

Raphaël Baroni

# LES ROUAGES DE L'INTRIGUE

Les outils de la narratologie postclassique  
pour l'analyse des textes littéraires

Préface de Jean-Louis Dufays



Slatkine Érudition

GENÈVE

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.

[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

# LES ROUAGES DE L'INTRIGUE

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

Raphaël Baroni

# LES ROUAGES DE L'INTRIGUE

Les outils de la narratologie postclassique  
pour l'analyse des textes littéraires

Préface de Jean-Louis Dufays



Slatkine Érudition

GENÈVE

2017

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.

[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

Cet ouvrage a bénéficié des soutiens du  
fonds des publications de l'Université de Lausanne  
et de la Société académique vaudoise



UNIL | Université de Lausanne

**Société**  
**Académique**  
*Vaudoise*

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.

[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-05-102808-0

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.

[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

## REMERCIEMENTS

J'ai commencé à concevoir cet ouvrage à partir d'échanges avec des didacticiens et des enseignants qui m'ont convaincu de la nécessité de clarifier ma conception de la dynamique de l'intrigue et d'expliquer sa valeur pour les études littéraires. Ce dialogue s'est noué notamment à l'occasion du colloque « Le sujet lecteur-scripteur » organisé en juin 2012 à Grenoble, par Nathalie Rannou et Jean-François Massol, ainsi qu'à la journée d'étude « Le lecteur et ses autres », organisée en juin 2014, à Toulouse, par Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade et Catherine Mazauric. Avec mon collègue Antonio Rodriguez, j'ai également organisé, en décembre 2012, une journée d'étude intitulée « Comment repassionner l'enseignement de la littérature ? ». Cette journée s'est prolongée par un ouvrage publié au printemps 2014 sous le titre : « Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement » (*Études de Lettres*, n° 295). J'ai enfin été invité par Anne Vibert, en compagnie notamment de Sandra Laugier, à donner une conférence à Paris le 23 novembre 2015 au « Rendez-vous des Lettres » organisé par le Ministère de l'éducation nationale. La thématique de ce séminaire de formation destiné aux inspecteurs et aux formateurs du second degré portait sur les rapports entre les récits, la fiction et la construction des valeurs, soulignant l'actualité des questions qui sont au cœur de cet ouvrage pour la didactique de la littérature. Le présent travail doit beaucoup à ces rencontres et à ces collaborations. Je remercie aussi chaleureusement, pour avoir fourni l'impulsion initiale qui m'a amené à rédiger ce livre et pour leur amitié indéfectible, Jean-Louis Dufays et Frank Wagner. Il m'est impossible de dresser une liste exhaustive de mes dettes, tant humaines que scientifiques, mais je voudrais néanmoins rendre hommage à tous les collègues que j'ai eu le privilège de côtoyer ces dernières années et qui, d'une manière ou d'une autre, ont nourri la réflexion développée dans cet ouvrage. La recherche étant indissociable de l'enseignement, j'exprime également ma reconnaissance envers mes doctorants et mes étudiants, à

Lausanne, à Paris ou à Rio. Ce sont les résistances que nous opposent les textes, et les gens qui les lisent, qui nous permettent de sortir de la simple application des concepts, et nous permettent de *faire* véritablement de la théorie, c'est-à-dire de faire évoluer un modèle abstrait dans le risque de sa confrontation avec des objets dans ce qu'ils ont de plus concret. Merci enfin à toute ma famille et à mes amis, car ce sont eux qui ont écrit mon histoire. Comme toujours, ce livre est dédié à Carène.

**PRÉFACE**  
**L'ENSEIGNEMENT DE LA LECTURE**  
**À L'HEURE DE L'INTRIGUE**

Quelle lecture des textes littéraires enseigner ? Et comment l'enseigner ? Pour être fondatrice de la didactique des langues d'enseignement, cette question a connu bien des variations au cours de l'histoire récente. Jusqu'aux années 1960, on le sait, enseigner la lecture et la littérature consistait à appliquer aux œuvres du patrimoine des savoirs relatifs au contexte historique et à la vie de l'auteur. Lorsque, dès la décennie suivante, l'enseignement s'empara de l'analyse structurale, de la poétique et de la narratologie, le renversement fut radical : d'une approche externe de la lecture, on passait à une approche strictement interne, qui entendait faire des procédés propres à la littérature l'objet central de toutes les attentions. Pour autant, dans cette centration sur les textes, l'élève lecteur n'était guère davantage pris en compte que dans l'approche historico-biographique : son seul rôle était de se conformer à la lecture « modèle » dont le maître<sup>1</sup> demeurait à la fois le dispensateur et le garant. Il fallut attendre l'avènement des théories de la réception et de la lecture littéraire, à partir des années 1980, pour voir enfin la lecture devenir un objet d'enseignement à part entière, et cette entrée dans l'ère du lecteur ne transforma pas seulement de fond en comble l'approche des textes en classes, elle provoqua aussi un profond renouvellement des modèles théoriques qui avaient prévalu jusque-là, à commencer par ceux de la narratologie.

Reconsidérer l'analyse des récits à la lumière des théories de la lecture n'était cependant pas une mince entreprise, et pour faire évoluer les modèles devenus canoniques des Genette, des Barthes et des Greimas, il fallait avoir les reins solides. À cet égard, s'il est un auteur qui a joué un

---

<sup>1</sup> Note de l'éditeur : selon les vœux de son auteur, cette préface adopte les rectifications orthographiques proposées par l'Académie française.

rôle clé dans cette évolution, c'est bien Raphaël Baroni. Faut-il en effet rappeler le coup de tonnerre que constitua la publication en 2007 de sa thèse sur *La tension narrative* ? Dans la foulée de ces trois autres livres phares du renouveau qu'avaient été *L'effet personnage dans le roman* de Jouve, *Le démon de la théorie* de Compagnon et *Pourquoi la fiction* ? de Schaeffer, voilà qu'un jeune théoricien de la littérature lausannois se lançait à son tour à l'assaut de l'héritage conceptuel de ses aînés, pour proposer ni plus ni moins qu'une nouvelle organisation de la théorie narrative, fondée sur l'étude de l'intrigue et de ses ressorts, à commencer par ceux de la curiosité, du suspense et de la surprise. La force de l'approche de Baroni était que, sans rompre frontalement avec les travaux de ses prédécesseurs, elle prenait appui sur des concepts trop peu retenus de certains d'entre eux pour investir à nouveaux frais un objet d'étude qui avait été, pour des raisons plus idéologiques que scientifiques, le grand négligé de la première narratologie.

L'intérêt pour l'intrigue, faut-il le dire, avait partie étroitement liée à la fois avec la considération accrue accordée au lecteur et à son activité (Jouve), avec la remise en cause de certains excès de la théorie littéraire orthodoxe (Compagnon) et avec la reconnaissance du rôle premier de l'immersion fictionnelle dans l'expérience de la lecture narrative (Schaeffer) : Baroni en cela est bien un acteur à part entière de la nouvelle génération des théoriciens de la littérature.

Il se distingue cependant de ses collègues par ses préoccupations didactiques, car il a compris, plus que tout autre, combien la théorie littéraire et l'enseignement de la littérature étaient profondément interdépendants. Qu'est-ce qu'un enseignement littéraire sans fondements théoriques ? Et en retour, qu'est-ce qu'une théorie de la littérature qui ne déboucherait sur aucune implication pratique ? Parce qu'il est pénétré de l'évidence du dialogue entre narratologie et enseignement, Baroni n'a eu de cesse, depuis qu'il écrit, de publier dans des revues destinées aux enseignants et de collaborer avec des didacticiens, et dans son cas, la démarche est d'autant plus opportune que, pour les enseignants, l'approche des récits sous l'angle de la tension narrative apparaît comme une des manières les plus sûres de l'articuler aux motivations effectives des jeunes lecteurs.

C'est pour cette raison que Frank Wagner et moi l'avons invité, à la suite de la journée « Repassionner l'enseignement de la littérature » qu'il avait organisée à Lausanne en 2012, à expliciter et à développer ses thèses dans un ouvrage destiné prioritairement aux didacticiens et aux enseignants, et c'est cet ouvrage que le lecteur tient aujourd'hui entre ses mains.

Comme il l'explique dans son introduction, Baroni s'est fixé dans ce livre trois objectifs : celui de préciser sa définition de l'intrigue, celui d'analyser les techniques proprement littéraires qui permettent de nouer, d'entretenir et de dénouer une intrigue, et celui d'analyser les fonctions et les valeurs, tant esthétiques qu'anthropologiques, associées à l'intrigue, en littérature, mais aussi ailleurs. Le résultat est un livre à la fois dense et lumineux, qui consolide et précise avec brio les travaux antérieurs de son auteur en traitant les notions de curiosité, de suspense et de surprise sous un angle plus rhétorique que cognitif, et en clarifiant encore davantage les liens entre immersion et intrigue ainsi que certaines distinctions fondamentales, comme celle qui oppose le récit mimétique au récit informatif.

Le paradoxe du livre réside dans les études approfondies qu'il présente dans sa troisième partie à propos de textes peu connus ou quelque peu oubliés de Ramuz, de Gracq et de Robbe-Grillet. Voilà en effet trois auteurs auxquels on ne songe guère à priori quand on songe à illustrer les ressorts de l'intrigue, mais le tour de force de Baroni consiste à montrer que, même chez ceux-là, ils sont déterminants du début à la fin.

L'époque où nous vivons en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle est souvent qualifiée d'ère du récit généralisé. Nul ne sait si cette tendance se confirmera, mais une chose est sûre : l'enseignant et le formateur qui liront ce livre disposeront d'un solide viatique pour comprendre le phénomène et aider leurs élèves non seulement à en décrypter la mécanique, mais aussi à en dégager un maximum de plaisirs.

Jean-Louis Dufays  
*Université catholique de Louvain*

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## INTRODUCTION :

### LIRE POUR L'INTRIGUE

Je suis convaincu que l'étude du récit doit dépasser les différentes formes de critiques formalistes qui ont prédominé jusqu'à notre époque : le formalisme nous a appris beaucoup de choses, mais, en fin de compte, ainsi que les derniers travaux de Barthes le reconnaissent, il ne permet pas de traiter la dynamique des textes tels qu'ils sont actualisés dans le procès de la lecture. (Brooks 1984 : 35-36, m.t.<sup>1</sup>)

Il y a une trentaine d'années, Peter Brooks a opéré un retournement copernicien par rapport à la narratologie formaliste lorsqu'il a affirmé que nous *lisons pour l'intrigue* (titre de son essai de 1984) et que cet obscur objet de notre désir<sup>2</sup> méritait notre attention, car il constitue l'intentionnalité profonde du récit et sa véritable raison d'être. Pourtant, nous avons parfois honte de ce pôle d'attraction, aussi vital que la pulsion érotique, car il semble nous arracher à l'empire de la raison pour nous jeter dans un monde au sein duquel nous sommes le jouet de puissances ténébreuses. Aux yeux de nombreux écrivains et critiques, l'intrigue est ainsi apparue comme un art de la manipulation et comme un dispositif qui aliène le lecteur, ce qui a conduit à une contestation de sa valeur et à la supposition, souvent erronée, que les grandes œuvres de la modernité devraient nécessairement lui tourner le dos. Mais si l'intrigue est suspecte, c'est surtout parce qu'elle a été victime, jusqu'à une période récente, d'une forme d'obscurantisme. Ainsi que le constate Jacques Migozzi, « l'implication

---

<sup>1</sup> L'indication « m.t. » signale que je suis l'auteur de la traduction.

<sup>2</sup> Au delà de l'allusion au film de Buñuel et Carrière, j'emprunte cette expression à Jacques Migozzi (2011 : 35), qui l'applique aux fictions populaires, dans un article intitulé : « Cet obscur objet du désir universitaire ». Dans cet ouvrage, je défends l'idée que l'intrigue constitue un objet de désir en soi, même au-delà des genres populaires qui l'incarnent sous sa forme la plus saillante.

émotionnelle du lecteur *par* le récit et *dans* l'histoire [a été] étrangement refoulée comme un plaisir honteux ou à tout le moins considéré long-temps par l'appareil scolaire et universitaire comme une forme primitive et infantile de lecture » (2012 : 252).

L'indéniable pouvoir d'attraction de l'intrigue a donc longtemps servi de repoussoir dans le champ des études littéraires, et pour beaucoup de critiques ou d'enseignants, l'analyse de ses « rouages » ne devrait intéresser que les apprentis scénaristes ou les professionnels de la communication, avides de connaître les ficelles du métier afin de nous contrôler en façonnant nos désirs. La tension nouée par la mise en intrigue a ainsi été accusée de tous les maux, le premier et le pire d'entre eux étant, dans le champ esthétique, le soupçon de commercialité. Les images idéalisées d'un lecteur critique, privilégiant un rapport intellectualisé et distancié aux œuvres, et d'un auteur marquant son autonomie par rapport à la dimension marchande de ses créations, nous ont rendus aveugles à la valeur esthétique, mais également aux valeurs éthiques et adaptatives de cet arrachement à notre quotidien que nous offrent les récits immersifs et intrigants, trop rapidement repoussés dans les limbes où l'on range d'ordinaire les récits populaires. La tension narrative, la puissance immersive de la mise en intrigue, ses mécanismes textuels autant que ses effets cognitifs et passionnels, sont ainsi trop longtemps restés les principales taches aveugles de la théorie et de l'enseignement de la littérature.

Pourtant, depuis quelques années, la didactique de la littérature, la théorie du récit, mais aussi la philosophie morale et les sciences cognitives, convergent de manière remarquable dans leur effort de ménager une place centrale à un rapport plus passionnel aux textes<sup>3</sup>. Le présent ouvrage s'inscrit dans cette dynamique et vise à éclairer les mécanismes à travers lesquels les récits parviennent à nous intriguer et à expliquer pourquoi les lecteurs se prêtent à ce jeu et ce qu'ils en retirent<sup>4</sup>. Aussi accorderai-je beaucoup d'importance à préciser la définition du concept d'intrigue que j'utiliserai tout au long de ce livre, en la situant par rapport

<sup>3</sup> Pour un compte rendu de cette évolution, voir le chapitre 2.

<sup>4</sup> La valeur commerciale indéniable de l'intrigue, qui s'observe sur une échelle à la fois transmédiatique, transhistorique et transculturelle, implique certes une relative perte d'autonomie de la part du producteur lorsque ce dernier consent à se plier à ses contraintes pour vendre ses récits, mais elle témoigne surtout de la centralité de ce dispositif dans les échanges culturels. Pour expliquer l'énorme investissement matériel auquel consentent les êtres humains quand il s'agit de produire ou de consommer des narrations intrigantes et immersives, il faut bien supposer que l'expérience esthétique à laquelle donne lieu la mise en intrigue doit posséder une valeur anthropologie fondamentale, que ce soit sur un plan psychologique, adaptatif, social, éthique, ou autre.

à d'autres définitions concurrentes, qui circulent encore largement au sein des institutions scolaires et universitaires, tout en faisant obstacle à la compréhension du phénomène dont il sera ici question. Cette étape sera cruciale, car il n'y a rien de plus dangereux que de croire en l'existence d'une définition stable, c'est-à-dire standardisée par les manuels, lorsqu'il s'agit de comprendre un objet aussi complexe que l'intrigue. En ce domaine, un malentendu terminologique risquerait de nuire à la compréhension du recadrage conceptuel qu'il s'agit d'opérer.

Par ailleurs, de manière à faciliter la transposition du modèle théorique vers l'analyse des textes, la dynamique de l'intrigue sera abordée en tenant compte des spécificités sémiotiques des récits littéraires, que l'on peut définir sommairement comme des fictions verbales et écrites. Alors que mon premier livre, *La Tension narrative*, mettait l'accent sur l'acte cognitif à travers lequel l'intrigue s'échafaude et est dynamisée, quel que soit le média envisagé, le présent ouvrage met au premier plan l'analyse des dispositifs textuels qui servent à nouer ou à dénouer une intrigue. De ce fait, mon propos adoptera une perspective plus rhétorique que cognitive, même s'il sera essentiel de garder à l'esprit la complémentarité des deux approches<sup>5</sup>. Ce recentrement n'est pas un repentir, il est simplement motivé par le souci de fournir des outils directement mobilisables pour l'analyse des textes, en tentant de réconcilier les approches formalistes et rhétoriques, qui se sont longtemps opposées comme s'il s'agissait de paradigmes irréconciliables.

Cet livre vise ainsi à enrichir le répertoire des concepts servant à l'interprétation des textes littéraires, dans un contexte où les didacticiens redécouvrent l'importance d'accorder une place élargie aux affects dans l'expérience de la lecture, qu'elle soit privée ou scolaire<sup>6</sup>. Dans un article récent, Jérôme David insiste sur l'importance d'enseigner « les façons dont les œuvres ou les genres littéraires ont cherché ou cherchent à impliquer leurs lecteurs, à défaut de toujours y parvenir. Et cet apprentissage nécessite, de la part des élèves, qu'ils se plient aux vecteurs d'immersion, de *catharsis* ou de *pathos* inscrits dans les œuvres » (2014 : 28-29).

---

<sup>5</sup> Les approches cognitivistes et rhétoriques partagent une conception pragmatique des phénomènes narratifs, le texte n'étant qu'un jalon matériel qui s'insère dans une interaction entre la stratégie poétique d'un auteur et l'expérience esthétique du public auquel il s'adresse.

<sup>6</sup> En témoigne notamment le succès, depuis une dizaine d'années, de la notion de « sujet-lecteur » élaboré par Annie Rouxel et Gérard Langlade (2004) ou les travaux de Jean-Louis Dufays sur la lecture (2000, 2010 ; Dufays et al. 2005). Je signale également l'essai de Jean-François Vernay (2013), qui se fonde sur les neurosciences pour critiquer les approches du texte qui négligent les affects.

Cependant, David dresse le constat de lacunes théoriques et méthodologiques lorsqu'il s'agit de passer d'un rapport intuitif au texte à l'enseignement de ces « vecteurs » :

On comprend qu'il faille s'appuyer dans cette démarche sur des savoirs historiques, mais également narratologiques ou poétiques. On devine également ce qui nous manque encore en termes de ressources analytiques pour décrire adéquatement les diverses façons dont la littérature *sollicite* le lecteur, l'attire dans chacun de ses univers, le constitue en sujet d'une expérience esthétique et, surtout, lui propose une ontologie inédite et l'inscrit dans une communauté de lecteurs avant de prendre congé de lui après un nombre de pages fixé d'avance. Ces lacunes (savoirs encore exploratoires, transposition didactique embryonnaire) rendent presque impossible, à l'heure actuelle, la transmission scolaire d'un savoir en la matière. (Raison de plus, je crois, pour s'y atteler sans retard.) (David 2014 : 28)

Loin de constituer un savoir encore exploratoire, ainsi que le déplore David, il faut reconnaître que les travaux sur la dynamique de l'intrigue<sup>7</sup> et sur l'immersion dans les mondes possibles de la fiction<sup>8</sup> abondent depuis une trentaine d'années, mais force est de constater que ces approches, parfois ardues sur un plan conceptuel, ont encore du mal à renouveler la didactique de la littérature, et notamment la pratique du commentaire de texte, pourtant centrale dans l'enseignement<sup>9</sup>. La présente étude vise ainsi à combler en partie cette lacune en facilitant la compréhension des apports de la « narratologie postclassique<sup>10</sup> », cette

<sup>7</sup> Pour ne citer que quelques jalons historiques incontournables, je renvoie aux travaux de Meir Sternberg (1978), Peter Brooks (1984), James Phelan (1989), Monika Fludernik (1996), Marie-Laure Ryan (2003), Emma Kafalenos (2006), Hilary Dannenberg (2008) et Karin Kukkonen (2014a ; 2014b). Pour une synthèse, voir Kukkonen (2014c).

<sup>8</sup> Sur la question des mondes fictionnels, je renvoie, entre autres, aux travaux de Thomas Pavel (1988), de Lubomír Doležel (1998), de Jean-Marie Schaeffer (1999), de Françoise Lavocat (1998 ; 2010 ; 2016), de Marie-Laure Ryan (1991 ; 2003), d'Alain Boillat (2014) et d'Anne Besson (2015).

<sup>9</sup> En revanche, dans le champ des études bibliques, un effort important a été produit, notamment par Daniel Marguerat et Yvan Bourquin, pour rendre accessibles les approches de la narratologie dite « postclassique ». Voir Marguerat (2012) ou Marguerat et Bourquin (2009).

<sup>10</sup> Le terme a été introduit par David Herman (1997). Pour une explication de la différence entre narratologie classique et narratologie postclassique, je renvoie à un article de Gerald Prince (2008), disponible en ligne et en traduction française sur le site *Vox Poetica* (2006). Meir Sternberg (2011) a récemment critiqué cette opposition en argumentant que les approches alternatives au formalisme existaient avant, pendant, et après la période dite « classique ». Pour ma part, cette distinction me semble utile, car, pour beaucoup de francophones, la « narratologie » se confond encore avec le formalisme de ses origines, elle semble ainsi s'être éteinte avec le déclin du structuralisme, alors qu'en réalité, la théorie du récit s'est diversifiée et reste très dynamique sur une échelle internationale.

étiquette controversée visant à souligner les avancées qui ont été accomplies par rapport aux modèles strictement formalistes. En effet, ainsi que l'affirme David Herman, la théorie du récit a connu, il y a une vingtaine d'années, des réorientations épistémologiques et méthodologiques majeures qui, sans rompre avec les perspectives antérieures, permettent aujourd'hui d'entrevoir de nouveaux horizons :

Repenser le problème des séquences narratives permet de promouvoir le développement d'une narratologie postclassique qui n'est pas nécessairement poststructuraliste, une théorie enrichie qui se dessine à partir de concepts et de méthodes auxquels les narratologues classiques n'avaient pas accès. (Herman 1997 : 1048-1049, m.t.)

L'un des succès imputables à la narratologie formaliste tenait à sa capacité de forger des outils aisément mobilisables, permettant de décrire, plus ou moins objectivement et avec un vocabulaire standardisé, la manière dont les textes narratifs se structurent. Ce rendement heuristique a permis à ces outils se pérenniser dans les pratiques d'enseignement : schéma actantiel, schéma quinaire, prolepses, analepses, temps, voix et modes du discours, font désormais partie de la *vulgate* enseignée aux apprentis lecteurs. Mais ces instruments ont eu le malheur de se figer à une époque marquée par le divorce entre les réflexions concernant la logique interne de l'histoire et celles qui portent plutôt sur la manière dont le discours narratif raconte cette histoire, ce qui a donné naissance à deux branches distinctes de la narratologie : une approche thématique, en partie inspirée par les travaux de Propp (1970) et de ses épigones (Greimas 1966, Bremond 1973, Larivaille 1974, Adam 1997), qui était censée décrire la structuration profonde de l'intrigue, et l'analyse du discours narratif telle que la concevait Genette (1972), ces deux perspectives étant généralement découplées. Par ailleurs, les approches qui se sont centrées sur l'analyse de la séquence narrative ont également eu tendance à négliger la dimension pragmatique du récit, c'est-à-dire l'interaction entre le texte et le lecteur, ainsi que les fonctions remplies par les formes narratives. À l'inverse, la narratologie d'inspiration rhétorique a permis de remettre au premier plan la stratégie d'un auteur « implicite » – c'est-à-dire l'auteur tel que nous le reconstruisons à partir de l'analyse du texte et de son contexte – et ses effets sur l'acte interprétatif d'un lecteur « modèle » – c'est-à-dire un lecteur théorique, qui coopère idéalement avec le dispositif textuel<sup>11</sup>. Ainsi que le résume

---

<sup>11</sup> Voir Baroni & Revaz (2016).

Gerald Prince, le recadrage opéré par la narratologie postclassique permet ainsi de s'interroger :

sur la fonction et non pas seulement le fonctionnement du récit, sur ce que tel ou tel récit signifie et non pas seulement sur la façon dont tout récit signifie, sur la dynamique de la narration, le récit comme processus ou production, et non pas simplement comme produit, sur l'influence du contexte et des moyens d'expression, sur le rôle du récepteur, etc. (Prince 2006 : n.p.<sup>12</sup>)

Certes, cet élargissement de la perspective implique l'apparition de nouveaux lieux d'indétermination pour l'analyse textuelle, notamment liés à l'écart bien connu entre lecture « modèle » et lecture « empirique », cette dernière étant nécessairement marquée par une singularité qui la fait dévier des schémas attendus. Néanmoins, il faut admettre qu'il serait vain de parler des structures du texte, qui ne sont au fond que des virtualités de sens, sans les corrélérer, au moins hypothétiquement ou approximativement, avec une expérience concrète de lecture, dans ses dimensions à la fois temporelle, cognitive et affective. Pour que la narratologie contemporaine démontre sa capacité de fournir des outils intuitifs et performants, aptes à renouveler l'étude des récits littéraires, il est par ailleurs nécessaire de se pencher sur les mécanismes textuels qui sont au fondement de la tension narrative. Il s'agit également d'expliquer l'originalité du recadrage interprétatif proposé, qui dépasse la simple mise à jour des concepts formalistes, car il redéfinit notre manière d'aborder les récits et d'en analyser les structures. On verra cependant qu'il ne s'agit nullement de faire table rase du passé, mais bien d'intégrer des outils linguistiques et formalistes déjà éprouvés – notamment l'analyse des tiroirs verbaux, l'inventaire des figures de Genette ou les notions de séquence narrative ou de schéma actantiel – dans un nouveau contexte qui permette d'articuler la description des structures textuelles avec l'interprétation de leurs fonctions discursives. Au passage, je signalerai également la manière dont certaines de ces notions (notamment la focalisation et l'analyse de la segmentation narrative) ont évolué ces dernières années, de manière à offrir des interprétations plus fines des phénomènes textuels.

Ce livre ne fournit pas de propositions didactiques clés en main, sous forme de fiches pratiques ou de dispositifs directement exploitables dans

---

<sup>12</sup> L'indication « n.p. » signifie que la référence renvoie à une publication électronique non paginée.

l'enseignement de la littérature<sup>13</sup>, mais il a néanmoins pour ambition de constituer l'arrière-plan théorique pour l'élaboration de tels dispositifs. Du reste, théoriciens et didacticiens ont intérêt à travailler en étroite collaboration, car la théorie est impuissante sans son prolongement pratique et la didactique est aveugle sans de solides fondations théoriques. Il faut aussi faire confiance à la créativité des enseignants quand il s'agit d'exploiter des concepts théoriques pour enrichir l'analyse des textes et d'élaborer des dispositifs efficaces et originaux en vue de permettre aux apprenants de développer leurs propres compétences d'analyse. Sans se présenter comme un manuel, l'inventaire raisonné des rapports entre formes narratives et fonctions discursives apportera ainsi un complément aux propositions développées dans *La Tension narrative*, l'orientation plurisémiotique de cet ouvrage ne m'ayant pas permis, à l'époque, d'offrir une analyse aussi détaillée des aspects proprement textuels et verbaux de la mise en intrigue.

Il me reste à expliquer le choix des textes qui serviront d'illustration dans la troisième partie. Les romans de Ramuz, de Robbe-Grillet et de Gracq, bien que parfois méconnus, appartiennent, à des degrés divers, à la littérature canonisée<sup>14</sup>, et ils se rattachent également, bien que chacun d'une manière différente, à l'histoire de la littérature du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, période éminemment délicate pour l'intrigue, dont la valeur a souvent été contestée par les auteurs de l'avant-garde aussi bien que par les critiques. J'ai donc exclu à la fois les productions romanesques des siècles précédents, les œuvres qui appartiennent à la littérature dite « populaire », et d'autres médias dans lesquels l'intrigue occupe une place centrale : le théâtre, le cinéma, les séries télévisées, la bande dessinée, les pratiques ludiques ou vidéoludiques, voire l'interaction entre ces différents médias, qui correspond à ce phénomène qu'Henry Jenkins a récemment baptisé le « transmedia storytelling ». Il ne faudrait pas conclure de cette exclusion à un défaut d'intérêt de ma part ou à un mépris pour ces objets. Bien au contraire, je suis convaincu qu'il est nécessaire d'ouvrir l'étude du récit à l'ensemble des formes narratives, qu'elles soient élitistes ou populaires, expérimentales ou conventionnelles, littéraires ou extralittéraires, verbales ou visuelles, analogiques ou numériques. Mais

<sup>13</sup> Pour un exemple de transposition didactique du modèle, je renvoie à Dufays (2014). Voir aussi Lépine (2011).

<sup>14</sup> Si Ramuz est rarement étudié en France, malgré sa récente entrée dans la collection de la Pléiade, son roman *Derborence* (avec *La Beauté sur la terre* et *La Grande peur dans la montagne*) fait partie des « classiques » dans l'institution helvétique. Gracq et Robbe-Grillet ont, quant à eux, fait récemment l'objet du concours d'agrégation en France.

il faut admettre qu'à l'heure actuelle, la littérature canonisée demeure au cœur des pratiques scolaires et constitue encore, pour la plupart des apprenants, une porte d'entrée ouvrant sur une réflexion générale concernant le fonctionnement des récits. Dès lors, à défaut de réformer le corpus des œuvres enseignées, il est nécessaire de commencer par démontrer la pertinence de l'analyse des rouages de l'intrigue pour l'étude des récits valorisés par les institutions scolaires, de manière à mieux saisir l'intérêt d'un phénomène à la fois transhistorique, transculturel, transgénérique et transmédiatique.

Le fil rouge des analyses textuelles que l'on trouvera dans la troisième partie de ce volume consistera par conséquent à affirmer que si les procédés narratifs visant à nouer une intrigue apparaissent évidemment plus saillants dans les récits populaires, il serait réducteur d'affirmer que l'étude de la tension narrative ne présenterait d'intérêt que pour ce corpus restreint. Les commentaires, par leur nature hétérogène, viseront aussi à mettre en évidence la diversité des approches potentielles de l'intrigue. On ne trouvera pas, dans ces analyses, une mise en application systématique des outils présentés dans la deuxième partie, mais plutôt différents exemples de la manière dont un usage sélectif de certains d'entre eux peut se mêler à des réflexions plus contextuelles, qu'elles soient biographiques ou historiques, ces différentes perspectives s'enrichissant mutuellement au lieu de s'exclure.

La première analyse, qui porte sur l'un des récits les plus célèbres de Charles Ferdinand Ramuz, abordera cette œuvre sous un angle d'abord contextuel, en montrant que la biographie de l'auteur, la genèse du texte, ses réécritures et sa réception critique, apportent autant d'éclairages sur la dynamique de l'intrigue, dont on évoquera par ailleurs certains dispositifs textuels, notamment le jeu sur les focalisations variables auquel l'auteur suisse recourt fréquemment. La seconde étude sera davantage centrée sur l'analyse textuelle de deux passages d'une nouvelle de Julien Gracq : *Le Roi Cophetua*. L'analyse de la manière dont l'auteur parvient à érotiser la lecture de son récit sans s'appuyer sur des événements dramatiques mettra en lumière l'utilité d'une véritable stylistique de la tension narrative, tout en soulignant sa relative autonomie vis-à-vis des actions qui forment la trame de l'histoire. Enfin, l'analyse de la dynamique narrative dans le prologue des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet montrera l'importance de l'intertextualité dans la dynamique narrative, ainsi que le caractère très relatif de la rupture esthétique engagée par le Nouveau Roman, qui ne remet pas en question de manière radicale les mécanismes de l'intrigue, mais qui les réfléchit et en déplace les enjeux.

On verra ainsi qu'il serait aussi naïf de réduire l'intrigue à la trame chronologique et causale d'une série d'événements dramatiques ou conflictuels – ou à une forme quelconque de « linéarité » –, que de la considérer comme un attribut exclusif des récits populaires ou conservateurs. Pour sortir de notre aveuglement, il y a quelques conséquences à tirer du fait que la « mécanique de l'énigme » est identifiable jusque dans le chef-d'œuvre de Marcel Proust, ainsi que le concédait Gérard Genette dans une remarque latérale, révélatrice de la réticence des poéticiens de son époque à admettre ce fait :

Ce principe de la signification différée ou suspendue joue évidemment à plein dans la mécanique de l'énigme, analysée par Barthes dans *S/Z*, et dont une œuvre aussi sophistiquée que la *Recherche* fait un usage peut-être surprenant pour ceux qui placent cette œuvre aux antipodes du roman populaire – ce qui est vrai, sans doute, de sa signification et de sa valeur esthétique, mais non pas toujours de ses procédés. (Genette 1972 : 97)

Les exemples choisis dans cet ouvrage visent à démontrer que si les œuvres sélectionnées présentent un intérêt esthétique ou didactique, ce n'est pas parce qu'elles excluent les jeux de la tension narrative, mais bien parce qu'elles ont trouvé des moyens originaux pour nouer leurs intrigues ou pour en refléter le fonctionnement. Ce faisant, elles démontrent que l'intrigue et la tension narrative ne se résument pas à de simples poncifs, souvent dénoncés par la critique comme de « grosses ficelles » ou des « procédés cousus de fil blanc ». Ces critiques désobligeantes ne concernent pas l'intrigue en tant que telle, mais plutôt l'artificialité ou la trop grande prévisibilité de certaines d'entre elles, ce qui constitue un défaut qui risque d'en ruiner l'effet, même dans un registre populaire, pourtant habitué au recyclage des stéréotypes.

J'aimerais, pour ma part, contribuer à montrer que la dynamique de l'intrigue peut reposer sur une mécanique complexe, sur des innovations susceptibles d'engager l'ensemble des moyens imaginaires et stylistiques dont disposent les auteurs pour raconter leurs histoires. Une littérature « expérimentale » peut dès lors se comprendre comme un moyen d'*expérimenter* des virtualités inédites de l'intrigue ou d'en refléter le fonctionnement. Mais pour admettre cela, il est nécessaire de sortir de notre aveuglement en élargissant notre compréhension d'un phénomène dont la valeur profonde nous échapperait si on le cantonnait à ses formes les plus stéréotypées. L'attention que je porterai à la sophistication des moyens littéraires qui permettent de nouer une intrigue ne doit cependant pas nous tromper sur la nature du dispositif qui en constitue le cœur. À

l'instar de Jean-Marie Schaeffer, je plaide pour un désenclavement de la littérature, dont la valeur ne pourra s'apprécier que dans la mesure où elle sera mise en dialogue avec d'autres genres de discours, d'autres médias et, surtout, d'autres formes de rapport au monde. En l'occurrence, l'intrigue littéraire n'est que l'un des avatars d'un phénomène beaucoup plus général, qui sature nos existences et qui intègre aussi bien les événements qui nous arrivent, les intrigues protéiformes des jeux<sup>15</sup>, celles des drames, des films, des séries télévisées, des romans graphiques ou des discours médiatiques qui dominent notre paysage culturel contemporain.

Il est courant aujourd'hui de dresser le constat d'un élargissement des usages du récit à tous les secteurs de la culture et de la société, évolution qui a été célébrée par les uns comme un tournant narratif et qui est dénoncée par les autres comme une dérive du *storytelling*. En réalité, ce phénomène n'est nouveau qu'en apparence, les êtres humains s'étant toujours distingués par leur propension à se raconter des histoires et à inventer des fictions<sup>16</sup>, mais notre récente prise de conscience de l'omniprésence des formes narratives dans nos sociétés contemporaines devrait souligner l'urgence, dans l'éducation des citoyens, de développer une meilleure compréhension du fonctionnement de l'intrigue, ainsi que d'aiguiser un sens critique concernant ses fonctions esthétiques, mais également anthropologiques, sociales ou politiques. Savoir démonter l'horloge, c'est aussi devenir, jusqu'à un certain point, maître du temps.

---

<sup>15</sup> Sur les rapports entre jeu et fiction, je renvoie notamment aux travaux d'Olivier Caïra (2011). J'ai également codirigé avec Marc Marti un numéro des *Cahiers de narratologie* (n° 27, 2014) consacré aux mutations de l'intrigue dans les fictions interactives, notamment les jeux vidéo.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet le très vaste panorama offert par le récent ouvrage de Françoise Lavocat (2016).

PARTIE 1

**DÉFINIR L'INTRIGUE  
ET SES FONCTIONS**

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CHAPITRE 1

### POUR UNE DÉFINITION FONCTIONNELLE DE L'INTRIGUE

L'intrigue est un terme encore plus insaisissable que celui de récit, l'un comme l'autre étant à ce point polyvalents et approximatifs dans leur signification, et en fait tellement vagues dans leur usage ordinaire, que les narratologues évitent le plus souvent de les utiliser. (Abbott 2007 : 43, m.t.).

#### LES AVATARS DE L'INTRIGUE : POLYSÉMIE, DOUBLE SÉQUENCE ET FONCTIONS DISCURSIVES

De nos jours, le concept d'*intrigue* circule largement parmi différentes communautés de chercheurs et dans les institutions scolaires, sans que l'on sache si l'on parle toujours du même objet. Cette polysémie a été accentuée ces dernières années par le fait que ce terme, autrefois réservé au domaine de la poétique littéraire, s'est répandu bien au-delà de son périmètre d'origine, l'intrigue étant souvent considérée comme un élément indissociable de toute forme narrative, quelle que soit sa nature ou sa fonction. Pour certains, les récits historiques (Riccœur<sup>1</sup> 1983), les nouvelles véhiculées par la presse quotidienne (Lits 1995), voire les narrations conversationnelles les plus spontanées (Bres 1994b), posséderaient des intrigues. Dans un mouvement inverse, d'autres dressent le constat que la modernité aurait abouti, au cours du xx<sup>e</sup> siècle, à la progressive dissolution de cette forme d'organisation du roman, jugée trop conventionnelle ou commerciale par les avant-gardes littéraires (Robbe-Grillet 1957 ; Ricardou 1967 ; Barthes 1970). On ajoutera que

---

<sup>1</sup> La trilogie de Paul Ricœur *Temps et récit* (1983-1985) a joué un rôle important dans cet élargissement, en s'inscrivant notamment dans le prolongement des travaux de Hayden White, de Louis Otto Mink et de Paul Veyne, qui ont lancé l'idée que le discours historique posséderait une « intrigue », à l'instar des fictions littéraires. J'ai consacré plusieurs articles visant à souligner le danger de confondre la *configuration* du discours historique avec la *mise en intrigue* des récits de fiction (voir notamment le chapitre 9 de Baroni 2009 et Baroni 2010b).

le sens commun nous pousserait plutôt à postuler l'inverse, à savoir que les intrigues les plus saillantes, c'est-à-dire celles qui se signalent à nous parce qu'elles parviennent à nouer puis à dénouer une tension lors de notre progression dans le récit, se rencontrent rarement dans les narrations historiques, journalistiques ou conversationnelles, alors qu'elles abondent dans les fictions, quels que soient les médias, les genres ou les périodes historiques envisagés. Si l'on adopte ce point de vue, ce qui paraît crucial, c'est le lien qui peut être établi entre la mise en intrigue et l'art de raconter des histoires passionnantes, c'est-à-dire tendues jusqu'à leur éventuel dénouement. Or, ces intrigues saillantes, qui reposent sur l'entretien d'un mystère ou d'un suspense, apparaissent bien loin de la configuration rationnelle des comptes rendus historiques ou journalistiques, dont la fonction est davantage d'expliquer le passé que d'intriguer le lecteur. Nous constatons que nous nageons alors en pleine confusion terminologique et théorique...

En réalité, il est probablement vain de chercher un sens unique à l'intrigue. Il vaut mieux commencer par reconnaître l'existence d'une polysémie, au sein de laquelle différents usages spécialisés s'opposent entre eux, et s'opposent également, le plus souvent, aux usages véhiculés par le langage ordinaire<sup>2</sup>. Ainsi que le résume l'entrée « plot » de la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* :

Malgré l'apparente simplicité de l'objet auquel elle se réfère, l'intrigue 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 récit. (Dannenbergh 2005 : 435, m.t.)

Hans Porter Abbott dresse un constat similaire et dénombre quant à lui au moins trois sens différents pour ce concept : 1) l'intrigue représenterait la trame de l'histoire, quelque chose qui pourrait être rapproché du concept de *fabula* ; 2) l'intrigue renverrait à la manière dont le récit se départit de l'ordre chronologique de l'histoire, ce qui la ferait correspondre au concept formaliste de *sujet*<sup>3</sup> ; 3) l'intrigue serait enfin « la

<sup>2</sup> Sur le sens de l'intrigue, notamment dans son étymologie et dans ses usages dans la langue française, je renvoie à l'essai fondamental de Johanne Villeneuve (2004).

<sup>3</sup> L'opposition *fabula/sujet* est introduite par le formaliste russe Boris Tomachevski (1965). Elle correspond approximativement à l'opposition *histoire/récit* dans la terminologie de Genette (1972). Lemon et Reis, les traducteurs anglais de Tomachevski, utilisent

combinaison d'une sélection et d'un séquençage des événements, qui fait qu'une histoire est ce qu'elle est et non un simple matériau brut », cette opération la transformant en un « tout intelligible » (2007 : 44, m.t.). De manière à réduire les problèmes liés à cette polysémie, Abbott adresse ses recommandations : il affirme que si le premier des trois usages est celui qui demeure le plus proche de la manière dont on se sert ordinairement du terme anglais « *plot* », les deuxième et troisième pourraient être désignés de manière plus adéquate par le terme « *employment* », dont l'équivalent en français serait « mise en intrigue » (Abbott 2007 : 44, m.t.).

On pourrait cependant objecter à Abbott que son inventaire demeure incomplet. Il affirme en effet que les lecteurs formulent souvent des évaluations du type : « c'était ennuyeux, il n'y avait pas d'intrigue » (2007 : 44, m.t.) et il en tire la conclusion, à mon avis erronée, que dans son usage ordinaire, le mot *intrigue* (« *plot* ») renvoie à l'*histoire*. On pourrait au contraire déduire de cette expression que les lecteurs se réfèrent ici plus spécifiquement au manque d'intérêt de cette histoire, à l'absence de mystères, de suspense ou de surprise qui la caractérise, ce qui met également en cause la manière dont cette histoire est racontée et la fonction de l'intrigue dans l'interaction entre texte et lecteur. Dans le *Living Handbook of Narratology*, Karin Kukkonen signale qu'il existe deux significations fonctionnelles qui viennent s'ajouter à la définition formaliste de l'intrigue en tant que structure globale de l'histoire racontée :

- (1) L'intrigue comme structure fixe et globale, quand on considère la configuration de l'ensemble des événements qui forment la trame de l'histoire, du début, du milieu et de la fin.
- (2a) L'intrigue comme structuration progressive, quand on considère les connections entre les événements de l'histoire, leurs causes et leurs conséquences, telles que les lecteurs les perçoivent.
- (2b) L'intrigue en tant que planification de l'auteur, quand on considère la manière dont ce dernier structure le récit en vue de produire des effets particuliers. (Kukkonen 2014c : 706)

---

le terme anglais « *plot* » comme équivalent du terme russe « *sjužet* ». C'est également l'option que choisit le traducteur français des *Norton Lectures* d'Umberto Eco (1996), ce qui se justifie par le fait que ce dernier s'adressait à un public anglo-saxon, familier de la traduction anglaise des textes des formalistes russes. Todorov, dans sa traduction de Tomachevski (1965), situe quant à lui l'*intrigue* sur un tout autre plan que l'opposition *fabula/sjužet* (voir Baroni 2007 : 74-90). Beaucoup de narratologues anglo-saxons privilégient actuellement l'usage des termes russes d'origine pour éviter la confusion (voir Baroni & Revaz 2016).

Les sens (2a) et (2b) sont évidemment liés et adoptent des perspectives respectivement cognitive et rhétorique qui offrent des points de vue sur l'intrigue très différents de l'approche formaliste. Prenons l'exemple du fameux court-métrage expérimental d'Andy Warhol dans lequel ce dernier se filme en train de manger un hamburger. Cette représentation filmique possède indéniablement une « histoire », puisqu'elle montre une série d'actions reliées causalement et présentant un processus complet, du début (Warhol déballe le hamburger) jusqu'à son terme (Warhol a terminé de manger le hamburger). Dans le langage de l'intelligence artificielle<sup>4</sup>, cette séquence pourrait être rattachée à un *script*, c'est à dire à une série d'actions réglées par des routines, et l'on pourrait également la rattacher à la logique d'une action intentionnelle fondée sur la réalisation d'un but. En outre, il est évident que l'artiste a organisé le matériel de l'histoire d'une manière spécifique, puisqu'il a choisi de montrer l'action en utilisant un plan-séquence, la chute étant soulignée par une sentence que Warhol adresse à la caméra : « *My name is Andy Warhol and I just finished eating a hamburger* ».

