

énergie

Énergie (potentielle et cinétique¹)

Raphaël Baroni

Lors de la biennale 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 peut voir 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*². 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.

-
1. Ce texte reprend en partie l'argument développé dans Raphaël Baroni, « Puissance de l'intrigue ».
 2. On peut voir cette vidéo sur le lien suivant : <https://vimeo.com/24388069>.

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.

De toute évidence, si l'on proposait à un narratologue formaliste ou structuraliste 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 plus cognitiviste ou fonctionnaliste, 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 Umberto 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 lecture³ ». Dès lors, pour certains narratologues, les virtualités de la fiction finissent par importer autant, si ce n'est plus, que le monde effectivement raconté. C'est du moins ce qu'affirmait 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 » :

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 alternatives⁴.

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 et une histoire surgissent. 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 commençons-nous 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

3. Umberto Eco, *The Role of the Reader*, p. 31.

4. Hilary P. Dannenberg, « Ontological Plotting : Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions », p. 159 et 160. Je traduis.

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 son destinataire.

Jean-Paul 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 fin⁵ ». 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 mots ici : la *puissance* n'est pas seulement la marque d'une absence de monde, mais bien celle du pressentiment d'un monde *possible*⁶ et la manifestation charnelle d'une *force*. Ce que l'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 » et 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

5. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 49.

6. Sur la théorie des « possibles » en littérature, je renvoie entre autres à Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*.

ainsi une expérience dans laquelle la *force* de l'intrigue est entièrement dépouillée de sa *forme*.

À 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 de la matière narrative, c'est-à-dire son *architecture*, 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 d'énergie* qui animent la configuration narrative et qui en déterminent la valeur esthétique⁷. 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 en effet 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 butent 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 récit⁸.

Mon objectif n'est pas de trancher entre des usages complémentaires ou contradictoires de la notion d'intrigue, 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

7. Pour un exposé plus complet, voir Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*.

8. Hilary P. Dannenberg, « Plot », p. 435. Je traduis.

modalités de l'intrigue que je rattache, pour simplifier, aux paradigmes formaliste et fonctionnaliste⁹.

Certes, la critique du structuralisme est périmée, mais de nombreuses approches contemporaines continuent, pour reprendre les mots de Jacques Derrida, de « faire taire la force sous la forme¹⁰ ». Dans le prolongement des travaux de Paul Ricoeur, il n'est pas rare que les chercheurs contemporains insistent 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 passé¹¹. 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 occultée par les approches formaliste ou structuraliste, seulement ce point de vue a été trop souvent 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 investigations¹².

9. 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. Meir 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 » (Meir Sternberg, « Reconceptualizing Narratology », p. 43).

10. Jacques Derrida, « Force et signification », p. 44.

11. Sur cette question, je me permets de renvoyer à Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps* et Raphaël Baroni, « Ce que l'intrigue ajoute au temps ».

12. Je développe cette idée dans « Puissance de l'intrigue ».

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 nous pouvons donner à un plan son indispensable physiologie de logique et de causalité, – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention¹³.

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'imposent, 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,

13. Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, p. 268.

sa survie sera attendue dans un roman d'aventures. 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 Edward Morgan Forster qui a introduit, dans *Aspects du roman*¹⁴ 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 répondrait à la question « et alors ? », tandis que dans le cas d'une intrigue, le récit répondrait 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 *overshadowed*) 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 Ricœur a ainsi popularisé l'idée que le rôle central 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 » racontée¹⁵. 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

14. Edward Morgan Forster, *Aspects du roman*.

15. Paul Ricœur, *Temps et récit*. 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* (Raphaël Baroni, « Ce que l'intrigue ajoute au temps »).

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 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 textuelle¹⁶ : une situation initiale est perturbée par un élément déclencheur, qui induit une série de péripéties jusqu'à une résolution donnant lieu à une situation finale. Dans ce nouveau contexte, le schéma quinaire deviendra ainsi l'une des séquences prototypiques qui organisent le texte au-delà des limites de la phrase¹⁷.

Il faut toutefois noter que dans tous ces travaux, l'accent est mis sur le *travail poétique* de la création de l'histoire ou sur la structuration interne de la textualité qui en découle, non sur l'*effet esthétique* visé par la mise en intrigue. Le cas d'Edgar Poe est exemplaire sur ce point : pour lui, *intrigue* est synonyme de *planification*. Ainsi qu'il l'exprime : « 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 papier¹⁸ ». 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 revanche, 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 Ricoeur, 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.

16. Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit ». Voir Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*.

17. Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, p. 54.

18. Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, p. 268.

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 récits¹⁹ 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 écrire²⁰. »

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 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, ces deux dispositifs ne peuvent nouer une intrigue qu'en fonction de l'habileté du conteur dans l'art de dilater les points de suspension entre ces deux termes.

19. Ce n'est pas toujours le cas. 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.

20. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 48.

