temporelle est préservée, mais elle est comme recouverte et, en quelque sorte, « occultée » (Forster utilise le terme « *overshadow* ») par la logique de l'intrigue.

Cette définition déterministe de l'intrigue a permis à certains critiques de rapprocher le travail des historiens de celui des auteurs de fiction, en soulignant que « l'intelligence narrative » exigeait une forme de segmentation des événements dans le flux continu de l'histoire. Dans le prolongement de ces travaux, Paul Ricoeur (1983) a ainsi popularisé l'idée que le rôle central

⁷ Je développe cette idée dans Baroni (2013).

de la « mise en intrigue » serait de « configurer » la temporalité, et donc de surmonter les « discordances » de l'expérience temporelle par la création poétique d'une « concordance » racontée⁸. Par ailleurs, cette conception est relativement proche d'une tradition initiée par le formaliste russe Vladimir Propp en 1928. Ce dernier a tenté d'abstraire les éléments invariants d'une centaine de contes merveilleux russes, de manière à dégager une séquence de « fonctions » dont l'ordre entièrement prévisible serait fixé par les conventions d'un genre folklorique. C'est en se fondant sur cette approche que les sémioticiens structuralistes, Greimas en tête, ont fini par élaborer une « grammaire narrative » qui, idéalement, devrait être apte à décrire la formation de n'importe quel de récit. S'inspirant de Propp, de Greimas et de la logique narrative de Claude Bremond, Paul Larivaille donnera sa forme classique au « schéma quinaire », qui finira par être adopté par la linguistique textuelle (Adam 1985). Dans ce nouveau contexte, le schéma quinaire deviendra ainsi l'une des séquences prototypiques qui organisent le texte au-delà des limites de la phrase (Adam 1997 : 54).

Il faut toutefois noter que dans tous ces travaux, l'accent est clairement mis sur le *travail poétique* de la création de l'histoire ou sur la structuration interne de la textualité, et non sur l'*effet esthétique* engendré par la « mise en intrigue ». Le cas d'Edgar Poe est exemplaire sur ce point. En effet, pour lui, « intrigue » est synonyme de « planification ». Ce qu'il souligne, c'est que « s'il est une chose évidente, c'est qu'un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement préparé en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier » (Poe 1978 : 268). Quant à Forster, c'était d'abord un romancier et un nouvelliste, ce qui explique que dans sa perspective, la causalité était avant tout un travail de « mise en forme narrative », et non une opération de pensée du lecteur. En effet, si l'on adopte la perspective de la réception, il est facile de montrer qu'en l'absence d'une relation causale explicite, n'importe quel lecteur est capable de combler les lacunes de la narration la plus déficiente, et il a même naturellement tendance à transformer ce que Forster appellerait une simple « histoire » en une véritable « intrigue ». Quant aux travaux qui, de Hayden White à Paul Ricœur, rapprochent fiction et histoire, il est évident que la question de la « mise en intrigue » est comprise avant tout comme une *mise en forme de l'histoire*, ce qui correspond précisément à l'opération historiographique et à sa visée explicative.

Il s'ensuit que l'intrigue en tant que phénomène esthétique, qui dépend d'un acte de lecture et d'une progression dans un récit intrigant, n'est tout simplement pas envisagée. Peut-être que certains auteurs ont en vue le dénouement de l'histoire lorsqu'ils rédigent leurs récits⁹ mais, ainsi que le soulignait Sartre, ils ne pourront jamais faire l'expérience de l'intrigue qu'ils ont configurée, car les rôles ne sont pas interchangeables : « quand les mots se forment sous sa plume, l'auteur les voit, sans doute, mais il ne les voit pas comme le lecteur puisqu'il les connaît avant de les écrire » (Sartre 1948 : 48).

Deuxièmement, l'approche formaliste met l'accent sur la logique immanente de trame de l'histoire, et non sur l'organisation séquentielle du récit qui raconte cette histoire. Pour le dire plus clairement, nœud et dénouement sont définis en fonction d'une sémantique du monde raconté, en tant que « complication » et « résolution » d'un *conflit*, d'un *problème* ou d'un *manque* qui affecte les personnages. Il s'ensuit que, d'après ce modèle, un récit qui ne respecterait pas la chronologie des événements (ce qui est un cas évidemment très fréquent) pourrait très bien débiter par le dénouement et se terminer par le nœud. Il est pourtant facile

⁸ Dans un article récent (Baroni 2010), j'ai critiqué cette conception de la « mise en intrigue » en montrant que Ricœur lui-même a beaucoup nuancé cette thèse dans le troisième tome de *Temps et récit*.