Ce qui fait défaut à cette représentation complète d'une action intentionnelle, et ce qui fait que le jugement commun la considérerait probablement comme dépourvue d'intrigue, doit donc être recherché ailleurs : dans l'absence d'un intérêt narratif inhérent à cette histoire. En l'occurrence, il manque un élément perturbateur susceptible de nouer une tension en encourageant chez le spectateur la production de pronostics incertains. Par exemple : Warhol tousse ! Warhol va-t-il s'étrangler avec son repas ? En réalité, la seule tension liée à ce film porte sur la durée du plan-séquence : va-t-on véritablement assister au déroulement de cette action ennuyeuse jusqu'à son terme ? En transgressant ici l'une des normes implicites du spectacle cinématographique, qui imposerait une ellipse, cette œuvre produit une défamiliarisation de la représentation filmique et de l'acte accompli par l'artiste, ce qui confère au spectacle un intérêt spécifique, et ce qui configure également un sens à cette unité narrative. Pour autant, dans le langage ordinaire, du moins si l'on se fie à Abbott, on ne parlerait pas ici d'un film possédant une intrigue.

Dans le même ordre d'idées, et dans le même jeu de langage, on peut faire le constat qu'il existe de nombreuses représentations d'actions (verbales ou autres) qui sont dépourvues d'intrigue, soit qu'elles échouent à nouer efficacement une tension, soit que leur intérêt doive être recher-

<sup>4</sup> Voir Schank et Abelson (1977).

ché ailleurs<sup>5</sup>. Ainsi, confronté à un article de presse ou à un ouvrage historique, le lecteur impatient de connaître la nature exacte d'un événement sera généralement satisfait par une narration dépourvue d'ambiguïtés, tuant dans l'œuf toute forme de surprise, de curiosité ou de suspense. Dans de tels cas, il s'agit alors de s'éloigner de la perspective limitée des protagonistes de l'histoire, pour se placer dans celle, plus distanciée et mieux informée, du journaliste ou de l'historien.

Si l'on en revient à la polysémie évoquée par Dannenberg, Abbott ou Kukkonen, on peut essayer de tirer une synthèse de ces usages divergents du terme, tout en restreignant son périmètre dans le cadre de cet ouvrage, de manière à éviter tout malentendu ultérieur. Dans le cas le plus élémentaire, ce terme a été utilisé pour désigner l'organisation séquentielle globale des événements racontés, c'est-à-dire la trame de l'histoire, son organisation temporelle et causale telle qu'elle peut être reconstruite lorsque le récit est achevé. Sur ce plan, peu importe la nature des événements : qu'ils soient passionnants ou ennuyeux, ils doivent surtout pouvoir être reliés entre eux par des liens qui font généralement intervenir une chronologie, une chaîne causale et/ou la récurrence de certains personnages et/ou de certains lieux. À un deuxième niveau, ce terme peut renvoyer à l'agencement de cette histoire par le « discours » qui la raconte, ce qui met en jeu les figures genettiennes relatives à l'*ordre* (analepses ou prolepses) à la *durée* (pauses, ellipses, scènes ou sommaires) ou à la *fréquence* (singulative ou itérative), ainsi que tous les effets de modalisation de l'information narrative liées à la voix et à la focalisation.

Certains, dans le sillage de Ricœur (1983), se servent encore de cette notion pour définir, sur un plan fonctionnel cette fois, la production d'une *configuration* fondée sur le point de vue rétrospectif de l'instance productrice du discours, qui permet une saisie globale des événements et leur interprétation. L'accent est alors mis sur le travail de l'auteur en vue de rendre l'histoire signifiante ou compréhensible pour le lecteur. On peut enfin ajouter qu'à ce même niveau fonctionnel, il est possible d'associer l'intrigue à un effet pratiquement opposé : à savoir la production d'une *tension*, provisoire ou définitive, qui joue sur une réticence intentionnelle dans la représentation des actions. Cette *intrigue intrigante* (la redondance de l'expression est ici significative) est celle qui donne aux lecteurs l'expérience la plus saillante de la temporalité, puisque la possibilité de

---

<sup>5</sup> Sur une définition graduelle de la narrativité, dont l'intrigue ne constitue que l'un des attributs possibles, je renvoie aux travaux de Françoise Revaz (2009).

saisir la structure globale des événements est longtemps différée, alors que des configurations incertaines et provisoires sont échafaudées par les lecteurs tout au long de leur progression dans le texte, ce qui transforme la *fabula* en un réseau tentaculaire de virtualités incertaines. Cette dernière définition apparaît aussi comme celle, étroite, à laquelle se réfèrent les lecteurs, les auditeurs ou les spectateurs qui se plaignent que les récits « sans intrigue » manquent de relief ou soient ennuyeux. C'est également selon cette définition que le nœud de l'intrigue peut être considéré comme un dispositif induisant une tension qui oriente la progression dans le texte vers un dénouement attendu, la fonction de ce dénouement étant de réduire cette tension introduite par le nœud.

Dans toutes ces définitions, l'intrigue est donc toujours associée à une séquence du récit, mais des variables importantes différencient le niveau sur lequel cette séquence se situe et la fonction qu'elle remplit dans l'interaction discursive. Dans certains cas, l'intrigue se situe au niveau de l'histoire racontée, dans d'autres, elle structure le discours qui raconte cette histoire, alors que les approches fonctionnalistes – celles de Ricœur (1984), de Brooks (1984), de Phelan (1989) ou de Sternberg (1993) – considèrent qu'elle relève de l'interrelation entre ces deux niveaux et de leur fonction discursive. Par ailleurs, d'un point de vue fonctionnel, il faut encore déterminer si l'agencement de cette double séquence vise à rendre l'action compréhensible ou si elle sert au contraire à nouer une tension en rendant l'action temporairement *incompréhensible*, c'est-à-dire saisissable comme une totalité inachevée, qui demande un effort interprétatif accru en vue de compenser cette lacune en esquissant des virtualités sur la trame de l'histoire. Sur ce dernier point, trop souvent négligé par les approches structuralistes ou formalistes, on peut partir du principe que les rapports spécifiques qui s'établissent entre la séquence événementielle et la séquence textuelle peuvent refléter deux attitudes communicatives opposées : ils peuvent servir à *intriguer* le lecteur ou, à l'inverse, à l'*informer*.

De manière à éviter tout malentendu terminologique, je suggère pour ma part de réserver le terme *intrigue* pour désigner la dynamique du *récit intrigant*, en relation avec ce que certains désignent comme la production d'un « arc narratif ». Cette métaphore visuelle insiste sur le rôle central joué par le nouement et le dénouement d'une *tension*, que l'on peut associer à la *déclivité* ou au *relief* du récit<sup>6</sup>. On pourra désigner les autres

<sup>6</sup> Voir aussi, dans le champ de la linguistique interactionniste, les travaux de Bronckart (1985 ; 1996), qui recourent à la même métaphore.

aspects que nous venons d'évoquer par les termes : *séquence événementielle*, *séquence textuelle* et *configuration* :

1. Approches formelles :

- 1.1 La *séquence événementielle* (désignée également, suivant les terminologies, par les termes *fabula* ou *histoire*) renvoie à la trame de l'histoire dans ses dimensions chronologique et causale. On peut associer cette structure à une propriété immanente du texte, même s'il s'agit en réalité d'une reconstruction mentale du lecteur dans une phase stabilisée, lorsque le récit est achevé. Cette séquence correspond à l'histoire effectivement racontée ou à son résumé.
- 1.2 La *séquence textuelle* (désignée également, suivant les terminologies, par les termes *sujet*, *récit* ou *discours*) renvoie à la manière dont les informations concernant l'histoire sont effectivement présentées dans le récit. En cela, il s'agit bien d'une structure objective du texte, d'une série d'instructions, et non d'une reconstruction mentale du lecteur.

2. Approches fonctionnelles :

- 2.1 La *configuration* est un dispositif textuel dont la fonction est d'inscrire les événements racontés dans une totalité intelligible et de leur conférer un sens, qui peut être causal, intentionnel, explicatif, illustratif, moral ou autre. On peut distinguer ici ce qui relève des structures effectives du texte, qui peuvent viser à faciliter une telle configuration, des opérations mentales qui sont inhérentes à toute forme d'interprétation textuelle, quelle que soit la difficulté que l'on rencontre lorsqu'il s'agit d'établir une signification. Dans le sens que je lui donne ici, la configuration renvoie spécifiquement aux structures d'un texte idéalement coopératif, qui vise à assister le processus de compréhension.
- 2.2 L'*intrigue* est un dispositif textuel dont la fonction est d'intriguer le lecteur<sup>7</sup>. Elle se noue par l'établissement d'une tension qui oriente la progression dans le texte en créant l'attente anxieuse d'un dénouement. La tension narrative, créée par le nœud de l'intrigue, repose sur la mise en relation de l'événement, tel que le lecteur peut se le représenter à un stade précoce de sa progression dans le texte, avec des virtualités passées, actuelles ou futures. Le *récit intrigant* (ou *récit à intrigue*) se caractérise par une forme minimale d'immersion du lecteur dans un monde raconté distinct de son monde actuel et, par ailleurs, par la création d'un intérêt narratif qui se caractérise par un sentiment de suspense, de curiosité ou de surprise.

Sur la base de cet inventaire, il devient possible de reposer la question de l'extension du corpus des récits qui comportent une intrigue, dans et hors de la littérature. Certes, par définition, tous les récits sont censés

---

<sup>7</sup> Sur cette question, je renvoie en particulier à Peter Brooks (1984 : 12-36).

posséder, au moins sous une forme implicite<sup>8</sup>, une double séquence : celle des événements racontés et celle de l'ordre de leur présentation, mais les fonctions narratives liées à la configuration d'un savoir ou à la mise en intrigue des événements prennent un poids différent suivant les genres envisagés. Soit, à l'instar de Meir Sternberg (1992), on définit la *narrativité* en affirmant que cette dernière dépend exclusivement de la production d'effets de *suspense*, de *curiosité* et de *surprise*, ce qui entraîne que seuls les *récits intrigants* seront considérés comme pleinement narratifs. Soit, et je pense que c'est une position plus nuancée, on estimera que la *narrativité* dépend avant tout, sur un plan formel, de la présence d'une double séquence, textuelle et événementielle, et qu'il existe différentes formes de narrativité qui remplissent différentes fonctions en relation avec des genres de discours spécifiques<sup>9</sup>. On acceptera alors d'envisager l'existence de récits moins *mimétiques* et plus *informatifs*, dans lesquels les jeux sur l'interséquentialité ont pour objectif principal la configuration d'un savoir, et non le désir d'intriguer le lecteur. Ces récits servent essentiellement à donner sens et forme au vécu, ou à rendre compte d'un fait, tout en visant, dans l'interaction discursive, un échange optimal de l'information entre le narrateur et ses narrataires<sup>10</sup>. De ce fait, l'absence de dispositifs intrigants au sein de tels récits n'apparaîtra pas comme un défaut, mais au contraire comme une qualité assurant le succès de l'acte de langage.

Tout est question de degré, mais il existe une opposition fonctionnelle que l'on aurait tort de négliger entre ce que je définis dans ces lignes comme la *configuration* et l'*intrigue*. Pour clarifier cette différence, on peut partir du principe que ce que l'on gagne en clarté lorsqu'il s'agit de dégager le sens d'une histoire, on le perd en pouvoir d'immersion et de mise en tension du récit. Inversement, ce que l'on gagne en intensité lorsqu'on noue une intrigue, on le perd sur le plan de la configuration d'un savoir immédiatement accessible concernant les événements racontés. En

---

<sup>8</sup> Dans une approche transmédiée, on peut mentionner le cas de l'image fixe isolée, qui peut manifester un certain degré de narrativité en évoquant une *séquence actionnelle* à partir d'un état figé (voir Baroni 2011d), alors qu'un morceau de musique instrumentale peut moduler une tension et un dénouement sans pour autant renvoyer à une *séquence événementielle* (Baroni 2011c). Le fameux récit de Hemingway en six mots constitue quant à lui une forme de récit verbal dont l'histoire, bien que très efficace du point de vue dramatique, demeure entièrement implicite, c'est-à-dire qu'elle doit être intégralement reconstruite par le lecteur : « Baby shoes, for sale, never worn ».

<sup>9</sup> Voir à ce sujet l'excellente synthèse offerte par Gerald Prince (2016).

<sup>10</sup> La conception gradualiste de la narrativité défendue par Françoise Revaz (2009), qui considère que l'intrigue n'est qu'un attribut des textes d'action parmi d'autres, me semble aller dans ce sens.

effet, lorsque les lecteurs partagent plus ou moins le même niveau de connaissance auquel ont accès des personnages plongés au cœur des événements, ils leur est provisoirement impossible d'accéder à une vision globale de l'histoire, et par conséquent, cela induit généralement le sentiment que l'auteur, même s'il improvise en partie son intrigue, est toujours dans un excès de connaissance par rapport à ce qu'il laisse filtrer dans son récit. On peut alors considérer que les genres narratifs se distribuent sur un continuum entre ces deux pôles, et il est aussi possible, pour un récit donné, de jouer sur les deux tableaux, à travers une succession de séquences intrigantes et configurantes. Il faut cependant préciser que ces deux fonctions discursives reposent sur des dispositifs textuels et des stratégies discursives distincts et, par conséquent, elles fonctionnent plutôt sur un mode alternatif que parallèle.

Ce qui me semble contestable, ce serait d'affirmer, à l'instar de Ricoeur, que la *mise en intrigue* vise en même temps à intriguer les lecteurs (discordance) et à donner sens et forme à l'histoire (concordance), comme si les récits de fiction et les comptes rendu historiques reposaient sur les mêmes dispositifs textuels et remplissaient les mêmes fonctions discursives. Tous les récits apparaissent effectivement comme un mélange de concordance et de discordance, mais pour certains d'entre eux, la discordance est une contrainte liée à des sources lacunaires que l'écriture cherche à surmonter<sup>11</sup>, tandis que pour d'autres, elle constitue un objectif esthétique en soi, la concordance n'étant qu'une contrainte liée à la nécessité de maintenir un minimum de cohérence et d'intelligibilité dans la représentation narrative.

Dans une fiction, on peut certes affirmer que le dénouement permet parfois d'accéder à un point de vue rétrospectif à partir duquel les mystères ou les incertitudes de l'intrigue sont résolus, mais l'intrigue elle-même se nourrit du retard programmé de ce dénouement. La concordance du récit mimétique ne s'établit donc qu'à contre-courant des dispositifs immersifs et intrigants, comme un mal nécessaire pour que le récit ne bascule pas dans une totale et définitive insignifiance. Le dénouement, quant à lui, ne correspond pas toujours à une épiphanie : il peut simplement marquer la fin d'une aventure, à laquelle on associe souvent un sentiment de nostalgie ou de tristesse chez le lecteur. Quant à l'intérêt sur le long terme que l'on porte aux récits mimétiques, il est souvent proportionnel au caractère

---

<sup>11</sup> Pour une réflexion beaucoup plus nuancée et mieux informée sur les différentes formes que peut prendre l'historiographie – dont la variante dite « narrative » peut imiter certains aspects propres aux récits mimétiques –, je renvoie aux travaux de Philippe Carrard (2013).

flottant de leur signification globale. La perplexité autour du sens des récits mimétiques permet alors de déployer une intense activité interprétative<sup>12</sup>, a priori illimitée et souvent associée à une socialisation du sens par le dialogue qui se noue entre différents lecteurs, auditeurs ou spectateurs<sup>13</sup>. Si le récit mimétique permet de mieux *comprendre* un événement, c'est une connaissance pleinement dialogique, expérientielle, liée à une immersion dans un point de vue étranger<sup>14</sup>.

Encore faut-il préciser qu'en dépit des apparences, ce que recouvre cette opposition entre *configuration* et *intrigue* ne doit pas être confondu avec l'opposition entre récits factuels et récits fictionnels. Certes, la plupart des fictions sont immersives et intrigantes, alors qu'une partie importante des récits factuels visent au contraire à expliquer les événements du passé en offrant une perspective plus distanciée et mieux informée que celle dans laquelle se plaçaient les acteurs du drame. Mais il existe aussi de nombreux genres intermédiaires, même au sein de l'historiographie ou du journalisme. Comme l'affirme Marie Vanoost, le « journalisme narratif » – aussi appelé par les Anglo-Saxons : *literary journalism* – se caractérise par « la forte interaction entre les deux fonctions narratives, les fonctions intrigantes et configurantes » (2013 : 94, m.t.). Elle montre que de tels récits, bien qu'ils visent à informer leurs lecteurs, accomplissent cette tâche « d'une manière différente, à travers le récit d'une expérience » (2013 : 83, m.t.). On sait par ailleurs que les flux d'information en direct, qui coordonnent souvent plusieurs médias, reposent davantage sur une forme d'immersion dans l'actualité que sur la formation d'un savoir ou d'une connaissance sur les événements (Lits 2010). D'autres genres, comme les témoignages ou les autobiographies littéraires, peuvent également adopter des stratégies conjointes, en jouant sur le mélange entre un récit immersif et des digressions réflexives, qui portent la connaissance sur un plan plus rationnel. Quant aux fictions littéraires, certaines d'entre elles sont tellement digressives qu'elles semblent reléguer le récit au second plan et se transforment en encyclopédies d'un monde réel ou fictif<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Jean-Marie Schaeffer (2009) parle de « signaux coûteux » pour décrire ce phénomène esthétique, que l'on retrouve aussi bien dans les comportements animaux, notamment dans les jeux de séduction, que dans les expériences esthétiques humaines.

<sup>13</sup> Sur cette question, je renvoie notamment aux travaux de Sandra Laugier (2006).

<sup>14</sup> Ainsi que l'affirme Jean-Marie Schaeffer, il s'agit d'une connaissance par contagion, qui joue davantage sur le conditionnement ou le transfert analogique que sur « la formulation inductive d'une règle rationnelle » (2015 : 230).

<sup>15</sup> Sur ces questions, notamment en rapport avec l'œuvre de Michel Houellebecq, je renvoie à Baroni (2014c).

Chaque genre narratif, qu'il soit factuel ou fictionnel, se voit donc potentiellement travaillé par ces deux pôles, même s'il peut avoir tendance à se situer, au sein d'une tradition culturelle, plutôt d'un côté que de l'autre. Il faut en conclure, ainsi que l'affirme Jean-Marie Schaeffer, que les récits qui mobilisent des « processus simulationnistes immersifs » (2015 : 246) ne doivent pas nécessairement être considérés comme fictionnalisants. Se pose alors la question de ce qui constitue la différence essentielle entre les « représentations tenues pour factuelles et celles tenues pour fictives », quand les unes et les autres semblent recourir aux mêmes dispositifs :

La réponse qui s'impose me semble être que contrairement à nos croyances vraies ou fausses, la fiction artistique n'emporte pas notre adhésion. Elle ne devient pas l'objet d'une croyance, c'est-à-dire, concrètement, que nous nous en servons autrement que nous ne le ferions d'une représentation devenue l'objet d'une croyance. La différence entre les deux ne se situe donc pas au niveau des représentations elles-mêmes, ni de leur mode opératoire (qui est immersif dans les deux cas), mais au niveau de leur destin ultérieur. (Schaeffer 2015 : 246-247)

Ce constat n'empêche pas Schaeffer de remarquer qu'un texte de fiction peut pousser la puissance d'immersion « beaucoup plus loin qu'un récit factuel » :

La raison en est que lorsque nous lisons un récit factuel, nous sommes censés aussi nous adonner à une activité de « *monitoring* » critique quant à la valeur de vérité du contenu transmis narrativement. Nous n'avons pas besoin d'avoir de tels scrupules en fiction, puisque par définition la question de la vérité référentielle y est mise entre parenthèses. (Schaeffer 2015 : 246)

Je reviendrai, à la fin du chapitre suivant, sur les fonctions cognitives des *récits mimétiques*, mais il me semblait utile, dans cette phase définitoire, de souligner la spécificité des récits qui s'appuient sur l'agencement des séquences événementielle et textuelle pour *mettre en intrigue* les événements, c'est-à-dire pour immerger le lecteur dans le flux temporel d'une histoire *tendue* vers son dénouement. Il s'agissait aussi de distinguer les *récits mimétiques* des *récits informatifs*, qui sont davantage orientés vers la configuration d'un savoir et qui reposent sur la mise en évidence de causes, de lois ou de déterminismes derrière la succession apparemment contingente des événements. Sans ignorer l'existence d'une polysémie attestée par une pluralité d'usages, aussi bien dans le langage ordinaire que dans différentes terminologies de spécialistes

(narratologues, enseignants, linguistes, historiens, etc.), et tout en concédant que rien ne nous autorise à considérer qu'un usage serait plus légitime qu'un autre, sauf à se référer aux normes d'un sociolecte donné, j'aimerais souligner dans la suite de ce chapitre les avantages que les études littéraires auraient à adopter une définition étroite de l'intrigue telle que je viens de l'exposer.

### DU SCHEMA QUINAIRE À L'INTRIGUE COMME MATRICE DE VIRTUALITÉS ET COMME ÉNERGIE

L'analyse de l'intrigue occupe généralement une portion congrue dans l'enseignement de la littérature, quand on ne la juge pas totalement dénuée d'intérêt. Car étudier cet aspect du récit semble nous condamner à nous placer d'emblée en deçà des activités interprétatives sérieuses, comme s'il ne s'agissait que d'une étape préliminaire et facultative, dont le mérite principal serait de s'assurer que les lecteurs ont bien « compris » l'histoire, ou du moins qu'ils ont compris *ce que c'est* qu'une histoire. En effet, dans les approches traditionnelles, les activités en classe portant sur l'intrigue consistent à décrire la trame des événements racontés, en faisant abstraction des éléments facultatifs ou secondaires ainsi que de l'ordre dans lequel ces événements ont été racontés, réduisant ainsi la définition de l'intrigue à ce que j'ai appelé plus haut la *séquence événementielle*. Sur la base des outils descriptifs développés par les formalistes russes, les sémioticiens français et la linguistique textuelle, les personnages (dont les caractéristiques sont a priori illimitées) se trouvent ainsi réduits à des « fonctions » ou à des « rôles actantiels », dont le nombre est limité (p. ex. ils sont héros ou antihéros, sujet ou objet, opposant ou adjuvant, destinataires ou destinataires), quant à la succession apparemment contingente des événements, elle finit par apparaître comme l'actualisation d'une séquence prototypique invariante, qui se résume généralement au modèle d'un schéma quinaire (Adam 1997 : 54).

Lorsque les lecteurs maîtrisent ces outils, ils sont censés être capables de décrire avec une certaine objectivité le squelette de l'histoire. Cette opération peut servir à souligner le caractère hétérogène de la textualité, en distinguant les séquences narratives d'autres types de séquences (descriptives, explicatives, argumentatives ou dialogiques), à clarifier la compréhension de la structure de l'histoire, ou encore à faciliter la production de résumés. En revanche, cette étape de l'analyse semble détachée des enjeux liés à l'interprétation du texte, puisque la description de l'intrigue, réduite à ces quelques attributs formels, ne permet pas de réfléchir sur ce

qui rend l'histoire passionnante, obscure ou déroutante, de se demander comment le discours réarrange la chronologie des événements, focalise la narration sur tel aspect au détriment de tel autre, joue sur une variation de rythme ou un éclatement des points de vue. Sans parler des questions relatives au style, au choix des temps verbaux ou au contexte, qui semblent n'avoir aucun lien direct avec l'analyse de l'intrigue. Ainsi que le résume Kibédi Varga, « le récit unique d'un certain structuralisme est [...] un récit qui ne renvoie à rien, il est une structure dénuée de sens » (1989 : 67).

Il est pourtant possible d'élargir considérablement la portée de l'étude de l'intrigue si nous procédons à un recadrage conceptuel de cette notion. Ce que nous pouvons *faire* avec l'intrigue dépend étroitement du sens que nous donnons à ce terme, qui ne doit pas être considéré comme univoque et définitivement gravé dans le marbre de la théorie structuraliste, mais plurivoque et en constante évolution. Le point de départ consistera à ne pas considérer les termes *action* et *intrigue* comme de simples synonymes. Cette confusion n'est pas nouvelle et Bernard Valdin a montré qu'elle affectait également les définitions divergentes données par les dictionnaires :

Quiconque commence à s'interroger sur l'intrigue ne tarde pas à rencontrer la notion d'action. Certains critiques emploient indifféremment « intrigue » ou « action » – le plus souvent pour éviter une répétition dans la phrase. [...] Les diverses définitions nous donnent bien l'impression que les deux notions sont liées, mais comment ? Pourquoi ? À quel moment ? Aucune réponse n'est proposée. Nous restons dans le domaine de l'évidence et de l'intuition. (Valdin 1973 : 47-49)

Dans un ouvrage consacré à la recherche du « sens de l'intrigue », Johanne Villeneuve insiste pour sa part sur la nécessité de lier la perspective centrée sur l'action avec celle qui s'intéresse à la fonction de l'intrigue au sein de l'interaction entre texte et lecteur :

Le *Littré*, le *Larousse* et le *Quillet* accordent à l'intrigue la vertu de créer du suspense et d'éveiller la curiosité du lecteur-spectateur. C'est sur ce plan que se démarque pour la peine le couple nœud-dénouement. Les complications, les enchevêtrements, les combinaisons d'événements sont intimement liés au pouvoir de séduction qu'exerce l'intrigue sur le lecteur ou le spectateur. Grâce à ce second plan, on comprend mieux la spécificité du premier [celui des actions]. On saisit pourquoi la confusion règne entre l'action et l'intrigue. Une fois de plus, la notion d'intrigue permet de lier la *fable* au *discours*, la puissance formelle aux effets de lecture, l'action aux effets rhétoriques, pour ne pas dire à la rhétorique des formes. (Villeneuve 2003 : 46-47)

Dans le cadre de la narratologie formaliste, puis de la linguistique textuelle, l'analyse de la succession chronologique et causale des événements racontés semblait suffisante pour décrire les séquences structurant des textes relativement simples (contes, nouvelles, faits divers), mais cette approche se révèle incapable de décrire les mécanismes textuels qui président à la dynamique du nœud-dénouement dans des récits longs et complexes, dont certains, notamment les feuilletons ou les romans-fleuves, peuvent tenir en haleine le public pendant plusieurs années sans que leur fin ait fait l'objet d'une panification quelconque de la part de l'auteur.

Par ailleurs, un récit peut parfaitement se nouer à partir d'une énigme ou d'un mystère, ce qui permet de souligner l'existence d'une forme très courante de mise en intrigue que les modèles structuraux centrés sur le devenir de l'action, et non sur celui de la lecture, ne permettraient de traiter que sous la forme de schémas déviants. Quand on applique strictement le modèle du schéma quinaire, le début *in medias res* devrait en effet être considéré comme un bouleversement de l'ordre canonique du récit, ainsi que nous y encourage ce commentaire émanant d'un didacticien :

Ayant observé de tels textes qui ne correspondent pas au modèle prototypique, les élèves pourront analyser ces nouvelles caractéristiques structurales (un plan organisé comme suit : résolution, situation initiale, complication, actions, fin de la résolution, situation finale ; c'est la structure du roman d'Hemingway [*Les neiges du Kilimandjaro*]) et les imiter dans leurs propres productions. (Blain 1995 : 23)

Il paraît beaucoup plus logique, et en accord avec ce que nous enseignons l'histoire littéraire, de considérer que le roman d'Hemingway se noue de manière relativement classique, en commençant par raconter de manière ambiguë la fin de l'histoire, ce qui amène le lecteur à se demander : « Comment en est-on arrivé là ? » plutôt que « Que va-t-il se passer ? ». Le *nœud* et le *dénouement* se soumettent donc nécessairement à l'ordre de la progression du lecteur dans le texte et non à celui de l'action racontée. Ces deux phases de l'intrigue ne peuvent donc jamais être inversées dans la lecture, sans quoi le dénouement perdrait sa fonction anaphorique de réponse à un questionnement induit par le nœud : un récit à intrigue commence *toujours* par se nouer et il finit *parfois* par se dénouer.

Pour comprendre l'évolution de la notion d'*intrigue* par rapport à l'histoire de la narratologie, nous pouvons considérer que la plupart des approches contemporaines s'opposent aux modèles formalistes en insistant avant tout sur l'instabilité de l'histoire, sur sa contingence et sur la dynamique des relations entre nœud et dénouement, qui dépend de la

progression du lecteur dans le récit, cette progression étant elle-même tributaire de la manière dont l'auteur a préalablement distribué l'information narrative<sup>16</sup>. Pour Peter Brooks, qui se fonde sur la théorie pulsionnelle de Freud, l'intrigue a dès lors pour fonction essentielle de susciter « une forme de désir qui nous porte vers l'avant, en avant, à travers le texte » (1984 : 37, m.t.) :

Le désir est porté par l'envie de la fin, de l'accomplissement, mais cet accomplissement doit être retardé de sorte que nous pouvons le comprendre par rapport à son origine et par rapport au désir lui-même. [...] Parce qu'il met en relation la fin avec le début et avec les forces qui animent le milieu, entre-deux, le modèle de Freud permet de comprendre ce qu'engage le lecteur d'un livre quand il répond à l'intrigue. Cela permet de dépeindre cet engagement comme étant de nature essentiellement dynamique, comme une interaction avec un système d'énergie que le lecteur active. (Brooks 1984 : 111-112, m.t.)

Si nous l'abordons par ce biais, l'intrigue apparaît comme un dispositif rhétorique et interactionnel complexe, comme un labyrinthe conçu pour égarer le lecteur, pour aimer sa quête d'une issue. Certes, la configuration globale de l'histoire finit parfois (pas toujours) par se dévoiler, mais elle ne se révèle qu'à la fin d'un long parcours, dont l'intérêt est proportionnel à ses détours et ses impasses. Ainsi que le résume Dannenberg :

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 : 13, m.t.)

Le recadrage conceptuel fondamental consiste donc à considérer l'intrigue « dans son aspect non encore résolu » comme une matrice de possibilités dont la fonction est de susciter un désir cognitif. Claude Bremond fut l'un des premiers narratologues à insister sur l'importance

---

<sup>16</sup> Sur l'importance de la notion de *progression*, je renvoie aux travaux de James Phelan, *Reading People, Reading Plots* (1989). Phelan distingue l'intrigue de la progression. Pour ma part, je rejoins la perspective de Brooks et de Dannenberg, qui considèrent l'intrigue dans sa dimension dynamique, en relation étroite avec la progression, au lieu de la restreindre à la logique immanente de l'histoire.

des virtualités de l'histoire dans la dynamique de la lecture, et sur leur lien avec l'intérêt dramatique du récit :

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)

Quelques années plus tard, accompagnant la vague des théories de la réception, Umberto Eco a souligné que la *fabula* ne se réduit pas à une propriété immanente du texte, mais qu'elle est au contraire un « monde » en perpétuelle évolution, dont la configuration précaire dépend de la progression du lecteur dans un texte qui requiert sa coopération :

La *fabula* n'est pas produite après que le texte a été entièrement lu : la *fabula* est le résultat d'une série continue d'abductions élaborées au cours de la lecture. Ainsi, nous faisons toujours l'expérience de la *fabula* étape par étape. (Eco 1979a : 31, m.t.)

En se situant dans le prolongement de ces travaux<sup>17</sup>, il devient possible de redéfinir la notion d'intrigue en prenant comme point de départ la fonction remplie par cette dernière : l'établissement, le maintien et la résolution d'une tension dans la lecture, dont dépend l'intérêt du récit. Dans cette approche, qui met l'accent sur l'interaction entre le texte et son destinataire, le *nœud* n'est plus interprété comme une complication que rencontrerait le héros (même si une telle complication peut être exploitée occasionnellement pour nouer une intrigue), mais comme une stratégie discursive visant à intriguer le lecteur en ouvrant des virtualités dans le monde de l'histoire.

Cela signifie que le nœud précède toujours le dénouement dans l'ordre du discours, même si le récit ne respecte pas la chronologie de l'histoire, car les virtualités peuvent aussi bien concerner le futur de l'histoire que son présent ou son passé. On constate ainsi qu'il existe deux formes de mise en intrigue : soit le nœud consiste à raconter des actions dont le développement ultérieur est difficile à prévoir (une quête, un conflit, une

---

<sup>17</sup> Il faut également mentionner les travaux essentiels de Ryan (1991) dans le champ de l'intelligence artificielle et de la psychologie cognitive, qui lient la racontabilité du récit à la complexité des récits virtuels qui sont enchâssés dans sa structure logique. Dans le champ de la sociologie, voir aussi les travaux d'André Petitat sur les matrices interactives et sur les effets de la réversibilité symbolique virtuelle sur la dynamique des échanges et sur celle des histoires que l'on se raconte (Petit 1999 ; 2002 ; 2009 ; Petit & Baroni 2000)

catastrophe, etc.) ; soit, au contraire, il est fondé sur une représentation énigmatique de l'histoire, dont certains éléments essentiels, présents ou passés, nous échappent. Cette opposition avait déjà été remarquée par Todorov dans sa typologie du roman policier :

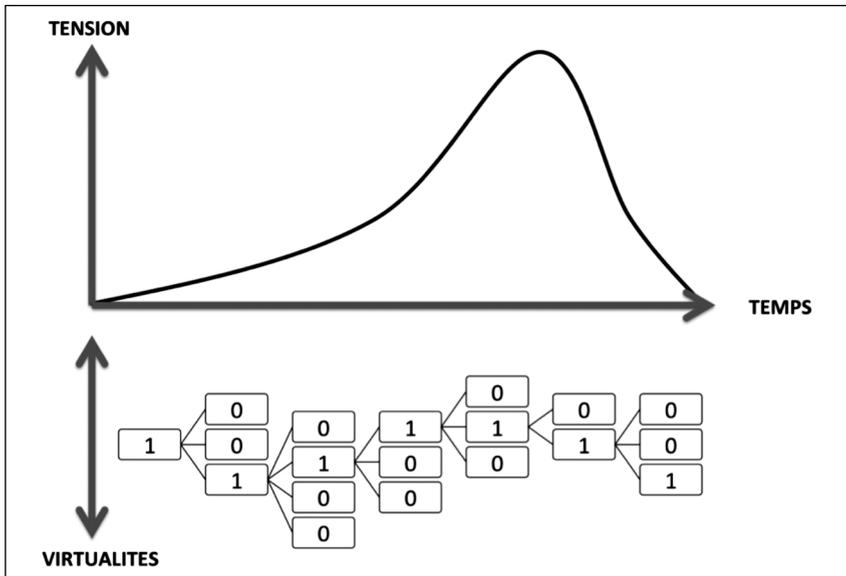
On se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité*<sup>18</sup> ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). (Todorov 1971 : 60)

Pour éclairer la force de l'intrigue, il convient ainsi se pencher sur ce qui dynamise la forme en la rendant mobile. Il est tentant de dresser un parallèle avec la physique newtonienne pour laquelle il existe deux types d'énergies fondamentales, l'énergie cinétique et l'énergie potentielle, la mécanique des corps reposant sur le transfert de l'une à l'autre. Pendant longtemps, les approches formalistes se sont fondées sur un paradigme de nature essentiellement géométrique ou architecturale : l'analyse de l'intrigue visait à représenter le récit sous la forme d'une structure ou d'un schéma invariant. Mais dans de telles représentations, ce qui se perd, c'est le temps de l'expérience esthétique. Si l'on veut intégrer la dimension temporelle dans l'analyse du dispositif narratif, il est donc nécessaire de passer d'un paradigme *géométrique* à un paradigme *physique*, ou plus précisément, d'une analyse du texte comme *espace* à l'étude de la lecture comme *mécanisme*. Dans le champ d'une poétique « mécanique » (qu'il ne faut pas confondre avec une poétique déterministe), on pourrait ainsi affirmer que la force de l'intrigue consiste en la *conversion de l'énergie potentielle de l'histoire en l'énergie cinétique de la lecture*, cette dernière étant conçue comme un processus qui fait passer l'histoire d'un état virtuel à un état actuel. Inversement, on pourrait décrire l'écriture comme l'accumulation dans l'œuvre d'une énergie potentielle destinée à être

---

<sup>18</sup> On peut associer cette stratégie narrative à la figure de la « paralipse » chez Genette (2007) ou au « code herméneutique » tel que le définit Barthes (1970) dans *S/Z*. Peter Brooks définit l'intrigue comme un jeu entre la représentation d'une action soumise au jeu du « code herméneutique », qui consiste à retarder une information pour nourrir une incertitude chez le lecteur (1984 : 18). Meir Sternberg a généralisé cette distinction en faisant des effets de suspense, de curiosité et de surprise les fonctions universelles et fondatrices du récit (1978).

convertie ultérieurement en énergie cinétique, comme si l'écrivain tendait un ressort que le lecteur détendrait. Pour poser les termes de 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 de la lecture, c'est-à-dire la progression dans le texte, et d'autre part, ce qui demeure *en puissance* dans le texte, c'est-à-dire les virtualités, passées, présentes ou futures, de l'histoire racontée. Dans ce nouveau paradigme, si nous devons représenter graphiquement l'intrigue, en lieu et place d'un schéma symétrique qui néglige le mouvement de la lecture et les virtualités de la *fabula*, il faudrait dessiner une courbe de tension (comme en proposent les modèles scénaristiques<sup>19</sup>) ou une suite orientée de virtualités qui s'articulent les unes aux autres, à la manière d'un arbre horizontal.



<sup>19</sup> Il faut toutefois souligner le caractère hautement stéréotypé des « courbes dramatiques » enseignées aux apprentis scénaristes de Hollywood. La courbe de tension d'un récit, même appartenant à la culture populaire, est en réalité beaucoup moins prévisible (cf. Baroni 2007 : 342-361). Il y a également des désaccords sur la manière de définir l'axe vertical de la courbe (l'axe horizontal étant toujours celui du temps), car beaucoup de scénaristes considèrent par exemple que c'est le bonheur ou le malheur du héros (on utilise aussi les termes « raising » et « falling action ») qui détermine la montée ou la descente de la courbe, alors que, dans le cas présent, nous suggérons que c'est uniquement la tension éprouvée par le récepteur qui détermine le profil de cette courbe, cette dernière dépendant autant de l'incertitude et des virtualités de l'intrigue que de l'engagement affectif du public vis-à-vis de l'histoire et des personnages.

Alors que les modèles structuraux définissaient l'intrigue à partir de l'œuvre achevée, l'approche fonctionnaliste prend comme point de départ l'effet produit par la mise en intrigue lors de la progression dans le texte. La conséquence de ce changement de perspective est essentielle. Certains romans, contes ou nouvelles peuvent nouer et dénouer leurs intrigues dans un espace textuel clos et minutieusement planifié par l'écrivain, mais cette approche convient également pour décrire la dynamique de récits qui échappent en partie, voire complètement, à une telle planification, qu'il s'agisse de romans-fleuves ou de feuilletons extensibles à l'infini. Dans l'expérience concrète que nous en avons, la mécanique fondamentale de l'intrigue consiste donc en l'art d'intriguer le public et, par conséquent, elle n'est pas incompatible avec un degré plus ou moins important d'improvisation dans l'élaboration de l'histoire, sans parler des incohérences, intentionnelles ou non, qui pourraient survenir sur la ligne du temps<sup>20</sup>. Certaines œuvres incohérentes ou paradoxales peuvent d'ailleurs être malgré tout extrêmement efficaces en terme d'immersion et de capacité à intriguer le public, ainsi que le démontrent certains films de David Lynch tels que *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*. En d'autres termes, le nœud et les péripéties sont essentiels, mais le dénouement complet et la configuration d'une explication finale ne sont que des virtualités de cette « matrice de possibilités » que représente l'intrigue dans son état encore irrésolu. Pour Johanne Villeneuve, une telle définition devrait par conséquent nous conduire à changer de métaphore lorsque nous nous référons à l'intrigue :

Pour aborder le paradigme des intrigues, ce n'est pas vers la métaphore de la chambre, mais vers celle de la forêt qu'il faudrait se tourner –, telle qu'elle apparaît à celui qui s'y perd : labyrinthe aux sentiers entrelacés, prison ouverte sur un ciel infini, mais striée de branches et de sentiers multiples. Au milieu de cette forêt, le récit n'est plus un objet sur lequel le chercheur se penche à distance ni le triomphe célébré de la concordance aristotélicienne sur la discordance augustinienne. Au milieu des intrigues, le récit laisse quelque chose courir : un souffle, le vent, la rumeur. Le sens de l'intrigue détermine ces circuits sur lesquels court l'imagination narrative. (Villeneuve 2003 : 53)

Reste que décrire les virtualités d'un récit exige d'assumer la dépendance de cette analyse envers une lecture progressant en tâtonnant à

<sup>20</sup> Ces « plot holes » ou ces « cheap plot tricks », phénomènes narratifs particulièrement intéressants à analyser d'un point de vue cognitif, ont fait l'objet d'une étude par Marie-Laure Ryan (2009).

travers les méandres de l'histoire. Certes, il y a des virtualités qui demeurent *lisibles* lors d'une réitération du texte, et qui conditionnent durablement notre compréhension de la trame narrative : un dénouement heureux demeurera héroïque aussi longtemps que l'on pourra lui corrélérer la virtualité d'une issue malheureuse, de même qu'un dénouement malheureux continuera longtemps de nourrir le désir tragique d'une alternative moins funeste. Ainsi que le résume Marie-Laure Ryan :

Même après que le possible a été épuisé par l'actualisation d'un certain cours d'actions, l'interprète revisite mentalement les chemins qui sont tombés dans le domaine du contrefactuel, afin d'évaluer les décisions éthiques ou stratégiques du personnage, ainsi que les choix esthétiques de l'auteur. (Ryan 2005 : 628, m.t.)

On peut même affirmer qu'une forme de suspense, que certains qualifient de « paradoxal<sup>21</sup> », peut se manifester lors de la réitération d'un même récit, cette tension pouvant reposer sur l'oubli de certains détails de l'intrigue, sur sa réinterprétation, ou sur une immersion qui nous amènerait à feindre cet oubli en nous replaçant dans la perspective temporelle des personnages. Il faut cependant reconnaître que la première lecture demeure une expérience esthétique singulière, qui ne peut être répétée de manière parfaitement identique. Ce n'est que lors de cette première occurrence, à la fois éphémère et irréversible, que l'intrigue déploie son plein potentiel, raison pour laquelle nous sommes si réticents à apprendre de manière anticipée une information qui risquerait de la spolier de sa richesse, ou plus exactement de la *spoiler*. Le risque est alors de voir notre approche de l'intrigue disqualifiée par les critiques qui jugent d'un mauvais œil la soumission du lecteur à ce que certains ont appelé une lecture « au premier degré » (David 2014). Ainsi que le résume Johanne Villeneuve :

Certains voient [dans l'amateur d'intrigues] un pur consommateur, un entiché de mécanique, un fêru 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. (Villeneuve 2003 : 13)

---

<sup>21</sup> Sur cette question, je renvoie à Baroni (2007 : 279-295), ainsi qu'au chapitre « Virtualities of Plot and the Dynamics of Rereading » dans (Baroni & Revaz 2016 : 87-103).

La première lecture, celle qui permet aux virtualités de l'intrigue de déployer leur plein potentiel esthétique, semble ainsi se situer aux antipodes de la relecture critique, qui a longtemps constitué le seul horizon des études littéraires. Il convient par conséquent, ainsi que je tenterai le faire dans le prochain chapitre, de commencer par justifier l'intérêt de ménager une place à des pratiques de lecture qui se soumettent à la séduction de l'intrigue et à notre avancée tâtonnante dans le récit.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CHAPITRE 2

### RÉHABILITER LA LECTURE POUR L'INTRIGUE

Le récit apparaît comme le genre d'explication que l'on donne quand l'explication, au sens logique ou discursif du terme, semble impossible ou dépourvue de pertinence. (Brooks 1984 : 9, m.t.)