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. Aristote ne préconisait pas seulement de raconter des histoires formant une totalité, mais également de narrer des péripéties capables de susciter crainte et pitié, ces sentiments qui surviennent lorsque les événements « tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente²¹ ». Même en pleine vogue structuraliste, Claude Bremond intégrait aussi à sa logique du récit les options 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 combat²².

Malheureusement, cette proposition d'envisager les « chances d'un échec » dont dépend « l'intérêt dramatique » 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, ce qui les amène à négliger le réseau de virtualités évoqué par Bremond.

Adoptant une approche fonctionnaliste en décalage avec la doxa de son époque, Meir Sternberg²³ a proposé de fonder la théorie du récit 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 Sigmund Freud, ce qui lui a permis de souligner que l'engagement

21. Aristote, *Poétique*, 1452a.

22. Claude Bremond, *Logique du récit*, p. 21.

23. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*.

d'un lecteur qui « répond à l'intrigue » est de « nature essentiellement dynamique, comme une interaction avec un système d'énergie que le lecteur active²⁴ ». James Phelan a lui aussi défendu une approche du récit reposant sur l'analyse rhétorique de la « manière dont un auteur introduit, complique et résout (ou ne parvient pas à résoudre) certaines instabilités²⁵ ».

Les approches cognitivistes, qui ont proliféré à partir des années 1990, 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 (*tellability*) dépendait de l'éventail des « récits purement virtuels » qui sont « enchâssés » dans le récit effectif, notamment sous la forme de projections mentales des personnages²⁶. 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 réalisé²⁷ ». 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 *déviatio*n partielle des attentes fondées sur la mémorisation des séquences précédentes²⁸.

24. Peter Brooks, *Reading for the Plot*, p. 111-112. Je traduis.

25. James Phelan, *Reading People, Reading Plots*, p. 15. Je traduis.

26. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, p. 156.

27. David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, p. 14. Je traduis.

28. Jean-Marie Schaeffer, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », p. 28.

Il faut préciser que dans ce fonctionnement général, 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 Gervais²⁹ 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 énigmatique³⁰.

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 Gérard Genette appellerait des « paralipses », c'est-à-dire des lacunes explicites concernant l'histoire, qui poussent les lecteurs à combler les blancs textuels en échafaudant différents mondes possibles adossés à la fiction. Ainsi, on peut rattacher à l'intrigue les restrictions de l'information qui passent, par exemple, par des jeux sur la focalisation 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 pour mettre en tension le récit, et donc pour nouer son intrigue.

29. Bertrand Gervais, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*.

30. Raphaël Baroni, *La tension narrative*, p. 111.

Passer de la géométrie à la mécanique

Ainsi que j'ai essayé de le montrer, l'intrigue peut être envisagée de manières très différentes suivant l'angle par lequel on aborde la *narrativité*. 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 ou celle pour qui cette forme est destinée, l'intrigue devient au contraire une *expérience dynamique* et partiellement indéterminée. Pour celui ou celle 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 mettant en mouvement la représentation, l'orientant du nœud vers le dénouement attendu. Ainsi que l'affirmait Julien Gracq, l'intrigue devient alors un assemblage de « combinaisons cinétiques » et de « matériaux conducteurs d'un fluide³¹ ».

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 *dé-figuration* de l'histoire aussi importants que ceux qui viseraient, à l'inverse, à pourvoir les événements d'une signification ou d'une morale.

Dans la mécanique newtonienne, il existe deux types d'énergie : 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 lecture*.

31. Julien Gracq, « En lisant en écrivant », p. 558.

L'intensité de l'intrigue est ainsi dépendante de cette lecture qui trace une voie tortueuse au sein d'un réseau d'histoires possibles, lequel forme une sorte de labyrinthe. Pour poser l'équation qui permettrait de mesurer la *force* de l'intrigue, il importe donc de replacer au cœur de l'analyse ces deux facteurs essentiels: d'une part, l'intensité du mouvement de la lecture, c'est-à-dire la *progression* dans le texte³², et d'autre part, ce qui demeure *en puissance* dans le récit, c'est-à-dire le réseau des histoires possibles, qui s'étend bien au-delà des structures textuelles actualisées. Ce sont ces labyrinthes qui nous permettent de nous évader, ces histoires encore dissimulées dans la nuit du monde qui nous vrillent les nerfs jusqu'au point de rupture. L'excitation inchoative d'un monde qui commence.

32. Sur la notion de « progression », voir James Phelan, *Reading People, Reading Plots*.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- Allan Poe, Edgar, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, 1978.
- Baroni, Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, vol. 3, n° 163, 2010, p. 361-382.
- Baroni, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil Poétique, 2007.
- Baroni, Raphaël, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- Baroni, Raphaël, « Puissance de l'intrigue », dans Loic Artiaga, Diana Holmes, Jacques Migozzi et David Platten (dir.), *Finding the Plot: Storytelling in Popular Fiction*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2013, p. 16-31.
- Baroni, Raphaël, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017.
- Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- Dannenberg, Hilary P., « Plot », dans David Herman, Manfred Jahn et Marie-Laure Ryan (dir.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Oxfordshire, Routledge, 2005, p. 435- 439.
- Dannenberg, Hilary P., « Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions », dans John Pier (dir.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2004, p. 159-190.
- Derrida, Jacques, « Force et signification », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 9-50.
- Eco, Umberto, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- Escola, Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012.
- Gervais, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule (L'univers des discours), 1990.