⁹ Ce n'est pas toujours le cas, ainsi que le constate Marc Escola (2011). Que ce soit la poétique du roman fleuve ou celle du roman feuilleton, les auteurs parviennent aisément à nouer des intrigues très efficaces sans avoir planifié à l'avance leur résolution.

de montrer que les récits qui ne suivent pas la chronologie des événements peuvent être aussi intrigants que les récits chronologiques. Le scénario « la reine est morte de chagrin parce que... le roi est mort » est potentiellement aussi palpitant et intrigant que le scénario « le roi est mort et puis... la reine est morte de chagrin ». Le premier scénario devra son intérêt à la curiosité engendrée par l'événement et l'autre à son suspense, mais l'un comme l'autre ne parviendront à nouer une intrigue qu'en fonction de l'habileté du narrateur dans l'art de dilater les points de suspension entre ces deux termes.

Définition fonctionnelle de l'intrigue

Bien qu'elles aient été parfois marginalisées, les approches qui s'intéressent à l'intrigue du point de vue de ses effets sur l'auditoire sont nombreuses et anciennes. On se souvient qu'Aristote ne préconisait pas seulement de raconter des histoires formant une totalité, mais également de narrer des péripéties capables de susciter crainte, pitié et surprise, ces sentiments qui surviennent lorsque les événements « tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente » (Poétique 1452a : 100). Même en pleine vogue structuraliste, Claude Bremond (1973) intégrait à sa logique du récit les alternatives qui se présentent lorsqu'on lit le conte à l'endroit :

Même si le héros triomphe toujours, même si l'auditeur le sait d'avance et l'exige, cette victoire n'a d'intérêt dramatique qu'autant que les chances d'un échec, entrant en concurrence avec la forte finalisation du récit, réussissent à le tenir en haleine jusqu'à la fin du combat. (Bremond 1973 : 21)

Malheureusement, cette proposition d'envisager les « chances d'un échec » n'a pas trouvé de prolongements dans les analyses sémiotiques de ses contemporains : ces derniers ne retenant du modèle que les trois étapes du procès et négligeant le réseau des virtualités évoqué par Bremond.

Adoptant une approche fonctionnaliste en décalage avec la *doxa* de son époque, Meir Sternberg (1978) défend pour sa part depuis bientôt quarante ans une théorie du récit basée sur l'analyse du suspense, de la curiosité et de la surprise, ces intérêts narratifs élémentaires qu'il considère comme les fondements de la narrativité. Au milieu des années 1980, relevant également la limitation des modèles structuralistes, Peter Brooks a proposé d'aborder le fonctionnement de l'intrigue par le biais de l'approche pulsionnelle de Freud, ce qui lui a permis de souligner que l'engagement d'un lecteur qui « répond à l'intrigue » est de « nature essentiellement dynamique, comme une interaction avec un système d'énergie que le lecteur active » (1984 : 111-112, m.t.). James Phelan a lui aussi défendu une approche du récit reposant sur l'analyse de la « manière dont un auteur introduit, complique et résout (ou ne parvient pas à résoudre) certaines instabilités » (Phelan 1989 : 15, m.t.).

Depuis une vingtaine d'années, les approches cognitivistes ne s'intéressent plus seulement aux schémas qui permettent de *mémoriser* des histoires, mais également à ceux, plus dynamiques, qui permettent d'envisager différents scénarios possibles durant le cours de la lecture. Ainsi, Marie-Laure Ryan a suggéré que le caractère racontable des histoires (leur « *tellability* ») dépendait de l'éventail des « récits purement virtuels » qui sont « enchâssés » dans le récit effectif, notamment sous la forme de projections mentales des personnages (Ryan 1991 : 156, m.t.). Elle a également relevé l'importance de l'immersion temporelle, qui consiste en « l'implication du lecteur dans le processus par lequel la progression du temps narratif distille le champ du possible, sélectionnant une branche en tant que réel, et confinant les autres dans le royaume de l'éternelle virtualité, ou du contrefactuel, le résultat de cette

sélection engendrant continuellement de nouvelles gammes de virtualités. » (Ryan 2001 : 141, m. t.)