#### PREMIER ET SECOND DEGRÉS DE LA LECTURE

La plupart des théories de la lecture proposent des typologies définissant différentes catégories de lecteurs ou différentes postures qu'un même lecteur est susceptible d'adopter, que ce soit successivement ou simultanément. Au sein de ces typologies, on retrouve souvent des dichotomies opposant une lecture première ou naïve, progressant rapidement dans le texte et soumise à l'intrigue, à une forme d'actualisation de l'œuvre plus distanciée, plus critique, échappant aussi bien à l'illusion référentielle qu'à la linéarité du récit. Umberto Eco oppose ainsi le lecteur « sémantique », qui « veut savoir ce qui se passe », au lecteur « critique », qui « veut savoir comment ce qui se passe a été raconté » (2002 : 279, 282). Bertrand Gervais décrit quant à lui la « lecture littéraire » comme un cheminement en deux temps :

Après un premier passage heuristique, qui correspond à une première saisie et interprétation (sommaire, fonctionnelle) du texte, le lecteur y revient pour en approfondir la connaissance, pour opérer un nouveau passage, inscrit sous le signe cette fois de l'herméneutique. (Gervais 1992 : 122).

Gervais oppose la « lecture en progression » à la « lecture en compréhension », et il définit la « lecture littéraire » comme le passage d'un mode d'appropriation à l'autre. Claude Lafarge relève quant à lui que la lecture « légitime » nécessite la « mise à distance du récit qui “piège” l'attention du lecteur incompetent » (1983 : 215), et il insiste particulièrement sur la logique de distinction qui se fonde sur cette opposition entre

« lecteurs dominés », soumis aux artifices de la littérature de masse, et « lecteurs dominants », qui seraient capables de s'en affranchir<sup>1</sup>. Jean-Louis Dufays a schématisé cette dichotomie en insistant sur les différents facteurs qui conditionnent ces deux formes d'appropriation du texte, généralement considérées comme opposées bien qu'elles se rejoignent dans une conception « postmoderne » de la littérature :

La dialectique des valeurs

valeurs « fonctionnelles », « classiques » et « dominées »		valeurs « littéraires », « modernes » et « dominantes »
correction linguistique	vs	transgression linguistique
richesse du contenu	vs	« beauté », richesse de la forme
réalité ou vraisemblance	vs	fictionnalité
moralité, bonté	vs	transgression éthique
unité, clarté	vs	polysémie, complexité
conformité	vs	subversion, nouveauté
émotion	vs	impassibilité

tension et va-et-vient entre les deux polarités :  
conception contemporaine (« postmoderne ») de la littérature  
(Dufays 2000 : 288)

Jérôme David affirme également qu'à côté de la lecture au « second degré », valorisée par l'institution, il existe une « lecture de premier degré », dans laquelle l'intérêt essentiel consiste 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 divertie par une intrigue palpitante » (2012 : § 18). David souligne que cette lecture a toujours été perçue comme une menace pour la société, tout comme aujourd'hui l'on s'inquiète des méfaits des jeux vidéo, qui pervertiraient une jeunesse vouée aux pièges de l'illusion mimétique et à l'analphabétisme. Ainsi, les institutions morales, telles que l'Église ou l'école, se sont-elles 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

<sup>1</sup> À la manière de Bourdieu, cette critique vise ainsi autant à décrire les modes de jugement concernant la lecture dans le champ littéraire, qu'à les « dénaturaliser », et donc, implicitement, à les remettre en question.

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*. (David 2012 : § 8)

L'institution scolaire serait ainsi devenue une école de la lecture disciplinée et dépassionnée. Il ne s'agit pas simplement d'apprendre à lire un roman, mais il s'agit de lire autre chose et autrement : cesser de lire des livres faciles de manière frivole pour analyser sérieusement des œuvres difficiles. On nous apprend à découvrir les classiques et à les décortiquer, à les soumettre à la question, à sortir de l'illusion du monde raconté pour prendre en considération la matérialité de l'écriture et pour admirer le *style inimitable* des grands écrivains. On apprend, pour gagner de la distinction, à désirer des romans austères, forcément dénués de suspense ou de rebondissements, à glorifier la soi-disant négation de l'intrigue, ce rejet que l'on croit reconnaître à chaque coin de page dans les chefs-d'œuvre du siècle passé.

Mais les temps ont changé, et aujourd'hui, face au recul de la lecture dans nos pratiques culturelles, certains admettent que lire Balzac pour son intrigue, et même lire Stephen King ou J. K. Rowling, cela vaut mieux que ne pas lire du tout. Daniel Pennac, dans *Comme un roman* (1992), revendiquait pour le lecteur le droit au « bovarysme ». Il critique également l'institution scolaire, qu'il associe à une école du « désenchantement », entraînant le risque de détourner durablement la jeunesse de la littérature. Jérôme David ajoute pour sa part :

On peut se demander, en effet, si la justification des études littéraires ne passe pas, aujourd'hui, par la *réconciliation* de la « lecture savante » et de la « lecture courante ». [...] Parce que la lecture « courante » ou « naïve » semble ne pas concerner seulement les autres, mais court-circuiter les clivages du savant et du populaire, du légitime et de l'illégitime, du sérieux et du frivole. Parce qu'enfin ce que les textes « font » à leurs lecteurs se déploie souvent d'abord au premier degré, si bien que l'interprétation des œuvres ne peut pas exclure *a priori* cette dimension du sens, au motif qu'elle fourmillerait de trompe-l'œil qui entravent l'accès à un second degré (ironique, critique, autotélique...) jugé plus crucial. (2012 : § 25)

En phase avec ce jugement, depuis quelques années, nous assistons dans le champ de la didactique à un rééquilibrage entre différentes formes d'appropriation du texte littéraire. Jean-François Vernay en appelle ainsi

à « réconcilier le lecteur amateur et le lecteur professionnel, la littérature et les sciences, la cognition et les émotions » (2013 : 117).

Les dernières directives des nouveaux programmes de français au lycée en date du 30 septembre 2010 abondent en ce sens. À plaider pour le développement d'une conscience esthétique, les nouvelles consignes ne négligent pas pour autant le rôle crucial des émotions : « Dans cette appréhension de l'univers de la fiction, on n'oubliera pas que la découverte du sens passe non seulement par l'analyse méthodique des différents aspects du récit qui peuvent être mis en évidence (procédés narratifs et descriptifs notamment), mais aussi par une relation personnelle au texte dans laquelle l'émotion, le plaisir ou l'admiration éprouvés par le lecteur jouent un rôle essentiel ». (Vernay 2013 : 116)

Les biographies de lecteurs, dans ce nouveau contexte, ont permis de mettre en évidence l'importance des émotions dans la lecture<sup>2</sup>, d'exploiter ces témoignages dans des dispositifs didactiques laissant une large place au dialogue et à la diversité des interprétations individuelles. Annie Rouxel, en se fondant sur ce genre de corpus, constate que lectures de plaisir et lectures scolaires ne sont pas nécessairement incompatibles. Elle ménage ainsi, à côté d'autres formes de rapport au texte plus critiques et distancées, une place pour un *lecteur fugeur* « qui envisage la littérature comme une évasion de soi et de la réalité dans un temps aboli » (2004 : 146). Elle ajoute que, pour ce lecteur, le « rythme de lecture est rapide, haletant : l'attention du sujet est portée sur l'intrigue dans la quête du dénouement » (2004 : 146). Elle affirme par ailleurs que « l'identification est au cœur des souvenirs évoqués ou analysés par les jeunes aussi bien que par les adultes grands lecteurs » (2004 : 144), et qu'il s'agit même d'une « expérience essentielle, hautement revendiquée par les lycéens comme source du plaisir de lire » (2004 : 144). En se fondant sur des témoignages de lecteurs plurilingues recueillis en milieu académique, Chiara Bemporad en arrive au même constat :

L'articulation entre les distinctions opérées dans le champ de la didactique des littératures et l'analyse des témoignages de lecteurs réels a permis de réviser les manières traditionnelles de considérer les dichotomies entre différentes lectures, et de confirmer à quel point le plaisir joue un rôle clé pour briser ces oppositions. Une telle approche permet un décloisonnement des représentations, attitudes et actions qui ne peut être que bénéfique pour la didactique de la littérature. (Bemporad 2014 : 80)

---

<sup>2</sup> Voir par exemple Rouxelle & Langlade (2004), Macé (2011), Mazauric, Fourtanier & Langlade (2011), Rannou (2013).

Michel Picard affirme que c'est dans l'équilibre entre un « jeu de rôle » – dans lequel, littéralement, nous nous prenons au jeu – et un « jeu de société » – dans lequel nous sommes pleinement conscients des règles – que se situe l'expérience esthétique. Il affirme ainsi que « la qualité littéraire, la richesse du jeu et donc son efficacité [sont] fonction de ce double équilibre » (Picard 1995 : 139). Jérôme David entrevoit pour sa part deux « pistes » qui permettraient de remettre à l'honneur la lecture au premier degré dans le cadre des études littéraires :

La première [piste] nous conduit à théoriser ce que peut être l'expérience de lecture *à partir de cas avérés* – qu'il s'agisse de notre propre lecture ou de celle des autres. [...] [La] seconde piste : produire une *théorisation de la littérature* qui fasse d'emblée la part belle au premier degré de la littérature. (David 2012 : § 30, § 34)

Si l'on choisit la première voie, de manière à ménager une place centrale aux « lecteurs ordinaires », on pourrait exploiter de nouvelles sources : blogs littéraires, fanfictions, ou avis de lecteurs publiés sur YouTube ou sur les sites de librairies en ligne<sup>3</sup>. Dominique Legallois et Céline Poudat, en se basant sur de tels témoignages, ont récemment mis en évidence le fait que les valeurs impactant le plus l'évaluation des œuvres étaient, sans surprise, « l'intrigue et [le] happage, et plus spécifiquement, [...] l'ensemble des valeurs émotives et morales » (2008 : § 103). Ils concluent ainsi que, pour les lecteurs qui paient pour lire au lieu d'être payés pour le faire, l'intrigue est « un critère de première importance, qui détermine très significativement l'évaluation de l'œuvre ; une intrigue évaluée comme pauvre entraîne ainsi une recommandation négative de l'œuvre » (2008 : § 100).

Le présent ouvrage s'applique à suivre la seconde piste évoquée par David, à savoir l'élaboration d'une « théorisation de la littérature qui fasse d'emblée la part belle au premier degré de la littérature », ce qui devrait permettre également de dresser des ponts, pour reprendre les termes d'Umberto Eco, entre le lecteur qui veut savoir ce qui se passe et le lecteur qui veut savoir comment ce qui se passe a été raconté<sup>4</sup>. En effet, cette ouverture sur la lecture du premier degré et sur les affects ne nous condamne nullement à tourner le dos à un outillage conceptuel

<sup>3</sup> Un tel corpus fait l'objet d'une thèse de doctorat en cours, menée par Samuel Estier à l'Université de Lausanne.

<sup>4</sup> Voir aussi Dufays, Gemenne et Ledur (2005).

capable d'objectiver les facteurs textuels et contextuels qui conditionnent l'expérience esthétique. Ainsi que l'affirme Bertrand Dauneu :

[M]ettre en cause une entreprise de négation de certains rapports au texte littéraire n'est pas prôner un retour à un subjectivisme empiriste dans l'approche scolaire des textes littéraires : un danger guette toujours, qui est celui d'un empirisme spontanéiste, qui négligerait la nécessité didactique de la construction d'outils conceptuels pour la lecture – et il faut interroger la dichotomie un peu trompeuse entre subjectivisme et formalisme. (Dauneu 2007 : 46-47)

Ainsi que nous le verrons, la redéfinition de la notion d'intrigue opérée par la narratologie contemporaine offre en l'occurrence de précieux outils permettant de mieux comprendre son fonctionnement textuel, ce qui permet de dépasser un rapport purement émotionnel ou subjectif au texte, tout en fournissant des arguments pour discuter de la valeur cognitive ou éthique des récits immersifs et intrigants. Même au bout de la lecture, ou dans ces intervalles critiques qui peuvent constituer les étapes intermédiaires d'une lecture suivie en classe, analyser comment le récit est parvenu à nous séduire répond alors à l'ambition légitime d'acquérir une plus grande autonomie face aux textes narratifs, qu'ils soient littéraires ou qu'ils relèvent d'autres genres de discours, sans pour autant que cette autonomie critique se traduise nécessairement en une condamnation de la dynamique intrigante et de l'immersion dans l'histoire.

Les approches les plus récentes dans le champ de la didactique convergent donc autour de la nécessité de décloisonner les lectures de plaisir et les lectures critiques, et dans un tel contexte, l'analyse des rouages de l'intrigue constitue certainement une pratique scolaire idéale pour opérer un tel rapprochement. J'ajouterai pour ma part que si l'intrigue se situe à première vue dans le registre des émotions, il ne faudrait pas négliger, sur un plan stylistique, la complexité des moyens textuels qui en assurent le fonctionnement et, sur un plan cognitif, la valeur adaptative et éthique de l'expérience immersive à laquelle elle donne lieu. En effet, ainsi que nous le verrons dans la partie suivante, la réhabilitation de la lecture au premier degré s'explique en grande partie par la manière dont les sciences cognitives et la philosophie éthique ont récemment réévalué la valeur des émotions et des expériences simulées offertes par les fictions immersives.

## LES FONCTIONS ADAPTATIVES ET ÉTHIQUES DES RÉCITS MIMÉTIQUES

Ainsi que l'affirment un nombre croissant de chercheurs dans le domaine des sciences cognitives et de l'éthique, les récits se présente-

raient comme un laboratoire d'expériences pratiques et morales simulées, dont la valeur dépendrait autant de l'immersion dans le monde raconté que des virtualités de l'histoire, qui contraignent le lecteur à réajuster perpétuellement la manière dont il se représente le monde raconté. Ces approches reposent ainsi sur une définition de la narrativité qui consiste à voir le récit comme une forme de simulation mentale, qui plonge le lecteur au cœur d'expériences qu'il n'a pas vécues lui-même, mais vis-à-vis desquelles il peut adopter une perspective cognitive et affective similaire à celle des personnages. Monika Fludernik, dans le cadre de ce qu'elle a appelé la « narratologie naturelle », part du principe que « l'effet esthétique spécifique du récit » repose sur « l'évocation de la conscience humaine mimétiquement motivée et de son expérience (parfois chaotique) d'être dans le monde » (1996 : 30, m.t.). Ainsi, lorsque, dans un roman comme la *Chartreuse de Parme*, Fabrice Del Dongo se trouve pris au cœur d'un conflit, la bataille de Waterloo se présente sous un aspect très différent de ce que proposerait, par exemple, un compte rendu historique, qui offrirait un point de vue sur l'événement désincarné et beaucoup plus objectif :

Ah ! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. À ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines ; il n'y comprenait rien du tout. (Stendhal 1964 : 76-77)

Dans ce court extrait, nous constatons que le récit se situe au niveau de la perception et de la compréhension limitées d'un personnage jeté au cœur d'un conflit. La perspective est dès lors volontairement restreinte et si, à l'échelle collective, nous connaissons l'issue de cette bataille célèbre, l'avenir du héros apparaît encore ouvert, susceptible de bifurquer dans n'importe quelle direction, tel le parcours erratique de l'escorte à laquelle Fabrice s'est joint par hasard, parce qu'il ne parvenait pas à retenir la course de son destrier. Dorrit Cohn affirme ainsi que « la fiction permet à l'écrivain de rendre les événements historiques sous la forme de l'expérience personnelle et immédiate d'êtres humains individuels » (2001 : 227). Elle ajoute que l'« unité infinitésimale, [qui] échappe à la schématisation de l'historien, comporte davantage que le plongeon dans la profondeur singularisée d'âmes fictionnelles et/ou historiques. Elle implique aussi (et simultanément) l'instantanéité du moment temporel »

(2001 : 227). Ainsi, lorsque nous sommes plongés dans un récit mimétique, le temps n'est pas encore achevé, mais il est en train de se constituer, et de ce fait, il est encore tissé de virtualités. C'est ainsi que le lecteur peut imaginer les blessures qui menacent Fabrice, mais aussi les actes héroïques qu'il pourrait accomplir ; bref, tout ce qui pourrait arriver à ce stade embryonnaire de l'intrigue, et qui, probablement, n'arrivera pas. Cohn souligne ainsi la relation étroite entre le fait d'adopter la perspective d'un personnage et la temporalité spécifique du récit mimétique :

La narration focalisée sur et par un personnage de fiction [...] crée un effet de présence qui donne l'impression qu'elle s'ouvre sur un avenir inconnu. [...] Seule la fiction<sup>5</sup> est capable de créer l'impression qu'elle présente les événements historiques au moment où ils ont eu lieu, amenant ainsi à la vie la « matière brute, vivante » de l'expérience, sans les distorsions de l'après-coup. (Cohn 2001 : 228-229)

Fabrice peut ainsi s'écrier « m'y voilà donc enfin au feu ! » et, par la magie de l'immersion, le lecteur aura l'illusion de l'entendre pousser cette clameur et de se trouver lui-même au cœur du conflit. Certes, en s'abaissant de la sorte, le monde perd en intelligibilité, mais Cohn montre que le roman parvient par cet artifice à se rapprocher de ce qu'elle considère comme la matière brute et vivante de l'expérience. De la sorte, à l'instar de l'épreuve édifiante à laquelle se soumet le protagoniste, il devient possible pour le lecteur de reconfigurer sa manière d'appréhender le conflit, ou même, par analogie, n'importe quelle situation de guerre. On peut évidemment être choqués par la jubilation du protagoniste, alors que Fabrice devrait être terrifié ou horrifié par le caractère meurtrier des combats, mais on constate qu'il n'avait tout simplement pas envisagé cet aspect des choses avant d'être directement confronté à la dure réalité. Au détour du récit, non seulement Fabrice découvre qu'il est bien difficile d'accomplir un acte héroïque dans la confusion de la mêlée, mais il apprend aussi, lorsqu'il tombe blafard devant un amoncellement de cadavres déchiquetés, que le résultat de tels actes ne constitue pas néces-

---

<sup>5</sup> Il faudrait nuancer le point de vue de Dorrit Cohn lorsque cette dernière affirme que cette expérience simulée serait le « propre » de la fiction, dans la mesure où, ainsi que je l'ai déjà évoqué, il faut reconnaître l'existence de nombreux récits factuels susceptibles de produire des effets immersifs semblables, notamment dans les genres de l'autobiographie, du reportage, ou du journalisme narratif. C'est la raison pour laquelle je préfère parler quant à moi de récit *mimétique*, tout en reconnaissant l'existence d'autres formes narratives, factuelles ou fictionnelles, qui ne visent pas à produire une mise en intrigue ou une immersion dans le monde raconté, mais à plutôt à informer ou à expliquer.

sairement une forme de glorification morale. Quel que soit notre degré d'adhésion au profil moral du héros, ce dernier devient ainsi le vecteur d'un apprentissage essentiel : l'expérience fictionnelle permet de déposer la guerre en la vivant au ras de l'expérience, dans la confusion et le carnage, qui sont des qualités typiquement romanesques, et non dans l'univers glorifiant des représentations épiques ou dans les discours aseptisés des politiciens, des stratèges ou des historiens.

Lorsque l'on oppose les récits mimétiques à d'autres formes de discours, notamment de nature scientifique ou technique, on peut noter une différence cruciale dans la manière dont s'établit le rapport entre un cas particulier et une règle générale. Ainsi que l'affirme Marie-Laure Ryan, le terme « mimétique » renvoie en effet à des textes qui visent à représenter « des situations qui impliquent des êtres individuels situés dans le temps et l'espace, par opposition à des textes qui ne s'occupent que des universaux, des idées abstraites et des catégories intemporelles » (Ryan 2001 : 92, m.t.) :

Etant donné que la classe des textes mimétiques inclut aussi bien la fiction que la non-fiction, la notion de monde textuel ne fait pas de distinction entre les mondes qui existent réellement en dehors du texte et ceux qui sont créés par lui. Les textes mimétiques, aussi bien fictionnels que non fictionnels, invitent le lecteur à imaginer un monde sous la forme d'une réalité physique, autonome, meublée d'objets palpables et peuplée d'individus de chair et de sang. (Ryan 2001 : 92, m.t.)

À l'inverse, les agents du discours rationnel sont d'emblée impersonnels et génériques, ils expriment des rapports régis par des lois, idéalement universelles et immuables, à la manière des énoncés du genre : « agis seulement d'après la maxime grâce à laquelle tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle », « aime ton prochain comme toi-même », ou encore « l'homme est un loup pour l'homme ». Le récit mimétique, à l'inverse, se fonde sur une expérience singulière, incarnée, mobilisant des affects, et il situe la représentation dans un lieu et un temps précis, ce qui n'empêche pas une généralisation ultérieure ou le transfert de l'expérience racontée selon un principe analogique ou d'exemplarité. Kibédi Varga insiste ainsi sur l'opposition entre le savoir expérientiel transmis par le récit, et les modalités cognitives d'autres formes de discours :

Comment caractériser le savoir que le récit semble être appelé à transmettre ? Ce n'est pas un savoir scientifique au sens strict et positiviste de ce terme, mais plutôt un savoir humain, une accumulation et un prolongement

des expériences du lecteur : du vécu élargi et confirmé. Qu'il s'agisse d'une expérience facilement assimilable, comme dans le roman réaliste, ou d'une expérience lointaine qu'on ne peut mimer et simuler que dans l'imagination, comme c'est le cas des contes de fées, le récit permet de multiplier notre connaissance du monde et de reconnaître nos désirs. Le savoir est donc d'ordre psychologique et éthique : notre comportement est déterminé par les récits qui nous traversent. » (Varga 1989 : 73)

Ainsi que l'explique Jean-Marie Schaeffer, l'opposition platonicienne entre le discours philosophique, qui s'adresse à la raison, et la représentation mimétique, qui contaminerait l'auditoire en excitant ses passions, serait ainsi partiellement justifiée dans la mesure où elle éclairerait une divergence profonde entre deux manières différentes d'appréhender le monde :

La conception épidémiologique a l'avantage de permettre à Platon de penser le fait que la fiction agit autrement et à un autre niveau que le discours philosophique. Elle agit autrement : non par abstraction de concepts généraux, mais par intériorisation mimétique. Elle agit à un autre niveau. Non pas à celui de la formation réflexive des croyances, mais à celui des schémas intériorisés sous forme de *gestalts* globales. En cela, la conception platonicienne met le doigt sur ce qui est effectivement une divergence fonctionnelle profonde [...] entre l'exemplification modélisante et l'analyse conceptuelle. (Schaeffer 1999 : 47)

Schaeffer insiste néanmoins sur la nécessité de ne pas opposer de manière trop réductrice passion et cognition, affect et intellect. Il affirme en particulier que l'immersion dans une expérience simulée permet une distanciation de soi qui rend possible un « retraitement fictionnel des affects » (1999 : 325) :

Ce faisant, la fiction nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originare grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde. Selon une légende pieuse (philosophique, hélas), le développement de l'être humain le mènerait de la confusion originelle des sentiments et des affects vers l'état de sujet rationnel. La fiction, par son existence même, témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde – à l'existence, pour employer un terme quelque peu solennel – beaucoup plus complexe, diversifié et, somme toute, précaire. Mais elle fait plus que témoigner de ce fait : elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée – dans un bricolage mental permanent auquel seule notre mort mettra un terme. (Schaeffer 1999 : 327)

De nouvelles approches en psychologie expérimentale sont venues étayer cette conception d'un apprentissage sous forme de bricolage mental, tout en soulignant la nécessité de réévaluer la valeur des émotions dans le fonctionnement de la prise de décision. Antonio Damasio en vient ainsi à affirmer que l'émotion et la raison sont en réalité indissociables :

En me basant sur l'étude neurologique de patients souffrant à la fois de défauts de prise de décision et de troubles de l'émotion, j'ai avancé l'hypothèse des marqueurs somatiques, selon laquelle l'émotion participait à la raison et qu'elle pouvait assister le processus du raisonnement au lieu de nécessairement le déranger, comme on le supposait couramment. (Damasio 2010 : II)

Selon Damasio, nos intuitions tireraient leur efficacité de leur ancrage dans une série d'expériences pratiques, accumulées au cours de notre existence et marquées par des affects connotant des schémas d'actions mémorisés. Ces marqueurs somatiques guideraient ainsi les prises de décision, de sorte que le sujet parviendrait intuitivement – c'est-à-dire en se fondant sur son *ressenti* – à éviter de s'engager dans des voies qui se sont révélées désagréables ou dommageables lors d'expériences similaires antérieures.

Dans le champ de la narratologie cognitiviste, les travaux les plus récents rejoignent ces différentes perspectives en soulignant les rapports étroits qui existent entre, d'une part, l'immersion des lecteurs dans les mondes fictionnels et les effets liés aux virtualités de l'intrigue, et, d'autre part, le développement de compétences cognitives qui nous permettent de nous adapter à un environnement en perpétuelle mutation. Karin Kukkonen a notamment insisté sur l'importance de ces aptitudes mentales grâce auxquelles nous pouvons envisager les mondes réels ou fictionnels sous la forme de modèles probabilistes :

Ces dernières années, les approches bayésiennes ont changé la façon dont les psychologues comprennent un large éventail de processus cognitifs [...]. Une telle approche [...] suggère que l'esprit humain ne peut saisir la formidable complexité de nos environnements naturels et culturels qu'à travers un calcul de probabilités. [...] Ce processus d'apprentissage repose sur des améliorations progressives de notre sens des probabilités qui gouvernent l'environnement linguistique, culturel et naturel dans lequel nous nous trouvons. Il fournit très rapidement à l'esprit humain un modèle prédictif suffisamment bon pour interagir avec l'environnement et chaque fois que nos prédictions sont contredites, le modèle probabiliste est mis à jour sur la base de ces nouvelles observations. [...] Que signifie donc penser le récit en termes bayésiens ? Lorsque les lecteurs ouvrent un

livre et rencontrent un nouveau monde fictif, cela peut être compris comme un processus d'établissement et de révision des croyances concernant l'environnement de ce monde sur la base des preuves qui sont à portée de main. (Kukkonen 2014 : 721-722, m.t.)

Kukkonen explique ainsi que les lecteurs qui progressent dans un récit ne cessent de réviser leurs croyances concernant le monde raconté et, dans la plupart des cas, ils obtiennent finalement « une meilleure compréhension de ses probabilités » (2014 : 725). Par conséquent, elle associe étroitement ce processus avec les trois formes de l'intérêt narratif qui modulent le profil de la tension narrative et dynamisent la durée de l'intrigue :

Par rapport aux inférences bayésiennes [...], les trois effets cognitifs peuvent être considérés comme faisant partie d'une modélisation continue de probabilités : la surprise provient de nouvelles observations qui obligent les lecteurs à réévaluer les probabilités antérieures, la curiosité est le processus qui consiste à reconsidérer ces possibilités dans le réseau de Bayes et à déterminer leur pondération respective, et le suspense en découle lorsque l'une de ces probabilités prend de plus en plus de poids dans ce processus. (Kukkonen 2014 : 729, m.t.)

Sans entrer dans le détail de cette analyse, qui distingue les trois formes d'intérêt narratif selon des critères cognitifs légèrement différents de ceux qui sont proposés dans cet ouvrage (notamment en ce qui concerne la distinction entre la curiosité et le suspense), il est intéressant de constater que Kukkonen insiste sur le lien entre une lecture en immersion, tenue en haleine par les virtualités de l'intrigue, et le développement de compétences cognitives dont la validité prédictive déborde les frontières de la fiction pour s'étendre à nos environnements naturels et culturels :

Ce processus de révision des probabilités ne concerne pas uniquement le niveau des énoncés propositionnels concernant le monde fictif ou celui de la résolution de problèmes à travers des jeux de questions et de réponses, mais il s'étend à une expérience de lecture immersive et incarnée, et à l'investissement émotionnel des lecteurs dans le récit. Il peut nous permettre de construire – à travers des récits – des explications concernant l'inattendu (voir Herman 2009 : 20-21), mais plus généralement, les récits littéraires explorent et négocient ce que nous considérons comme possible à travers des modèles de probabilité, ce qui amène les lecteurs à établir de nouvelles possibilités dans leurs réseaux de Bayes et à reconsidérer de façon nouvelle et inattendue leur pouvoir prédictif. En effet, nos explorations bayésiennes des environnements naturels, culturels et fictifs, ne cessent de s'informer mutuellement. (Kukkonen 2014 : 737, m.t.)

Ainsi que l'a montré Sandra Laugier, ces expériences immersives ne remplissent pas seulement une fonction adaptative, elles possèdent également une valeur éthique. Laugier part en effet du principe qu'il n'y a « pas lieu de séparer un rapport affectif à l'éthique, fondé sur quelque chose comme une "sensibilité" au sens large [...] et la question d'une connaissance morale » (2006 : 15). Comme l'éducation morale ne saurait reposer sur une approche purement rationnelle, puisque nous ne croyons plus en l'existence de principes moraux essentialisés, les récits mimétiques sont susceptibles de constituer des vecteurs essentiels pour une éducation à ce que l'on pourrait définir comme une sensibilité éthique, qui se manifeste avant tout par une ouverture à autrui :

Ce qu'apporte la littérature à l'éthique ne peut alors être déterminé par une « connaissance », des « arguments » ou des « jugements » [...]. Mais, comme le note Jacques Bouveresse, la lecture d'œuvres littéraires nous apprend bien quelque chose, et seule cette connaissance peut rendre compte de l'intérêt que nous portons, par exemple, aux personnages des romans que nous lisons, de la sensation que nous avons de partager au sens propre leur *aventure* [...]. C'est ce pouvoir d'instruction (d'éducation, pour reprendre un concept à Stanley Cavell) qui fait aussi la valeur et l'importance d'une œuvre – la place qu'elle a dans nos existences ordinaires, qu'elle informe et forme. (Laugier 2006 : 16)

Sur un plan plus général, nous pouvons convenir en effet que nos actions morales sont guidées par notre capacité de nous intéresser au sort des autres, ce que Laugier, à la suite de Stanley Cavell, définit par un terme emprunté à l'anglais : le « *care* », pris dans le double sens de *faire attention* et d'*avoir des égards* pour autrui. Une telle conception rejoint en partie le point de vue défendu par Schopenhauer lorsqu'il s'opposait à une tradition philosophique qui prétendait fonder la morale sur des principes purement rationnels :

pour que mon action soit faite uniquement *en vue d'un autre*, il faut que *le bien de cet autre soit pour moi, et directement, un motif*, au même titre où *mon bien à moi* l'est d'ordinaire. [...] Mais je ne peux me glisser *dans la peau* d'autrui : le seul moyen où je puisse recourir, c'est donc d'utiliser la *connaissance* que j'ai de cet autre, la représentation que je me fais de lui dans ma tête, afin de m'identifier à lui, assez pour traiter, dans ma conduite, cette différence comme si elle n'existait pas. (Schopenhauer 1841 : 155-156)

Pour être capable d'agir « *en vue d'un autre* », il semble évident que les valeurs que nous partageons avec lui facilitent un dépassement de notre égoïsme, mais lorsque la distance physique, sociale ou culturelle

devient trop importante, alors le relais offert par les récits mimétiques me paraît incontournable. En décentrant les interlocuteurs, les auditeurs, les lecteurs ou les spectateurs, en les arrachant à leur quotidien pour les immerger dans un monde différent, dans un point de vue étranger, ces récits apportent un remède salutaire à la froideur rationnelle des discours scientifiques ou techniques, ils nous donnent la possibilité de nous sentir véritablement concernés par autrui<sup>6</sup>.

Toutefois, si l'on accepte de reconnaître que les récits mimétiques ont un pouvoir de façonnement, il faut admettre qu'ils peuvent aussi bien servir à éduquer le citoyen qu'à l'asservir, à le conditionner ou à le manipuler. Christian Salmon a joué un rôle de lanceur d'alerte en soulignant les dangers inhérents aux usages rhétoriques, notamment commerciaux ou politiques, du *storytelling*. Ainsi qu'il l'affirme, fabriquer des histoires peut servir à formater des esprits, à tracer des conduites et à orienter des « flux d'émotions » (2007 : 16). Yves Citton s'est également posé la question des enjeux politiques des formes narratives, qu'il considère comme une sorte de *soft power* :

Raconter une histoire à quelqu'un, cela revient en effet non seulement à articuler certaines représentations d'actions selon certains types d'enchaînements, mais cela amène également à *conduire la conduite* de celui qui nous écoute, au gré de ces articulations et de ces enchaînements. En mettant en scène les agissements des personnages (fictifs) de mon récit, je contribue – plus ou moins efficacement, plus ou moins marginalement – à *scénariser* les comportements des personnes (réelles) auxquelles j'adresse mon récit. Cette activité de scénarisation demande à être analysée à la fois dans ses vertus propres, liées à la nature du geste narratif, et dans ses répercussions au sein de nos dispositifs médiatiques. (Citton 2010 : 12)

Citton suggère cependant qu'il est « non seulement inévitable, mais souvent salutaire de se “raconter des histoires”, et que la “société du spectacle” doit moins faire l'objet de lamentations que d'efforts de *contre-scénarisation* » (2010 : 15). Aussi formule-t-il le vœu que les ressources du *storytelling* ne soient pas accaparées par des « idéologies réactionnaires », et qu'elles soient au contraire « réappropriées par des politiques

---

<sup>6</sup> Ce processus de décentration éthique par le récit mimétique semble étayé, sur un plan cognitif, par le fait que les réseaux neuronaux qui permettent aux lecteurs de s'immerger dans le monde raconté et ceux qui commandent l'empathie apparaissent identiques. Je reviendrai sur les propriétés de ces « neurones miroirs » lorsque j'aborderai la question du déplacement déictique et de l'attachement aux personnages.

émancipatrices » (2010 : 12). Il en arrive ainsi à une conclusion en forme d'injonction politique :

Il faut que « la gauche » se remette à (se) raconter des histoires inspirantes, et il faut qu'elle arrache ou qu'elle crée des moyens de les faire circuler aussi largement que possible. (Citton 2010 : 171)

Un usage salubre du *storytelling* dépendrait ainsi avant tout de la libre circulation de *tous* les récits, ceux des dominés comme ceux des dominants, ce qui pose davantage le problème du canal que celui de la forme discursive employée. Or, il me semble que les technologies numériques, en favorisant l'émergence de ce que Jenkins (2013) définit comme une culture de la convergence, offrent des conditions améliorées pour une telle circulation. À l'inverse, le *storytelling* demeure évidemment dévastateur dans les sociétés totalitaires au sein desquelles le pouvoir tente de conserver un contrôle absolu sur la production et les canaux de circulation des récits.

Il convient donc de reconnaître les vertus possibles autant que les dangers potentiels des récits mimétiques, qu'ils soient littéraires ou d'une nature plus directement instrumentale ou politique, au lieu de condamner d'emblée cette forme de communication, en affirmant qu'elle constituerait un outil de propagande, un simulacre ou une perversion de la rationalité<sup>7</sup>. Mais il s'agit également de souligner l'importance de prolonger les expériences immersives par un dialogue critique, ce qui devrait déboucher sur l'exploration d'autres virtualités inscrites dans l'histoire, et donc sur la production d'autres récits possibles<sup>8</sup>.

László Nemes, le réalisateur du film *Le fils de Saul*, a brisé un tabou en traitant de la Shoah sur un mode extrêmement immersif. Dans un entretien récent, il affirme avoir voulu que le spectateur lâche l'intellect pour avoir une expérience viscérale des camps. Le journaliste, dans une réaction symptomatique de la méfiance des intellectuels envers les récits mimétiques, lui demande alors si le risque du viscéral n'est pas d'abolir la distance critique nécessaire qui permet de penser. À cette remarque, Nemes répond :

En s'adressant à l'imaginaire et aux émotions du spectateur, on lui demande de lâcher certaines prédispositions intellectuelles, mais chacun

---

<sup>7</sup> Sur la « haine » de la littérature, je renvoie à l'excellent essai de William Marx (2015).

<sup>8</sup> Je rejoins ici les enjeux éthiques que l'on peut associer à une « théorie des textes possibles » telle que l'envisage Marc Escola (2012).

sait que le contrôle intellectuel revient après. J'espère qu'après avoir vu ce film les gens vont y réfléchir, en discuter... Je n'ai pas envie de faire des films qui sont oubliés le lendemain, je voulais que ce film ait un effet durable parce qu'il traite un sujet important de notre civilisation<sup>9</sup>.

Je pense, à l'instar de Nemes, qu'il y a un moment pour l'immersion, et qu'il y a un moment pour le dialogue et la réflexion, l'un et l'autre se nourrissant et s'enrichissant mutuellement. La réflexion tourne à vide sans les passions qui fondent notre rapport aux mondes réels ou fictionnels, et ces passions demeurent stériles si elles ne se prolongent pas par une mise en dialogue aiguisé par notre sens critique. L'un des rôles assignables aux études littéraires pourrait être de prolonger l'expérience esthétique, d'abord vécue sur le mode d'une immersion solitaire, pour en socialiser le sens, pour réfléchir collectivement sur la valeur de l'intrigue et pour mettre en débat les passions qu'elle nous inspire. Dans ce cadre, l'approche narratologique servirait à mettre en lumière, en les rendant moins transparents, les dispositifs rhétoriques capables de nous affecter et d'orienter nos jugements. Il s'agirait, en somme, de dialoguer sur la manière dont les récits modèlent notre rapport au monde et de se demander si ces histoires nous asservissent, radotent ou, comme c'est le cas le plus souvent avec des textes littéraires, élargissent nos possibles. Le livre, par sa matérialité textuelle et par la facilité de l'extraction de citations qui en découle, constitue certainement l'un des dispositifs les plus flexibles pour accomplir un tel retour critique, même si, aujourd'hui, le roman a perdu son rôle de *leader* dans le champ des productions culturelles. Il ne s'agit pas de déplorer une telle évolution, mais simplement de prendre acte du fait que l'entraînement au sens critique à partir des textes littéraires est susceptible de conserver sa pertinence bien au-delà de son périmètre d'origine, lorsque nous sommes confrontés à d'autres dispositifs rhétoriques ou à d'autres formes de récits médiatiques.

---

<sup>9</sup> Entretien réalisé par Serge Kaganski publié dans *Les Inrockuptibles*, n° 1040, 4 novembre 2015, p. 58.

PARTIE 2

## **LES ROUAGES DE L'INTRIGUE**

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CHAPITRE 3

### LES MODALITÉS DE L'INTRIGUE

Vous savez naturellement déjà que cette nouvelle est une fois de plus un chef-d'œuvre. Celui qui construit, dresse avec tant de discernement, exacerbe la curiosité de l'auditeur et fait monter la tension presque jusqu'à la dernière ligne selon toutes les règles de l'art, sait bien ce que « réussi » veut dire.

Lettre de Joseph Roth à Stefan Zweig, mars 1934<sup>1</sup>.

### LES PHASES DE L'INTRIGUE

Avant d'évoquer les rouages de l'intrigue, ce chapitre visera à définir aussi précisément que possible ses modalités principales, d'abord au niveau de sa structuration séquentielle, puis en distinguant, au niveau de la représentation cognitive de l'action, différentes manières de nouer le récit.

D'un point de vue séquentiel, la tension narrative, qui rythme le texte au-delà des limites de la phrase, s'articule de la manière suivante : à une phase initiale de *nouement* succède généralement (mais pas nécessairement) une phase ultérieure de *dénouement*, qui vient clore le récit ou un épisode de celui-ci en résolvant la tension induite par le nœud. Le dénouement répond ainsi aux incertitudes introduites par le nœud, qui apparaît pour sa part comme un inducteur de tension encourageant la participation active du lecteur à l'élaboration du sens du texte. Il faut ajouter que cette structure séquentielle ne condamne nullement le récit à se conformer au standard hollywoodien du scénario en trois actes, lui-même inspiré des standards dramatiques préconisés par Aristote ou par la fameuse « pyramide » de Gustav Freytag (1863). Un simple chapitre de roman peut présenter plusieurs intrigues parallèles, dont certaines peuvent se nouer ou se dénouer, tandis que d'autres peuvent être laissées en l'état d'ouverture, de sorte que la fonction de la scansion chapitrale, ainsi qu'on le verra plus loin, peut servir à la fois de nœud, de péripétie ou de dénouement.

---

<sup>1</sup> Roth & Zweig (2013 : 158).

Pour définir la manière dont se noue le récit, il s'agit de distinguer clairement :

1. ce qui relève d'une *textualisation réticente* de la séquence événementielle, qui induit une indétermination intentionnelle concernant le passé, le présent ou le futur de l'action racontée ;
2. ce qui touche aux *efforts cognitifs* du lecteur visant à réagir à cette indétermination textuelle en formulant des *pronostics* ou des *diagnostics* concernant l'action racontée, ce qui lui permet de construire une représentation mentale de la *fabula* sous la forme d'une configuration incertaine, d'une modélisation probabiliste<sup>2</sup> précaire et en constante évolution ;
3. ce qui relève enfin d'un *effet esthétique* résultant de la mise en intrigue, qui prend la forme du *suspense* ou de la *curiosité*<sup>3</sup>, deux modalités alternatives de la *tension narrative* que l'on peut corrélérer à l'incertitude et au type de traitement cognitif (pronostic ou diagnostic) engendrés par la textualisation de l'histoire.

Il est important de noter que même si certaines stratégies textuelles engendrent plutôt du suspense et d'autres plutôt de la curiosité, il peut arriver qu'une même situation puisse être interprétée comme relevant des deux effets en même temps. Par exemple, dans une enquête, le lecteur peut être amené à produire, à l'instar du protagoniste, un diagnostic concernant l'identité du coupable éventuel (qui a tué X ?) tout en faisant des pronostics concernant les chances de succès de l'enquêteur (va-t-il réussir à élucider le meurtre ?). En fin de compte, l'identification de la résultante affective (suspense ou curiosité) dépendra alors de la nature de l'activité cognitive du lecteur, et si les deux effets sont différenciés sur un plan conceptuel, ils ne sont pas nécessairement incompatibles et peuvent devenir pratiquement indiscernables dans une configuration textuelle déterminée.

Entre nœud et dénouement est intercalée une phase d'attente caractérisée par une réticence à livrer des informations qui permettraient de dénouer la tension initiale. La fonction discursive de ces péripéties est

---

<sup>2</sup> Sur cette question, je renvoie à Kukkonen (2014), dont le modèle a été discuté dans le chapitre 2.

<sup>3</sup> Je renonce à l'usage du terme « fonction thymique », utilisé dans *La Tension narrative* (2007), de manière à ne pas compliquer inutilement la terminologie, tendance qui a été parfois reprochée à la narratologie. Je ne mentionne pas davantage la surprise à cette étape de l'analyse, dans la mesure où, contrairement au suspense et à la curiosité, cet effet ponctuel ne permet pas de structurer un arc narratif alternant *tension* et *résolution*.

alors d'entretenir ou de renforcer la tension introduite par le nœud. Ces détours pourront ultérieurement apparaître comme une suite logique de causes et d'effets qui, en dépit de leur caractère louvoyant, constituaient le meilleur chemin pour sortir du labyrinthe narratif, étant entendu que la voie la meilleure n'est pas forcément la plus directe, puisqu'il s'agit de jouir du voyage et non d'arriver à destination.

Le *dénouement*, quant à lui, est optionnel et ne constitue que l'une des virtualités de l'histoire. Il est ainsi possible d'opposer la *clôture du texte*, qui correspond formellement à l'interruption provisoire ou définitive du récit (ce dernier n'étant pas infini), et le *dénouement de l'intrigue*, qui correspond fonctionnellement à la résolution éventuelle de la tension<sup>4</sup>. Ce modèle n'est donc pas incompatible avec ce qu'Umberto Eco (1979b) appelait les « œuvres ouvertes » ou avec les récits sérialisés, qui sont toujours plus ou moins improvisés. Certains feuilletons démontrent à l'envi que les intrigues non planifiées peuvent se prolonger indéfiniment et qu'en dépit de ce caractère tâtonnant et infini, une tension très efficace peut être entretenue, de rebondissements en rebondissements, parfois pendant des décennies. Lorsqu'un épisode se clôt sur une situation tendue, la plupart des lecteurs jugent que l'intrigue se présente sous l'un de ses aspects les plus saillants, et le fait que, dans de nombreux cas, les auteurs ignorent la manière dont ils vont résoudre cette situation, ne paraît nullement de nature à remettre en cause un tel jugement. Jean-Cristophe Menu, en tant qu'auteur de bande dessinée, a décrit le plaisir singulier que l'on peut tirer de la discontinuité temporelle induite par la sérialisation, tout en soulignant que le caractère improvisé de l'écriture peut participer à ce charme :

*A posteriori*, je crois que ce principe de *discontinuité temporelle* a été primordial dans mon attachement premier à la bande dessinée. Le journal de *Spirou* se présentait comme une collection de feuilletons : deux pages d'un récit, la production d'un suspense en fin de deuxième page, et la mention (*à suivre*). Dans l'attente du numéro de la semaine suivante, l'imagination était en effervescence, l'histoire se poursuivait à travers de multiples hypothèses dans l'imaginaire, bref cet agencement de récits à suivre induisait un processus de désir. [...] Lorsque le feuilleton est combiné à l'improvisation, le plaisir de l'auteur rejoint celui du lecteur.