- Gracq, Julien, « En lisant en écrivant », dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 555-768.
- Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.
- Larivaille, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.
- Forster, Edward Morgan, *Aspects du roman*, Paris, Christian Bourgois, [1928] 1993.
- Phelan, James, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », dans Catherine Grall et Marielle Macé (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 15-32.
- Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Sternberg, Meir, « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n° 4, 2011, p. 35-50.

Table des matières

<i>Avant-propos</i> , Emmanuel Bouju	p. 5
<i>Autothéorie</i> , Joëlle Papillon	p. 27
<i>Diffraction</i> , René Audet	p. 45
<i>Énergie</i> , Raphaël Baroni	p. 59
<i>Engagement</i> , Jérôme David	p. 77
<i>Épimodernisme</i> , Emmanuel Bouju	p. 101
<i>Esthétique noétique</i> , John Hamilton	p. 127
<i>Fiduciaire</i> , Peter Szendy	p. 143
<i>Génétique sociale</i> , Joseph Jurt	p. 157
<i>Genre</i> , Anne Emmanuelle Berger	p. 173
<i>Illitéraire</i> , Bertrand Gervais	p. 189
<i>Immersion</i> , Jean-Marie Schaeffer	p. 215
<i>Inadaption</i> , Jean-Louis Jeannelle	p. 235
<i>Indiscipline</i> , Myriam Suchet	p. 253
<i>Intersectionnalité</i> , Yolaine Parisot	p. 267
<i>Lecture située</i> , Marie-Jeanne Zenetti	p. 293
<i>Médiévalisme</i> , Vincent Ferré	p. 311
<i>Mondialité</i> , Oana Panaïté	p. 327
<i>Opérateur axiologique</i> , Gisèle Sapiro	p. 343
<i>Plainte</i> , Dominique Rabaté	p. 355
<i>Populations</i> , Françoise Lavocat	p. 367

<i>Posthumain</i> , H��l��ne Machinal	p. 383
<i>Prisme</i> , Alexandra Saemmer	p. 397
<i>Reprise</i> , Philippe Forest	p. 417
<i>Style tardif</i> , Ben Hutchinson	p. 437
<i>Survie</i> , Gwenaëlle Aubry	p. 449
<i>Temporalité</i> , Thomas Pavel.....	p. 463
<i>Texte</i> , Franc Schuerewegen	p. 487
<i>Transitionnalit��</i> , Hélène Merlin-Kajman	p. 503
<i>Vie</i> , Tiphaine Samoyault	p. 503
Notices bio-bibliographiques des autrices et des auteurs ...	p. 544

Conception graphique et mise en page : Hugues Skene (version papier) ;
Benjamin Arteau-Leclerc, William Pépin
et Frédérique Veilleux-Patry (version web)

Révision : Viviane Asselin

Direction d'édition : René Audet

Coordination : Marie-Ève Muller

Polices de caractère de couverture : Avenir Light et Blacker Display

Polices de caractère texte intérieur : Adobe Garamond Pro et Blacker Display

Cette œuvre est mise à disposition sous licence Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Partage dans les mêmes conditions 4.0 International. Pour voir une copie de cette licence, visitez <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Codicille éditeur

René Audet, directeur

Laboratoire Ex situ, Université Laval (Québec)

ISBN (papier/POD) : 978-2-924446-32-4

ISBN PDF : 978-2-924446-33-1

ISBN web (version pubpub de l'ouvrage) : 978-2-924446-34-8

DOI : 10.34847/nkl.d25aizi5

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Nouveaux fragments d'un discours théorique : un lexique littéraire / [textes réunis et présentés par] Emmanuel Bouju.

Autres titres: Fragments d'un discours théorique

Noms: Bouju, Emmanuel, éditeur intellectuel.

Description: Édition revue et augmentée. | Publié antérieurement sous le titre : Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015. | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20230065546 | Canadiana (livre numérique) 20230065554 | ISBN 9782924446324 (couverture souple) | ISBN 9782924446331 (PDF) | ISBN 9782924446348 (plateforme pubpub)

Vedettes-matière: RVM: Littérature—Histoire et critique—Théorie, etc. | RVM: Critique—France—Histoire—21e siècle. | RVM: Critique—Terminologie. | RVM: Littérature française—21e siècle—Histoire et critique. | RVM: Littérature—Esthétique.

Classification: LCC PN45.F659 2023 | CDD 801—dc23

Achévé d'imprimer
en juillet 2023
pour le compte de Codicille éditeur

Dépôt légal, 3^e trimestre 2023 Bibliothèque
et Archives nationales du Québec