David Hermann ajoute quant à lui que la « compréhension narrative nécessite de déterminer comment les actions et les événements racontés se rapportent à ce qui aurait pu arriver dans le passé, à ce qui pourrait se passer (de manière alternative) dans le présent, et à ce qui peut encore se produire en relation avec ce qui s'est déjà réalisé » (2002 :14, m.t.). Dans le prolongement de ces approches cognitivistes, Jean-Marie Schaeffer souligne pour sa part que :

La compréhension narrative apparaît ainsi comme une négociation permanente entre d'un côté des mémorisations partielles et des projections ou attentes extrapolées à partir de ces mémorisations, de l'autre le traitement d'informations nouvelles dont l'intérêt narratif dépend largement de leur déviation partielle des attentes fondées sur la mémorisation des séquences précédentes. (Schaeffer 2010 : 28)

Faisant la synthèse des approches formalistes et fonctionnalistes, Hilary Dannenberg situe la « configuration finale » comme une clôture possible (mais non nécessaire) du récit, alors que l'intrigue « dans son aspect encore non résolu » apparaît au contraire comme une « matrice de possibilités, ontologiquement instable » qui « nourrit le *désir cognitif* du lecteur » :

La lecture du récit est nourrie par deux aspects différents de l'intrigue. Premièrement, il y a la configuration intra-narrative des événements et des personnages qui se présente comme une matrice de possibilités, ontologiquement instable, créée par l'intrigue dans son aspect encore non résolu. Celle-ci, en retour, nourrit le *désir cognitif* du lecteur d'être en possession du second aspect de l'intrigue: la configuration finale réalisée à la clôture du récit, lorsque (du moins c'est ce qu'espère le lecteur) une constellation d'événements cohérente et définitive sera établie. (Dannenberg 2008 : 6)

Il faut préciser qu'au fondement de ce « désir cognitif » qui aime la progression dans le texte, le nœud du récit peut prendre deux formes principales, qui ont été décrites par de nombreux poéticiens comme étant associées à deux effets majeurs : la *curiosité* et le *suspense*. Pour ma part, je considère ces effets comme deux modalités alternatives de la *tension narrative* par laquelle le récit se noue et se dénoue sur la base des scénarios esquissés par les interprètes aux prises avec une représentation narrative *réticente*. En m'inspirant des travaux de Bertrand Gervais (1990) sur les modes « ascendant » et « descendant » de la lecture, j'ai proposé d'associer ces deux manières de nouer une intrigue à des traitements cognitifs différenciés : lorsque nous formulons des *pronostics*, l'anticipation du développement futur de la *fabula* engendre un sentiment de suspense, alors que la curiosité dépend de *diagnostics* portant sur l'actualité ou le passé d'un événement énigmatique (Baroni 2007 : 111).

Il est donc possible d'intriguer un lecteur en narrant de manière chronologique le développement d'un conflit, mais on peut obtenir un résultat similaire en recourant à ce que Genette appellerait des « paralipses », c'est-à-dire des lacunes importantes et explicites concernant le cours de l'histoire qui poussent les lecteurs à combler les blancs textuels en échafaudant différents mondes possibles adossés à la fiction. Ainsi, on finit par rattacher à l'intrigue les restrictions de l'information qui passent, par exemple, par des altérations du point de vue, ou par des bouleversements temporels plus ou moins complexes exigeant du lecteur un effort pour recomposer la logique de l'histoire, comme un puzzle dont les pièces auraient été mélangées. On voit ainsi que de nombreux aspects du discours narratif ordinairement considérés comme n'ayant aucun rapport avec l'intrigue peuvent être réinterprétés, d'un point de vue fonctionnel, comme autant de leviers potentiels pouvant être exploités pour mettre en tension le récit, et donc pour nouer son intrigue.