---

<sup>4</sup> Sur cette question, sur laquelle je reviendrai dans le chapitre 8, je renvoie à Phelan (1989), à Sternberg (1992) et aux travaux d'Eyal Segal sur la clôture narrative (2015 ; 2016). Dans un feuilleton, le « non-alignement » de la clôture provisoire et du dénouement constitue un « cliffhanger » (Terlaak Poot 2016).

La suspension du récit dans l'imaginaire, effectuée par le lecteur, est également vécue par l'auteur, qui dans le même laps de temps, ignore lui aussi ce qui va se passer. Il s'ensuit une véritable communion entre l'auteur et le lecteur, basée sur la surprise, dans un interstice de temps imaginaire partagé. (Menu 2010 : 303-306)

Il faut ajouter que les intrigues émergentes ne sont pas propres uniquement à des récits associés à une production industrielle, fondée sur la sérialisation et impliquant une forme de bricolage narratif<sup>5</sup>. Marc Escola a montré que le principe de « causalité régressive », qui fonde la plupart des modèles narratologiques de la période structuraliste, est inadéquat pour décrire les « modes de composition privilégiés par les romanciers des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles » (2010 : n.p.). En effet, le roman-fleuve se présente davantage comme une errance imprévisible que comme une architecture romanesque minutieusement organisée à partir de son point final. Plus proches de nous, ainsi que l'affirme Jean-François Louette (2002), il existe aussi des auteurs qui, à l'instar d'Aragon, privilégiaient une écriture à *processus*, par opposition à une écriture à *programme*. Aragon, pour décrire sa méthode de travail, évoque un article de Véniamine Kavérine<sup>6</sup> dans lequel ce dernier souligne l'importance de la première phrase du récit *La Douce* de Dostoïevski, en associant cette dernière au « pied d'un arc » :

*La première phrase c'est le pied d'un arc qui se déploie jusqu'à l'autre pied, à la phrase terminale. Il me plaît que le développement romanesque soit comparé ainsi à un arc-en-ciel, et qu'en soit défini le caractère des phrases initiale et terminale. Pour moi, l'image serait un peu différente : je comparerais volontiers le romancier à un jongleur, dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe, ici appelée arc, mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle.*

Parce que le roman sort de son début comme d'une source, mais l'eau s'en charge avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation<sup>7</sup>. (Aragon 1969 : 87-88)

Tous ces exemples montrent que la dynamique de l'intrigue n'est pas toujours liée à une planification, en revanche, elle dépend de manière

<sup>5</sup> Pour une réévaluation de la qualité esthétique de l'écriture improvisée des séries télévisées, je renvoie à mon article « Intrigue et personnages dans les séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu » (Baroni 2016b).

<sup>6</sup> L'article de Kavérine a été publié dans le n° 1 de la revue *Novy Mir* de 1969.

<sup>7</sup> Je remercie Philippe Lecocq de m'avoir signalé cette citation d'Aragon et son lien avec les travaux de Jean-François Louette (2002) et de Lionel Follet (1980).

essentielle des dispositifs dont la fonction est de produire une déclivité fondée sur l'accumulation d'une tension susceptible d'emporter le lecteur dans sa progression textuelle comme le courant d'un fleuve. S'il y a théoriquement autant d'arcs narratifs qu'il y a de questions laissées en suspens dans le récit, on peut cependant considérer que la tension cumulée de toutes ces questions forme un *arc majeur* déterminant le profil global de l'intrigue. Dans certains cas cependant, quand les interrogations des lecteurs portent sur des aspects relativement autonomes du monde raconté – par exemple, dans les récits policiers, quand une enquête sur un meurtre se double d'un épisode amoureux entre deux enquêteurs – on pourra parler d'intrigues parallèles, l'évaluation du degré d'autonomie entre les différentes lignes narratives demeurant parfois sujette à interprétation.

Aux phases de nœud, de péripétie et de dénouement s'ajoutent encore, dans certains récits, des phases introductives et conclusives, qui correspondent à une *exposition* (description des lieux, temps, personnages, fonction d'orientation thématique du récit, etc.) et à son *évaluation* qui, dans les cas les plus explicites, prend la forme d'une morale finale (cf. Adam et Revaz 1996 ; Adam 1997 ; Revaz 1997 ; 2009). Ces phases initiales et finales sont très fréquentes dans les récits conversationnels ou dans les contes, mais elles sont beaucoup moins canoniques dans la littérature. En effet, les débuts de romans ou de pièces de théâtre que l'on qualifie d'*in medias res* ont pour fonction d'attiser d'emblée la curiosité des lecteur ou des spectateurs, ce qui les pousse à progresser dans le récit dans l'espoir de comprendre la nature des événements au milieu desquels ils ont été jetés. Tomachevski (1965) définit ainsi la mise en intrigue par la curiosité comme une forme d'*exposition retardée*, cette dernière étant distribuée dans le texte, au lieu d'être présentée directement<sup>8</sup>. On note par ailleurs que de nombreuses phases du récit peuvent nécessiter l'insertion d'expositions intermédiaires, qui se signalent généralement par des pauses descriptives ou explicatives, souvent situées en début de chapitre ou juste avant une scène.

Quant à l'*évaluation*, le roman peut la traiter sur un mode implicite – le lecteur devant interpréter les événements racontés sur la base d'une narration plus ou moins objective ou, au contraire, orientée – ou alors elle

---

<sup>8</sup> Sur cette notion et son lien avec la curiosité, voir Baroni (2007 : chap. 2.3). Pour une application sur le début du roman de Balzac *Le Cousin Pons*, voir Baroni (2007 : chap. 5.4).

est distribuée tout au long du récit, sous forme de digressions<sup>9</sup> qui suspendent le cours de la narration pour introduire différents types de commentaires obliques qui, dans certains cas – par exemple *La Montagne magique* ou *L'Homme sans qualités* –, peuvent aller jusqu'à dominer le récit, à tel point que l'histoire n'apparaît plus que comme un prétexte à digresser. L'évaluation, quelle que soit la part qu'elle prend dans le récit, doit être elle-même interprétée en tenant compte de son statut énonciatif particulier et des effets relatifs à la polyphonie romanesque (voir Baroni 2014c), ce qui fait qu'elle n'apparaît jamais comme une simple clé de lecture ou une explicitation du sens du texte.

<b>Structure de l'intrigue</b>	
(*)	<p><b>(+)</b> <b>Exposition/Description</b></p> <p><b>Nœud</b> (création d'une incertitude mettant en tension le récit)</p> <p><b>Péripéties</b> (réticence textuelle entretenant la tension narrative)</p> <p><b>(*)</b> <b>Dénouement</b> (résolution de la tension induite par le nœud)</p>
(*)	<p><b>(+)</b> <b>Évaluation/Digression</b></p>
<p>(*) = phases optionnelles (+) = phases dont l'ordre n'est pas déterminé</p>	

Cette représentation développée de l'intrigue n'est pas sans rapport avec le « schéma quinaire » tel qu'il a été défini par la linguistique textuelle, notamment dans les travaux de Jean-Michel Adam (1997 ; 2005), mais ce qui la différencie de ce modèle, c'est la manière de définir les charnières fondamentales de la séquence : nœud, péripéties, dénouement. Ces trois phases de l'intrigue se définissent par la capacité du discours narratif d'engendrer, d'entretenir ou de résoudre une tension dans l'acte de lecture, au lieu de corrélérer ces articulations de l'intrigue avec la sémantique de l'action qui sous-tend la *fabula*. Par conséquent, il ne s'agit pas de tenir compte uniquement de ce qui arrive au niveau de la *séquence événementielle*, mais aussi de l'ordre dans lequel ce qui arrive est dévoilé

<sup>9</sup> J'emprunte la notion de « digressions » à Doležel (1998). La tâche de l'analyse de discours ou de la linguistique textuelle est de montrer comment une séquence narrative peut s'enchaîner à l'intérieur d'une argumentation de même qu'un récit peut enchaîner un discours argumentatif dans son intrigue, toutefois, on peut s'interroger sur la question de savoir si la nature de tels enchaînements repose sur des emboîtements de séquences prototypiques ou sur une combinaison de genres discursifs hétérogènes. Il faut ajouter que Labov (1978) considèrerait les « procédés évaluatifs », en l'occurrence limités aux commentaires visant à signaler l'intérêt des événements racontés, comme des fonctions libres du récit, c'est-à-dire susceptibles de s'insérer à n'importe quelle phase de celui-ci.

et de la manière dont l'information est filtrée ou distillée, car en définitive, c'est bien au niveau de la *séquence textuelle* que l'intrigue se noue et se dénoue pour le lecteur qui progresse dans le récit. Sur un plan ontologique, si l'on ose utiliser ce terme galvaudé, il faut insister sur le fait que nœud et dénouement sont des effets du discours et non des propriétés immanentes du récit : ils tirent leur existence du fait qu'un lecteur ressent les modulations d'une tension qu'il peut associer à la mise en intrigue d'un auteur implicite, ce dernier adoptant une stratégie discursive visant à tenir en haleine son public jusqu'à la dernière ligne du roman<sup>10</sup>. Dans le champ littéraire, l'intrigue apparaît ainsi indissociable du *romanesque*, et on ne saurait la réduire à la simple trame des événements.

Par ailleurs, Jean-Michel Adam (1997) considère l'intrigue comme l'une des séquences prototypiques de la textualité, à côté des séquences *descriptives, dialogiques, argumentatives* ou *explicatives*, la combinaison hiérarchique de ces cinq séquences étant supposée définir la structuration transphrastique de n'importe quel genre de texte. Le modèle narratologique que je propose ne prétend quant à lui décrire que la structuration séquentielle des *récits mimétiques*, quels que soient les genres ou les médias qui en constituent le support : la *description* et l'*explication* (qui rejoignent en partie la fonction de l'*exposition* telle que je l'ai définie) ainsi que l'*argumentation* (que l'on peut rattacher à ce que j'appelle les évaluations/digressions) restent dès lors soumises au développement de l'intrigue, car, même quand elle apparaît secondaire dans l'économie du discours, c'est elle qui rythme séquentiellement la progression du lecteur et qui l'oriente vers une fin possible du discours. Autrement dit, dans un texte qui se rattache au prototype du récit mimétique, l'intrigue demeure la séquence enchâssante, ce qui ne signifie évidemment pas qu'il n'existerait *que* des textes narratifs, ni, d'ailleurs, que les récits ne seraient pas susceptibles de se fondre dans d'autres types de discours. Pour rendre compte de ces phénomènes, la linguistique textuelle, par l'extension de son applicabilité, demeure évidemment incontournable. En évoquant l'existence de *récits informatifs*, dont la mise en intrigue ne constitue pas le modèle structurant, je m'inscris par ailleurs dans le prolongement des travaux de Françoise Revaz (1997), qui a insisté sur le caractère graduel de la narrativité dans la vaste constellation de ce qu'elle appelle les « textes d'action ». Dans les termes de la linguistique textuelle, les récits

---

<sup>10</sup> Sur les différences épistémologiques entre les approches narratologiques objectivistes et constructivistes, je renvoie à l'excellent article de Franco Passalacqua et Federica Pianzola (2016).

informatifs se rattacheraient certainement au prototype des textes narratifs parce qu'ils possèdent une double séquence événementielle et textuelle, mais du point de vue de leur dynamique discursive, ils relèvent davantage de la séquence explicative que de la mise en intrigue, car ils évitent autant que possible de nouer une tension dans la lecture. Dans le cadre restreint des récits mimétiques, c'est-à-dire des récits immersifs et intrigants, je pense que la linguistique textuelle gagnerait à redéfinir les charnières fondamentales de l'intrigue sur la base fonctionnelle de l'alternance tension/résolution, sans en faire le socle exclusif de la narrativité, ce qui correspond d'ailleurs à l'orientation des derniers travaux de Revaz (2009).

Par ailleurs, on peut noter que les *dialogues*, dans une perspective narratologique, appartiennent pleinement aux éléments actionnels qui font progresser l'intrigue : après tout, les discours des personnages peuvent avoir une valeur performative plus ou moins marquée, à l'instar de n'importe quel autre « geste » raconté<sup>11</sup>. Il convient dès lors de distinguer les éléments proprement *diégétiques*, c'est-à-dire ceux qui concernent l'univers raconté dans ses dimensions événementielles et spatio-temporelles (descriptions des lieux et des personnages, narration relatant les actions de ces personnages, dialogues rapportant, sur un mode direct, leurs paroles, sans parler des discours et des pensées articulés sur un mode indirect ou narrativisé), des éléments que l'on peut qualifier de *non diégétiques*, parce que leur nature relève plutôt des discours qui commentent l'univers raconté, qui se greffent sur lui comme une matière hétérogène. Nous retrouvons ici, bien que dans une configuration un peu différente, les oppositions déjà relevées par les linguistes entre l'*histoire* et le *discours* (Benveniste), le *récit* et le *commentaire* (Weinrich), ou la *narration* et le *discours théorique* (Bronckart). Dans le cas présent, étant donné que nous nous focalisons sur le pôle narratif de ces dichotomies, les éléments *digressifs* décrivent simplement l'insertion de commentaires au sein d'une intrigue.

---

<sup>11</sup> On peut d'ailleurs noter qu'un dialogue ne devient une « séquence textuelle » que lorsqu'il s'insère dans une séquence textuelle hétérogène, c'est-à-dire lorsqu'il fait partie d'un récit mimétique, dont il constitue d'ailleurs l'un des traits distinctifs, ainsi que le relève Platon dans la *République* (livre III, 393b-c). Le dialogue en tant que tel, c'est-à-dire celui qui n'est pas enchâssé dans un récit, n'est pas une « séquence textuelle » mais un mode discursif à part entière, qui s'oppose par exemple au monologue, au texte écrit ou à d'autres formes de médiations culturelles. Ajoutons au passage que les descriptions ne sont pas organisées séquentiellement (du début vers la fin), mais hiérarchiquement (du tout à la partie ou du thème au rhème).

Avant de passer à l'analyse des dispositifs textuels qui ont pour fonction de moduler (accentuer, maintenir ou résoudre) la tension narrative, je commencerai par préciser les rapports qui existent entre les deux modalités du nœud et la sémantique de l'action. Cette partie est volontairement concise, car cette dimension de l'analyse a déjà été largement développée dans mes livres précédents (notamment dans *La Tension narrative*) et, ainsi que je l'ai suggéré dans l'introduction, elle n'est pas spécifique à la littérature en tant que récit verbal et écrit. Il ne s'agira donc que de donner un aperçu très superficiel des principaux critères sémantiques qui permettent de qualifier la tension narrative propre au développement d'une intrigue, qui est une tension spécifique liée à la *représentation d'une histoire*. Il existe naturellement d'autres tensions esthétiques : par exemple, dans la musique instrumentale, une tension peut être modulée par un jeu de consonance-dissonance à l'intérieur du système tonal, ou par une variation du volume, du timbre ou du rythme, jusqu'à atteindre un climax et une forme de résolution. Les discours argumentatifs, notamment les plaidoiries, peuvent également être marqués par une progression culminant dans une synthèse conclusive<sup>12</sup>. Bref, tout phénomène esthétique ou discursif, pour autant qu'il s'inscrive dans une temporalité, peut potentiellement être décrit comme s'organisant séquentiellement par le biais d'une alternance tension-détente. En revanche, ce qui fait la spécificité de la tension narrative que l'on associe à la mise en intrigue, c'est qu'elle vise à dynamiser une *histoire* en suscitant du suspense ou de la curiosité concernant son déroulement passé, actuel ou futur. Prise dans ce sens étroit, la tension narrative engendrée par la mise en intrigue apparaît bien comme un phénomène spécifique aux récits mimétiques, en dépit du fait que l'alternance tension-détente constitue une expérience beaucoup plus primitive ou fondamentale de la temporalité<sup>13</sup>.

## MISE EN INTRIGUE PAR LA CURIOSITÉ

Pour décrire le fonctionnement de la mise en intrigue par la *curiosité*, il est nécessaire de définir le ou les éléments de la sémantique de l'action qui sont occultés par le discours : souvent, l'irruption d'un nouveau personnage suscite des interrogations, on peut se demander quel est son

<sup>12</sup> Sur la tension interne de ces discours, je renvoie notamment aux travaux de Bronckart (1996 ; Bronckart et al. 1985).

<sup>13</sup> Sur cette question, et sur les rapports entre intrigue et tension musicale, voir Stern (2008), Baroni (2011c), Grabócz (2009 ; 2011) et Nattiez (2011).

identité, ses intentions, ses motivations, ou simplement quel est son rôle futur dans l'intrigue. Même le lieu ou le temps d'une scène peuvent faire l'objet d'une explicitation retardée. Bertrand Gervais a tenté de dresser un inventaire exhaustif du réseau conceptuel de l'action qui peut se révéler utile lorsqu'il s'agit de définir l'élément sur lequel porte le déficit d'information :

Le schème interactif est cette structure, cet ensemble de catégories organisées entre elles permettant l'identification de l'action, quel que soit son type de manifestation : dans un récit ou dans le monde. Le schème interactif préexiste à la lecture et il trouve ses racines dans la connaissance pratique du domaine de l'action et de sa conceptualisation par le langage ordinaire ; il vaut donc comme modèle de la configuration générale de la pré-compréhension pratique de l'action, pré-compréhension posée comme garantie de la capacité du lecteur de comprendre adéquatement la représentation d'une action. (Gervais 1990 : 80)

Sans entrer dans le détail des schématisations que propose Gervais, je me contenterai de résumer que, de manière idéale, lorsque l'action est représentée avec clarté et complétude, le lecteur devrait être en mesure de répondre aux questions suivantes :

- Cadre : où et quand l'action se déroule-t-elle ?
- Agent : qui agit ? quel est le rôle du personnage dans l'histoire ? quelles sont ses relations avec les autres personnages ?
- Opération : que fait l'agent ? quelle est son intention ? quel est le but visé par son action ? quels sont les mobiles ou les motifs qui le poussent à agir ?
- Accessoires : quels sont les moyens mis en œuvre pour atteindre le but ? quels sont les accessoires requis ou compatibles pour la réalisation de l'action ?

Naturellement, tous ces éléments n'ont pas à être systématiquement décrits par un récit coopératif, mais lorsqu'ils sont laissés en blanc, c'est que le narrateur suppose qu'ils sont implicites ou insignifiants dans un contexte donné, et que l'interprète n'aurait donc aucun mal à les compléter en se fondant sur ses compétences encyclopédiques. La mise en intrigue par la curiosité suppose au contraire qu'au moins un de ces éléments apparaisse volontairement occulté, de manière que le lecteur soit obligé de formuler un diagnostic incertain à partir des indices disséminés dans le texte. Par *volontairement occulté*, il faut comprendre que la dissimulation d'un élément pertinent du réseau conceptuel de l'action

est saillante (et non pas discrète) et que, par conséquent, le lecteur est conduit à l'interpréter comme une stratégie intentionnelle de l'auteur.

Lorsque le récit intrigue le lecteur par le biais de la *curiosité*, c'est que le narrateur ou l'auteur ont renoncé ouvertement à la transparence de la représentation, que ce soit par choix ou par contrainte, ce qui entraîne généralement une plus grande visibilité de la matérialité textuelle. Par conséquent, cette modalité de la mise en intrigue peut s'accommoder d'une immersion affaiblie et elle permet souvent de retenir l'intérêt du lecteur dans les incipits romanesques ou dans les débuts de chapitre, qui sont marqués par une rupture narrative, par un changement de temps, de lieu ou de focalisation. Il faut cependant ajouter que la curiosité peut aussi fonctionner en régime d'immersion maximale lorsqu'elle est intégrée au monde diégétique par le biais d'un récit focalisé, par exemple lorsque le lecteur partage la curiosité d'un protagoniste confronté à une énigme ou aux intentions obscures d'un autre personnage<sup>14</sup>.

#### MISE EN INTRIGUE PAR LE SUSPENSE

Le *suspense* est créé lorsque le développement, l'issue ou les conséquences d'un événement demeurent incertains, mais néanmoins partiellement prévisibles. L'interprète est alors encouragé à produire un *pronostic* sur le développement ultérieur de la *séquence événementielle*. La réticence textuelle se manifeste dans ce cas par un respect au moins partiel de la chronologie des événements, ce qui a pour effet de retarder l'exposition d'informations concernant un futur que le lecteur souhaiterait connaître d'emblée. D'une manière générale, sur le plan de la logique actionnelle, le suspense se noue lorsqu'un événement habituel ou routinier se trouve bouleversé par un incident<sup>15</sup>. Par conséquent, cette rupture suppose que les « scripts<sup>16</sup> » régissant le déroulement des actions prévisibles de la vie quotidienne soient connus du lecteur, ou du moins, si l'action se déroule dans un monde étranger, que ces séquences d'actions soient décrites de manière minimale. Diverses formes de situations instables peuvent naître de la transgression d'un script, les plus fréquentes étant :

<sup>14</sup> Voir chapitre 6.

<sup>15</sup> Cf. la notion de « canonicity and breach » exposée par Bruner (1991).

<sup>16</sup> Cette notion de « script » a été développée dans le champ de l'intelligence artificielle par Schank et Abelson (1977), puis exploitée pour définir les paramètres de la lecture littéraire par Gervais (1990) et Herman (1997). Voir aussi Revaz (1997 ; 2009) et Baroni (2002 ; 2007 : 167-179). Sur les liens entre « scripts » et « stéréotypes », voir Dufays (2010).

- les *quêtes* ou, plus généralement, les *buts difficiles à atteindre*, qui nous projettent vers leur accomplissement incertain ;
- les *relations polémiques*, qui dessinent les contours d'un conflit devant déboucher sur une issue indéçise ;
- les *événements catastrophiques*, qui menacent le protagoniste, sans que l'on sache si ce dernier parviendra à en éviter les conséquences funestes.

On peut ajouter à cet inventaire quelques *matrices interactives* fondamentales<sup>17</sup>, dont le développement peut déboucher sur un très vaste répertoire de virtualités actionnelles :

- les contrats honnêtes ou trompeurs, qui peuvent être réalisés ou transgressés ;
- les dons positifs ou négatifs, qui peuvent être suivis de contre-dons, eux-mêmes positifs ou négatifs ;
- les ordres ou les interdictions, qui peuvent être respectés ou transgressés ;
- les méfaits ou les transgressions, qui ouvrent sur la virtualité d'une sanction.

À la suite des travaux de Claude Bremond (1973), on considère en général que ces processus événementiels instables, qui fournissent leur armature à de très nombreuses intrigues, se déploient selon une logique en triade comprenant des étapes marquées par le déploiement de virtualités actionnelles.

Éventualité	→	Passage à l'acte	→	Achèvement
	→	Non-passage à l'acte	→	Inachèvement

(Bremond 1973 : 131)

Le caractère binaire des virtualités identifiées par Claude Bremond apparaît cependant réducteur au regard du vaste réseau des virtualités qui peuvent se déployer à partir d'une situation donnée. Ce qui fait l'intérêt d'une quête, ce sont les obstacles plus ou moins imprévisibles que doit affronter le protagoniste et les moyens plus ou moins originaux qu'il mettra en œuvre pour les surmonter. En outre, même une formalisation grossière des interactions les plus générales (contrats, dons, ordres, inter-

---

<sup>17</sup> Sur les matrices interactives, je renvoie aux travaux du sociologue interactionniste André Petitat (2002 ; 2009), voir aussi (Petitat & Baroni 2000 ; 2002 ; Baroni 2007 : 179-198)

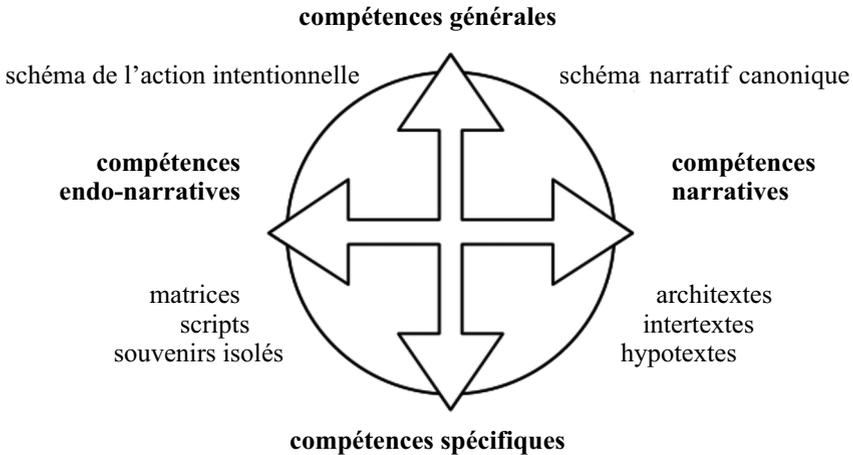
dictions, méfaits, etc.) met en évidence l'existence de nombreuses virtualités à chaque étape de leur développement : par exemple le passage à l'acte de la transgression d'un contrat implique la virtualité d'une punition qui, elle-même, dépend de la découverte du méfait et de la manière dont ce méfait sera jugé, ce qui implique de nombreuses combinaisons possibles. On peut donc schématiser les étapes plus ou moins prévisibles d'une interaction, mais on peut beaucoup plus difficilement prévoir la forme concrète de son actualisation, qui laisse beaucoup de place à l'incertitude, en dépit des stéréotypes culturels qui balisent cet espace des possibles<sup>18</sup>. Le suspense dépend à ce titre autant de l'existence de structures conditionnant une attente que de la relative incertitude entourant cette projection d'un avenir possible. Il est ainsi difficile d'envisager, à un stade précoce du récit, qu'une interdiction ne porte pas en elle la promesse d'une éventuelle désobéissance, et que cette transgression possible n'entraîne pas une éventuelle punition, qui peut elle-même être considérée comme une catastrophe dont le protagoniste pourra peut-être réchapper, et l'on reconnaît ici les intrigues de la *Barbe bleue*, du *Petit Chaperon rouge* ou du péché originel, avec des issues divergentes. Il n'est pas exclu non plus que la dynamique narrative s'appuie sur le souvenir d'un événement historique isolé dont l'auteur peut supposer que le lecteur a conservé la mémoire. De nombreuses fictions ont ainsi exploité le souvenir de la Révolution française, de la Commune de Paris ou, plus récemment, des attentats du 11 Septembre, pour configurer une intrigue dans laquelle les protagonistes sont confrontés à des dangers prévisibles.

À ce répertoire de schèmes séquentiels qui s'appuient sur une sémantique de l'action, il faut encore ajouter les genres littéraires, les intertextes (textes cités ou évoqués) ou les hypotextes (textes imités, parodiés ou plagiés), qui peuvent également guider les pronostics du lecteur. Ces séquences sont notamment exploitées quand le récit dévie du schéma attendu pour surprendre le lecteur, mais nous verrons dans le chapitre 8 qu'ils peuvent aussi constituer une simple promesse d'aventure ou de mystère, alors même que le récit ne s'est pas encore véritablement noué. Par exemple les stéréotypes du roman d'espionnage, quand ils sont activés par une référence générique, peuvent amener le lecteur à mettre en doute l'honnêteté des personnages, car il est fréquent qu'ils jouent un double jeu dans ce genre romanesque, ce qui contribue à dynamiser l'intrigue en renforçant le suspense. Par ailleurs, la plupart des genres popu-

<sup>18</sup> Cette approche de l'intrigue doit beaucoup à Jean-Louis Dufays (2010), qui présente un modèle complet définissant la lecture littéraire à partir du jeu des stéréotypes.

lares fonctionnent comme une garantie que la séquence narrative se conformera au schéma canonique du récit, à savoir que la clôture correspondra effectivement à un dénouement, ce qui encourage naturellement les lecteurs à tenter d'anticiper ce dernier.

L'ensemble de ces « schèmes séquentiels », qui sont susceptibles de participer à la construction de l'intrigue, peuvent être rangés en fonction de leur degré de prévisibilité (de la séquence la plus générale à la plus spécifique) et en fonction de leur rattachement à des codes appartenant au domaine littéraire (ou, plus exactement, à celui des fictions narratives) ou à la sémantique de l'action (compétences « pré-narratives » ou « endo-narratives » dans la terminologie de Gervais), ce qui donne le schéma suivant :



C'est en définitive à l'interprète qu'il reviendra de choisir s'il faut comprendre une proposition narrative du type « le héros accepta cette tâche pratiquement impossible à accomplir dans l'espoir d'épouser la princesse » comme la rupture d'une vie routinière, comme une étape dans un contrat, comme le début d'un conflit qui met en opposition le héros avec des concurrents, comme une quête ou un engagement à atteindre un but difficile, ou comme une épreuve prévisible dans un genre stéréotypé. En revanche, chacune de ces séquences se rattache, d'une manière ou d'une autre, au nœud de l'intrigue, dans la mesure où le dénouement apparaît comme sous-déterminé, puisque plusieurs issues, heureuses ou malheureuses, peuvent être envisagées à ce point de

l'histoire. Certes, les contraintes du genre nous poussent à privilégier l'hypothèse d'un dénouement heureux, mais nous pouvons encore nous interroger sur les moyens qui seront mis en œuvre par le protagoniste pour atteindre son but, ou envisager malgré tout une alternative qui entrerait en tension avec la fin attendue, notamment lorsque l'issue malheureuse apparaît beaucoup plus probable si l'on s'en tient aux lois qui régissent le monde fictif.

Le suspense dépend donc de manière fondamentale de l'immersion au moins partielle du lecteur dans l'histoire racontée, de sorte que, même si l'intrigue est relativement prévisible, elle conserve malgré tout une part de son intérêt. En effet, dans une scène de suspense, le lecteur est amené à partager la perspective temporelle des personnages, ce qui entraîne que les événements conservent leur ouverture vers un avenir potentiel. Ainsi que l'affirme Marie-Laure Ryan, l'immersion permet de rendre la scène présente dans l'esprit du lecteur, à tel point qu'il « importe peu de savoir si la situation est vraie ou fausse, ou si son développement est connu ou inconnu, étant donné que la simulation la rend temporairement vraie et présente, et du point de vue du présent, le futur n'a pas encore eu lieu » (Ryan 2001 : 156, m.t.).

Le suspense exige ainsi que la qualité mimétique du texte soit suffisante pour qu'une projection dans l'espace-temps du monde raconté soit possible, ce qui exige une caractérisation minimale des lieux, des personnages et des circonstances de l'action. Il faut toutefois préciser que cette immersion ne nécessite pas nécessairement de s'identifier ou de partager intégralement la perspective cognitive du protagoniste, dans la mesure où un suspense efficace repose souvent sur l'anticipation par le lecteur d'un danger que le personnage ignore. Dans un tel cas, l'immersion consiste à se situer imaginativement dans le même monde que le personnage, tout en demeurant un témoin impuissant et muet, qui ne peut assister que passivement aux événements qui s'y déroulent. On reconnaît ici l'ambivalence de la simulation narrative : un pied dans le monde raconté nous place dans la perspective d'un drame imminent, qui nous donne envie de sauver les personnages menacés, un pied dans le monde réel nous condamne au rôle tragique de Cassandre, dont les avertissements ne peuvent être entendus de ceux qui vivent dans le monde raconté<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ce point, qui rejoint les travaux de Françoise Lavocat sur la frontière entre fait et fiction (2016) sera discuté plus en détail dans la partie consacrée aux personnages.

## SURPRISE

À côté de la *curiosité* et du *suspense*, qui sont les deux modalités de la tension narrative qui structurent l'intrigue, il faut encore mentionner la *surprise*, qui est ponctuelle, mais extrêmement importante d'un point de vue cognitif, car elle permet de souligner rétrospectivement le caractère incertain des *pronostics* ou des *diagnostics* qui ont guidé la progression du lecteur dans le texte. La fonction de la surprise est généralement de nous faire prendre conscience des codes sur lesquels s'érige notre interprétation du monde raconté : le décalage entre nos attentes et ce que nous lisons effectivement dans le récit permet de renouveler et d'actualiser un répertoire de stéréotypes (Dufays 2010), qui nous servent aussi bien à comprendre et à anticiper le développement des textes que nous lisons qu'à participer adéquatement aux événements réels auxquels nous sommes confrontés. Par exemple l'intrusion du hasard dans l'explication finale livrée par le dénouement d'un récit ou le décès d'un enquêteur aveuglé par ses hypothèses alambiquées, qui s'opposent aux lois probabilistes auxquelles se soumet l'intrigue, peuvent nous amener à prendre conscience des codes régissant le genre policier, tout en offrant une leçon existentielle sur notre aveuglement face à un monde privé de fondements métaphysiques<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Ce cas se rencontre notamment dans un conte célèbre de Borges intitulé *La Mort et la boussole* (cf. Baroni 2003 ; Baroni 2007 : 371-385) ainsi que dans les romans de Dürrenmatt, notamment *La Promesse*, sous-titré : « requiem pour le roman policier ».

## CHAPITRE 4

### DE LA FORME À LA FONCTION

Les apports de la pragmatique, avec son insistance sur la force de la parole, sur le caractère actif et interactif du discours, permettent à la poétique, et en particulier à la narratologie, de penser le fonctionnement textuel en des termes nouveaux. (Amossy & Maingueneau 2003 : 12-13)

#### LES AFFINITÉS ÉLECTIVES ENTRE FORMES ET FONCTIONS

Jacques Migozzi affirme à juste titre que la poétique et la théorie littéraire auraient « tout intérêt à pratiquer un décentrement de leur regard sur le récit et le romanesque en intégrant en sus les apports des sciences cognitives, de la pragmatique et de l'analyse du discours » (2010 : 248). Il ajoute que ce n'est « qu'à ce prix que pourront être reconnus les plaisirs complexes et multiples de la force narrative des récits » (2010 : 248). Il faut cependant reconnaître que la narratologie s'est longtemps montrée réticente à opérer une telle fusion entre les perspectives formelle et fonctionnelle, ce qui reviendrait à décrire les structures narratives en les reliant aux fonctions qu'elles sont susceptibles de remplir dans l'interaction entre le texte et le lecteur.

On peut constater que cette réticence s'observe d'ailleurs aux deux extrêmes du spectre théorique allant du formalisme des narratologues structuralistes aux approches rhétoriques des narratologues qui se disent fonctionnalistes. En effet, Genette soutenait qu'il est a priori impossible d'affirmer qu'un élément formel du récit, quel qu'il soit, possède « une fonction précisément assignable » (Genette 2007 : 420), ce qui explique que sa typologie ne peut être rattachée que de manière anecdotique, ou indirecte, à la dynamique de la mise en intrigue. Au pôle opposé, dans la version la plus intransigeante des approches fonctionnalistes, Meir Sternberg s'est servi de la métaphore du « principe de Protée » pour affirmer que « n'importe quel effet peut être produit par un nombre infini de formes, et que n'importe quelle forme peut produire un nombre infini

d'effets » (2011 : 40, m.t.). Ces points de vue, étonnamment convergents pour des auteurs aux positions antagonistes<sup>1</sup>, expliquent en grande partie la difficulté de l'émergence d'une véritable stylistique de la dynamique narrative dans l'histoire de la narratologie.

Il me semble malgré tout que ce constat ne nous condamne nullement à faire l'impasse sur une analyse des relations, au moins potentielles, entre forme et fonction. Il s'agit simplement de garder à l'esprit la dépendance de l'effet que peut accomplir une forme donnée envers un co-texte et un contexte d'usage. En conséquence, il faut souligner le danger de généraliser les pseudo-équivalences du type « forme X = fonction Y » tout en ménageant malgré tout une analyse du type : *telle forme a telle affinité avec telle(s) fonction(s), et elle pourrait produire tel effet dans telles circonstances*. L'analyse des affinités entre forme et fonction restera ainsi dans le domaine du virtuel et de l'indétermination relative, plusieurs fonctions, parfois opposées, pouvant être potentiellement associées à une même forme. Toutefois, l'analyse textuelle tirerait certainement profit d'une réflexion générale sur ces affinités potentielles, dans la mesure où elle contribuerait à attirer l'attention de l'interprète sur différents aspects formels – par exemple les temps verbaux, la focalisation ou l'agencement temporel – dont il faut au moins reconnaître qu'ils peuvent avoir une influence directe sur la dynamique de l'intrigue.

Ainsi, il serait absurde de ne pas reconnaître qu'une restriction dans la focalisation peut induire de la curiosité, alors qu'un changement de rythme, par exemple un ralentissement dans une scène, est généralement corrélé à l'intensité du suspense. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que chaque œuvre est susceptible de faire un usage singulier, et plus ou moins original, de tel ou tel paramètre textuel, dont l'effet dépendra de son interaction avec d'autres composantes du récit. Wayne Booth soulignait ainsi qu'une « technique donnée ne peut pas être jugée sur son utilité pour le roman ou la fiction, mais seulement en fonction de son efficacité dans telles œuvres particulières, ou telles espèces d'œuvres » (Booth 1977 : 111).

L'analyse de la dynamique de l'intrigue, ainsi que je le montrerai dans la troisième partie de cet ouvrage, ne peut donc être menée à son terme qu'en tenant compte du contexte dans lequel s'insère le dispositif textuel susceptible d'intriguer le lecteur. C'est alors, et alors seulement, que les approches formelle et fonctionnelle peuvent fusionner, la première trou-

---

<sup>1</sup> Sternberg va jusqu'à décrire Genette comme son « plus grand ennemi », pas en « termes personnels », précise-t-il, mais en termes « théoriques » (2011 : 40).

vant sa finalité dans la description des moyens textuels déployés par l'auteur pour produire les effets décrits par la seconde : nouer ou dénouer une intrigue, susciter du suspense, inspirer de la curiosité ou surprendre le lecteur. Et même à ce stade, il faudra garder à l'esprit que des facteurs personnels, culturels, psychologiques ou sociaux, peuvent interférer, en renforçant ou en entravant les effets qu'un dispositif textuel donné pourrait potentiellement accomplir avec la coopération d'un lecteur « modèle ». Il s'agit là d'une évidence pour n'importe quel enseignant confronté à la diversité des réactions produites par une même œuvre, qui peut être jugée ennuyeuse par certains et passionnante par d'autres. Le simple fait qu'un texte soit lu en classe modifie évidemment sa capacité d'intriguer son public, soit en rendant accessible une œuvre auquel le lecteur n'aurait jamais prêté attention dans d'autres circonstances, soit, au contraire, en constituant un parasitage de l'immersion par le biais d'une lecture collective, disciplinée et critique. Les dispositifs didactiques pour une lecture suivie doivent ainsi tenir compte de cet équilibre, parfois difficile à trouver, entre une lecture privée, plus favorable à l'immersion, et une mise en commun de cette expérience qui préserve ce qui faisait le sel de la lecture, sans pour autant perdre de vue le but d'objectiver les vecteurs immersifs et intrigants mobilisés par l'auteur, de manière à fournir les bases pour une analyse argumentée des textes littéraires.

Tous les lecteurs n'ont évidemment pas les mêmes dispositions pour s'engager dans une lecture en immersion, soit par incompetence, soit par manque de loisirs, soit par mépris pour ce genre d'effets ou de productions culturelles. Être capable d'expliquer ce que le récit aurait pu (ou aurait dû) accomplir, sur la base d'une analyse plus ou moins objective de ses stratégies textuelles, peut à la fois déboucher sur une réflexion concernant les raisons d'un échec (le texte a-t-il trop vieilli ? son contexte de production est-il trop éloigné du nôtre ? les rouages de l'intrigue sont-ils trop simples ou au contraire trop sophistiqués pour happer le lecteur ?), ou sur une découverte de ce qui avait été occulté ou négligé en raison de préjugés, par exemple parce qu'il est difficile d'attendre d'une œuvre littéraire lue en classe qu'elle puisse partager avec un blockbuster hollywoodien l'objectif d'immerger le lecteur dans un monde fictif, de l'intriguer et de le tenir en haleine jusqu'au dénouement. On peut en conclure que l'immersion romanesque et la lecture intriguée peuvent aussi faire l'objet d'un apprentissage spécifique, qui passe par une familiarisation avec certains dispositifs verbaux ou fictionnels, dont la fonction est de moduler la tension narrative et de servir de vecteurs d'immersion. Par exemple on peut expliquer que la description, si souvent honnie par les

apprentis lecteurs, peut être un ingrédient essentiel du suspense, dans la mesure où la qualité de l'immersion dépend en grande partie de la consistance ontologique du monde raconté.

Il s'agit donc, par le biais d'une analyse textuelle de la dynamique narrative, de s'émanciper d'une approche qui se contenterait de réfléchir sur l'œuvre uniquement à partir du compte rendu d'expériences empiriques individuelles. On peut d'ailleurs imaginer à quel point certains témoignages, plus ou moins honnêtes, d'expériences esthétiques inouïes vécues par des lecteurs qui se posent en experts peuvent se révéler intimidants pour ceux qui se jugent incapables de connaître de telles extases littéraires. À l'inverse, le travail d'objectivation des dispositifs textuels modulant la tension narrative permet aux genres scolaires du commentaire ou de l'analyse textuelle de familiariser les apprenants avec les rouages de l'intrigue, tout en développant un jugement critique sur la spécificité littéraire de ces rouages, sur leur efficacité ou leur intérêt. Une telle tâche ne se révèle d'ailleurs pas d'une complexité insurmontable et les principaux outils existent déjà, il suffit de procéder à une mise à jour de certains d'entre eux et d'apprendre à s'en servir autrement, pour accomplir autre chose. La mobilisation des outils descriptifs hérités du formalisme se trouve ainsi remotivée : il s'agit d'éclairer la raison d'être de la forme en la mettant en relation avec sa finalité esthétique.

Sternberg et Genette, en dépit de leur scepticisme, et malgré leurs divergences, reconnaissent implicitement, l'un comme l'autre, l'existence de ces affinités entre formes et fonctions. En effet, Sternberg (1978) souligne le rapport entre le suspense et une représentation chronologique de l'action, alors que la curiosité dépendrait au contraire d'une disjonction plus ou moins marquée entre l'ordre de la séquence événementielle et l'ordre de la séquence textuelle, ce qui lie de manière fondamentale la catégorie genettienne de l'*ordre* à la dynamique narrative. Quant à Genette, dans *Discours du récit*, il mentionne presque systématiquement les différentes fonctions rattachables aux figures qu'il répertorie, même si c'est souvent pour montrer, dans un deuxième temps, comment le roman proustien les pervertit ou en transforme le sens<sup>2</sup>. Il s'agit donc de faire preuve de prudence et d'éviter de simplifier des rapports qui dépendent fortement du contexte, mais non de se borner au constat d'une

---

<sup>2</sup> Cette valorisation de la complexité au détriment des formes simples a d'ailleurs amené Sternberg (1992) à critiquer le parti pris esthétique de Genette, qui tend à introduire une hiérarchie entre le suspense (lié aux formes simple) et la curiosité (liée aux formes complexes).

rupture irréconciliable entre les perspectives formaliste et rhétorique, ou entre l'objectivité descriptive et la subjectivité de l'expérience esthétique.

Pour baliser ce tour d'horizon visant à réconcilier formes et fonctions, je me fonderai d'abord sur une analyse des personnages, dont on verra qu'au-delà de leur caractérisation thématique, se pose également la question de la manière dont les informations les concernant sont introduites dans le cours du récit. Dans un deuxième temps, je m'appuierai sur la typologie de Genette, telle qu'elle est exposée dans *Discours du récit* (2007), pour envisager les principaux paramètres qui conditionnent l'évolution de la tension de l'intrigue. Une partie additionnelle sera consacrée aux discontinuités narratives, et notamment au rôle de la segmentation en chapitres ou en épisodes. Enfin, je tiendrai compte de la matérialisation verbale des procès narratifs, ce qui déplacera l'analyse sur un terrain plus linguistique. D'une manière générale, il s'agira tout au long de cet inventaire, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, de montrer que la tension narrative ne dépend pas uniquement d'éléments thématiques (ce qui arrive aux personnages ou ce qui les caractérise), mais aussi d'une certaine organisation formelle du discours.

Dans le domaine des études cinématographiques, on sait qu'une musique peut servir à souligner un effet dramatique, ainsi qu'en témoignent les thèmes musicaux de *Psycho* ou de *Jaws*, devenus iconiques, qui exploitent des dissonances ou des variations de tempo pour indiquer une montée de la tension narrative jusqu'à un *climax*. De manière similaire, je pense qu'il est possible de montrer que le discours littéraire possède des moyens formels spécifiques permettant de créer, de moduler et, finalement, de résoudre la tension d'un récit. Pour rendre compte de ces moyens verbaux, en dépit des difficultés qu'une telle approche peut rencontrer, il est nécessaire de développer ce que l'on pourrait définir comme une stylistique de la tension narrative.

## LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES

Dans ses travaux, Vincent Jouve insiste sur la nécessité de passer d'une description formelle du personnage à une analyse de ses effets dans la dynamique de la lecture :

Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. [...] Une description formelle, voire fonctionnelle, du personnage n'est plus suffisante. À la question de savoir ce qu'est un personnage doit succéder cette autre : qu'advient-il de lui dans la lecture ? (Jouve 1992b : 107)

Si l'on considère l'inventaire des rôles actantiels proposé par Greimas – qui comprend les fonctions de sujet, d'objet, d'adjuvant, d'opposant, de destinataire et de destinataire –, il devient ainsi nécessaire de tenir compte de la sous-détermination provisoire de ces rôles durant le cours de la lecture. Sur ce point, Umberto Eco a d'ailleurs souligné la difficulté qu'il y aurait à lier une structure actantielle fixe aux nœuds textuels tels qu'ils se présentent au lecteur qui progresse dans le récit :

La construction de la charpente profonde est le résultat final d'une inspection critique et [...], comme telle, elle ne survient qu'à une phase avancée (et réitérée) de lecture. Mais dans notre optique présente (on essaie de cerner les nœuds textuels où un type déterminé de coopération est requis), la décision théorique devient désespérée. Nous savons, du moins quand la reconstruction critique est effectuée, qu'un texte a ou devrait avoir telle structure actantielle, mais nous pourrions difficilement dire à quelle phase de la coopération le Lecteur Modèle est invité à l'identifier. (Eco 1985a : 228-229)

À nouveau, les schémas hérités des modèles structuralistes peuvent se révéler utiles pour l'analyse de la tension narrative, mais ils doivent être temporalisés et relativisés, c'est-à-dire interprétés comme des virtualités mobiles et contingentes, qui s'échafaudent progressivement au cours de la lecture. La schématisation construite par le lecteur à une étape donnée du récit se présente ainsi comme une *structure possible* qui contribue à la dynamique du récit, et cette potentialité peut être reconfigurée à un stade ultérieur de la progression dans le texte. C'est de cette manière que certains personnages qui semblent à première vue agir comme des adjuvants peuvent se révéler, plus tard, être des opposants (ce qui engendre une surprise ou un *twist*), alors que des êtres aux rôles ambigus peuvent susciter notre curiosité aussi longtemps que leur fonction dans l'intrigue n'a pas été clarifiée. Les récits longs et complexes démontrent également que la mutabilité des rôles peut devenir la règle : alors que tel personnage peut occuper le centre de l'intrigue avant de passer au second plan, d'autres peuvent changer de camp, évoluer, nouer des alliances avant de les rompre à un stade ultérieur du récit. Ce sont donc l'indétermination et l'évolution des rôles actantiels à chaque étape du récit qui doivent constituer le cœur de l'analyse de la tension narrative, plutôt que la détermination rétrospective d'une fonction unique dans une structure globale.

Par ailleurs, il est évident que l'intensité du suspense dépend en grande partie de l'investissement affectif du lecteur envers le sort des personnages. Ainsi que le souligne Françoise Lavocat, les théories contemporaines traitant de l'identification et de l'empathie sont allées

jusqu'à contester « la différence entre personnes et personnages » (2016 : 347). En effet, dans son approche rhétorique, James Phelan définit la « fonction mimétique du personnage » comme l'art de « créer l'illusion d'une personne plausible » (1989 : 11) et il montre que cette épaisseur psychologique joue un rôle essentiel dans l'impact émotionnel de ses actions et dans l'évolution de la tension du récit. Du point de vue de la lecture, Jouve affirme quant à lui que l'investissement pulsionnel du lecteur – c'est-à-dire la possibilité « de vivre par procuration un certain nombre de situations fantasmatiques » (Jouve 1992b : 110) – dépend de la caractérisation plus ou moins réaliste et détaillée des agents<sup>3</sup> :

Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients). (Jouve 1992b : 111)

Il faut ajouter, ainsi que le soulignait Hitchcock, que la sympathie n'est pas un ingrédient absolument nécessaire à l'investissement pulsionnel du lecteur :

Prenons un [...] exemple, celui d'une personne curieuse qui pénètre dans la chambre de quelqu'un d'autre et qui fouille dans les tiroirs. Vous montrez le propriétaire de la chambre qui monte l'escalier. Puis vous remontez sur la personne qui fouille et le public a envie de lui dire : « Faites attention, faites attention, quelqu'un monte l'escalier. » Donc, une personne qui fouille n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur. Évidemment, si la personne qui fouille est un personnage sympathique, alors vous doublez l'émotion du spectateur, par exemple avec Grace Kelly dans *Rear Window*. (Truffaut 1975 : 80)

Cet exemple souligne l'importance de ne pas simplifier l'analyse des rapports entre le lecteur et les personnages, les processus d'investissement affectif oscillant entre la proximité maximale de l'identification jusqu'à inclure des rapports empathiques plus distanciés, même pour des êtres fictionnels a priori antipathiques. Les travaux récents portant sur les neurones miroirs<sup>4</sup> nous ont ainsi rendus attentifs à la capacité des lecteurs de se projeter dans un monde narratif par un phénomène de simulation mentale relativement autonome des jugements moraux sur lesquels se

---

<sup>3</sup> Sur l'opposition entre personne et personnage, je renvoie à l'ouvrage de Lenain et Wiam (2011).

<sup>4</sup> Voir par exemple Rizzalotti et Sinigaglia (2008).

fondent la sympathie ou l'antipathie. L'exemple de Hitchcock suggère par ailleurs que l'engagement émotionnel du spectateur peut reposer sur un excès de savoir par rapport au personnage menacé, ce qui souligne l'asymétrie cognitive entre ces deux entités. En l'occurrence, le spectateur voit le propriétaire monter les escaliers, de sorte l'empathie, si elle opère, ne repose pas sur une identification totale avec le personnage qui ignore le danger. L'angoisse de la sanction qui accompagne la réalisation d'un acte transgressif pourra être activée, dans un processus d'identification partielle, mais la posture cognitive correspondra plutôt à celle du témoin d'un drame confronté à son impuissance à en infléchir le cours<sup>5</sup>. Il est d'ailleurs fréquent que les films d'horreur adoptent le point de vue visuel de l'agresseur, quand bien même les spectateurs tremblent pour la victime qui est observée à son insu. Françoise Lavocat a montré que ce statut paradoxal de la représentation mimétique, qui conjugue une présence imaginaire dans le monde raconté avec une impuissance pratique à transformer le cours des événements, constitue l'un des traits distinctifs de la fiction, ou du moins ce qui la distingue des pratiques ludiques ou des simulations interactives. Lorsque nous sommes immergés dans une histoire fictionnelle, nous sommes à la fois impliqués dans le monde raconté et exclus de ce dernier, l'empathie traduisant mieux cet état scindé que l'identification pure et simple :

Il n'est nul besoin de faire appel aux sciences cognitives pour faire le constat suivant : au spectacle de Guignol, les enfants ne se prennent pas pour Guignol. En revanche, ils avertissent volontiers, et bruyamment, Guignol de l'arrivée du gendarme. [...] L'empathie est à mon avis à l'origine d'un mouvement contrarié. Face à une fiction, l'impulsion à agir, à venir en aide à notre prochain, est obligatoirement suspendue. Cette frustration me paraît centrale dans le rapport à la fiction. Elle éclaire aussi certaines attitudes à l'égard de la frontière entre fait et fiction, que tant de lecteurs ou de spectateurs brûlent de traverser et que tant de théoriciens croient avoir renversée. (Lavocat, citée dans Wagner 2016 : § 27)

Même si l'investissement affectif du lecteur est complexe, voire paradoxal, nous voyons par conséquent que la construction textuelle du personnage joue un rôle essentiel pour la dynamique de l'intrigue : d'un côté, la relative indétermination de sa fonction dans le récit peut contribuer à nourrir un sentiment de curiosité plus ou moins durable, d'un

---

<sup>5</sup> Ce rôle de témoin correspond à l'une des postures cognitives fondamentales que Monika Fludernik (1996) associe à l'expérientialité du récit mimétique, dans le prolongement du « cercle » de Stanzel (1979 ; voir aussi Patron 2009 : 79-97).

autre côté, le personnage doit posséder une certaine épaisseur pour que les aléas de son destin puissent intéresser le lecteur et entretenir un sentiment de suspense<sup>6</sup>, ce qui passe généralement par une forme de surdétermination que Barthes associait à l'« effet de réel » (1968). On peut observer un cas exemplaire de surdétermination empathique dans *La Peste*, où le narrateur souligne l'importance de détails apparemment inutiles ou contingents, dont dépend notre capacité de considérer le personnage, en l'occurrence un condamné à mort, comme une vraie personne et, par conséquent, d'être émus par son destin :

Le nœud de sa cravate ne s'ajustait pas exactement à l'angle du col. Il se rongait les ongles d'une seule main, la droite... Bref, je n'insiste pas, vous avez compris qu'il était vivant. (Camus 1947 : 224)

Il faut encore préciser que l'effet de réel ne doit pas être confondu ici avec le *réalisme* de la fiction, c'est-à-dire avec sa conformité par rapport au monde réel. Un personnage appartenant à un monde fantastique ou science-fictionnel, comme Leto Atréides dans le *Cycle de Dune*, qui finit par devenir un ver des sables omniscient et immortel, peut acquérir, au fil du récit, et en dépit de ses singularités physiques ou mentales, une épaisseur psychologique considérable, ce qui lui confère malgré tout une certaine crédibilité. Ainsi que l'explique Françoise Lavocat :

Il est [...] probable que l'empathie s'exerce plus librement à l'égard des personnages fictionnels, justement parce qu'elle ne nous invite pas à l'action. Keen suppose même que, contrairement à ce qui est couramment admis par la critique littéraire, les fictions irréalistes touchent davantage les lecteurs ou les spectateurs, car la réponse empathique est favorisée par la distance avec le réel. La fictionnalité exhibée aurait ainsi un rôle protecteur, garantissant au lecteur la possibilité de développer une réponse empathique sans risque ni engagement de sa part. (Lavocat 2016 : 362)

En résumé, lorsqu'un personnage manque de transparence, lorsque son rôle est indéterminé, que ses intentions demeurent obscures ou que nous le soupçonnons de conserver un secret, il agit comme un inducteur de curiosité, tandis que le suspense se nourrit de l'accumulation d'informations qui permettent aux existants fictionnels d'acquérir de la profondeur, de leur conférer une consistance ontologique, de sorte qu'il devient

---

<sup>6</sup> On pourrait aussi rattacher à cette double dynamique les réflexions de Philippe Hamon (1983) sur la fonctionnalité et la qualification du personnage.

possible de s'attacher à une personne fictive, ce qui n'implique pas nécessairement que celle-ci doive être sympathique ou se conformer à des critères strictement réalistes. À ces deux aspects s'ajoute le caractère instable sur le long terme des rôles tenus par les personnages, qui peut autant servir à renforcer le suspense que la curiosité. Cette instabilité actantielle s'oppose à une autre fonction des actants, celle de leur valeur allégorique ou symbolique. Ainsi, Dark Vador n'est pas seulement l'incarnation du Mal dans un conflit axiologique qui transcende les personnages, il est aussi un être capable d'infléchir son destin par une décision imprévue qui le fait passer, dans le *climax* de la première trilogie de *La Guerre des étoiles*, du rôle d'opposant à celui d'adjuvant, voire de le faire accéder *in extremis* au statut de héros. Ce faisant, il gagne cet espace de liberté, à la fois essentiel au dénouement de l'intrigue et à la complexité attachante du personnage, en s'affranchissant partiellement de sa fonction proprement métaphorique.

La tension narrative se nourrit donc autant de la *sous-détermination intrigante* et de la *surdétermination attachante* des personnages que de l'*indétermination relative de leur destin*, ce qui explique pourquoi, dans de nombreux romans, la curiosité domine dans les premières pages, avant de faire place, à mesure que l'on progresse dans le récit et que les enjeux et les rôles de chacun se précisent, à mesure aussi que les êtres acquièrent une certaine épaisseur psychologique, à la dynamique du suspense, qui ne peut durer que dans la mesure où les actants manifestent, en dépit de leurs prédéterminations, un certain degré de liberté ou d'indépendance face aux événements imprévus qu'ils rencontrent<sup>7</sup>. Ces effets ne sont d'ailleurs pas incompatibles : il arrive que des personnages surdéterminés possèdent malgré tout des secrets, produisant ainsi une indétermination locale, ou qu'ils agissent de manière erratique tout en préservant leur consistance existentielle. Par conséquent, l'intensité de l'intrigue n'est pas seulement proportionnelle aux enjeux auxquels sont confrontés les personnages, mais également à la pression cumulée de tous les événements antérieurs, qui ont servi à nous intéresser à leur vécu ; et notre attachement doit malgré tout s'accommoder d'une certaine imprévisibilité lorsqu'il s'agit d'envisager la manière dont ils vont faire face aux aléas du futur, car leurs aventures constituent autant une progressive épiphanie de leur caractère qu'une façon de forger ce dernier.

---

<sup>7</sup> Sur cette alternance, je renvoie à Gervais (1990).

## VOIX

Il va sans dire que les paramètres qui définissent la situation temporelle du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte ont une importance cruciale pour la mise en intrigue. Ainsi, la narration simultanée, par son ouverture sur un futur inconnu, induit indéniablement un effet de suspense par défaut. Quant aux narrations qui sont *intercalées* dans la trame de l'histoire, comme on en trouve dans les romans épistolaires, elles nourrissent inévitablement notre curiosité concernant les interstices du discours. Par ailleurs, dans ce cas précis, l'anticipation de l'impact de chaque lettre échangée sur le cours des événements peut induire un effet de suspense très efficace. Ainsi que le souligne Genette :

[La narration intercalée] est a priori le [cas le] plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première : c'est ce qui se passe en particulier dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants, où, comme on le sait, la lettre est parfois médium du récit et élément de l'intrigue. (Genette 1972 : 229)

Quant aux *narrations ultérieures*, c'est-à-dire celles qui sont racontées par des narrateurs dont le savoir excède celui des personnages, elles peuvent inclure toutes les formes possibles de manipulation de la chronologie de la séquence événementielle, de sorte que le roman apparaîtra parfois comme un puzzle soumis à un narrateur intentionnellement réticent, car soucieux d'entretenir la tension de son récit. L'effet sera évidemment renforcé dans les récits produits par un narrateur hétérodiégétique non spécifié, qui ne possède donc aucune qualité autre que sa fonction de producteur du texte, son savoir n'étant conditionné a priori par aucune limite existentielle et son discours par aucun devoir de diligence ou de clarté envers son destinataire, que l'on peut d'ailleurs aisément confondre avec le lecteur. Je rappelle que la question de l'intérêt heuristique de recourir à la notion de « narrateur » dans un tel cas fait débat dans le champ de la théorie du récit : on pourrait en effet aisément qualifier cette instance relativement transparente de « narrateur auctorial » (Stanzel 1979 ; Booth 1968), voire renvoyer directement à la figure de l'écrivain, qui se dessine en creux dans sa fiction (Patron 2009). Quoi qu'il en soit, dans un tel récit, la perspective n'est sujette à aucune forme de restriction, et l'auteur peut donc librement choisir de divulguer ou de cacher telle ou telle information en fonction des enjeux dramatiques de son récit.

Le récit impersonnel raconté par une instance omnisciente n'est que la figure maximale de cette connaissance anticipée à laquelle donne accès

la narration ultérieure, et un narrateur homodiégétique peut, lui aussi, faire allusion à un avenir menaçant, sans nécessairement révéler au lecteur la nature du danger évoqué. Cette forme de prolepse ambiguë est très efficace pour orienter l'attention du lecteur, ainsi que le montre l'exemple suivant, tiré d'une bande dessinée de Frederik Peeters qui imite la convention de la voix *over* dans le film noir :

Je lui ai demandé pourquoi elle avait l'air triste tout le temps... Même quand elle rigolait, je lui trouvais l'air triste... Elle m'a répondu qu'elle avait tendance à se sentir comme un trou noir, une boule d'antimatière... J'aurais dû l'écouter et la croire au lieu de sourire bêtement. (Peeters 2002 : 19)

Ici, l'anticipation s'énonce au conditionnel passé<sup>8</sup>, qui indique une virtualité du récit jugée préférable au développement ultérieur de l'histoire. Je reviendrai sur ce procédé dans la partie consacrée aux *prolepsis* ainsi que dans celle qui traite des *modes alternatifs* du récit, mais il faut ajouter que n'importe quel récit enchâssé, en revenant sur le passé de la *fabula*, peut aussi contribuer à nouer ou à dénouer une tension. La *narration intradiégétique*, lorsqu'elle remplit une fonction explicative, est alors généralement liée au dénouement de la curiosité et recoupe la fonction des *analepses complétives* qui sera discutée plus bas. Dans de tels cas, le narrateur prend la parole pour apporter des informations qui faisaient défaut à ce point du récit :

C'est le « voici pourquoi » balzacien, mais assumé ici par un personnage, que l'histoire qu'il raconte soit celle d'un autre (*Sarrasine*) ou, le plus souvent, la sienne propre (Ulysse, des Grioux, Dominique). Tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type « Quels événements ont conduit à la situation présente ? ». Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur, comme dans les scènes d'exposition au théâtre classique, et le récit métadiégétique une simple variante de l'analepse complétive. (Genette 2007 : 241-242)

Dans les romans policiers, ce sont les scènes typiques de témoignage, de reconstitution des faits par l'enquêteur, de confession ou d'aveux, qui correspondent souvent à des rebondissements ou à des dénouements de l'intrigue. Un autre cas plus rare, mais bien connu, recoupe la fonction que l'on peut attribuer aux contes de Shéhérazade, qui consiste simple-

<sup>8</sup> Il s'agit en l'occurrence d'une « disnarration » dans la terminologie de Prince (2010).

ment à faire durer le récit en repoussant une échéance attendue. Genette parle alors de « fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction » (2007 : 243). Cette fonction rejoint la « catalyse » dont Barthes a souligné le lien avec les fonctions cardinales du récit :

[L]es fonctions cardinales sont les moments de risque du récit : entre ces points d'alternative, entre ces « dispatchers », les catalyses disposent des zones de sécurité, des repos, des luxes ; ces « luxes » ne sont cependant pas inutiles : du point de vue de l'histoire, il faut le répéter, la catalyse peut avoir une fonctionnalité faible, mais non point nulle : serait-elle purement redondante (par rapport à son noyau), elle n'en participerait pas moins à l'économie du message ; mais ce n'est pas le cas : une notation, en apparence explétive, a toujours une fonction discursive : elle accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute : le noté apparaissant toujours comme du notable, la catalyse réveille sans cesse la tension sémantique du discours, dit sans cesse : il y a eu, il va y avoir du sens : la fonction constante de la catalyse est donc, en tout état de cause, une fonction phatique (pour reprendre le mot de Jakobson) : elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire. (Barthes 1966 : 10)

Les fonctions d'explication et d'obstruction des narrations intradiégétiques peuvent d'ailleurs se recouper lorsqu'un témoin capital est censé apporter des éclaircissements sur un crime, mais qu'il raconte son histoire de manière tellement confuse que l'information cruciale tarde à être révélée. On trouve un exemple de ce type dans un passage de *L'Affaire Lerouge*<sup>9</sup>, dans lequel le mari de la victime apporte au juge d'instruction une information capitale. En s'égarant au milieu de ses souvenirs et se perdant en digressions, il met les nerfs de son interlocuteur (et ceux du lecteur) à rude épreuve :

Le brave marin s'égarait au milieu de ses souvenirs. Il ne causait plus, il dissertait.  
Le juge d'instruction essaya de le faire rentrer dans le bon chemin.  
– Arrivons à l'affaire, dit-il.  
– J'y suis, monsieur le juge, mais il fallait bien commencer par le commencement. (Gaboriau 2005 : 414-415)

Nous voyons ici comment un même dispositif peut remplir simultanément plusieurs fonctions : à la fois *analepse complétive* (fonction de dénouement de la curiosité) et *catalyse* (fonction de diversion entretenant la tension en repoussant le dénouement), les deux effets combinés contribuant à conduire au *climax* de la scène en liant la réticence du discours à

<sup>9</sup> J'ai commenté cet extrait dans Baroni (2009 : 66-71).

l'imminence de la révélation attendue. L'auteur ne manque pas, d'ailleurs, de souligner ce paroxysme de la tension narrative qui se lit dans les réactions du juge :

Le juge d'instruction se démenait rageusement sur son fauteuil. Il pensait : cet homme n'en finira donc pas !  
 – Oui ! vous avez raison mille fois, répondit-il, mais trêve de réflexions, avancez, avancez !... (Gaboriau 2005 : 417)

Genette mentionne plusieurs autres fonctions rattachables aux interventions du narrateur (2007 : 267- 271), dont certaines ne sont pas indifférentes à la marche de l'intrigue. Non seulement le narrateur est celui qui peut anticiper, dissimuler, retarder ou divulguer les informations dont le lecteur a besoin pour reconstituer la trame de l'histoire, mais il peut également avoir une fonction de « régie » quand il vise à clarifier l'organisation du récit. De telles interventions, que l'on pourrait qualifier de « métadiégétiques », peuvent avoir pour but de pallier les défauts de la narration, mais elles conduisent aussi à rendre explicites certains mécanismes de l'intrigue, notamment dans les récits publiés en feuilleton, qui sont plus ou moins improvisés et dont la continuité repose sur une promesse sans cesse renouvelée que l'on trouvera la « suite au prochain épisode ». On trouve une trace de cette fonction de régie dans ce passage des *Mystères de Paris* :

Le lecteur nous excusera d'abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement. Les exigences de ce récit multiple, malheureusement trop varié dans son unité, nous forcent à passer incessamment d'un personnage à un autre, afin de faire, autant qu'il est en nous, marcher et progresser l'intérêt général de l'œuvre [...]. (Sue 2009 : 362-363).

Nous verrons, dans la partie consacrée aux analyses textuelles, que certaines de ces interventions « métadiégétiques » peuvent aussi servir à refléter les mécanismes de l'intrigue dans le contexte d'une littérature d'avant-garde qui se caractérise par une mise en abyme des procédés romanesques, ce qui est particulièrement visible dans les œuvres de Robbe-Grillet ou de Julien Gracq.

## **MODE (FOCALISATION ET POINT DE VUE)**

Il paraît évident que pour comprendre pleinement la dynamique de l'intrigue, il est impossible de faire l'économie d'une étude de la focali-

sation, étant donné que ce paramètre conditionne de manière directe l'accès aux informations concernant le monde raconté. C'est d'ailleurs sur ce critère du *filtrage* de l'information que Genette fonde sa distinction entre les différents modes :

le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre au pied de la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information narrative qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. (Genette 1972 : 183-184)

En ce qui concerne la « distance » – à laquelle on peut rattacher en partie l'opposition entre *showing* et *telling*, si souvent commentée par les narratologues anglophones depuis les travaux de Lubbock – il semble évident que la représentation d'une scène dans laquelle le narrateur s'efface pour mettre au premier plan les événements qu'il raconte sera plus favorable à l'établissement du suspense, alors que la discontinuité de la représentation induite par de trop nombreuses digressions du narrateur renforcera plutôt la curiosité. De manière similaire, il paraît logique de supposer qu'une focalisation interne devrait favoriser plutôt l'immersion dans le point de vue du personnage, et donc l'effet de suspense, alors qu'à l'inverse, une focalisation externe, par la restriction de l'information qu'elle suppose, devrait déboucher plutôt sur un effet de curiosité. Il faut toutefois se garder de simplifier ces rapports entre forme et fonction. Ainsi que le signale Genette, il faut commencer par reconnaître que le filtrage du récit par un point de vue interne n'entraîne pas nécessairement un processus d'identification ou d'empathie :

[L]es subtilités narratives du roman moderne, depuis Flaubert et James, comme le style indirect libre, le monologue intérieur ou la focalisation multiple, exercent plutôt, sur le désir d'adhésion du lecteur, des effets négatifs, et contribuent à brouiller les pistes, à égarer les « évaluations », à décourager les sympathies et les antipathies. (Genette 2007 : 421)

Suzanne Keen, en s'appuyant sur des études empiriques récentes, dresse un constat similaire. Elle souligne notamment la difficulté d'établir

des rapports entre la création d'un effet d'empathie et des techniques narratives spécifiques :

La confirmation [par des études empiriques] de la plupart des hypothèses concernant les liens entre des techniques narratives spécifiques et l'empathie doit encore être apportée dans la plupart des cas, mais le travail qui a été fait, comme souvent, échoue à confirmer pleinement les lieux communs de la narratologie. (Keen 2006 : 216, m.t.)

Keen affirme ainsi que ce serait plutôt la présence d'une menace qui induirait de l'empathie envers le personnage, et non le filtrage de l'information par un point de vue interne, qui ne jouerait qu'un rôle marginal :

Certaines techniques de caractérisation des personnages ont effectivement été testées au niveau de la réponse émotionnelle des lecteurs ou de l'empathie. L'implication des personnages dans une situation de suspense engendre des réactions physiologiques chez les lecteurs, même quand ces derniers méprisent la qualité du récit. (Keen 2006 : 217, m.t.)

Quoi qu'il en soit, en liant directement sa théorie de la focalisation aux différents degrés de restriction de l'information narrative, le modèle de Genette apparaît comme particulièrement adapté pour fournir de base à une interprétation fonctionnelle du filtrage de la narration. Genette distingue en effet trois modes de focalisation en comparant les savoirs auxquels ont accès les personnages aux informations dispensées par les narrateurs : focalisation interne (le narrateur en sait autant que personnage), focalisation externe (le narrateur en sait moins que le personnage) et focalisation zéro (le narrateur en sait plus que le personnage). Il faut noter que dans les récits où les « narrateurs » ne sont pas personnalisés, et pour autant que l'on postule leur existence, la question de savoir ce que ces narrateurs « savent » repose sur une psychologisation abusive. A priori, le fait que nous ayons ou n'ayons pas accès à une information dépend d'une stratégie auctoriale, et ce n'est que dans certains cas spécifiques qu'une restriction de la focalisation peut être motivée en renvoyant à l'ignorance supposée d'un narrateur incarné dans la fiction. En l'occurrence, ainsi que je l'ai déjà suggéré, les romans épistolaires jouent souvent sur de tels décalages entre différents personnages-narrateurs, ce qui peut d'ailleurs constituer le cœur de l'intrigue. Néanmoins, dans la plupart des cas, le filtrage de l'information renvoie en réalité à un rapport beaucoup plus essentiel qui concerne les informations mises à disposition des lecteurs. Sur cette base, on peut reformuler les trois formes de focalisation décrites par Genette de la manière suivante :

1. *Focalisation interne* : la narration est focalisée sur un personnage en particulier. Le lecteur et le personnage partagent ainsi un savoir commun, mais aussi une ignorance commune, concernant les événements qui forment la trame de l'histoire. C'est un procédé qui n'est pas incompatible avec la curiosité si le personnage est lui-même confronté à une situation énigmatique. Une telle focalisation peut aussi renforcer le suspense, dans la mesure où elle nous rapproche de la perspective ontologique d'un personnage qui ne peut pas deviner ce que lui réserve le futur.
2. *Focalisation externe* : dans ce cas, l'information se manifeste surtout par une restriction, le lecteur ne pouvant pas accéder aux pensées d'un ou de plusieurs personnages. Ces personnages agissent sans que le lecteur soit en mesure de saisir leur rôle ou leurs intentions, ce qui induit généralement un sentiment de curiosité. C'est un mode fréquent dans les débuts de récits *in medias res* : en jetant le lecteur au cœur d'une scène, sans exposition préalable, l'auteur pousse le lecteur à s'interroger sur les personnages nouvellement introduits et sur leurs actions ou intentions. Cependant, il faut noter que les intentions des personnages nous sont souvent révélées implicitement par leurs comportements ou leurs discours. Dès lors, la focalisation externe ne devient une figure *marquée* que dans les cas spécifiques où le récit nous encourage à nous interroger sur ce que dissimule tel ou tel personnage, qui nous est explicitement présenté comme étrange, ambigu et impénétrable.
3. *Focalisation zéro* : la focalisation zéro s'apparente à une narration dans laquelle le lecteur a accès à davantage d'informations que certains personnages, ce qui permet par exemple d'anticiper la présence d'un danger que le protagoniste ignore. Ce procédé, sur lequel Hitchcock a beaucoup insisté, a amené certains narratologues à souligner l'importance de ce régime de focalisation pour la dynamique du suspense. Marie-Laure Ryan affirme par exemple que : « [d]e manière à faciliter l'anticipation qui crée le suspense, le texte peut permettre au lecteur d'en savoir plus que le personnage – par exemple en décrivant un autre personnage qui tend un piège au héros pendant que ce dernier est absent de la scène » (2001 : 143, m.t.).

L'interprétation fonctionnelle du modèle de Genette, bien que facilitée par l'importance qu'il accorde aux capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire, révèle cependant certains problèmes,

qu'il a lui-même repérés en considérant ce qu'il appelle des « altérations du mode » (2007 : 200-204) :

Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée du héros focal, que ni le héros, ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur. (Genette 2007 : 201)

Ainsi, Genette reconnaît que ce qu'il définit comme un régime de focalisation « interne » ne correspond pas toujours à un accès complet aux savoirs du personnage focalisé. On trouve de nombreux exemples de telles restrictions, qui sont parfois étendues sur une très vaste échelle. Ainsi, dans la première moitié du roman de Michel Butor *La Modification*, l'intrigue repose en grande partie sur une énigme, qui consiste à savoir pourquoi le protagoniste se rend à Rome. Bien que l'information narrative soit entièrement filtrée par les pensées du protagoniste, les informations nécessaires à la compréhension de la situation narrative ne sont distillées qu'au gré des souvenirs ou des pensées, qui surgissent à travers un jeu d'associations libres, et qui sont en réalité contraintes par la dynamique très réticente de l'intrigue forgée par l'auteur. Mais cette restriction de l'information n'est pas une « dissonance locale », ou une « infraction isolée » qui s'opposerait au « mode dominant » (Genette 2007 : 201), puisque le narrateur n'est pas conscient de son rôle et ne se trouve donc pas dans une situation de communication habituelle, ce qui l'obligerait à passer par une phase d'exposition<sup>10</sup>. Cet exemple souligne combien il est important de distinguer le point de vue à travers lequel l'information narrative est filtrée, de la question de la focalisation, qui ne concerne que le décalage épistémique entre les personnages et les lecteurs.

Dans le sillage de Mieke Bal<sup>11</sup>, mais en adoptant une perspective plus linguistique, Alain Rabatel (1998) a fait évoluer la compréhension de la construction textuelle du point de vue. Abandonnant le modèle de la triple focalisation, il a insisté sur le fait que les seuls focalisateurs identifiables dans le récit ne peuvent être que le narrateur ou le personnage, et que l'identification de la perspective narrative dépendait ainsi du repérage d'indices textuels indiquant un *débrayage énonciatif*, c'est-à-dire le

<sup>10</sup> Ainsi que l'explique Booth, les « narrateurs conscients d'eux-mêmes en tant qu'écrivains » s'opposent à ceux « qui semblent ne pas savoir qu'ils écrivent, pensent, parlent ou "filtrent" une œuvre littéraire » (Booth 1977 : 99).

<sup>11</sup> Mieke Bal (1977) est la première à avoir critiqué la typologie des focalisations de Genette en distinguant les pôles du focalisateur et du focalisé.

passage occasionnel de la perspective de l'instance qui raconte à celle du personnage (2008). Le récit se trouverait donc ancré par défaut dans la perspective du narrateur, mais par endroits, un débrayage surviendrait lorsqu'un discours serait rapporté sur un mode direct ou indirect. Par ailleurs, le cas le plus intéressant survient lorsqu'un débrayage partiel permet de réancrer la perspective dans le point de vue d'un personnage, sans pour autant lui céder directement ou explicitement la parole. Ces figures recourent en partie ce que d'autres chercheurs ont désigné comme une forme de « psycho-récit » (Cohn 1981) ou comme une figure relevant du discours indirect libre (Banfield 1997 ; Hamburger 1986). Sans entrer dans le détail de cette analyse, nous pouvons cependant noter que, dans un récit verbal, ce sont essentiellement les énoncés situés à l'arrière-plan<sup>12</sup> et renvoyant aux perceptions ou aux pensées des personnages, qui peuvent manifester un tel débrayage du point de vue :

Ce sont [...] essentiellement les marques et les indices de l'aspectualisation du focalisé qui déterminent l'existence du point de vue et qui nous indiquent à quel focalisateur coréférent la référenciation du focalisé : ces indices et marques apparaissent dans les seconds plans des phrases narratives, autour de l'expression de perceptions intriquées à des pensées. (Rabatel 1998 : 9)

Ce que cette approche permet d'envisager, c'est que la distinction entre point de vue interne et point de vue narratorial peut être déterminée sur une base linguistique (à travers l'analyse des traces de débrayage énonciatif) et qu'elle est donc relativement autonome des questions relatives au partage des savoirs entre les personnages et les lecteurs. Par conséquent, la manifestation textuelle d'un point de vue interne n'est pas nécessairement incompatible avec le maintien d'un décalage épistémique entre le personnage et le lecteur, que Genette qualifierait pourtant de focalisation « externe ».

Il faut ajouter que la distinction introduite par François Jost (1989) entre le point de vue audiovisuel (*ocularisation/auricularisation*) et la *focalisation* conduit à considérer que ces deux approches ne sont pas nécessairement incompatibles. Si l'ocularisation a servi dans un premier temps à décrire des phénomènes proprement cinématographiques – en l'occurrence la technique de la « caméra subjective » – Jost signale la possibilité d'étendre cette analyse au récit littéraire. Il affirme en effet que « tout roman peut se prêter à une analyse narratologique en termes d'ocu-

<sup>12</sup> Pour une définition de la notion d'arrière-plan et son lien avec l'usage de l'imparfait, je renvoie au chapitre suivant, qui porte sur la manifestation verbale de l'intrigue.

larisation et de focalisation » (1989 : 135). Jost insiste sur le fait que la « focalisation – c'est-à-dire le problème du savoir narratif – est en droit différente de la question du point de vue » (1989 : 103), ce qui le conduit à affirmer que les deux approches sont complémentaires et non concurrentes. Certes, le modèle linguistique de Rabatel va au-delà de la description des perceptions audiovisuelles, puisqu'il inclut non seulement les autres sens des personnages, mais également leurs pensées. Toutefois, les remarques de Jost sur la distinction entre focalisation et point de vue demeurent opérantes : la détermination d'un foyer perceptif ou cognitif dans lequel s'ancre le récit ne doit pas être confondu avec la question de la gestion des informations qui permettent de comprendre une situation narrative. C'est ce qui amène d'ailleurs Rabatel à affirmer lui aussi que les restrictions de l'information narrative « tiennent non pas à d'illusoires distinctions de foyer, mais à des stratégies différentes de gestion de l'information narrative, en fonction des intentions communicationnelles de l'écrivain » (1997 : 107). Ainsi que l'affirme plus Burkhard Niederhoff :

Il y a de la place pour les deux [concepts] parce que chacun met en évidence un aspect différent d'un phénomène complexe et difficile à saisir. Le point de vue semble être la métaphore la plus efficace pour les récits qui tentent de rendre l'expérience subjective d'un personnage. Affirmer qu'une histoire est racontée du point de vue d'un personnage a plus de sens que d'affirmer qu'il y a une focalisation interne sur ce personnage. La focalisation est un terme plus approprié lorsqu'on analyse la sélection des informations narratives qui ne servent pas à restituer l'expérience subjective d'un personnage mais à créer d'autres effets, tels que le suspense, le mystère, la perplexité, etc. Pour que la théorie de la focalisation puisse progresser, la conscience des différences entre les deux termes et mais aussi la conscience de leurs forces et de leurs faiblesses respectives est indispensable. (Niederhoff 2011 : § 18, m.t.)

Il ne faudrait donc pas confondre une *stratégie communicationnelle*, qui peut consister à dissimuler ou à révéler une information cruciale concernant un personnage, avec une *stratégie représentationnelle*, qui consiste à adopter un point de vue singulier vis-à-vis du monde raconté<sup>13</sup>. La combinaison entre une focalisation « externe » et un point de vue « interne » ne serait donc pas une contradiction ou un paradoxe, mais correspondrait simplement à un cas particulier où un décalage épistémique se manifesterait alors même que nous pensions être en symbiose avec le personnage, ce qui produit un effet de *proximité étrange*. À l'in-

<sup>13</sup> Sur la notion « posture immersive », je renvoie aux travaux de Schaeffer (1999), et à la notion de *qualia* chez Herman (2002).

verse, une focalisation « zéro » liée à un point de vue interne correspondrait à une forme de *fusion ironique*, à l'instar de cette phrase tirée de *Madame Bovary*, qui adopte le point de vue de Léon, mais dont les italiques et la formulation excessive laissent entendre une autre voix, annonciatrice de déceptions sentimentales futures : « D'ailleurs, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ? » (Flaubert 1972 : 342).

On voit bien cependant ce qu'il y a de gênant dans ces formulations qui définissent la même situation narrative avec des termes opposés. Pour éviter de confondre la focalisation avec le point de vue, il faudrait alors probablement renoncer aux termes internes et « externes », pour privilégier une typologie plus explicite :

1. *Le récit focalisé* (anciennement focalisation interne) est un récit centré sur un (groupe de) personnage(s). Un tel récit joue sur un partage maximal des connaissances entre le (ou les) personnage(s) et le lecteur. Ce régime de focalisation ne correspond pas nécessairement à un récit adoptant un point de vue interne (ce qui correspondrait à un filtrage du monde raconté par des perceptions ou des pensées subjectives), mais il facilite néanmoins grandement les processus d'identification et confère généralement au(x) personnage(s) focalisé(s) le statut de protagoniste(s). Le récit *focalisé* peut engendrer aussi bien des effets de curiosité ou de suspense, dans la mesure où les diagnostics et les pronostics formulés par les personnages se confondent généralement avec les hypothèses interprétatives des lecteurs.
2. *Le récit à focalisation restreinte* (anciennement focalisation externe) se définit par une situation, qui peut être parfois très locale, dans laquelle le lecteur est confronté à un déficit d'information par rapport à un (groupe de) personnage(s), ce qui induit par défaut un effet de curiosité.
3. *Le récit à focalisation élargie (ou non focalisé)* (anciennement focalisation zéro, récit parfois improprement qualifié de narration « omnisciente ») divulgue certaines informations auxquelles les personnages n'ont pas accès, ce qui permet souvent de renforcer le suspense d'une scène en anticipant un danger qui menace le(s) protagoniste(s).

Il devient ainsi beaucoup moins paradoxal d'affirmer que, dans un récit qui adopte globalement le *point de vue interne* d'un personnage, on peut malgré tout se trouver dans un régime de *focalisation restreinte*, comme dans *La Modification*. Par ailleurs, ainsi que je l'ai déjà mentionné, dans le cinéma d'épouvante, il est fréquent que le récit adopte le point de vue visuel du psychopathe ou du prédateur (effet d'ocularisation interne dans

la typologie de Jost) alors que le régime de focalisation doit être interprété comme *élargi* par rapport à la perspective de la victime potentielle. Certes, nous ne partageons aucun *savoir* avec le requin de *Jaws*, si ce n'est la localisation de sa proie, mais nous voyons à travers ses yeux une baigneuse dont nous constatons qu'elle ignore un danger qui la menace. Cette situation de suspense, par son caractère stéréotypé, souligne l'efficacité d'une analyse qui découple focalisation et point de vue.

Il faut ajouter que lorsque nous sommes confrontés à une interaction entre plusieurs personnages, si le récit se focalise sur l'un d'entre eux, les autres se trouveront par définition dans un régime de focalisation *restreinte*, à moins bien sûr que le premier personnage ne soit extralucide. Il est ensuite possible, en jouant sur ce que Genette définirait comme un jeu de focalisations variables, de passer d'une perspective à l'autre, de manière à dénouer les mystères. Nous verrons quels effets narratifs peuvent être tirés d'une telle situation dans l'analyse consacrée à *Derborence*.

En conclusion, nous constatons que, bien que la focalisation et la construction textuelle du point de vue constituent des éléments centraux dans la dynamique de l'intrigue, il est impossible d'associer de manière univoque un effet déterminé à un point de vue donné. En revanche, nous avons vu qu'il y a de fortes affinités entre certains régimes de focalisation et les effets de curiosité (foc. restreinte) et de suspense (foc. élargie). En d'autres termes, l'approche linguistique de Rabatel peut nous permettre de définir assez précisément le point de vue adopté par la narration à tel endroit du récit, mais la corrélation entre cette perspective et les effets de curiosité ou de suspense ne peut être établie qu'en corrélant cette perspective avec des régimes de focalisation liés à des contextes déterminés. En effet, ce qui importe pour la dynamique de l'intrigue, c'est le degré de transparence des personnages et la compréhension relative des situations dans lesquelles ils sont engagés, les variations de perspectives n'étant que l'un des paramètres déterminant ces facteurs. Malgré ce constat quelque peu équivoque, il n'en demeure pas moins que l'analyse du point de vue et de la focalisation constituera presque toujours un passage obligé pour l'analyse de la tension narrative, puisqu'elle dépend étroitement de la modalisation d'un savoir et du filtrage de l'information.

## TEMPS (ORDRE, DURÉE, FRÉQUENCE)

Il existe des affinités évidentes entre l'agencement temporel des événements par le discours et les différentes formes de mise en intrigue. Ainsi, il est certainement plus facile de corréler le suspense avec une représentation

chronologique ou avec la lenteur d'une *scène*, voire avec des prolepses inquiétantes, plutôt qu'avec le rythme rapide du *sommaire* ou celui, brisé, de l'analepse. On pourrait ajouter que, de manière similaire, la narration d'un événement singulier sera plus intrigante que la relation d'événements répétitifs ou routiniers, en revanche, la narration réitérée d'un même événement (qui peut inclure des versions contradictoires ou complémentaires) est un procédé courant dans les récits à énigme, et l'on peut dès lors rattacher ce procédé à la dynamique de la curiosité. D'une manière générale, ainsi que le soutient Sternberg (1992 : 521), la mise en intrigue par la curiosité, en se fondant sur des lacunes du discours qui seront ultérieurement comblées par une forme quelconque de retour en arrière – simple information rapportée ou véritable analepse « dramatisée<sup>14</sup> » – implique un bouleversement plus ou moins marqué de la chronologie de l'histoire.