Passer de la géométrie à la mécanique

Ainsi que j'ai essayé de le montrer, l'intrigue peut être envisagée selon des angles très différents suivant l'angle par lequel on aborde le *phénomène narratif*. Si l'on se place du point de vue de la création de l'œuvre, on peut considérer l'intrigue comme une *mise en forme de l'histoire* ou comme le résultat d'un acte de *configuration* inscrivant la succession contingente des événements dans une structure intentionnelle et compréhensible. Mais si l'on adopte le point de vue de celui pour qui cette forme est destinée, l'intrigue devient au contraire une *expérience dynamique* et partiellement indéterminée. Pour celui qui *s'aventure* dans le récit, l'intrigue se présente comme un événement qui survient dans le temps, qui prend du temps, et qui se manifeste par une réticence dans la narration des événements, par la présence d'une force, d'une énergie potentielle mettant en mouvement la représentation, l'orientant du nœud vers le dénouement attendu. Ainsi que l'affirmait Gracq, l'intrigue devient alors un assemblage de « combinaisons cinétiques » et de « matériaux conducteurs d'un fluide » (1995 : 558).

Pour mettre au jour la force du récit, il faut donc se rappeler que ce dernier ne se présente pas comme un objet achevé dans l'expérience esthétique, mais comme un objet incomplet, requérant la participation de son destinataire pour advenir. Et plus l'effort de participation sera important, plus saillante sera l'intrigue. Il faut ajouter que, pour produire cette indétermination qui met en tension la forme narrative, l'auteur ou le narrateur déploie des efforts de « défiguration » de l'histoire aussi importants que ceux qui viseraient, à l'inverse, à pourvoir les événements d'une signification, d'une causalité ou d'une morale.

Arrivés à ce point, encore faut-il déterminer à quel type d'énergie — ou de transfert d'énergies — nous avons affaire. Dans la mécanique newtonienne, il existe deux types d'énergies fondamentales : l'*énergie cinétique* et l'*énergie potentielle*. De manière similaire, on peut affirmer que dans le récit, la force de l'intrigue consiste en la conversion de l'*énergie potentielle de l'histoire en l'énergie cinétique de la réception*. L'intensité de l'intrigue est ainsi dépendante de cette réception, qui trace une voie tortueuse parmi un réseau d'histoires potentielles. Pour poser l'équation et pour mesurer la force de l'intrigue, il importe donc de replacer au cœur de l'analyse ces deux facteurs essentiels : d'une part, le mouvement et l'intensité de la réception, c'est-à-dire la *progression* dans le récit, et d'autre part, ce qui demeure *en puissance* dans la représentation, c'est-à-dire le réseau des histoires possibles, qui s'étend bien au-delà des structures avérées, ces histoires qui sont encore dissimulées dans la nuit du monde.

Références citées

Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, A. Colin, coll. « Coursus », 2011

Raphaël Baroni, « Puissance de l'intrigue », in *Finding the Plot: Storytelling in Popular Fiction*, L. Artiaga D. Holmes, J. Migozzi & D. Platten (dir.), Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2013.

Raphaël Baroni, « La valeur de l'intrigue », in *La valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, P. Voisin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 23-38

Raphaël Baroni, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, n° 163, 2010, p. 361-382.

- Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
- Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1984.
- Hilary P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2008.
- Hilary P. Dannenberg, « Plot », in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (dir.), London, Routledge, 2005, p. 435-437.
- Hilary P. Dannenberg, « Ontological plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions », in *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, John Pier (dir.), Berlin and New York: De Gruyter, 2004, p. 159-189.
- Jaques Derrida, « Force et signification », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Bertrand Gervais, *Récits et actions: pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
- Julien Gracq, « En lisant en écrivant », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, 1995.
- Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Marc Escola, « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 1^{er} novembre 2013, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive#_ftnref21
- Edward Morgan Forster, *Aspects du roman*, Paris, Christian Bourgois, 1993 (1928).
- David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.
- James Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, 1978.
- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1991.
- Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2001
- Marie-Laure Ryan, « Possible-Worlds Theory », in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, p. 627-628.
- Jean-Marie Schaeffer, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », in *Devant la fiction, dans le monde*, Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), Rennes, PUR, 2010

Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1978.

Meir Sternberg, « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, n° 13, 1992, pp. 463-541.

Meir Sternberg, « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n° 4, 2011, p. 35-50.