Il s'agit donc, dans notre perspective fonctionnelle, de corrélérer l'agencement temporel des événements avec le degré d'informativité du discours lorsque l'on prend en compte la progression du lecteur dans le texte. Sur ce point, la « pyramide dramatique », que Gustav Freytag (1863) utilisait pour définir l'effet visé par les représentations théâtrales, s'oppose à la « pyramide inversée », qui est enseignée dans les manuels d'écriture journalistique. Pour la plupart des journalistes, il s'agit en effet de dévoiler les informations essentielles dès les premières lignes de l'article, de manière à satisfaire les besoins d'un lecteur pressé, qui n'est d'ailleurs pas obligé de lire entièrement le texte pour être informé. Dans un récit intrigant, il faudra au contraire éviter de dévoiler de manière anticipée l'issue des événements ou la clé du mystère. Les récits à *suspense* doivent ainsi généralement respecter la chronologie des événements de manière à préserver l'intérêt des virtualités du développement de l'action. En revanche, de fréquentes modifications de la chronologie finissent par transformer l'histoire en un puzzle et elles engendrent plutôt une dynamique de la *curiosité*. C'est d'abord la prolepse qui semble d'emblée exclure le *suspense*, ainsi que le relève Genette :

Le souci de suspens narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIX<sup>e</sup> siècle) s'accommode mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte. Aussi trouvera-t-on fort peu de prolepses chez un Balzac, un Dickens ou un Tolstoï, même si la pratique

<sup>14</sup> Sur la distinction entre informations rapportées et analepses « dramatisées » (qui correspondent aux flashbacks des récits visuels ou audiovisuels) voir Baroni (2016a).

courante, on l'a vu, du début *in medias res* (quand ce n'est pas, si j'ose dire, *in ultimas res*) en donne parfois l'illusion. (Genette 2007 : 60)

Il faut toutefois nuancer cette incompatibilité apparente entre prolepse et suspense si l'on accepte de rattacher à cette figure une simple allusion à un futur possible ou mystérieux, dont les incipits « *in ultimas res* » évoqués par Genette pourraient être une modalité. François Truffaut notait ainsi que pour transformer une scène banale d'un personnage prenant le taxi en une « pure scène de suspense », il suffisait que ce dernier s'écrie : « Mon Dieu, c'est épouvantable, je n'attraperai jamais mon train<sup>15</sup> » (1975 : 16), ce qui constitue une forme minimale de projection vers un futur possible. Eyal Segal souligne d'ailleurs le caractère plurifonctionnel des prolepses :

[O]n peut noter qu'une « annonce » explicite est un trait textuel qui peut remplir différentes fonctions quand on la met en rapport avec la manipulation de l'intérêt du lecteur : de manière évidente, l'annonce peut être utilisée soit pour neutraliser l'intérêt du lecteur en divulguant de manière anticipée et complète un développement ultérieur soit, à l'inverse, pour renforcer l'intérêt d'un tel développement en communiquant une information limitée et suggestive, ce qui creusera l'appétit du lecteur au lieu de le combler. (Segal 2015 : § 22, m.t.)

Il faudrait donc distinguer fonctionnellement les prolepses qui visent à créer un effet de prédestination des *prolepses suggestives*, qui insistent au contraire sur le caractère sous-déterminé de l'avenir, notamment quand elles sont exprimées sous la forme de prédictions incertaines formulées par un personnage. Enfin, certaines évocations du futur, même sur le mode du récit objectif, peuvent aussi engendrer un intense effet de curiosité, ainsi que l'illustre l'usage devenu fréquent du *flashforward* dans les séries télévisées contemporaines, notamment depuis *Lost* et *Breaking Bad*, jusqu'à son usage systématique dans *Damages*, puis dans la première saison de *Bloodline*<sup>16</sup>. Dans de tels cas, il faut suivre le fil entier

<sup>15</sup> Dans la fin de ce chapitre, je reviendrai sur ce que Gerald Prince désignerait pour sa part comme une « disnarration », car elle engage la modalité d'un futur incertain, subjectif ou conditionnel, qui nous éloigne des véritables décalages spatiotemporels propres aux anachronies dont devraient rendre compte, à mon avis, les concepts de prolepse et d'analepse.

<sup>16</sup> Sur ce point, je renvoie aux travaux de François Jost et à l'article qu'il a récemment consacré à la question de la prolepse (2016). Pour une analyse des rapports entre prolepse et tension narrative, je renvoie aussi à la thèse de doctorat de Lise Charles, et à son ouvrage qui sera prochainement publié chez Garnier sous le titre *Les Promesses du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime (1600-1750)*.

de la saison (ou de la série, dans le cas de *Lost*) pour que les événements ultimes de la *fabula*, qui ont été montrés à un stade précoce du récit, prennent enfin sens dans un puzzle plus ou moins recomposé. On retrouve des procédés similaires dans de nombreux incipits de romans, à l'instar de ces premières lignes du *Revenant* de René Belletto, qui reprennent, pour le détourner en partie, un motif classique du roman noir :

Je n'ai pas le courage de remonter à la mort d'Isabelle, qui marque sans doute le véritable début de cette histoire. Non plus de commencer par mes retrouvailles avec Eric. Je m'en tiendrai je crois à un compromis : évoquer brièvement mon voyage de retour et m'abandonner, quand je m'en sens la force, à divers souvenirs et anticipations. (Belletto 2006 : 9)

Une fois encore, nous voyons qu'analepses et prolepses peuvent aussi bien servir à tuer dans l'œuf la tension narrative qu'à nourrir le suspense ou à attiser la curiosité du lecteur, notamment quand ces anachronies s'accompagnent d'un refus d'aller droit au but et de résoudre immédiatement les incertitudes induites par des allusions concernant l'histoire que le lecteur s'apprête à lire.

Il y a des formes de manipulation de la chronologie dont la fonction est beaucoup moins ambiguë, étant donné que Genette les définit directement en relation avec le rôle qu'elles remplissent dans la dynamique de l'intrigue. Il signale notamment le cas, déjà mentionné, des ellipses qui « passent à côté d'une donnée », qu'il baptise « ellipses latérales » ou « paralipses » (1972 : 93). Genette souligne que cette figure du récit se prête évidemment fort bien au comblement rétrospectif, c'est pourquoi la paralipse est corrélée avec une autre figure qu'il baptise l'« analepse *complétive* » :

[J]'appellerai analepses *complétives*, ou « renvois », [...] les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. (Genette 1972 : 92)

Ainsi que je l'ai déjà souligné en mentionnant le rôle des narrations enchâssées<sup>17</sup>, les analepses complétives peuvent jouer un double rôle fonctionnel : elles peuvent permettre de dénouer partiellement une situation énigmatique, mais elles peuvent aussi remplir une fonction de « catalyse », puisqu'elles retardent en même temps le dénouement de la scène

<sup>17</sup> Les narrations intradiégétiques représentent, naturellement, une sous-catégorie des analepses, mais il y a des bouleversements de la chronologie directement orchestrés par un auteur implicite qui ne reposent pas nécessairement sur l'enchâssement d'un récit.

dans laquelle elles s'insèrent. À nouveau, il s'agit de rappeler que les fonctions assignées à chaque forme du discours narratif ne peuvent être définies que dans la mesure où le contexte est pris en considération.

Enfin, il semble évident que le rythme de l'histoire doit être corrélé avec l'intensité de l'intrigue. On peut évoquer, par exemple, le ralentissement stéréotypé de la scène de duel dans un western, qui accentue de manière significative le suspense. Ce qui est évident au cinéma l'est tout autant dans la littérature. Ainsi que le souligne Genette, on retrouve dans le roman une même corrélation entre la durée de la scène et son intensité dramatique :

Dans le récit romanesque [classique], l'opposition de mouvement entre scène détaillée et récit sommaire renvoyait presque toujours à une opposition de contenu entre dramatique et non dramatique, les temps forts de l'action coïncidant avec les moments les plus intenses du récit tandis que les temps faibles étaient résumés à grands traits et comme de très loin [...]. Le vrai rythme du canon romanesque, encore très perceptible dans *Bovary*, est donc alternance de sommaires non dramatiques à fonction d'attente et de liaison, et de scènes dramatiques dont le rôle dans l'action est décisif. (Genette 2007 : 107)

On peut ainsi affirmer que la tension narrative est souvent inversement proportionnelle à la vitesse du récit, car le ralentissement d'une scène peut servir à retarder la survenue d'un dénouement pressenti comme imminent, ce qui engendre généralement un pic de tension. En revanche, une scène dépourvue d'enjeux dramatiques ou le récit excessivement détaillé d'une routine peuvent engendrer l'ennui ou l'apathie. Certains récits de la modernité ont toutefois trouvé le moyen de révéler le potentiel dramatique d'événements répétitifs, comme dans l'exemple suivant tiré de *La Montagne magique* :

Par exemple : sur le point d'entrer dans la salle à manger, Hans Castorp aperçoit derrière soi l'objet de ses rêves. Le résultat est connu d'avance et de la plus grande simplicité, mais il l'exalte intérieurement au point de faire couler ses larmes. Leurs yeux se rencontrent de près, les siens et ces yeux gris vert dont la forme légèrement asiatique l'enchantait jusqu'à la moelle. Il a perdu conscience, et c'est inconsciemment qu'il fait un pas en arrière et de côté, pour lui laisser le passage par la porte. Avec un demi-sourire et un « merci » prononcé à mi-voix, elle fait usage de cette offre de simple courtoisie, et, devant lui, franchit le seuil. Dans le souffle de sa personne qui le frôle, il est là, fou du bonheur que lui cause cette rencontre, et de ce qu'un mot de sa bouche, ledit « merci », lui ait été directement et personnellement destiné. Il la suit, en chancelant il se dirige à droite vers sa table, et, tandis qu'il tombe sur sa chaise, il peut

observer que Clawdia, de l'autre côté, prenant place elle aussi, se retourne vers lui, et que son visage trahit quelque réflexion, lui semble-t-il, sur cette rencontre à la porte. Ô incroyable aventure ! Ô jubilation, triomphe et exultation infinie ! (Mann 1931 : 265)

On constate que la tension dépend moins de la nature objective des événements que de leur traitement temporel, qui est marqué en l'occurrence par un ralentissement marqué de la narration, qui s'attarde à décrire les moindres détails d'un événement pourtant routinier. La passion qui anime Hans Castorp produit ainsi une forme rarement explorée par la fiction romanesque : celle de la *scène itérative*, comme si la répétition ou le caractère trivial de l'événement ne parvenait pas à émousser son potentiel dramatique<sup>18</sup>.

### SEGMENTATION (ÉPISODES ET CHAPITRES)

La poétique du chapitre est une science jeune, dont on peut pratiquement faire coïncider l'apparition avec la publication de l'ouvrage pionnier d'Ugo Dionne, *La voie aux chapitres* (2008). Vingt ans auparavant, Gérard Genette (1987) avait cependant déjà attiré notre attention sur les péri-textes auctoriaux et éditoriaux, auxquels il est possible de rattacher le dispositif chapitral, avec sa numérotation, ses sous-titres plus ou moins développés, ses éventuels résumés, ses renvois en table des matières, etc. Pourtant, alors que de nombreuses études ont été consacrées à différentes unités du paratexte, comme le titre ou la signature, Aude Leblond souligne que « le chapitre semble étrangement absent des préoccupations de la critique universitaire », ce qui s'explique, selon elle, par une difficulté à tenir compte des pratiques de lecture « qui fragmentent inévitablement les romans » (2012b : n.p.). Elle ajoute que cette difficulté se double du refus d'admettre :

le phénomène de la lecture rapide et cursive, voire sélective, dynamisée par [...] la « tension narrative » – et dont on peut penser que le chapitre, qui promet régulièrement un dénouement, mais ne fait à chaque fois que nous renvoyer au chapitre suivant, est un élément clef. (Leblond 2012b : n.p.)

La fragmentation textuelle serait donc fondamentalement liée au rythme discontinu de la lecture en progression. Le chapitre nous inviterait

---

<sup>18</sup> On remarquera en passant que le caractère excessif ou paradoxal de cette itération épique laisse peut-être aussi transparaître une forme d'ironie de la part de l'auteur implicite.

dès lors à réfléchir sur ce que Leblond désigne comme la « fonction linéaire et respiratoire » de l'organisation textuelle :

Avant de fermer le livre, on finit son chapitre. La tabulation chapitrale fournirait dès lors un balisage, un rythme à l'activité de lecture : il faudrait explorer ses fonctions, par exemple en parlant de la façon dont les chapitres relaient la tension narrative, par le biais des micro-dénouements qu'ils fournissent à intervalles réguliers. (Leblond 2012a : n.p.)

Les recherches d'Ugo Dionne ont ouvert un vaste champ de recherche pour la poétique du récit, mais en dépit de l'énorme travail entrepris dans *La Voie aux chapitres*, l'exploration des fonctions du dispositif chapitral demeure encore au stade embryonnaire<sup>19</sup>. C'est du moins ce qu'il reconnaît dans la conclusion de son ouvrage lorsqu'il affirme :

[B]ien que j'aie évoqué à plusieurs reprises les *fonctions* de la chapitration, je n'ai pas procédé à une formalisation explicite de la fonctionnalité dispositive. Dès le départ, cette question m'a semblé tout à la fois rudimentaire et inextricablement compliquée. (Dionne 2008 : 528)

Il recense toutefois deux fonctions essentielles qui se rattachent, d'un côté, à cette explication qu'il juge « rudimentaire », et de l'autre, à un problème jugé « inextricablement compliqué ». La fonction rudimentaire du chapitre serait tout simplement *pratique*. Genette expliquait que le texte « existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le “consommer” est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ » (1972 : 78). On pourrait filer la métaphore et ajouter que la route ou le champ peuvent être plus ou moins longs et chaotiques ou, au contraire, organisés comme un parcours jalonné d'étapes et de pauses. La fonction du chapitrage, à l'image de la ponctuation, consisterait ainsi simplement à baliser « l'espace du livre et du roman » (2008 : 528). Dionne affirme qu'au « rôle pneumatique et rhétorique de la ponctuation correspond, pour le chapitre, une fonction rythmique » (2008 : 251). Une fonction respiratoire, donc, qui répond au besoin de rendre la matière romanesque plus digeste, de faciliter sa compréhension et sa mémorisation progressive. On connaît d'ailleurs l'effet des œuvres d'avant-garde qui se refusent à toute forme de balisage, même celui du paragraphe ou de la ponctuation, et dont l'idéal vise le *scriptible* au détriment du *lisible*. La pause serait donc, ici, à comprendre comme le lieu où l'on peut reprendre son souffle, où l'on fait le point, où l'on peut interrompre sa lecture sans crainte

<sup>19</sup> Cette situation est en train de changer dans la mesure où Aude Leblond dirige, depuis 2015, un projet ANR portant sur les « pratiques et poétiques des chapitres ».

d'être perdu au moment de la reprendre. Une fonction élémentaire, donc, mais où se joue déjà la question de notre rapport à l'œuvre, la manière dont nous envisageons la consommation du texte, qui peut correspondre à une lecture intermittente ou, au contraire, continue, à un parcours balisé ou à un défrichage harassant dans une jungle de mots.

La deuxième fonction évoquée par Dionne se situe, de manière plus explicite, sur le plan *esthétique* et correspond à « l'ensemble des rôles que le romancier peut faire jouer au dispositif – c'est-à-dire aux chapitres, aux ruptures, aux divisions, aux intertitres... – dans le système de l'œuvre » (2008 : 529). Sur ce point, le corpus sur lequel s'est concentré Ugo Dionne n'apparaît pas comme idéal pour explorer ces rôles, car il constate que :

L'Ancien Régime ne réalise que fort progressivement les potentialités suspensives du blanc interchapital. Dans les romans où la rupture est essentiellement matérielle, liée à une publication en plusieurs volumes, concomitante ou différée, on laisse au temps et à l'espace qui sépare les livraisons le soin de créer la tension, de provoquer le désir de savoir. (2008 : 526)

Ce serait donc plutôt au début du siècle suivant, une fois le dispositif installé, que la littérature chercherait à exploiter de manière réfléchie les potentialités narratives de la fragmentation romanesque, notamment sous l'influence de l'esthétique du roman-feuilleton, alors en plein essor :

Des ouvrages aussi divers que *L'Astrée*, *Clélie* ou *La Vie de Marianne* sont tous parus à la pièce, chaque livraison appelant certes la suivante, mais constituant une unité de lecture et d'interprétation, et reçue comme telle par le public contemporain. Les choses se compliquent au XIX<sup>e</sup> siècle avec le roman-feuilleton, parfois composé en cours de parution, mais parfois aussi obtenu par le dépeçage d'un texte continu, ou complètement (et autrement) disposé. (2008 : 245)

Il semble donc que sous l'impulsion du roman-feuilleton le rôle du chapitrage se soit progressivement transformé, la simple *pause respiratoire* faisant place à ce que l'on pourrait définir comme une *respiration haletante*. Wolfgang Iser rappelait en effet la logique inhérente à l'interruption du récit dans le roman-feuilleton et son lien avec l'établissement d'une tension dans l'acte de lecture :

Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. (Iser 1976 : 332)

Cette manière de segmenter le discours narratif aurait ainsi permis de corrélérer l'interruption induite par la clôture d'un épisode avec ce que l'on appellera plus tard un *cliffhanger*<sup>20</sup>. Ainsi que le résume Luke Terlaak Poot :

Le *cliffhanger* fonctionne en s'appuyant sur une configuration particulière de l'histoire et du discours, une configuration que l'on peut définir comme un non-alignement. [...] Chaque fois que nous rencontrons un *cliffhanger*, nous trouvons une unité du discours (comme un chapitre ou l'épisode d'un feuilleton) qui se termine avant que la portion de l'histoire racontée ait atteint sa résolution. Le *cliffhanger* est d'abord et avant tout un lieu où le discours narratif s'arrête trop tôt. Par trop tôt, je veux dire que l'événement ou l'épisode raconté n'est pas résolu au moment où le discours s'interrompt. (Terlaak Poot 2016 : 52, m.t.)

Ugo Dionne constate pour sa part que la fonction du chapitre telle qu'elle se généralise au XIX<sup>e</sup> siècle répond à une logique similaire :

Le monopole du chapitre [au XIX<sup>e</sup> siècle] multiplie les ruptures, donc les occasions de clore ; il entraîne le développement d'un récit plus haletant, et amène l'adoption de nouvelles stratégies, centrées sur le *suspense*, le coup de théâtre ou la coupure mélodramatique. (Dionne 2008 : 528)

Toutefois, Dionne ajoute avec prudence que « les emplois susceptibles d'être compris sous le chef de la fonction "esthétique" [du chapitre] sont inépuisables » (2008 : 529). En effet, la littérature expérimentale du XX<sup>e</sup> siècle a montré que le chapitre pouvait aussi remplir une fonction d'inventaire, qu'il suive une logique alphabétique, comme c'est le cas dans les *Microfictions* de Régis Jauffret, ou une logique spatiale, comme dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec<sup>21</sup>. D'autres, à l'instar de Marc Saporta dans *Composition n° 1* ou de Julio Cortázar dans *Marelle*, se sont servis de cette segmentation pour proposer différents parcours de lecture, produisant ainsi une œuvre « permutationnelle » et multipliant du même coup les virtualités de l'intrigue<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Pour une synthèse concernant cette notion et ses spécificités narratives, voir Terlaak Poot (2016) et Baroni (2016d).

<sup>21</sup> Sur la poétique des listes, je renvoie aux travaux de Gaspard Turin, et notamment à sa thèse de doctorat : *Entre hybris et mélancolie. Poétique, esthétique et usage de la liste littéraire dans le roman français contemporain (1963-2013)*, soutenue en 2014.

<sup>22</sup> Voir à ce sujet la thèse de Sébastien Wit intitulée *Les sentiers qui bifurquent. Hasard, combinatoire et divination dans le roman expérimental des années 1960 (I. Calvino, J. Cortázar, Ph. K. Dick, M. Saporta)*.

On peut toutefois postuler que le savoir-faire des feuilletonistes, qui ont découvert, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'effet que l'on pouvait tirer de la clôture ouverte d'un épisode, a pu se transmettre progressivement aux écrivains qui segmentaient leurs romans en chapitres, et c'est ainsi que s'est développée la conscience que, parmi d'autres effets possibles, cette segmentation pouvait notamment servir à dynamiser la lecture en jouant sur une série de *cliffhangers*. Le procédé s'est standardisé à tel point qu'Umberto Eco en vient à constater que les « signaux de suspense » se manifestent souvent, pour le lecteur, « par la division en chapitres » (1985a : 145).

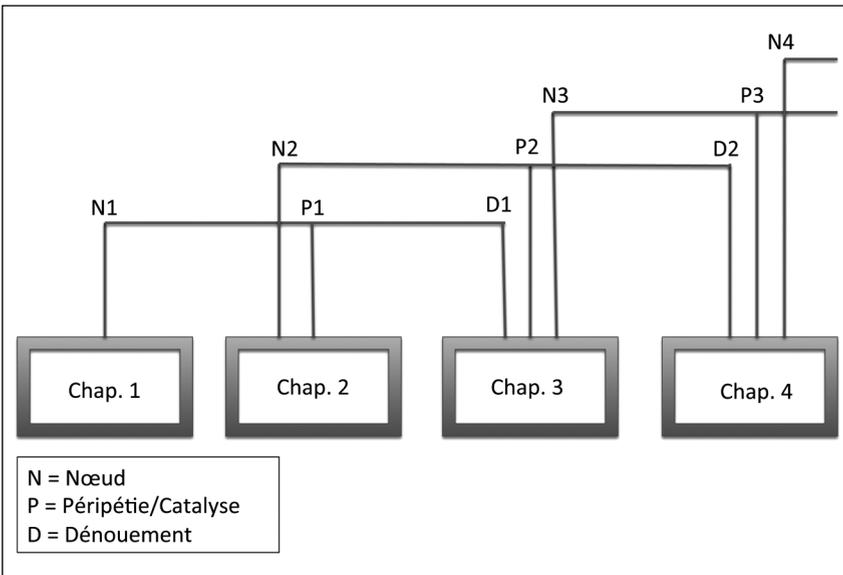
Il faut cependant tenir compte du fait que les ruptures induites par le chapitrage et par la sérialisation ne sont pas de même nature, puisqu'attendre la suite de l'histoire à la page suivante ne produit évidemment pas le même effet qu'attendre la suite au prochain épisode. C'est ce que soulignait Wolfgang Iser lorsqu'il affirmait que les feuilletons perdent beaucoup de leur saveur lorsqu'ils sont publiés en volume, parce que la nature des « blancs textuels » diffère entre les deux versions. On peut d'ailleurs montrer que lorsqu'un auteur envisage son récit en fonction de ces deux modes de publication, ses stratégies narratives évoluent considérablement. C'est ce que relève Jan Baetens au sujet d'Hergé :

Hergé était passé maître dans l'art du récit « étagé », capable de répondre aux désirs des publics les plus variés [...] comme de tenir compte des sollicitations et des contraintes des deux grands formats de publication, à savoir la prépublication par planches en magazine et la publication intégrale en album. Si les meilleurs livres d'Hergé se prêtent aussi bien à cette lecture en feuilleton qu'à celle en album, c'est justement à cause de la polyvalence des planches mêmes, dont l'effet narratif ne dépend jamais seulement de la seule logique de l'attente et de la surprise hebdomadaires. Comme la logique du feuilleton est atténuée, pour se disséminer sur tous les strips, voire sur toutes les cases (y compris les cases « intermédiaires »), les *Aventures de Tintin* absorbent sans difficulté la perte en termes de tension narrative que suppose l'intégration des livraisons en une structure d'ensemble, tout en gardant suffisamment d'effets microscopiques, à l'échelle du strip, pour faire de la lecture de l'album – et surtout de la relecture, quand bien même elle commencerait à n'importe quelle page du livre – une entreprise durablement passionnante. (Baetens 2009 : § 24)

On peut donc envisager l'existence de stratégies narratives distinctes suivant que le récit privilégie une publication en feuilleton ou en livre, ou que l'auteur cherche au contraire à se plier aux contraintes

des deux formats en même temps. Le feuilletoniste peut s'appuyer sur la discontinuité temporelle du mode de publication, qui induit une tension en quelque sorte *par défaut*, mais il peut aussi craindre qu'un épisode précédent ait été manqué ou oublié, souci toutefois modéré par le fait qu'il peut s'appuyer sur les discours qui s'échangent au sein d'une communauté de lecteurs, ces derniers progressant de manière synchronisée dans le récit et partageant interprétations, souvenirs, diagnostics ou pronostics concernant la suite de l'histoire.

L'écrivain qui travaille d'emblée à l'échelle du roman voit quant à lui l'espace inter-chapital réduit comme peau de chagrin, mais il peut jouer sur d'autres formes de discontinuité. Parmi ces stratégies, il peut exploiter les ruptures capitales pour changer de lieu, de temps ou de point de vue sur l'action, ce qui permet au nouveau chapitre de dénouer certains problèmes liés à des chapitres plus anciens, tout en introduisant de nouvelles interrogations qui seront ultérieurement résolues, voire en entretenant les tensions introduites dans les chapitres qui le précèdent. Un tel effet – qui est utilisé de manière systématique dans la série de romans de Georges R. R. Martin *Le Trône de fer* – peut être obtenu en variant simplement la focalisation des chapitres, le destin parallèle de différents personnages, dont le récit est alterné, permettant de maintenir l'intérêt de la lecture.



Cette *organisation alternée* permet de conférer aux chapitres une triple fonction de nœud, de péripétie et de dénouement, tout en offrant au lecteur ce mélange caractéristique d'apaisement (il obtient des réponses) et d'excitation (des questions sont maintenues, de nouvelles apparaissent) qui donne son allure à la narration romanesque. Georges Perec (1975) a fait un usage particulièrement original de cette technique dans *W ou le souvenir d'enfance*. Dans un premier temps, il avait publié sous forme de feuilleton une partie de son futur récit dans *La Quinzaine littéraire*, décrivant à l'éditeur son projet comme un hommage à Jules Verne et aux romans d'aventure, de voyage et d'éducation :

Il y a près de trois semaines, je me suis dit que la forme qui conviendrait le mieux à un tel projet était celle du roman-feuilleton. J'entends par là la livraison périodique régulière à un journal, et même à un quotidien (et non un découpage a posteriori comme le sont la plupart des feuilletons), m'obligeant chaque jour à une nouvelle invention, à la construction d'épisodes dont chacun conclurait heureusement celui qui précède et préparerait, dans le mystère ou le suspense (ou suspense) celui qui suit. Cette idée m'a également enthousiasmé ; je me suis dit que le feuilleton était une des plus belles inventions du roman, et qu'il avait permis Balzac, Zola, Eugène Sue, Dumas, Sterne, and so on. (lettre citée dans Lejeune 1991 : 96-97)

On constate que Perec cherche, en envisageant la rédaction de ce récit, à retrouver l'élan du romanesque, à la fois à travers une écriture semi-improvisée et en adoptant une stratégie qui vise à dynamiser la lecture en exploitant la segmentation épisodique et les leviers du suspense ou de la curiosité. En définitive, ce sera surtout la première partie de son récit qui évoquera les voyages extraordinaires<sup>23</sup> de Jules Verne et qui imitera cette dynamique romanesque du feuilleton, la seconde – beaucoup moins intrigante – relevant davantage du registre de la littérature utopique<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Le « voyage imaginaire » ou « voyage extraordinaire » peut être rattaché, bien avant Jules Verne, à un topos qui se standardise au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment au sein de la collection de Georges Thomas Garnier qui publie trente-six volumes entre 1787 et 1789 (Rosset 2013 : 41).

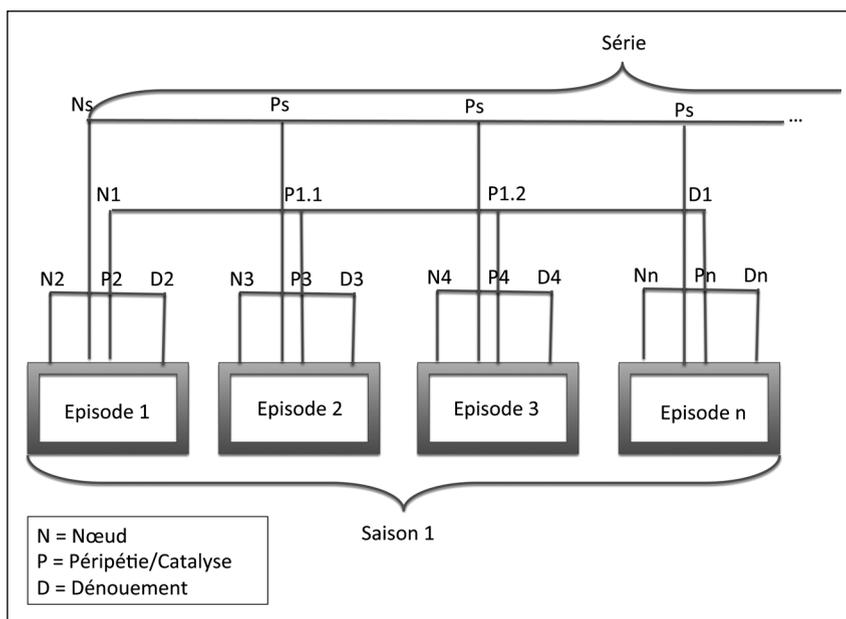
<sup>24</sup> La littérature utopique, qui se situe dans le sillage des œuvres de Platon, More, Bacon, Mercier, Fourier, etc., est directement liée au motif du voyage imaginaire, dans la mesure où la société utopique se situe dans un espace clos, séparé du réel, généralement insulaire, et que sa description est le fait d'un voyageur égaré, ou victime d'un naufrage.

Quoi qu'il en soit, lors du remontage en volume de cette histoire inspirée par un souvenir d'enfance, Perec intercalera des chapitres autobiographiques entre les épisodes du feuilleton, ce qui permettra de raconter l'histoire de sa jeunesse, tout en introduisant des intermèdes au cours desquels la lecture progresse assez rapidement, en dépit du caractère expérimental de l'écriture. Par cette narration alternée, Perec parvient à reproduire la latence spécifique du feuilleton en jouant sur l'attente différée d'une suite, qui ne se situe plus « au prochain épisode », mais dans le chapitre qui succédera à la prochaine anecdote biographique. Si les chapitres autobiographiques ne visent pas directement à induire de nouveaux nœuds, ils jouent donc le rôle de péripéties et l'on peut également leur attribuer une autre fonction intrigante : celle de fournir un faisceau d'indices pour le lecteur qui chercherait à traquer les liens disséminés dans la fiction permettant de relier cette dernière avec le vécu de l'auteur ou avec le contexte politique de sa jeunesse. On peut alors considérer que les Jeux olympiques de 1936 constituent le versant utopique de l'univers fictionnel, alors que les camps de concentration renvoient à sa nature dystopique, tout en désignant la blessure familiale fondamentale qui a conditionné la vie de l'auteur, sa mère mourant en déportation.

On peut noter que l'on retrouve des techniques quelque peu différentes dans les séries télévisées évolutives : le triple niveau d'enchaînement de l'épisode, de la saison et de la série complète, correspondant à un emboîtement d'arcs narratifs qui permettent à chaque épisode et à chaque saison de former un récit plus ou moins complet, tout en maintenant l'intérêt du public concernant l'intrigue médiane (celle de la saison) et principale (celle de la série)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Sur ces questions, je renvoie à Baroni (2016b). Sur la notion de « mythologie », en rapport avec l'intrigue globale de la série, je renvoie à Favard (2016).



Reste à souligner que cette technique narrative, somme toute assez rudimentaire, qui consiste à ne pas faire coïncider le dénouement de l'une des séquences du récit avec la clôture provisoire de la narration, n'est pas une invention du XIX<sup>e</sup> siècle ou l'apanage exclusif du feuilleton littéraire ou télévisuel. C'est le même principe qui commande que dans les *Mille et une nuits*, le dénouement d'un conte ne corresponde jamais avec le lever du jour, sans quoi Shéhérazade perdrait la vie. Le roman rejoint ainsi le flux temporel d'une histoire en marche, dont la fin qui se profile ne peut jamais être que provisoire, du moins tant qu'il reste de la vie, de l'espoir, ou des pages à lire, et cela même s'il faut parfois refermer le livre.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CHAPITRE 5

### LA MANIFESTATION VERBALE DE L'INTRIGUE

Comment prétendre pouvoir analyser Proust d'une façon quelque peu crédible si l'on ne s'est pas préalablement donné le temps de réfléchir sur la nature des matériaux linguistiques utilisés, par exemple à propos du verbe ? (Ó Kelly 2012 : 97)

#### TYPOLOGIE DES TEMPS PIVOTS DE L'INDICATIF

Les linguistes font souvent le reproche à la narratologie de ne pas avoir suffisamment tenu compte de la matérialisation verbale de l'histoire racontée. Ainsi que l'affirme Dairine Ó Kelly :

L'« histoire », rappelons-le, n'existe que par le truchement du récit ; le temps qu'elle met en jeu implique un temps virtuel, porteur des événements, qu'on appellera *temps d'univers*. Celui-ci est calqué sur le *temps d'expérience* : on a l'expérience de la durée, de la fluence du temps selon une chronologie, une successivité (par exemple la succession des jours, des saisons, etc.). Il appartient au discours narratif (récit), qui retrouve ce temps d'expérience imaginaire par l'intermédiaire de l'histoire, d'agencer les événements selon un ordre qui réponde à ses besoins expressifs (Ó Kelly 2012 : 75)

Parmi les premiers linguistes à avoir corrélé les temps verbaux avec la structuration du texte narratif, Harald Weinrich a souligné que les récits racontés au passé simple étaient caractérisés par une attitude de locution particulière, marquée par une absence de liens directs entre le contenu du discours et le contexte de l'interlocution. Il affirme ainsi que ces récits s'adressent à un lecteur qui appréhende l'histoire avec un certain détachement et, selon lui, la tension nouée par la mise en intrigue viserait précisément à compenser cette atonie caractéristique des contextes discursifs dans lesquels s'échangent les récits mimétiques :

On remarquera que cette tension est exigée justement dans un genre qui, par sa structuration linguistique, prédispose le lecteur ou l'auditeur à un

mode de réception détendu. Si le narrateur confère de la tension à son récit, c'est par compensation. Grâce à un sujet propre à impressionner, mais aussi en disposant des signaux stylistiques de manière à provoquer la tension, il « captive » son lecteur, il l'oblige à une attitude réceptive qui contrebalance en partie l'attitude initiale. (Weinrich 1973 : 35)

Dans cette « économie des forces psychiques » (Weinrich 1973 : 34), la tension aurait ainsi pour tâche de garantir l'intérêt d'un discours qui, à défaut de porter sur un problème actuel ou de servir une finalité pratique immédiate, devrait au moins se présenter comme un récit capable d'intéresser le lecteur et de l'impliquer dans un univers différent.

Face à l'héritage de Weinrich et de Benveniste, de nombreux linguistes<sup>1</sup> ont insisté sur la nécessité de dépasser les dichotomies du *récit* et du *commentaire*, ou de l'*histoire* et du *discours*, de manière à souligner l'existence d'autres temps pivots que le *passé simple* pour le récit. Dès lors, pour comprendre les effets produits par le choix des tiroirs verbaux sur la dynamique de l'intrigue, il est essentiel de commencer par tenir compte de l'existence de deux « plans » qui conditionnent tout discours narratif : le plan de l'énonciation (ou plan *déictique*) et le plan de l'histoire (ou plan *diégétique*).

1. Le *plan déictique* (ou *deixis primaire*) correspond à tous les éléments se rapportant à la narration en tant que discours, qui se déroule dans un temps et un lieu définis et qui implique des interlocuteurs auxquels renvoient les pronoms personnels *je* ou *nous* et *tu* ou *vous*. Tous ces paramètres sont susceptibles de laisser des traces dans le discours, ce qui forme, selon les termes de Benveniste, l'appareil formel de l'énonciation. L'absence de telles traces énonciatives peut correspondre à ce que certains appellent un « récit sans narrateur » (Patron 2009) ou des « phrases sans paroles » (Banfield 1997).
2. Le *plan diégétique* (ou *deixis secondaire*) correspond quant à lui à tout ce qui, dans le texte, renvoie au monde construit par le récit, incluant des événements disjoints de la situation d'énonciation, soit parce qu'ils sont imaginaires, soit parce qu'ils appartiennent à un autre espace-temps<sup>2</sup>. Dans ce « monde possible », nous retrouvons de

<sup>1</sup> Voir par exemple Bronckart (1996), Adam, Lugin et Revaz (1998), Revaz (2014).

<sup>2</sup> On peut affirmer que la possibilité de construire un « monde diégétique » disjoint du cadre spatiotemporel de l'énonciation est essentielle à la définition même du récit, ce qui explique que l'opposition *fabula/sjužet*, *histoire/récit* ou *raconté/racontant* – quelle que soit la terminologie – ait toujours été au fondement des théories narratologiques.

nouvelles personnes (les personnages de l'histoire) et de nouveaux contextes spatiotemporels (temps et lieux des actions racontées). Dans une approche tenant compte de l'immersion du lecteur dans le récit et de la possibilité, notamment dans le récit de fiction, d'associer des événements racontés au passé avec des indications déictiques telles que « ici » ou « maintenant », on peut considérer que ces paramètres déictiques forment une *deixis secondaire*.

Si l'on tient compte des différentes possibilités d'articulation entre plan diégétique et plan déictique, il faut distinguer au moins deux « modes narratifs » différenciés, que l'on peut désigner respectivement comme *actualisé* ou *autonome* :

Pour construire un monde révolu passé ou fictif, on a le choix entre une diégétisation sur un mode actualisé – c'est-à-dire rattachée, liée à l'actualité d'un narrateur – et une diégétisation sur un mode non-actualisé – c'est-à-dire détachée de l'actualité de la voix énonciative. En français, ces deux modes correspondent à l'opposition du passé composé et du passé simple. (Adam, Lugin & Revaz 1998 : 90)

Bien qu'il n'ait pas approfondi l'analyse du passé composé comme temps pivot du récit, Weinrich reconnaît que la langue connaît deux sortes de passé : « l'un qui est immédiatement mien, que je commente, comme tout ce qui vient à ma rencontre dans la situation de locution concrète où je me trouve ; l'autre que le récit, à la manière d'un filtre, sépare de moi et distancie » (1973 : 101). Selon lui, le passé composé serait alors le « temps de la responsabilité » (1973 : 92), ce qui expliquerait son usage dans certains romans existentialistes<sup>3</sup>. Benveniste a également évoqué « les effets de style » que l'on peut tirer du contraste entre passé simple et passé composé, ce dernier établissant selon lui un « lien vivant » entre l'événement passé et le présent de son évocation :

C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. (Benveniste 1966 : 244)

---

<sup>3</sup> Bronckart distingue pour sa part le « récit interactif » (dominé par le PC) et la « narration » (dominée par le PS), en opposant « implication » et « autonomie » dans le rapport entre le discours et l'acte de production (1996 : 159). À ces deux formes de récit, qui mettent en jeu des mondes disjoints du discours, il ajoute les discours *interactif* et *théorique*, qui portent sur des mondes « conjoints ».

J'ajouterai qu'il est nécessaire de tenir compte d'un troisième mode, que l'on pourrait appeler le *mode direct*, qui renvoie à la possibilité de raconter une histoire au présent, situation beaucoup moins rare qu'il n'y paraît, ainsi qu'en témoigne l'existence de ce que les linguistes appellent le « présent historique » ou le « présent de narration ». Dans ce mode, le discours ne marque pas de décalage entre le plan diégétique et le plan déictique, même si cette distinction peut exister sur un plan ontologique, puisque le procès formulé au présent, que ce soit dans une conversation ou dans le discours d'un historien, peut renvoyer à un événement passé. Notons cependant qu'un récit fictionnel entièrement raconté au présent peut conduire à une fusion entre la deixis primaire et la deixis secondaire, comme si l'histoire était racontée *en direct*, ce qui est un mode fréquent dans le Nouveau Roman.

Si l'on résume ce qui précède, il n'y aurait donc pas un, ni deux, mais au moins trois « modes » narratifs différenciés<sup>4</sup>. Chacun de ces modes se distingue à partir de son temps pivot – passé simple (PS), passé composé (PC) ou présent (PR) – qui définit un point d'ancrage à partir duquel s'articulent des perspectives en direction du *futur* – exprimé par le conditionnel (COND), le futur simple (FUT), ou différentes formes périphrastiques exprimant la prospection – ou du *passé* – exprimé par le passé antérieur (PANT), le passé surcomposé (PsC), le plus-que-parfait (PQP), le passé composé (PC) ou différentes formes périphrastiques exprimant la rétrospection. Si l'on combine ces perspectives de locution avec les différents modes énonciatifs, nous aboutissons ainsi à un tableau à double entrée dans lequel chaque temps de l'indicatif (incluant le conditionnel en tant que « futur du passé ») trouve une ou plusieurs places<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> À côté de ces trois modes principaux, il faut rappeler l'existence de récits dont le futur simple constitue le temps pivot : « le FUT narratif, qui n'est pas seulement propre aux historiens, ressemble au PR de narration et remplit des fonctions stylistiques comparables (fonction de mise en relief par contraste avec les autres tiroirs verbaux-temporels) » (Adam, Lugrin & Revaz 1998 : 86). Je ne discuterai pas cet usage du futur pour éviter d'obscurcir la discussion, d'autant que sa présence comme temps pivot principal du récit est relativement rare dans la fiction littéraire. Pour une exception, voir (Baroni 2011e : 143-152).

<sup>5</sup> On peut noter le caractère équivoque du passé composé, qui peut servir d'accompli du présent dans le mode direct, aussi bien que de temps pivot pour le mode narratif actualisé.

	Mode direct	Mode actualisé	Mode autonome
Prospection	FUT	COND	COND
Temps-zéro	<b>PR</b>	<b>PC/IMP</b>	<b>PS/IMP</b>
Rétrospection	PC	PsC/PQP	PANT/PQP

Sur cette base, je discuterai rapidement les valeurs spécifiques de ces trois modes, en mettant l'accent sur leurs temps pivots (PR, PC, PS), avant d'évoquer le rôle spécifique joué par l'imparfait ainsi que l'existence de modes *alternatifs*, qui s'écartent des énoncés constatifs ou factuels, pour rejoindre l'évocation des virtualités de l'histoire.

### PASSÉ SIMPLE

À l'instar de Käte Hamburger (1986), Weinrich affirme que la fonction principale du passé simple (PS) ne serait pas de marquer le passé, mais de « signaler qu'il y a récit » (1973 : 100). Ce temps correspondrait par conséquent à une sorte de « point-zéro » à partir duquel l'action ne se donne pas nécessairement comme révolue, mais plutôt comme non-marquée temporellement par rapport au référentiel construit par le texte. « Le plus souvent, en effet, le locuteur renonce à son pouvoir d'attirer l'attention de l'auditeur sur l'écart entre Temps de l'action et Temps du texte » (Weinrich 1973 : 70).

Le passé simple, en s'affranchissant du présent de l'énonciation, deviendrait ainsi une sorte de *présent de l'action*, ce qui expliquerait le sentiment d'actualité que peut ressentir le lecteur immergé dans un roman, en dépit de l'utilisation de temps que l'on associe généralement au passé. Dans ce cas, Bronckart parle quant à lui de repérages temporels « isochroniques », qui s'opposent aux repérages « rétroactifs » ou « proactifs » :

Dans certains cas [...] les procès sont [...] présentés dans un ordre qui semble reproduire celui des événements de la diégèse ; nous considérons alors que le cours du processus narratif et l'ordre de succession des procès se déploient « en parallèle », et que ces procès font l'objet d'un *repérage isochronique* (R.iso) par rapport à l'axe de référence temporelle. Mais dans d'autres cas, les procès sont manifestement présentés dans un ordre décalé par rapport à celui de la diégèse ; soit ils sont présentés comme antérieurs à la phase actuelle du cours du processus narratif, et ils font alors l'objet d'un *repérage rétroactif* (R.rétro) ; soit ils sont présentés comme postérieurs à la phase actuelle de ce processus,

et ils font alors l'objet d'un *repérage proactif* (R.pro). (Bronckart 1996 : 290-291)

En lien avec ce phénomène d'isochronie, Ann Banfield (1997) remarque pour sa part que dans un récit en mode autonome, notamment dans le discours indirect libre, il n'est pas rare d'observer des marquages déictiques du type « maintenant » renvoyant à l'actualité de l'histoire, du fait de l'ancrage de la représentation dans la deixis secondaire du personnage<sup>6</sup>, comme dans l'exemple suivant :

Ce genre d'arme faisait alors partie de l'équipement que les gens tels que lui se devaient de posséder. Mais il n'était allé qu'une seule fois à la chasse avec elle, négligeant même de l'étrenner en cette occasion, comme l'aurait voulu la coutume. Et *maintenant* il avait tenu à vérifier si le mécanisme fonctionnait encore, et constaté que le recul à lui seul aurait suffi à tuer son homme. (Sebald 1999 : 23, je souligne)

Sur ce point, il faut ajouter que les récits dont le temps pivot est le passé simple, du fait de l'effacement relatif du plan de l'énonciation, produisent plus facilement que les récits au passé composé l'illusion de ce déplacement déictique dans le plan de l'histoire, sur lequel nous reviendrons plus loin. Pour cette raison, lorsque l'on affirme que le récit au passé simple présente une histoire plus « distanciée » que le récit au passé composé, encore faut-il préciser que l'on parle de la distance entre les événements et le narrateur, non de la distance ressentie par le lecteur, qui se trouve au contraire d'autant plus proche de l'histoire qu'il oublie que cette dernière est racontée par quelqu'un. Une telle propriété renforce naturellement l'effet de *suspense*, dans la mesure où le lecteur ne peut envisager la perspective inaccomplie de l'aventure à venir, ses virtualités et son éventuel dénouement, qu'en adoptant mentalement la perspective temporelle des personnages.

Dans les récits rédigés au passé simple, nous pouvons donc avoir l'impression, au moins dans certaines séquences d'action, que, selon l'expression de Benveniste, « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire » (Benveniste 1966 : 241). Mais il faut ajouter que Benveniste a tort de limiter cet effet aux récits hétérodiégétiques : de nombreux récits de fiction associent le passé simple à la première personne d'un narrateur autodiégétique, l'autonomie de la représentation pouvant être maintenue

---

<sup>6</sup> Sur ces questions, je renvoie aux travaux de Sylvie Patron (2009) sur les « théories poétiques » du récit.

sur la base de la distinction que l'on peut établir entre un *je-narrant* (celui qui raconte l'histoire) et un *je-narré* (celui qui en est le protagoniste). Il s'agit bien de la même *personne*, mais pas de la même temporalité, et donc pas du même *sujet*. Dans un tel cas, l'usage du passé simple nous encourage simplement à adopter de manière privilégiée la perspective temporelle du *je-narré*, alors que les interventions du *je-narrant* se limitent à des commentaires digressifs énoncés à l'imparfait ou au présent.

### PASSÉ COMPOSÉ

En ce qui concerne le passé composé, j'ai déjà signalé qu'il pouvait servir de *temps pivot* pour l'action racontée, et donc, lui aussi, de repérage isochronique pour le lecteur. Toutefois, le lien qu'il établit entre la deixis primaire et la deixis secondaire renforce le caractère accompli de l'action racontée<sup>7</sup>. Dès lors, il est cognitivement plus difficile d'oublier complètement la médiation du discours narratif et de se replacer dans la perspective temporelle des personnages. Le passé composé est un temps typique des récits conversationnels, mais il s'utilise aussi fréquemment dans la littérature, surtout dans les histoires racontées par un narrateur impliqué dans les événements, comme dans l'exemple suivant :

Alors voilà ; voilà ce qu'ils ont fait, Jérémy et Louna, sans prendre l'avis de personne. Ils ont enlevé Julie, tout simplement. Ils l'ont fait sortir de l'hosto, sous prétexte de l'emmener à la radio. Ils l'ont chargée sur une civière roulante, lui ont fait traverser des kilomètres de couloirs, Louna dans sa blouse d'infirmière et Jérémy en larmes jouant le rôle de la famille (« t'en fais pas m'man, ce sera rien, tu verras »), puis ils sont sortis, bien pénards, l'ont chargée toute dormante dans la bagnole de Louna et, fouette cocher, l'ont grimpée dans ma chambre. Voilà. Une idée de Jérémy. Et ils sont fiers d'eux, maintenant, tout contents, attendant les félicitations du grand frère, parce que rapter un malade dans un hôpital, selon eux, ça doit mériter une décoration... D'un autre côté, ils m'ont rendu ma Julie. (Pennac 1987 : 222)

Nous constatons qu'un tel récit insiste davantage sur le résultat global de l'action (ils ont enlevé Julie, ils l'ont fait sortir de l'hosto, ils m'ont rendu ma Julie) que sur le déroulement chronologique qui a amené à ce résultat. Ce déroulement doit d'ailleurs souvent recourir à

---

<sup>7</sup> Ce caractère accompli du récit au PC est d'ailleurs souligné par le fait que le même temps peut jouer à la fois le rôle de « temps-zéro » dans le mode « actualisé » et de temps rétrospectif dans le mode direct.

des organisateurs temporels (puis, maintenant) pour être reconstruit sans ambiguïtés. Il est en effet important de souligner que, du point de vue de l'aspect, une action racontée au passé simple apparaît comme *complète*, dès lors, l'action suivante est généralement interprétée comme découlant de celle qui précède, alors que le procès raconté au passé composé ne situe pas précisément les actions les unes par rapport aux autres, mais les définit globalement comme *accomplies* par rapport au présent :

- Il *lut* le journal, *but* son café et *paya*.

Les trois actions paraissent s'enchaîner l'une après l'autre.

- Il *a lu* le journal, *a bu* son café et *a payé*.

On peut imaginer qu'il a bu le café en même temps qu'il lisait et on ne sait pas exactement à quel moment il a payé. Tout ce que l'on sait, c'est que toutes les actions ont été accomplies. On peut cependant supposer que les actions ont suivi un « script », ce qui permet de recomposer un ordre en se fondant sur un déroulement routinier, le paiement s'accomplissant généralement à la fin de la séquence. Pour clarifier l'enchaînement, il faudrait utiliser un connecteur tel que « *puis a payé* ».

On peut considérer que choisir le passé composé pour raconter une histoire peut servir, ainsi que l'affirment Benveniste et Weinrich, à souligner la subjectivité, la responsabilité ou l'implication du narrateur dans les événements racontés, mais cet effet est obtenu au détriment de l'immersion dans la deixis secondaire et du suspense, qui dépendent étroitement de l'enchaînement des actions et de notre capacité de nous replacer dans la perspective temporelle des personnages. C'est la raison pour laquelle le passé simple demeure, aujourd'hui encore, le temps de référence pour la littérature narrative, alors que son usage a pratiquement disparu des pratiques orales. Cette disparition pourrait aussi être interprétée comme l'indice que le récit mimétique, qui exige la maîtrise de procédures narratives complexes, s'accommode difficilement des contraintes inhérentes à l'improvisation, ce qui explique qu'il est devenu un genre relevant presque exclusivement de l'écrit. À l'inverse, dans les sociétés qui ménagent encore une place importante aux « littératures orales », l'art oratoire d'un conteur consiste à maîtriser des codes narratifs qui permettent, dans le cadre d'une performance semi-improvisée, de produire une immersion des auditeurs dans la deixis secondaire, et parmi les moyens discursifs à sa disposition, l'usage du passé simple ne saurait être négligé.

## PRÉSENT

Dans un récit conversationnel, le locuteur a souvent recours au présent narratif pour contourner le défaut d'immersion inhérent à l'usage du passé composé lorsqu'il s'agit de redonner vie aux événements du passé. C'est le cas de l'extrait ci-dessous, dans lequel Maupassant, pour imiter le style oral de sa narratrice intra-diégétique, sature son discours d'énoncés déictiques, tout en exploitant un présent narratif mettant en évidence, par contraste, l'événement déclencheur qui va nouer le récit :

Donc hier, j'étais assise sur la chaise basse que je me suis fait installer dans l'embrasure de ma fenêtre ; elle était ouverte, cette fenêtre, et je ne pensais à rien : je respirais l'air bleu. Tu te rappelles comme il faisait beau, hier !

Tout à coup, je remarque que, de l'autre côté de la rue, il y a aussi une femme à la fenêtre, une femme en rouge ; moi j'étais en mauve, tu sais, ma jolie toilette mauve. (Maupassant 1886 : 129)

Si le présent apparaît à première vue comme lié à la deixis primaire (« tu te rappelles », « tu sais »), on constate qu'il existe aussi des usages diégétiques (« je remarque », « il y a ») qui sont en fait très répandus, aussi bien dans les récits conversationnels que dans la littérature. À l'instar de l'adverbe « maintenant » que l'on trouve associé à des récits au passé, un tel usage *diégétique* du présent témoigne d'un déplacement du référentiel déictique dans le plan de l'histoire racontée. Le présent narratif permet ainsi d'obtenir, par contraste, une forme d'intensification de la représentation (souvent défini comme un effet d'*hypotypose*) et de marquage du nœud de l'intrigue. Cet usage diégétique me semble devoir être distingué aussi bien du *présent déictique* et du *présent intemporel* de vérité générale (p. ex. « l'eau bout à cent degrés ») que du *présent de résumé*, avec lequel on pourrait avoir tendance à le confondre, bien que l'effet de distance inhérent à ce dernier neutralise presque entièrement l'effet de suspense.

*Présent narratif inducteur de suspense :*

Moi, ce que je vois, après avoir ouvert l'enveloppe kraft de Hadouch, me laisse tout rêveur, et mon dîner, pourtant lointain, me remonte gentiment à la bouche. (Pennac 1987 : 50)

*Présent de résumé neutralisant le suspense :*

*Acte IV :* Risson dépense tous ses ronds pour acheter de plus en plus de bonbons magiques, passe naturellement de la pilule à la piquouse, décolle, sénilise à la vitesse grand V<sup>é</sup>, et un matin, tout euphorique

après une bonne giclée intraveineuse, il se dépoile en plein marché du Port-Royal. Gueule des maraîchers devant le strip-tease de Mathusalem ! (Pennac 1987 : 37-38)

Il y a une différence fondamentale entre ces deux modalités narratives : dans le premier cas, le présent est rattaché à une scène détaillée centrée sur l'expérience subjective du personnage, alors que le second récit se tient à distance de ce dernier et adopte le rythme rapide du sommaire. Le présent, souvent décrit comme un temps caméléon, peut donc renvoyer soit à un procès intemporel, soit à l'actualité de l'énonciation, soit au présent distancié du résumé, soit, enfin, à l'actualité du personnage, dont nous pouvons adopter le point de vue sur un plan imaginaire<sup>8</sup>. Dans ce dernier cas, il arrive que l'usage généralisé du présent narratif ne permette plus de distinguer les plans déictique et diégétique, le temps auquel le procès se réfère renvoyant indifféremment à l'action racontée ou au discours qui raconte cette action, l'une et l'autre partageant la même actualité. C'est ce que Dorrit Cohn appelle la « déviation de la narration simultanée » (2001 : 150), qu'elle rattache aux romans dans lesquels l'action semble se raconter en même temps qu'elle se déroule. Certes, pour des raisons pratiques, cet effet paraît limité aux récits fictionnels, mais le télescopage des plans diégétique et déictique peut également se rencontrer dans la presse écrite, par exemple lorsqu'un journaliste raconte un événement inachevé dont le procès, qui peut se développer sous la forme d'un feuilleton médiatique, coïncide avec l'acte de communication :

Depuis vendredi, la police cantonale zurichoise a appréhendé plusieurs des occupants de la voiture de B\*\*\*. Deux d'entre eux ont déjà été libérés. Mais le meurtrier *court* toujours. Ce dernier *doit* toutefois compter avec d'autres poursuivants, plus implacables<sup>9</sup>.

## IMPARFAIT

L'imparfait peut jouer de nombreux rôles dans la mise en intrigue. Ainsi que l'a montré Weinrich, l'alternance entre imparfait et passé

<sup>8</sup> Je ne mentionne pas ici d'autres valeurs du présent, qui peut aussi renvoyer au futur proche, comme dans la formulation : « Je t'appelle demain ».

<sup>9</sup> *Le Matin*, 14 février 2005, je souligne. Je commente ce fait divers dans Baroni (2009 : 72-82). Sur le feuilleton médiatique et son intrigue émergente, voir aussi Revaz et Baroni (2007) et Baroni (2016c).

simple<sup>10</sup> ne s'explique pas uniquement par des différences d'aspect des procès, mais également par une valeur de contraste entre le *premier plan* et l'*arrière-plan* d'une histoire, ou entre les différentes *phases* de son développement. Selon Weinrich, la fonction essentielle de l'opposition entre imparfait et passé simple serait ainsi de donner du *relief* au récit, ce qui est évidemment en lien direct avec la tension de l'intrigue :

[C]e qui est ici en question est la fonction des temps dans les textes ; plus précisément, Imparfait et Passé simple étant en français des temps narratifs, leur fonction dans les récits. Celle-ci n'est autre que de donner du *relief* au récit en l'articulant par une alternance récurrente entre premier plan et arrière-plan. L'Imparfait est dans le récit le *temps de l'arrière-plan*, le Passé simple le *temps du premier plan*. [...] Appartient au premier plan ce que l'auteur veut constituer comme tel. Ici encore, la marge de jeu dont dispose le narrateur se trouve limitée par certaines lois fondamentales de la narrativité. Elles veulent que le premier plan soit habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée ; ce que retient un compte rendu factuel ; ce que le titre résume ou pourrait résumer ; ou encore, ce qui, au fond, donne aux gens l'envie de délaissier un instant leurs occupations pour écouter une histoire si étrangère à leur univers quotidien ; c'est en somme, selon le mot de Goethe, l'*événement inouï*. À partir de là se laisse enfin déterminer, à l'inverse, ce qui, à lui seul, n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée<sup>11</sup>. (Weinrich 1973 : 114-115)

Pour Weinrich, l'opposition entre le passé simple et l'imparfait permet ainsi de créer un contraste entre les actions qui font avancer l'intrigue et d'autres éléments qui se réfèrent à des descriptions, à des réflexions ou à des actions secondaires. Ce caractère « secondaire » des procès situés à l'arrière-plan doit en réalité être nuancé : en effet, ainsi que nous l'avons vu, les éléments du discours qui retardent le dénouement sont aussi essentiels pour la tension narrative que les éléments qui remplissent une fonction « cardinale », c'est-à-dire qui font progresser le récit. Il faut aussi mentionner les fonctions essentielles remplies par

<sup>10</sup> Weinrich estime que le passé composé appartient au registre du commentaire, dès lors, il ne discute jamais l'opposition IMP/PC, mais il est évident que la notion d'arrière-plan/avant plan concerne également le mode du récit diégétique lié. L'exemple de Maupassant cité plus haut montre qu'il est aussi possible, dans un récit qui utilise localement le présent diégétique comme temps pivot, d'opposer celui-ci à des imparfaits formant l'exposition ou l'arrière-plan du récit.

<sup>11</sup> Pour une proposition didactique originale visant à simplifier la compréhension de cette opposition en recourant à une métaphore cinématographique, je renvoie à Surcouf (2007).

les descriptions, qui permettent de favoriser l'immersion du lecteur dans le monde raconté en renforçant sa consistance ontologique et en lui conférant parfois une tonalité inquiétante ou mystérieuse. Quant aux réflexions et perceptions des personnages, généralement repoussées à l'arrière-plan, elles modalisent les savoirs du lecteur et peuvent donc contribuer de manière directe, autant que les actions proprement dites, à accentuer la tension de la scène.

Par ailleurs, l'imparfait ne sert pas uniquement à marquer l'arrière-plan dans le noyau narratif, mais aussi à signaler, par contraste, les phases initiale et finale des récits. Or Weinrich affirme que ces phases du récit ne constituent pas nécessairement des « circonstances secondaires », en particulier la phase d'exposition qui « présente le monde qui va être raconté et invite le lecteur (ou l'auditeur) à pénétrer dans cet univers étranger » (1978 : 114). Ainsi que l'affirme Bronckart, le passage de l'imparfait au passé simple permet néanmoins, dans certains cas, de signaler l'irruption d'une complication débouchant sur une série de procès dynamiques :

[D]ans les phases initiales et finales, les procès sont quasi de facto posés en arrière-plan, alors que dans les phases d'action et de résolution, ils sont quasi de facto posés en avant-plan, la phase de complication se caractérisant souvent par une mise en opposition locale de ces deux plans. Dès lors, et pour autant que cet établissement du contraste global soit lui-même dans une relation d'interdépendance avec les propriétés intrinsèques des procès, les phases de situation initiale et finale pourront être saturées en verbes exprimant des procès statifs et duratifs, et conjugués à l'IMP/PQP, alors que les phases d'actions et de résolution pourront être saturées en verbes exprimant des procès dynamiques et résultatifs, et conjugués au PS/PANT. (Bronckart 1996 : 296)

Le passage de l'imparfait au passé simple (ou au passé composé, voire au présent) peut ainsi constituer un indice verbal de l'irruption d'un nœud, ou du moins de son imminence, comme l'illustre le passage suivant :

[EXPOSITION] Quand le temps était clair, on s'en allait de bonne heure à la ferme de Geffosse. [...] Paul montait dans la grange, attrapait des oiseaux, faisait des ricochets sur la mare, ou tapait avec un bâton les énormes futailles qui résonnaient comme des tambours. Virginia donnait à manger aux lapins, se précipitait pour cueillir des bleuets, et la rapidité de ses jambes découvrait ses petits pantalons brodés.  
[DEBUT DU NOYAU NARRATIF] Un soir d'automne, on s'en retourna par les herbages.

[ARRIÈRE-PLAN DESCRIPTIF] La lune à son premier quartier éclairait une partie du ciel, et un brouillard flottait comme une écharpe sur les sinuosités de la Touques. Des bœufs, étendus au milieu du gazon, regardaient tranquillement ces quatre personnes passer. [PREMIER PLAN : NŒUD] Dans la troisième pâture, quelques-uns se levèrent, puis se mirent en rond devant elles. — « Ne craignez rien ! » dit Félicité ; et, murmurant une sorte de plainte, elle flatta sur l'échine [ARRIÈRE-PLAN DESCRIPTIF] celui qui se trouvait le plus près ; [PREMIER PLAN : DENOUEMENT PROVISoire] il fit volte-face, les autres l'imitèrent. (Flaubert 1877 : 54-55<sup>12</sup>)

Dans ce conte de Flaubert, la fréquence de l'imparfait a pour effet d'allonger les scènes d'exposition et d'étirer les notations d'arrière-plan, ce qui atténue le caractère « dramatique » de la vie de Félicité. La valeur itérative de l'imparfait au début du passage, s'oppose également à la singularité de l'événement qui va nouer l'intrigue. À l'inverse, l'irruption soudaine d'un passé simple indique l'entrée dans la phase du noyau narratif ou souligne un conflit possible avec un antagoniste qui noue véritablement la séquence. Il faut remarquer que les descriptions à l'imparfait, qui constituent l'arrière-plan du noyau narratif, contribuent néanmoins à l'immersion dans la scène du drame et à installer une atmosphère inquiétante, ainsi qu'en témoignent les valeurs sémantiques de la lune, du brouillard et des sinuosités du paysage, qui renvoient, si l'on m'autorise cet anachronisme, aux stéréotypes du *thriller*. Par conséquent, l'alternance de l'imparfait avec les temps pivots du récit joue un rôle essentiel pour marquer les phases de l'intrigue et pour rythmer l'action dans une scène dramatique, mais il ne faudrait pas en conclure trop hâtivement que les informations rejetées à l'arrière-plan ne joueraient qu'un rôle marginal dans la dynamique de la tension narrative, qui dépend également du contexte de l'action et de la manière dont les perceptions ou les pensées des personnages sont filtrées.

### LES MODES ALTERNATIFS DU RÉCIT

Alessandro Leiduan rappelle la nécessité de s'intéresser aussi, pour comprendre la dynamique narrative, « à la manière dont la subjectivité du narrateur (ou celle d'un personnage) interagit avec les faits racontés et modifie la perception mentale que le lecteur se fait de leur déroulement

---

<sup>12</sup> Cet extrait de Flaubert est analysé sur le plan de sa structure actionnelle dans Baroni (2007).

(virtuel, actuel ou réel) » (2012a : 23). Si l'on suit cette voie, il devient dès lors nécessaire de tenir compte, à côté des procès formulés à l'indicatif, des procès formulés sur les modes infinitif, impératif, conditionnel ou subjonctif. L'idée de tenir compte d'une dimension modale des procès narratifs rejoint les réflexions de Gerald Prince concernant les événements qu'il qualifie de « disnarrés » ou « alternarrés » :

[C]ertains facteurs [...] textuels se rattachent aux différents modes que le texte met en jeu et, tout particulièrement, à l'alternarré ou disnarré (de même qu'à son interrogation ou à sa négation), c'est-à-dire aux virtualités désignées par le texte de manière explicite, aux possibilités qui sont restées ou qui resteront, sans doute, irréalisées et dont le modèle convenu est « Ceci aurait pu arriver, mais, en fin de compte, ne s'est jamais passé » ou bien « Ceci pourrait (ou ne pourrait pas) se produire au lieu de cela » ou bien encore « Si seulement x advenait plutôt que y ». Eleanor aurait pu épouser M. Slope ou Bertie Stanhope mais ce n'est pas sa destinée. Eveline décide de s'enfuir avec un amant, mais, au tout dernier instant, elle change d'avis. Bel-Ami se promet de rembourser sa maîtresse, mais il ne le fait pas. L'alternarré, qui renvoie au domaine du narratif et qui a des équivalents dans le domaine du descriptif (« Il aurait pu être beau, mais il ne l'était pas ») comme dans celui de l'explicatif (« Elle fut surprise non par l'humidité du lieu, mais par ses dimensions »), n'est certes pas essentiel au récit. Cependant, comme l'écrivait Claude Bremond, critiquant l'orientation téléologique du système proppien, il est difficile « de raconter l'histoire d'Hercule à la croisée des chemins sans le laisser explorer en imagination l'une et l'autre voie ». (Prince 2011 : 15)

Marie-Laure Ryan a souligné quant à elle l'importance de ces récits virtuels, enchâssés dans la trame narrative, au niveau de la construction de l'intérêt narratif. Elle considère en effet que le caractère « racontable » du récit « est enraciné dans la complexité logique et conceptuelle » de l'histoire racontée, et que, par conséquent, elle dépend « d'un système sous-jacent de récits enchâssés purement virtuels » (1991 : 156, m.t.) :

Ces constructions incluent non seulement les rêves, les fictions et les fantaisies conçus ou racontés par les personnages, mais aussi n'importe quelle représentation concernant le passé ou le futur : les plans, les projections passives, les désirs, les croyances... Parmi ces récits enchâssés, certains reflètent des événements appartenant au domaine du factuel alors que d'autres délimitent des possibilités non actualisées. (Ryan 1991 : 156, m.t.)

Ces récits enchâssés virtuels jouent un rôle essentiel dans la mise en relief de passages tendus de l'intrigue, ainsi qu'en témoigne, par exemple,

la prière de Jésus au Jardin de Gethsémané, qui accompagne l'un des passages les plus pathétiques de la *Passion* selon Marc :

Il leur dit : Mon âme est triste jusqu'à la mort ; restez ici, et veillez. Puis, ayant fait quelques pas en avant, il se jeta contre terre, et pria que, s'il était possible, cette heure s'éloignât de lui. Il disait : Abba, Père, toutes choses te sont possibles, éloigne de moi cette coupe ! Toutefois, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux. (Marc, 14, 34-36)

Dans ce cas, nous voyons se dessiner une alternative désirée (exprimée sur les modes du subjonctif et de l'impératif) qui entre en tension avec une issue attendue. À ce stade de l'histoire, le lecteur est invité à constater que le protagoniste pourrait échapper à son destin et, de plus, qu'il désire ardemment une issue moins tragique, et même qu'il la réclame instamment, ce qui ne fait que souligner le *pathos* de la scène et le caractère héroïque du destin auquel il finit par se soumettre volontairement.

Les temps prospectifs peuvent également jouer un rôle similaire, en lien avec la figure déjà évoquée de la *prolepse suggestive*. Notons qu'à l'inverse, les temps rétrospectifs peuvent servir d'analepses non-dramatisées, dont la fonction peut être complétive ou intrigante, sans pour autant déplacer l'ancrage temporel du récit au niveau de la deixis secondaire, et donc sans nuire à l'immersion dans la temporalité des personnages et à l'effet de suspense qui en découle<sup>13</sup>.

## LE DÉPLACEMENT DÉICTIQUE ET L'INCARNATION DANS LE MONDE RACONTÉ

Ainsi que l'affirmait Benveniste, les passés simples que l'on trouve dans les ouvrages des historiens servent généralement à donner plus d'*objectivité* aux faits racontés en les détachant de l'actualité de l'énonciateur, mais dans une fiction, le même temps aura plutôt pour fonction de déplacer le référentiel déictique dans ce que Karl Bühler (1934) appellerait une « *deixis am phantasma* », c'est-à-dire une projection mentale dans laquelle le lecteur peut s'immerger, parfois au point d'oublier son référentiel d'origine. Les deux approches – l'une qui insiste sur le souci

<sup>13</sup> Pour une distinction entre analepses dramatisées (qui correspondent au flashback cinématographique et donc à un déplacement de la deixis secondaire) et analepses non-dramatisées (qui correspondent à une simple information rapportée), je renvoie à Baroni (2016a).

d'objectivité de l'historien et l'autre qui met l'accent sur le décentrement déictique du lecteur – sont peut-être apparentées, mais l'effet visé n'est pas identique : la narration d'un événement historique vise rarement à produire un effet d'immersion, alors que la fiction littéraire peut parfaitement produire un déplacement déictique par le biais d'une narration à la première personne, renonçant donc à l'objectivité du compte rendu historique. Dans notre réflexion sur la dynamique de l'intrigue, c'est naturellement le second phénomène qui nous intéresse au premier chef. Aussi, avant de passer aux analyses empiriques, peut-il être utile d'évoquer rapidement ce que les théories linguistiques ont à nous apprendre de ce phénomène de *décentrement*, appelé « déplacement déictique », qui concerne au premier plan les fictions dont le temps pivot est le passé simple, mais aussi, plus généralement, l'ensemble des *récits mimétiques*, qui peuvent inclure, ainsi que je l'ai rappelé, certains récits factuels.

Dans le prolongement des travaux de Karl Bühler (1934), mais également des réflexions de Käte Hamburger (1986) ou d'Ann Banfield (1997), les linguistes et les cognitivistes de l'Université de Buffalo<sup>14</sup> ont développé une approche du récit qui part de l'hypothèse que le lecteur « construit un modèle représentant le monde fictionnel à partir du texte auquel il est confronté [et il] assiste aux événements de l'histoire comme s'il en était le témoin au moment même et dans le lieu même où ces événements sont supposés se dérouler » (Patron 2009 : 240), ce qui amène Michael J. Almeida à affirmer que :

Le point-maintenant du récit [*the narrative now-point*] fonctionne à l'intérieur du récit à peu près comme le présent dans lequel nous vivons (le maintenant « réel ») fonctionne dans le monde réel. Tout ce qui vient avant le point-maintenant est situé dans le passé (dans le monde de l'histoire) et tout ce qui vient après est situé dans le futur par rapport à ce moment de l'histoire. Le point-maintenant se déplace au fur et à mesure de la progression dans l'histoire, et les événements qui étaient auparavant situés en un point futur de l'histoire se transforment en événements qui appartiennent au passé de l'histoire. (Almeida 1995 : 170<sup>15</sup>)

---

<sup>14</sup> Voir Duchan, Bruder et Hewitt (1995). Sylvie Patron offre une synthèse de ces travaux dans son chapitre « La théorie du déplacement déictique » (2009 : 237-252). Voir aussi Philippe (2000). Dans un article récent, Gabriel Sevilla (2014) associe ce déplacement déictique à une sous-catégorie de la tension narrative qu'il baptise la « tension chrono-topique ».

<sup>15</sup> Traduit par Sylvie Patron (2009 : 242). Cette conception de la temporalité est en fait très semblable à la notion de perspective de locution développée par Weinrich (1973) et à la conception guillaumienne du temps (Ó Kelly 2012 : 75).

Ce phénomène est essentiel pour comprendre la dynamique de l'intrigue, notamment le fonctionnement du suspense, qui ne saurait se passer de cette perspective dans laquelle les horizons temporels du lecteur et des personnages sont susceptibles de se confondre. Sur cette base, nous pouvons avancer que les représentations verbales sont capables de produire un déplacement déictique aussi efficacement que les représentations dramatiques ou filmiques, même si elles ne proposent pas un dispositif offrant un accès direct à une représentation audiovisuelle de l'action dans l'actualité de son déroulement.

Certains cognitivistes vont plus loin en affirmant que, loin de se limiter à une forme de représentation mentale (selon la métaphore du « témoin » d'une scène imaginaire), l'immersion déboucherait sur une sorte de *simulation mentale*. Ainsi que l'affirment Karin Kukkonen et Marco Caracciolo, les « théories cognitives de seconde génération » offrent ainsi aux études littéraires l'occasion de repenser la manière dont les textes sont susceptibles de donner forme à une expérience « incarnée, émotionnelle et quasi perceptive » (2014 : 261). Parmi ces recherches, Anežka Kuzmičová souligne que les travaux sur les neurones miroirs offrent une base empirique attestant l'existence, dans le traitement cognitif des signes verbaux écrits, d'une forme d'incarnation (*embodiment*) dans le monde raconté :

En bref, il a été suggéré que, dans le traitement du langage, quand ce dernier fait référence à un contenu sensori-moteur, qu'il s'agisse d'une phrase isolée comme « saisir le gâteau » (Raposo et al.) ou d'un récit à part entière (Speer et al.), notre cortex sensori-moteur est automatiquement activé de manière très semblable à une situation où nous accomplirions nous-mêmes les actions évoquées ou ferions l'expérience des perceptions représentées. Par exemple, quand nous apprenons que le protagoniste d'une histoire ramasse un objet, par exemple un livre, cette activité se reflète dans les zones motrices et visuelles du cerveau qui seraient activées si le lecteur avait effectivement ramassé le même objet. (Kuzmičová 2014 : 277)

En lien avec les propriétés cognitives associées à ces « neurones miroirs », on peut dès lors admettre que les récits les plus immersifs – qui sont généralement des fictions, mais qui peuvent également inclure certains récits factuels, à l'instar des autobiographies littéraires ou du journalisme narratif – sont susceptibles d'induire des réactions cognitives et des émotions très semblables à celles que nous éprouvons si nous étions en prise directe avec les événements racontés.

Ce phénomène explique notamment le fait qu'il existe, dans la plupart des langues, un aussi grand nombre de tiroirs verbaux, incluant entre autres des « passés du passé » (PQP, PA) ou des « futurs du passé » (COND), alors que l'expérience phénoménale ne connaît que trois temps : le passé, le présent et l'avenir. En fait, au lieu de parler de « passé du passé » ou de « futur du passé », il serait plus juste d'évoquer un « passé du récit » et un « futur du récit », de manière à rendre compte du fait que notre immersion dans le référentiel de l'histoire nous conduit à traiter les temps pivots de la narration comme des quasi-présents. L'abondance des temps de l'indicatif refléterait alors simplement la diversité de notre rapport à ce qui arrive, qui peut être direct, ou médiatisé par un récit.

Il faut cependant préciser, à la suite de Françoise Lavocat (2016) et de Jean-Marie-Schaeffer (1999), que cette « simulation mentale », quand elle est associée à une fiction, possède des différences fondamentales par rapport à une immersion directe dans la réalité, puisque le traitement des informations ne débouche pas sur des actions réelles ou sur la formation de croyances concernant la réalité des événements racontés. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que les récits mimétiques ont le pouvoir de nous transporter dans un monde étranger, et cette idée n'est d'ailleurs guère nouvelle. Weinrich évoquait déjà la valeur éducative du décentrement offert par les contes, rejoignant ainsi les réflexions éthiques que nous avons esquissées dans le chapitre 2 :

C'est par [les contes] que l'enfant se familiarise avec le monde raconté, par eux qu'il s'ouvre à l'existence d'un univers différent de son entourage habituel, et où ses préoccupations ne sont plus seulement de manger, de dormir, de jouer ou d'obéir ; par eux qu'il apprend à participer à un monde autre que le milieu où il vit. Cet apprentissage, commencé avec le conte, se prolongera à travers toute la gamme des différents genres de la littérature narrative. Apprentissage essentiel, puisque c'est celui de la liberté. L'enfant reçoit du conte une leçon qui se continuera dans sa vie d'adulte par les récits de toutes sortes : il apprend à se libérer du monde des contraintes immédiates et à se décentrer un instant : un instant, le prince ou le jeune fils du meunier relèguent à l'arrière-plan le moi propre de l'enfant. (Weinrich 1973 : 49)

Il me semble nécessaire d'ajouter que le rôle central joué par le passé simple dans ce décentrement ou ce « déplacement déictique » a peut-être été quelque peu surévalué par les linguistes, et notamment par Weinrich, dans la mesure où, ainsi que j'ai tenté de le montrer, il existe une vaste palette de stratégies textuelles qui peuvent être exploitées pour engendrer

des effets similaires. Un récit dont le temps pivot est le passé composé, par exemple *La Peste* de Camus, est malgré tout susceptible de construire une scène vivante et de nous attacher au destin des personnages, ce qui suffit à accomplir un déplacement déictique dont le degré demeure toujours relatif, à moins de confondre le monde raconté avec la réalité. Certes, le passé simple aurait été plus efficace pour créer un effet d'immersion, mais cette option aurait eu des effets secondaires en détachant le récit de son énonciateur, ce qui entrerait en contradiction avec la valeur éthique que Camus voulait conférer à son roman. Dans ce cas précis, le dévoilement retardé de l'identité du narrateur, vers lequel pointe le passé composé, permet en outre de produire une surprise qui compense en partie l'affaiblissement du suspense. Ainsi, d'autres temps pivots, en dépit de leur valeur aspectuelle ou de leur ancrage déictique, peuvent engendrer des récits intrigants et immersifs, et par conséquent, il est une fois de plus nécessaire de tenir compte du contexte discursif pour interpréter la valeur d'un tiroir verbal au sein d'un récit.

#### POUR UNE STYLISTIQUE DE LA TENSION NARRATIVE

En conclusion de cette partie, j'aimerais souligner que mon inventaire ne prétendait nullement décrire l'ensemble des moyens linguistiques ou textuels par lesquels la tension narrative peut être modulée. D'autres éléments pourraient être inventoriés : par exemple le recours à des adverbes temporels, l'exploitation d'isotopies lexicales assurant la cohérence sémantique d'un texte ou, au contraire, orientant l'interprétation dans une impasse, le recours à un lexique appartenant au registre de l'émotion ou de l'oralité ou à une syntaxe expressive, l'usage de pronoms personnels ou d'hyperonymes orientant l'attention du lecteur vers une information ultérieure<sup>16</sup>, etc. Gilles Philippe évoque quant à lui la manière dont les démonstratifs peuvent être exploités dans les incipits romanesques :

Le démonstratif d'ouverture est [...] un marquage d'« empathie » parmi d'autres, qui signale que l'énoncé relève d'un centre déictique (un point de vue) dont dépendent toutes les marques subjectives, même en contexte d'énoncé à la troisième personne et au passé. (Philippe 1998 : 52)

---

<sup>16</sup> Voir par exemple Seiji Uchida (1998), qui relie ce procédé à la création de suspense. Dans la terminologie que je propose, il s'agirait plutôt d'une tension fondée sur la *curiosité* du lecteur. Voir aussi Ó Kelly & Joly (1991). Je signale aussi les travaux de Sylvie Freyermuth (2015), qui offrent des perspectives intéressantes sur la construction textuelle de la deixis et sur les anaphores.

Sa propre analyse du phénomène l'amène cependant à conclure que le démonstratif d'ouverture peut aussi contribuer « à retarder au maximum l'accès à la référence et la mise en place de l'univers fictif » (1998 : 64), ce qui permettrait aussi d'associer cet usage à un renforcement de la curiosité, ou à ce que Genette appellerait la « pratique courante du début *in medias res* » (Genette 2007 : 60).

On peut d'ailleurs affirmer que si les structuralistes avaient raison d'imaginer que l'intrigue ressemblait à une grande « phrase » (Genette 1972 : 75), il aurait fallu préciser qu'il ne s'agissait pas de n'importe quel type de phrase. La « phrase intrigante » adopte une syntaxe expressive, elle oriente l'attention de l'interlocuteur vers un dénouement virtuel en s'appuyant sur une *dislocation* ou sur une *dilatation*, dont la fonction est de retarder la révélation du prédicat, comme dans les exemples suivants, qu'il est facile de corréler avec les deux modalités de la mise en intrigue :

1. Curiosité par dislocation : Il a tué Roger Akroyd, le docteur Sheppard.
2. Suspense par dilatation : Un garçon a trouvé, en pleine tempête de neige, en creusant la terre gelée pour faire un feu, alors qu'il ne s'y attendait pas... une caissette pleine d'or.

Sur un plan plus contextuel, qui relève cette fois de l'analyse du discours, il faudrait aussi insister davantage sur le rôle de l'intertextualité (ou de la transtextualité), qui n'a été évoquée que de manière marginale<sup>17</sup>. Ainsi que l'a montré Jean-Louis Dufays (2010), la dynamique narrative repose de manière fondamentale sur la mobilisation par le lecteur de stéréotypes, qui sont activés dans le récit à travers des allusions à des scénarios supposés connus. De plus, sur un plan sociologique, il faudrait tenir compte de ce que Stanley Fish (2007) appelle des « communautés de lecteurs », qui influencent la façon dont les récits sont interprétés : l'acte de lecture n'est individuel qu'en apparence, il s'inscrit en réalité dans une collectivité qui en canalise et en socialise le sens. Les réseaux sociaux et les sites de fans démontrent aujourd'hui l'importance de cette réception partagée et pleinement dialogique des grands récits qui circulent dans notre société hyper-connectée.

Ainsi que je l'ai déjà évoqué, l'école se présente elle-même comme l'un des lieux de cette socialisation de la lecture, et les études littéraires

---

<sup>17</sup> Sur cette question, je renvoie à Baroni (2007). Dans le présent ouvrage, le chapitre 8 traitera particulièrement de cet aspect dans une perspective plus empirique.

compensent ainsi en partie la perte d'influence de la fiction romanesque au sein de notre culture transmédiatique, en permettant la création d'un dialogue *autour* du texte, un échange collectif essentiel pour que le lecteur se sente concerné par sa lecture, pour qu'il s'investisse en elle. Mais pour que ce dialogue joue pleinement son rôle, encore faut-il que les études littéraires consentent à discuter de ce qui constitue le cœur de l'expérience esthétique propre aux récits mimétiques : l'immersion dans un monde alternatif, l'attachement aux personnages et l'intérêt que nous portons à ce qui leur arrive.

Bref, dans cet ouvrage, nous sommes loin d'avoir épuisé tous les outils que la linguistique, l'analyse de discours, la narratologie, la sémiologie ou la sociologie ont à offrir à l'analyse textuelle de la tension narrative. Beaucoup de travail reste à accomplir pour aboutir au développement d'une analyse compréhensive des mécanismes qui président à la dynamique de l'intrigue littéraire. Il appartient en fin de compte à chaque interprétation singulière de mettre au jour les moyens par lesquels un auteur est parvenu à intriguer son lecteur et d'élargir ainsi, par un processus inductif, notre compréhension générale du fonctionnement des récits mimétiques. En outre, une telle analyse ne prend véritablement son sens que dans la mesure où l'on s'interroge en même temps sur les raisons, esthétiques, mais également éthiques ou commerciales, qui justifient un telle mise en tension du récit, ce qui nous conduit naturellement à rattacher l'analyse narratologique et la stylistique de l'intrigue à des considérations historiques ou biographiques.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

PARTIE 3

**L'INTRIGUE DANS LE TEXTE**

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CHAPITRE 6

### ***DERBORENCE, L'INTRIGUE SPECTRALE***

[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 intérieur ?

Eric de Montmollin, *Zofingue*, janvier 1935

#### **DU POINT DE VUE DES CRITIQUES**

Ainsi que le souligne Stéphane Pétermann, *Derborence* est reconnu comme l'un des « chefs-d'œuvre de cette période vue comme celle de la maturité, comme un des points culminants de l'ensemble de la production fictionnelle de l'écrivain. [...] Et il faut bien reconnaître que *Derborence* est, avec *La Grande Peur dans la montagne* et *Aline*, un des romans les plus connus de Ramuz, un des plus étudiés dans les écoles et un des mieux diffusés » (2006 : n.p.). Ce roman raconte l'opposition « épique » entre l'Homme et la Nature, incarnée par la force destructrice de la montagne, qui ensevelit le protagoniste, Antoine, sous une avalanche. Ce dernier parvient cependant à survivre, mais lors de son retour, son apparence spectrale, qui suscite la méfiance de villageois superstitieux, manque de le faire tuer, avant que sa jeune épouse, Thérèse, le reconnaisse. En 2005, lorsque ce récit a fait son entrée dans la collection de la Pléiade, Jean-Louis Pierre a rédigé une notice dans laquelle il souligne 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 » (Ramuz 2005 : 1665). Il me semble que ce commentaire manifeste un aveuglement symptomatique face à la dimension indéniablement intrigante de la fiction de Ramuz. On peut faire l'hypothèse qu'aux yeux du critique, la reconnaissance des mécanismes

textuels de la tension narrative ou des intentions commerciales de l'écrivain risquerait de compromettre la valeur esthétique de l'œuvre<sup>1</sup>. Pourtant, un tel jugement tranche singulièrement avec le succès commercial et critique de *Derborence* lors de sa parution, d'abord en Suisse en 1934, puis en France en 1936<sup>2</sup>.

Le succès de *Derborence* n'est pas le résultat d'un lent processus de reconnaissance, selon le stéréotype romantique du chef d'œuvre visionnaire qui s'adresserait aux lecteurs du futur. Au contraire, dès ses premières éditions, le livre reçoit un accueil très favorable de la part des journalistes et du grand public. À l'époque, la grande majorité des commentaires publiés dans la presse reconnaissent que *Derborence* se démarque des œuvres précédentes par l'efficacité de son intrigue et par le plaisir immédiat qui en découle pour le lecteur :

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 croissante<sup>3</sup>.

Plusieurs commentaires insistent en particulier sur l'effet de *pathos* qui saisit le lecteur dès la première ligne et qui le tient jusqu'au dénouement :

*Derborence* qui paraît ces jours-ci, est d'un pathétique intense et déconcertant. Il prend tout de suite le lecteur, mais pour le dérouter, et ne pas le laisser se reprendre, tant que le roman n'est pas fini<sup>4</sup>.

Et d'emblée l'atmosphère qui doit être là est là ; on pressent qu'un malheur menace. C'est superbement « amené<sup>5</sup> ».

[C'est un] drame poignant écrit dans un style elliptique qui laisse à chaque page une incertitude de plus en plus pesante jusqu'aux dernières lignes<sup>6</sup>.

En le lisant, j'ai senti passer en moi les frissons de l'angoisse et la fraîcheur des prés alpestres<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Sur cette question, qui nous rapproche d'une réflexion sociologique sur la valeur de l'intrigue et du suspense, je renvoie à mes articles Baroni (2012 ; 2004). Pour une approche comparée des thèses de Bourdieu et de Schaeffer, voir Goudmand (2012).

<sup>2</sup> Ramuz a conservé dans ses archives plus de 280 articles se rapportant à la parution de ce roman. 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 sa publication aux éditions Slatkine (2013b).

<sup>3</sup> Anonyme, *Bulletin PML*, septembre 1936. L'ensemble des commentaires cités sont tirés des archives de Ramuz. Ils ont été publiés entre 1934 et 1936.

<sup>4</sup> Anonyme, *L'Européen*, 20 mars 1936.

<sup>5</sup> Anonyme, *Feuille d'avis de Lausanne*, 21 décembre 1934.

<sup>6</sup> Anonyme, *Bulletin PLM*, septembre 1936.

<sup>7</sup> Elie-Michel Boury, Bugiste, 11 avril 1936.

De cette très simple histoire, M. C.-F. Ramuz fait une espèce de conte fantastique et mystérieux d'où l'on ne peut se détacher<sup>8</sup>.

Il y a là une angoisse sourde, qui se transmet dans cette atmosphère singulière de cataclysme, vécu par ces êtres simples, avec une sorte de nudité<sup>9</sup>.

Il est prenant, ce récit – comme est intitulé le livre – d'un cataclysme de la montagne<sup>10</sup>.

Ces commentaires rappellent que de nombreux lecteurs ont lu la fiction de Ramuz, lors de sa parution, pour le simple plaisir que leur procurait son intrigue et pour cette « intensité dramatique » que Jean-Louis Pierre s'attache à nier. Parmi les techniques utilisées par l'auteur pour accentuer la tension narrative, ces mêmes critiques relèvent l'éclatement des perspectives, le rythme discontinu de la narration, le découpage chapitral fonctionnant comme une série de *cliffhangers*, et enfin le « ralenti », qui contribue à accentuer le suspense :

Celui qui lit *Derborence* est immédiatement frappé par la discontinuité de l'action et par la régulière cassure qui intervient à la fin de chacun des courts chapitres où elle est enfermée<sup>11</sup>.

Le récit est très lent, si vous le chronométrez selon les règles ordinaires. Mais justement, c'est le *film au ralenti* qui, ici, nous intéresse et nous tient en haleine<sup>12</sup>.

Plusieurs critiques mentionnent les incertitudes qui ouvrent des virtualités narratives à partir du fil ténu de cette histoire simple :

[S]i 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 intérieur<sup>13</sup> ?

Antoine a été écrasé dans la tourmente ; cependant, un jour, il reparaitra. Mais sous quelle forme ? Est-ce un corps ? Est-ce une âme<sup>14</sup> ?

Ce revenant n'est-il qu'un fantôme ? Telle est la question que se posent les villageois<sup>15</sup>.

On hésite à le recevoir. Ne serait-il pas un fantôme<sup>16</sup> ?

Es-tu un homme ? es-tu un chrétien ? es-tu un être véritable ? [...] Cette scène particulièrement pathétique et qui constitue un des sommets du

<sup>8</sup> Georges Poupet, *Le Jour*, 13 avril 1936.

<sup>9</sup> Anonyme, *Nouveau Journal*, 11 mai 1936.

<sup>10</sup> Anonyme, *Livres français*, mai 1936.

<sup>11</sup> Georges Anex, *Cahiers de la renaissance vaudoise*, 1935.

<sup>12</sup> Camille Melloy, *Revue des auteurs et des livres*, avril 1936.

<sup>13</sup> Eric de Montmollin, *Zofingue*, janvier 1935.

<sup>14</sup> Jean Vignaud, *Le petit parisien*, 21 avril 1936.

<sup>15</sup> Anonyme, *Le Populaire*, 10 mai 1936.

<sup>16</sup> Anonyme, *Mémorial de la Loire*, 17 octobre 1936.

récit, met fin – provisoirement du moins [...] – au doute qui subsistait sur l'authenticité d'Antoine Pont [...]. Mais le drame va rebondir<sup>17</sup>.

Sous les blocs accumulés, n'a-t-il pas laissé son compagnon, son parent ? [...] Etions-nous si sûrs qu'il ait été vivant, l'homme de cet extraordinaire retour<sup>18</sup> ?

Guérira-t-il jamais de sa terrible émotion<sup>19</sup> ?

On constate que la plupart de ces questions portent sur la deuxième partie du roman. D'ailleurs, un critique admet que « la mise en train apparaît difficile, mais bientôt le drame se noue<sup>20</sup> ». On peut aussi noter que certains critiques reprochent à l'auteur un épilogue heureux, auquel ils n'hésitent pas à substituer un dénouement alternatif :

Mais c'est l'amour qui vainc la tentation de la mort et l'on voit redescendre de la montagne le couple retrouvé. Épilogue heureux, mais auquel on ne saurait empêcher la pensée de substituer l'image plus vaste, plus dramatique, plus mystérieuse du couple qui se serait au contraire perdu dans sa poursuite insensée<sup>21</sup>.

Détail amusant : une demi-douzaine de critiques, qui devaient certainement avoir mal lu le texte (ou qui ne l'ont pas lu et qui ont recopié les erreurs de leurs collègues), ont prétendu que la fin était effectivement malheureuse. Ainsi en va-t-il de cette critique de Jean-Germain Tricot parue en 1936 :

Lui et sa femme repartent pour Derborence, à la recherche des disparus ; une nouvelle avalanche les recouvrira pour toujours. Une tragédie<sup>22</sup>.

Il y a là une erreur manifeste, mais on peut également rapprocher cette façon d'investir les virtualités de l'intrigue de la citation précédente et de ce que Marc Escola, dans le sillage de Pierre Bayard, définit comme une exploration des « textes possibles » :

Les contributeurs de cette *Théorie des textes possibles* ont retenu de Pierre Bayard l'idée qu'un lecteur n'est nullement tenu d'adopter les conclusions auxquelles l'auteur prétend s'arrêter, que la critique littéraire peut donc être la continuation de la création par d'autres moyens, et qu'en définitive il n'y a jamais bien loin de la lecture d'une œuvre à sa réinvention ou réfection. (Escola 2012 : 10)

<sup>17</sup> Herman Frenay-Cid, *Feuilleton de la gazette de Liège*, 17 juin 1936.

<sup>18</sup> Anonyme, *Mémorial de la Loire*, 17 octobre 1936.

<sup>19</sup> C. Gandilhon, *Gens-d'Armes*, 13 juin 1936.

<sup>20</sup> Anonyme, *Grande revue*, juillet 1937.

<sup>21</sup> Pierre Loewel, *L'ordre*, 15 juin 1936.

<sup>22</sup> Jean-Germain Tricot, *L'Indépendant*, 14 mars 1936.

Cette façon de réinventer le texte, ou de remédier à ce qui est interprété comme une faiblesse<sup>23</sup>, démontre que le dénouement ne signifie pas nécessairement la fin de la contemplation des virtualités de l'intrigue. Les alternatives de l'histoire peuvent ainsi faire l'objet d'une activité critique spécifique, au sein de laquelle il ne s'agit pas seulement d'interpréter le texte, mais également de discuter les options choisies par l'auteur et d'explorer par l'imagination d'autres histoires possibles. C'est donc un discours fondamental sur les valeurs esthétiques ou éthiques qui peut s'engager sur ce terrain, de sorte que le lecteur est encouragé à sortir de son rôle d'interprète soumis à l'horizon du texte, pour investir celui, beaucoup plus aventureux, de lecteur critique ou de sujet-scripteur.

#### DU POINT DE VUE BIOGRAPHIQUE

On peut s'interroger sur les motivations qui poussent Ramuz à commencer en 1933 la rédaction d'un récit dans lequel l'intrigue occupe une place aussi centrale. Pour comprendre ce parti pris, il est nécessaire de sortir de l'illusion qui voudrait qu'un écrivain, même canonisé et publié dans la Pléiade, soit dénué de préoccupations matérielles. Ainsi que le révèle son journal, durant l'été 1933, Ramuz fait face à d'importantes difficultés financières liées à l'achat de sa maison ainsi qu'à la crise financière de 1929, qui entraîne la « diminution catastrophique des quelques valeurs [qu'il avait] en banque » (Ramuz 2005b : 273).

Ces soucis d'argent expliquent certainement de nombreux choix esthétiques opérés au moment de la rédaction de *Derborence*. En effet, Ramuz réunit dans son récit tous les ingrédients qui étaient à l'origine de sa plus grande réussite commerciale, acquise en 1926 avec *La Grande Peur dans la montagne* : une intrigue simple, mais tendue, le cadre montagnard, l'atmosphère inquiétante tendant vers le surnaturel et la personnification de la nature comme puissance destructrice. Dans une lettre adressée à Poulaille, datée du 9 février 1925, Ramuz décrivait *La Grande Peur* comme un « petit roman-feuilleton », précisant qu'il voulait dire par là « que c'était un récit et qu'il y avait une "intrigue" » (Ramuz 1959 : 161). On peut en conclure que le choix de l'étiquette générique

---

<sup>23</sup> Rappelons le titre de l'ouvrage de Pierre Bayard : *Comment améliorer les œuvres ratées* (2000).

« récit » apposée à *Derborence*, qui a fait couler beaucoup d'encre, avait probablement pour but principal de souligner ce parti pris en faveur de l'intrigue, qui contraste avec l'esthétique du « tableau » que l'on rencontre dans d'autres œuvres de cette période. Au cours de la rédaction, on constate d'ailleurs que le souci de la « dramatisation » est omniprésent et Jean-Louis Pierre ne manque pas de signaler que Ramuz n'hésite pas à modifier les événements historiques dont il s'inspire pour en accentuer l'impact émotionnel :

À partir des données du *Dictionnaire géographique*, Ramuz procède à des modifications : dans un désir de dramatisation, il additionne les pertes humaines de 1714 et 1749, modifie l'heure de la catastrophe en passant du jour à la nuit. (Ramuz 2005a : 1661)

Force est de constater que la stratégie de Ramuz sera couronnée de succès, puisque le 27 mars 1936, il reçoit une lettre de son éditeur français 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 content.

Bien que nous ne disposions pas de chiffres de vente précis, nous savons que les mille exemplaires de l'édition Mermod ont été vendus en quelques jours, et à en croire la lettre de Pierre Tisné, l'édition Grasset s'est également bien écoulee. Nous savons aussi que Ramuz obtient 8000 francs pour l'édition à la *Guilde du Livre*, avec un premier tirage de luxe de 3000 exemplaires, qui sera suivi de cinq rééditions jusqu'en 1953. À ces succès en France et en Suisse romande, il faut ajouter des traductions en allemand et en italien, qui débouchent sur des publications en 1935 à Zürich, en 1936 à Munich, et en 1942 à Milan. En résumé, parallèlement à son succès critique et à son incontestable réussite artistique, il faut admettre que *Derborence* fut aussi une réussite commerciale qui fut, dans une large mesure, planifiée par l'auteur à travers une série de choix stylistiques et thématiques.

En ce qui concerne le travail de réécriture lors de la publication des œuvres complètes, en 1941, on constate que Ramuz ne relâche pas ses efforts en vue de dramatiser son récit, ce qui le conduit à modifier certains passages, comme celui-ci :

Version de 1934 : Séraphin avait fait quelques pas pour trouver une place d'où la vue fût entièrement dégagée ; Séraphin lève le bras. (203)

Version de 1941 : De tous côtés, ils étaient ainsi entourés et dominés par l'entassement des montagnes, et c'est au fond du trou que Séraphin a levé le bras.<sup>24</sup>

L'entassement de ces montagnes qui vont bientôt s'abattre sur les personnages, ainsi que la mention d'un « trou », qui apparaît comme un présage morbide, renforcent indéniablement l'effet dramatique de la scène. Cette réécriture souligne au passage que la tension ne repose pas uniquement sur l'action (dans les deux cas, Séraphin ne fait que lever le bras), mais aussi sur son arrière-plan, sur la description du cadre de la scène, qui encourage le lecteur à scruter les signes avant-coureurs d'un drame menaçant, à la manière de prolepses suggestives.

#### DU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Ainsi que le souligne Michel Raimond, l'histoire littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle peut être vue comme une suite continue de crises et de retours de l'intrigue, le parcours de Ramuz constituant un cas exemplaire de ce mouvement de balancier. Il note qu'avant la Première Guerre mondiale « Ramuz avait pris le parti de raconter tout bonnement une histoire, fût-elle pénétrée de poésie. C'est après 1914 que ses romans rompaient avec l'ordre traditionnel du récit » (1966 : 237). Mais il ajoute que « Ramuz devait en revenir, vers 1925, à la narration d'histoires toutes simples, comme celle de *La Grande Peur*, de *La Beauté sur la terre*, de *Derborence* » (1966 : 241). Il ajoute que dans les textes les plus réussis de cette période, l'auteur romand parvient à faire la « synthèse de l'image et de l'action » et ainsi à concilier « l'intérêt romanesque et l'attrait de la poésie » (1966 : 241).

Ramuz a lui-même exposé son point de vue sur l'histoire littéraire à diverses reprises. Dans un essai de 1939, il décrit « l'invention » comme l'art qui consiste à

nouer une intrigue, à en compliquer, à en diversifier les péripéties et à ne la dénouer qu'après les avoir épuisées. L'invention est « dynamique » comme on dit ; elle réside dans un mouvement constant, organisé de manière à susciter, à maintenir et renouveler l'intérêt ou même fréquemment la simple curiosité du lecteur ; l'imagination, au contraire, est contemplative. (2011 : 564)

---

<sup>24</sup> L'édition des œuvres complètes par Slatkine, qui choisit l'option originale d'imprimer la première version du roman, offre la possibilité de comparer toutes les versions publiées du vivant de l'auteur grâce à un CD-ROM.

Il ajoute modestement qu'il n'a pas d'invention, qu'il n'a que de l'imagination, tout en précisant que le parfait romancier devrait être pourvu des deux qualités. Le succès commercial et critique de *Derborence* semble prouver que Ramuz, en dépit de sa posture affichée<sup>25</sup>, était en réalité parfaitement capable de conjuguer imagination et invention quand le besoin s'en faisait sentir. Se présenter comme un « poète » et non comme un « romancier » rompu à l'art de la mise en intrigue est évidemment un bon calcul pour un auteur arrivé à l'âge où il se préoccupe davantage de sa place future dans le panthéon des écrivains que de sa sécurité matérielle. Selon la logique inhérente au champ littéraire, le poète bénéficie évidemment d'une plus grande autonomie que le romancier, et donc d'un prestige supérieur. On constate cependant que quand Ramuz s'adresse à son éditeur, il peut se montrer sous une facette très différente, et beaucoup plus prosaïque<sup>26</sup>. En outre, il est important de souligner que Ramuz ne considérait pas l'invention d'une intrigue efficace comme dénuée de valeur esthétique. Dans un essai de 1915, Ramuz opposait d'ailleurs l'esthétique romanesque, qui vise à intéresser le lecteur en piquant sa curiosité, au roman « analytique ou didactique ou “à thèse” », dont Zola serait le principal représentant. Ramuz prenait alors clairement position en faveur du romanesque :

[S']il fallait absolument décider entre eux 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. (Ramuz 2009 : 495)

Dans cet essai, Ramuz envisageait aussi la possibilité d'un mélange entre poésie et romanesque, qui deviendra l'un des traits saillants de son esthétique à partir de 1925, notamment dans *La Grande Peur dans la montagne* et dans *Derborence* :

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

<sup>25</sup> Sur la notion de « posture », voir Meizoz (2007).

<sup>26</sup> Dans une lettre dactylographiée envoyée à son éditeur en 1934, il évoque la « question de la critique (ou des critiques) », pour préciser que, sur ce point, il n'est préoccupé que de son « avenir *commercial* » ce mot souligné par Ramuz.

a le récit épique, le récit lyrique, le récit dramatique)[.] [...] 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 genre. (Ramuz 2009 : 496)

Si l'on tient compte de cette défense du romanesque, du populaire et du roman-feuilleton contre le roman à thèse naturaliste, on constate qu'il serait réducteur d'opposer systématiquement l'imagination de l'auteur à l'invention d'une intrigue palpitante. Au contraire, les ambitions esthétiques de Ramuz visaient fusionner intrigue et poésie, lyrisme et romanesque, car ces deux dimensions visent au fond un même but : engendrer du plaisir esthétique.

#### DU POINT DE VUE DE LA NARRATION

Ramuz parvient à nouer son intrigue dès les premières pages en nous faisant ressentir, à travers différentes prolepses suggestives, le poids de la menace qui pèse sur la tête des personnages. L'éboulement survenu, c'est la saisie de ses conséquences qui est longtemps différée. L'auteur joue alors sur une multiplication des points de vue, qui s'incarnent dans différents personnages, témoins directs ou indirects du drame, ces derniers se révélant souvent incapables de saisir immédiatement la nature et la portée des événements. C'est notamment l'annonce à Thérèse de la disparition d'Antoine, longtemps différée, qui constitue le point d'orgue de cette partie du récit. Juste après cette scène, le dernier chapitre de la première partie insiste sur la différence de perspective entre le compte rendu rétrospectif de l'événement, et la rumeur, qui s'est répandue comme une traînée de poudre et qui a donné son allure au récit :

On a calculé plus tard que l'éboulement avait été de plus de cent cinquante millions de pieds cubes, et ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit qui avait été entendu de toute la vallée, encore qu'elle ait d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. Seulement on n'avait pas su tout de suite ce que ce bruit signifiait.

Maintenant on allait le savoir, parce que la nouvelle allait, allant très vite, bien qu'il n'y eût alors ni télégraphe, ni téléphone, ni automobiles. C'est bientôt dit. On dit : « C'est la montagne qui est tombée. » (242<sup>27</sup>)

<sup>27</sup> Toutes les références renvoient à l'édition publiée par Slatkine en 2013 (volume XXVII des œuvres complètes) qui reprend le texte original paru chez Mermod en 1934.

Ainsi que l'ont remarqué les critiques au moment de la parution du récit, l'efficacité de l'intrigue de la première partie repose en grande partie sur une variation des points de vue. D'une part, nous sommes placés dans la perspective limitée de personnages qui ne comprennent pas tout de suite ce qui leur arrive, ce qui nous soumet au rythme de la nouvelle qui se répand dans la vallée, qui est aussi le rythme du texte et celui de la parole de l'auteur. D'autre part, l'épigraphie joue le rôle d'une *prolepse suggestive*. Nous sommes dès lors en décalage épistémique par rapport aux personnages, cette *focalisation élargie* nous permettant d'anticiper le drame qui les menace. Antoine et Thérèse ont eux-mêmes des « prémonitions », qui ne font qu'accentuer le tragique de leur situation. C'est donc bien le suspense qui domine dans la première partie du roman. Par exemple, dans le passage suivant, le mélange des points de vue du narrateur et du personnage est particulièrement complexe, ce qui permet de percevoir les signes avant-coureurs de l'éboulement, qui sont filtrés par la semi-conscience du protagoniste, encore partiellement engagé dans un rêve :

Attention !

Il y a eu un choc, est-ce qu'il dort toujours ? il sent qu'il a les yeux ouverts.

Le drôle de bruit qu'il a cru entendre continue de se faire entendre.

Est-ce dans sa tête ? Il y a un bruit d'eau dans ses oreilles ; il dort, est-ce qu'il dort ? Il se retourne sur sa couchette, il voit que la porte du chalet s'ouvre ; quelqu'un avance précautionneusement la tête dans le clair de lune, qui s'arrête juste au milieu de son dos, faisant une ligne bien droite. Où est-elle ?

« Ah ! se dit-il, ça s'est arrangé depuis, voyons... Bien sûr, bien sûr, à présent on est mariés, c'est fait ; c'était le vieux temps... »

Il pense : « Samedi... »

Il rouvre les yeux ; il voit qu'on est sorti du chalet ; et le carré de clair de lune en arrière de la porte est vide, comme une toile à peindre où on n'aurait pas encore peint.

Il s'est endormi, est-ce qu'il s'est endormi ?

Mais tout à coup le toit s'est effondré, pendant qu'une des poutres qui le soutenaient, s'abattant à un de ses bouts, venait heurter la construction de bois où Antoine était sur sa paillasse. (206)

L'avertissement « Attention ! » peut évidemment être interprété comme une forme de discours indirect libre, qui renverrait à cette part de la conscience du personnage mise en alerte par le « drôle de bruit qu'il a cru entendre », mais qui ne suffit pas à le réveiller. On peut aussi se demander s'il n'y a pas une indétermination énonciative en cet endroit :

suivant la manière dont on interprète l'avertissement, il pourrait aussi bien exprimer le point de vue du narrateur (dont on sait qu'il a une incarnation particulière dans les récits de Ramuz), voire celui des lecteurs, tentés d'avertir le personnage du danger qui le menace, comme s'ils étaient dans la posture de témoins impuissants. Si l'on tranche pour cette interprétation métalectique, le cri ne tenterait pas seulement de traverser les niveaux qui séparent le rêve de la réalité à l'intérieur de la fiction, mais aussi les niveaux qui séparent cette fiction de la réalité extra-fictionnelle : il renverrait ainsi aux conséquences d'un effet d'immersion intense, qui peut conduire certains lecteurs à vouloir prévenir les personnages d'un danger, tout en sachant pertinemment qu'ils ne peuvent être entendus.

On retrouve une technique similaire de prolepse suggestive accentuant le suspense (mais cette fois sans effet métalectique), lorsque la mère de Thérèse apprend la disparition d'Antoine et de Séraphin. Elle court rejoindre sa fille et cherche d'abord à lui cacher la vérité en la calfeutrant dans la maison, ce qui lui permet de différer pendant quelques instants la nouvelle du drame :

Mais un cri arrive tout à coup, perçant les murs et l'épaisseur du verre, on passe en courant derrière la maison :

- Qu'est-ce qu'on entend ?
- Oh ! c'est rien, a dit Philomène.
- Mais, toi, mère, qu'est-ce que tu as ?

Parce qu'il lui avait bien fallu se retourner à la fin et Philomène montre une figure de papier sale, pendant qu'elle tient ses mains l'une sur l'autre à hauteur de sa ceinture pour les empêcher de trop bouger.

Et malgré la demi-obscrité où elle est, voilà que Thérèse la regarde parce qu'on n'empêche pas la vérité de percer. (238)

Cette technique du drame anticipé rappelle la métaphore de la bombe placée sous la table, dont se servait Hitchcock pour expliquer la différence entre le suspense et la surprise :

Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor – ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public

participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser. » (Truffaut 1975 : 81)

Toutefois, c'est dans la deuxième partie du récit que la tension atteint son point culminant, ainsi que le soulignent d'ailleurs la plupart des critiques lors de la parution du livre. Je ne m'attarderai pas sur les incertitudes de l'histoire que j'ai déjà évoquées (Antoine ne serait-il pas un fantôme ? Sous les blocs accumulés, n'a-t-il pas laissé son compagnon ?), mais il est intéressant d'examiner la manière dont Ramuz renforce la tension de son récit en s'appuyant sur différents procédés narratifs, notamment sur des prolepses suggestives, sur une variation des points de vue et sur la segmentation chapitrale.

Premièrement, l'auteur prend soin d'introduire, dès les premières lignes de la deuxième partie, l'élément qui constituera le cœur de l'intrigue, à savoir l'hypothèse surnaturelle formulée par le vieux Plan :

Et tu les entends comme moi, la nuit, les pauvres, ceux qu'il retient là prisonniers. La nuit, quand je suis dans ma cabane de pierres et toi tu es là-haut : ce qu'ils disent, hein ? comment ils se lamentent et ils se désespèrent, n'ayant pas trouvé le repos. Ayant une forme de corps, mais rien dedans, et c'est des coques vides ; seulement elles font du bruit, la nuit, et on les voit, pas vrai ? (251)

Un passage en particulier sert à dramatiser le retour d'Antoine en exploitant une restriction provisoire de la focalisation et une variation des points de vue, tout en jouant sur la discontinuité induite par le découpage chapitrale. Lors du premier contact entre Antoine et Thérèse, nous nous trouvons d'abord dans le point de vue de cette dernière. Filtrés par la perception de Thérèse, plusieurs éléments confèrent un caractère surnaturel à la scène : Antoine, qui n'est pas identifié, est désigné par un pronom neutre (« ce », « ça ») ; par ailleurs, il se déplace silencieusement, comme s'il flottait dans l'air, et sa voix paraît inhumaine :

C'était venu on ne sait d'où, puis ça se montre. C'était comme suspendu en l'air, parce que justement les branchages en cachaient la partie d'en bas. Elle cherchait à se raisonner ; elle se disait : « Qu'est-ce que c'est ? » elle se disait : « C'est un voisin » ; mais un voisin a des souliers à clous qui font du bruit ; or, la forme là-bas était parfaitement silencieuse. [...] Et elle reste ainsi jusqu'au moment où une voix rauque était venue, mais était-ce seulement bien une voix :  
– Eh !... eh !... (262)

On constate ici plusieurs occurrences de présents narratifs dans une phrase malgré tout dominée par l'imparfait. Cet effet nous rapproche du registre de l'oralité et contribue, par le contraste entre les deux plans, à souligner le caractère dramatique de l'apparition. Par ailleurs, la dominance de l'imparfait souligne l'importance du filtrage de la scène par la perception de Thérèse. C'est la contemplation de l'événement plutôt que sa narration qui domine ici, le récit proprement dit étant différé.

Plus tard, en adoptant un registre similaire, Thérèse raconte cette scène à Nendaz, et elle établit naturellement, dans ce récit enchâssé, le lien entre cette rencontre mystérieuse et la légende colportée par Plan :

J'étais dans le jardin, c'était blanc, ça ne pesait rien. Vous savez bien ce qu'on raconte, vous savez bien ce que dit Plan. Qu'est-ce que vous en pensez, Maurice Nendaz ? Hein, s'ils revenaient quand même ! et ils ne touchent plus le sol, parce qu'ils n'ont plus de poids. Ils ne font point de bruit, c'est comme de la fumée, c'est comme un petit nuage, ça se déplace comme ça veut... (265)

Ici, le récit intercalé n'amène aucune résolution, mais contribue plutôt à augmenter la menace qui pèse sur Antoine, notamment du fait de la limitation des informations dont dispose le narrateur homodiégétique. L'effet de ces deux premiers passages est donc double : premièrement, l'apparition renforce le suspense, car Thérèse établit un lien explicite avec la légende colportée par le vieux Plan, et le narrateur de son récit, Nendaz, va lui-même répandre la nouvelle, attestant la rumeur et renforçant l'inquiétude des villageois. Par ailleurs, le premier passage contribue à piquer la curiosité du lecteur. Certes, nous en savons plus que Thérèse sur l'identité de ce fantôme, mais la scène a malgré tout été narrée de son point de vue, ce qui conduit à une restriction par rapport à Antoine. Confrontés au caractère surnaturel de l'apparition, nous sommes donc amenés à nous demander pourquoi cette rencontre s'est déroulée d'une manière aussi étrange. Nous reconnaissons ici, dans les termes de Genette, une *ellipse latérale* (ou une *paralipse*), qui sera comblée plus tard par une *analepse complétive*.

Le chapitre suivant permet de changer de régime de focalisation, et nous revivons la scène du point de vue d'Antoine, ce qui nous permet de comprendre enfin les causes du mystérieux événement. Ici, le temps pivot est, encore plus nettement, le présent narratif, ce qui produit un effet local de narration simultanée. Dans cette version, contrairement à la première occurrence de la scène, même si plusieurs propositions renvoient aux pensées ou aux perceptions du personnage (« il voit

qu'il a les pieds en sang ; ils sont gris comme la terre, avec des taches brunes » ; « il s'étonne du bruit de sa voix »), l'usage généralisé du présent met au premier plan le récit de l'événement et non sa perception subjective :

Alors il repart en courant, mais il faut qu'il s'arrête de nouveau, parce que les lambeaux de souliers qu'il a aux pieds se sont racornis par l'effet de la sécheresse, et le blessent : il s'assied, il voit qu'il a les pieds en sang ; ils sont gris comme la terre, avec des taches brunes. Il ôte ses souliers et les jette dans la gorge, où ils tombent tout d'une haleine. [...] Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit de sa voix, tellement elle est rauque ; et elle a comme des piquants qui font qu'elle s'accroche dans sa gorge au passage, de sorte que les mots qu'il prononce restent sans achievement. (268)

La résolution différée de cette séquence représente un cas exemplaire d'une technique jouant sur la discontinuité chapitrée corrélée à une variation stratégique des points de vue. On constate en même temps que le régime de focalisation joue autant sur une restriction partielle de l'information – pour entretenir la curiosité du lecteur concernant la scène, nous en savons provisoirement moins qu'Antoine – que sur un excès, puisque cette scène contribue à préciser les dangers qui menacent le protagoniste et que ce dernier ignore complètement.

Notre curiosité satisfaite, la suite du passage nous conduit rapidement vers le *climax* de la seconde partie, qui repose sur le suspense qui découle des conséquences potentiellement désastreuses du récit de Thérèse lorsque les villageois rencontrent enfin Antoine. Pour intensifier le suspense, Ramuz n'hésite d'ailleurs pas à introduire préalablement un élément de dramatisation supplémentaire : le fusil de Rebord, qui vient concrétiser la menace mortelle qui pèse sur Antoine.

– Qui est-ce qui peut bien avoir passé par là, hein ?  
 Tout à coup, alors, on entend Rebord :  
 – Ma foi, moi, on ne sait jamais... Moi, je vais toujours chercher mon fusil. (271)

Un coup de feu sera tiré en l'air, trois pages plus tard, et pendant que Rebord recharge son arme, on lui dit : « Voyons, tu es fou ! Est-ce qu'on sait seulement qui c'est ou ce que c'est ? Tu vas faire un malheur » (273). L'introduction d'une arme ajoute ainsi un danger concret au climat de peur lié à cette histoire de revenant, et le pronostic formulé sous la forme d'une prolepse « disnarrée » par un personnage (« tu vas faire un malheur ») renforce les pronostics dramatiques que le lecteur

envisage à ce stade de l'histoire, avant qu'Antoine soit enfin reconnu par son épouse.

### LIER FORME, FONCTION ET CONTEXTE

Dans ce chapitre, j'espère avoir montré le profit que l'on peut tirer d'une redéfinition de l'intrigue tenant compte non seulement de la logique de l'histoire racontée, mais aussi de sa textualisation et de la fonction esthétique remplie par la mise en intrigue. Mettre en intrigue, ce n'est pas autre chose que créer un dispositif textuel en vue d'intriguer le lecteur, et les techniques qui sous-tendent ce dispositif, on l'a vu, sont beaucoup plus sophistiquées que ce que l'on pourrait imaginer au premier abord : il ne suffit pas de raconter le déroulement d'un événement dramatique, mais il convient de suggérer la menace qu'il fait peser sur les personnages avant qu'il ne survienne, puis de prolonger l'incertitude concernant l'évaluation de ses conséquences en jouant sur les ruptures temporelles du récit, sur le découpage chapitral, sur des changements de rythme et des variations de focalisation, ainsi que sur un usage non conventionnel des temps verbaux. Finalement, dans la dynamique narrative, que le malheur survienne (l'éboulement) ou qu'il ne survienne pas (le coup de fusil fatal) importe moins que l'anticipation de ce qui pourrait arriver. Aussi étonnant que cela puisse paraître, par la nature de son dispositif narratif, Ramuz démontre que sa science du récit n'avait rien à envier aux techniques enseignées par le Maître du suspense.

J'ai aussi essayé de mettre en évidence les implications de cette conception de l'intrigue pour l'analyse du contexte de l'œuvre : au-delà des techniques narratives utilisées par Ramuz pour nouer son récit, nous pouvons nous demander de quelle manière cette dynamique narrative permet de situer son œuvre, non seulement dans l'histoire littéraire, mais également dans son parcours biographique, la situation matérielle de l'écrivain influençant, bien plus souvent qu'on ne l'imagine, ses choix esthétiques. L'histoire littéraire nous apprend que le rejet de l'intrigue est cyclique et que les écrivains de la modernité ne l'ont pas toujours méprisée, ainsi que le montrent les prises de position de Ramuz dans ses essais en faveur du romanesque. Il ne faudrait donc pas réduire cet intérêt pour l'intrigue à un choix motivé uniquement par des raisons économiques, puisque les auteurs lui reconnaissent parfois une valeur esthétique.

Il convient enfin de se garder de cet aveuglement qu'ont développé certains critiques à l'égard de l'intrigue lorsqu'elle est associée aux œuvres des auteurs canonisés. L'analyse de la réception de *Derborence*

au moment de sa publication démontre la nécessité de découpler l'appréciation de la valeur artistique d'un récit de l'évaluation de sa valeur commerciale : ce n'est pas parce qu'une œuvre plaît à un large public dès sa publication, et qu'elle a été manifestement élaborée dans ce but, qu'elle est forcément bancale sur un plan esthétique.

## CHAPITRE 7

### *LE ROI COPHETUA, L'INTRIGUE SPÉCULAIRE*

Il est question avant tout de partir, comme Baudelaire le savait bien. Il s'agit de voyages très incertains, de départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir.

(Gracq 1995 : 848)

#### UNE INTRIGUE QUI REPOUSSE L'ÉVÉNEMENT DANS SES MARGES

Il est de bon ton d'observer que les récits de Gracq, bien que possédant un certain élan, semblent malgré tout se décanter de l'intrigue, se dépouiller de ses oripeaux ordinaires, c'est-à-dire des actions dramatiques qui forment la trame des récits romanesques. Un conflit, dans un roman de Gracq, n'est jamais qu'un ingrédient marginal, auquel il convient de ne pas prêter trop d'attention. L'action est plutôt prétexte à une attente, à un récit viatique, à une promenade ou à une contemplation du monde en mouvement<sup>1</sup>. Pas de véritables héros ou d'anti-héros, pas d'opposants ou d'adjuvants, pas d'épreuves difficiles à accomplir. Les personnages sont passifs plutôt qu'actifs, leurs sphères d'action et leurs rôles demeurent flous, la description semble même prendre progressivement le pas sur la narration. Certains sont allés jusqu'à évoquer dans les dernières œuvres de Gracq une « ellipse du récit<sup>2</sup> ». Pourtant, Michel Murat décrit ses œuvres dans les termes suivants :

[Ce] sont des récits de quête, où l'attente nourrit une conscience romanesque du temps tout en aiguisant la perception, à travers l'espace, d'indices offerts au déchiffrement. Cette quête reste suspendue, au seuil d'une révélation ou d'une catastrophe : sa dynamique suffit à captiver la lecture et à entretenir une tension réflexive, qui porte moins sur l'intériorité

---

<sup>1</sup> Sur la dynamique de l'intrigue dans deux autres récits de Gracq, *La Presqu'île* et *Un Balcon en forêt*, je renvoie aux chapitres 2 et 3 de *L'Œuvre du temps* (Baroni 2009).

<sup>2</sup> Voir (Noël 2000).

psychique que sur le sens de l'histoire et sur les modalités de notre « litige avec le monde »<sup>3</sup>.

Comment ne pas reconnaître ici tous les signes extérieurs de ce que nous appelons, du moins dans cet ouvrage, une intrigue ? Comment ne pas voir dans cette « quête », dans cette « attente », dans cette « tension », dans cette « conscience du temps » aiguisée par les « indices offerts au déchiffrement », la dynamique spécifique de la tension narrative ? Gracq oriente résolument son récit vers un avenir possible, vers une rencontre incertaine, du côté de ce qu'il désigne comme la « vie romanesque », où les signaux adressés à la conscience « portent délibérément sur ce qui change ou va changer » (Gracq 1995 : 644). Dans notre « litige avec le monde », choisir la mise en intrigue, c'est en quelque sorte prendre parti *pour* le temps au lieu de lutter *contre* lui. Et c'est certainement en choisissant cette option que la forme romanesque trouve sa valeur essentielle, qu'elle se distingue, par exemple, de la poésie, dont Gracq affirmait qu'en elle, le « décalage vers l'avenir atteint son minimum dans la lecture » (1995 : 644)

Par ailleurs, les procédés stylistiques utilisés par Gracq se prêtent idéalement à la mise en évidence du fait que la mise en intrigue ne se limite pas à l'échafaudage d'une trame d'événements dramatiques. De manière plus essentielle, l'intrigue requiert ce que Gracq définit comme des « interférences », des « *retards* prémédités » ou des « anticipations modulées » (1995 : 644). En d'autres termes, l'intrigue dépend d'abord d'un style ou d'un regard posé sur le monde, qui implique une lecture dynamique, avant de renvoyer à un quelconque événement. L'écriture de Gracq, qui produit ce phénomène que Michel Murat appelle une « érotique de la lecture, qui fonde le sentiment esthétique » (2004 : 123), apparaît ainsi idéale pour éclairer ce qui demeure essentiel à l'intrigue : la capacité d'inspirer au lecteur le désir d'une fin incertaine, qui tarde à se dévoiler, et qui imprime un rythme à la progression dans le texte.

Pour l'intrigue gracquienne, si le conflit est générateur d'intrigues, c'est parce qu'il esquisse un horizon d'attente, parce que son instabilité principielle oriente naturellement notre attention vers une issue crainte ou espérée. Mais Gracq montre que l'on peut très bien décanter l'essence

---

<sup>3</sup> Cet extrait est tiré de la note introductive rédigée par Michel Murat en 2010 à l'occasion de la commémoration du centenaire de Julien Gracq et du dépôt de ses archives à la BNF. En ligne, consulté le 1<sup>er</sup> janvier 2017, URL : <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/brochure-2010/litterature/julien-gracq/>.

intrigante du conflit des actions polémiques qui en forment la trame, pour n'en conserver que la menace diffuse. Dans les premières lignes du *Roi Cophetua*, la tension que fait peser la guerre sur ceux qui en guettent les signes annonciateurs nourrit une intrigue qui se développe en l'absence d'événements dramatiques. Le début de ce récit évoque ainsi un mélange de pressentiment et d'ignorance qui oppresse un monde au bord du conflit, et qui détermine la fin imminente d'une époque :

Quand je reviens en pensée à l'époque où finissait ma jeunesse, rien ne me paraît plus oppressant, plus trouble, que le souvenir des mois où mûrissait, sans qu'on le sût encore, la décision de la guerre de 1914. (183<sup>4</sup>)

L'événement violent n'est plus, dans cette modalité de l'intrigue, que l'un des avènements possibles du texte, il peut n'être qu'une toile de fond, comme dans *La Route*, éclater tardivement et brièvement, comme dans *Le Rivage des Syrtes* ou dans *Un balcon en forêt*, ou s'écarteler entre une mémoire inquiétante, un arrière-plan ou une pure éventualité, comme dans *Le Roi Cophetua*. Dans ce dernier cas, le protagoniste se tient dans un entre-deux dynamique : réformé, la guerre n'est pour lui qu'un souvenir, mais c'est un souvenir qui le hante, sans cesse réactivé par des indices qui dessinent les traits d'un avenir possible : celui d'un ami chez lequel le protagoniste est invité, mais dont le retard signifie qu'il pourrait être mort au front. L'anticipation d'une rencontre avec un personnage dont on soupçonne le décès devient ainsi la matrice d'une intrigue particulièrement tendue. Cette épée de Damoclès est, pour le lecteur, l'image dynamique d'un *dénouement éventuel*, une énigme insoluble qui polarise l'attente, sans avoir à se dénouer.

Mais dans ce récit, à l'instar d'un *Balcon en forêt*, l'univers n'est pas soumis entièrement à l'éventualité de la mort, car cette ombre portée sur l'avenir lutte avec une lumière. La nuit tombée, un désir brûlant guide le protagoniste à travers les pièces obscures de la demeure de son ami. Dès lors, l'érotisme oriente le temps aussi bien que le présage morbide<sup>5</sup> : l'absence inquiétante de l'officier est contrebalancée par la présence de sa « servante-maîtresse ». De manière à apprécier la manière dont l'intrigue dépend, chez Gracq, d'une véritable stylistique de l'attente, j'analyserai en détail la manière dont sont introduites les deux forces dynamiques du

<sup>4</sup> Toutes les références renvoient à l'édition originale publiée chez Corti en 1970.

<sup>5</sup> Sur les rapports entre le motif de la guerre et l'érotisme, je renvoie à l'article d'Isabelle-Rachel Casta, « Julien Gracq à la guerre », dans (Wagner 2007 : 122-125).

récit : l'inquiétude concernant l'ami absent, et le désir pour sa servante, dont la sensualité énigmatique et le ballet de lumière érotisent la soirée jusqu'à l'union des corps.

### CE ROULEMENT COMPLICE DES NUITS CALMES...

Dans ce récit, la première mention de l'arrière-plan sonore que constitue le bruit des combats, qui se fait entendre depuis la ligne de front, fait l'objet d'une mise en scène particulièrement réticente. Le narrateur évoque d'abord un « roulement complice des nuits calmes » qu'il affirme reconnaître immédiatement, mais dont la désignation exacte est longtemps différée :

Le vent s'était refroidi – par intervalles, une rafale froissait les branches et courait sur la forêt, comme une risée qui présage l'embellie –, mais ce fut une de ces accalmies brusques qui tout à coup m'arrêta et me fit tendre l'oreille. Il n'y avait pas à s'y tromper ; ce roulement complice des nuits calmes, que la distance égalisait comme les sommets d'une chaîne lointaine, depuis les Flandres, je le connaissais bien.

Il n'était pas très inattendu. Fondu, déjà nivelé par la distance, il n'était même pas sinistre. Simplement, après des mois où son absence avait dû tendre un peu mon oreille, il était là ; les gamins de Braye-la-Forêt, en revenant le soir de l'école, savaient à quel tournant de la route on le retrouvait. Je l'écoutais figé, la tête un peu étourdie, les jambes lourdes. Il s'était établi franchement dans le nord, porté par le vent plus sec qui déblayait les avenues devant son roulement de charroi lointain. La nuit qui descendait mettait la terre à son écoute tressautante. Je regagnai le salon, l'humeur changée. Le bruit me suivit par la porte-fenêtre ouverte, aussi familier, entre les glaces et les meubles laqués, qu'un chien qui fait claquer sans gêne ses pattes boueuses, remue la queue et secoue les oreilles. Une rafale plus brutale coucha les arbres du parc dans un craquement de branches cassées ; toutes les lumières s'éteignirent. Surpris par l'obscurité brusque, je me laissai couler dans le fauteuil dont je tenais l'accoudoir et j'attendis un moment sans bouger. Le roulement de la canonnade prenait possession plus intimement de la pièce noire : son tressautement faisait tinter parfois les figurines en verre de Venise posées sur la cheminée. (202-203)

Au début du passage, tout semble fait pour désorienter le lecteur, ou plutôt pour l'orienter vers une impasse : en mentionnant un cadre naturel (branches, forêt, sommets, chaîne) et atmosphérique (refroidi, vent, rafale, risée, embellie, accalmie), le texte construit une isotopie lexicale qui pousse le lecteur à interpréter le « roulement » comme étant celui du « tonnerre ». La collocation « roulement du tonnerre » peut d'ailleurs

renforcer cette inférence, de même que le « script » associant un refroidissement et une accalmie temporaire que l'on peut associer au présage d'un orage, selon le dicton : « le calme avant la tempête ». De surcroît, les adjectifs « complice » et « calme », qui qualifient le roulement, semblent incompatibles avec la violence de la guerre. Mais l'incertitude demeure et il faut attendre près de trente lignes avant que soit clarifiée l'origine exacte de ce bruit de fond, qui fait « tendre l'oreille » au narrateur, tout en suscitant l'attention du lecteur, et auquel il est fait référence par une douzaine de pronoms ambigus, par un hyperonyme (« bruit ») ainsi que par des métaphores (« son roulement de charroi », « un chien qui fait claquer sans gêne ses pattes boueuses »). L'incertitude éprouvée par le lecteur contraste ainsi avec la connaissance affichée par le narrateur, qui affirme d'emblée qu'il « ne s'y trompe pas » car il « connaît bien » ce « roulement ». Le bruit apparaît ainsi comme une étrangeté familière, le récit jouant sur cette forme de fusion paradoxale évoquée dans le chapitre sur la focalisation. Bien que nous soyons indéniablement placés dans le point de vue interne du personnage-narrateur, nous constatons malgré tout la présence d'une restriction intentionnelle de la focalisation. Ce qui est décrit comme familier pour le protagoniste et pour « les gamins de Braye-la-Forêt » nous est présenté sous une forme énigmatique, ce qui nous contraint à interpréter les indices textuels tout en accentuant notre désir de connaître ce que le narrateur nous dissimule ouvertement.

Dans ce passage, nous pouvons aussi observer une forte structuration des charnières de l'intrigue, ainsi qu'une gradation dans la dramatisation de la scène : la présence des mots « brusque » et « tout à coup », associés à des procès racontés au passé simple, souligne le nouement de l'intrigue : « ce fut une de ces accalmies brusques qui tout à coup m'arrêta et me fit tendre l'oreille ». Le dénouement est quant à lui souligné par une sorte de « climax » audiovisuel (« un craquement de branches cassées », « les lumières s'éteignirent »), dont la violence est là aussi soulignée par les termes « brutal », « surpris », « brusque » et par un enchaînement d'actions racontées au passé simple. On constate par ailleurs que l'abattement du narrateur est synchronisé avec le dénouement de la tension, qui accompagne la révélation du référent auquel renvoie le « roulement ». Ce dénouement réactive une interprétation qui avait pu être narcotisée par le contexte atmosphérique : non seulement il ne s'agissait pas du roulement d'un orage, mais ce sont maintenant les « rafales », couchant les arbres et brisant leurs branches, qui peuvent être resémantisées comme une métaphore des soldats « fauchés » par la

mitraille, leurs vies semblant aussi fragiles que ces « figurines en verre de Venise posées sur la cheminée ». Si l'on met cette fragilité en lien avec le sort de l'ami qui se trouve sur le front, ce dénouement contribue à nouer un suspense diffus, qui se prolongera durant toute la nouvelle, sur le fond sonore de cette basse continue.

### LE MOUVEMENT DE LA SILHOUETTE...

On observe un procédé similaire lorsqu'est introduite la « servante-maîtresse », dont l'identité demeure énigmatique tout au long du récit. Mais cette fois, l'ignorance du lecteur est partagée par le personnage (je-narré). La narration est donc focalisée sur le protagoniste, mais elle est aussi marquée par une restriction liée à l'ignorance de ce dernier. Lors de son apparition, la femme n'est d'abord qu'une « silhouette » qui se détache de l'obscurité, et son sexe, première détermination identitaire, n'est pas spécifié immédiatement. Les références restent indirectes et adoptent souvent les figures de l'hyponymie, de la métonymie ou de la synecdoque :

Le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi – l'un de ses pieds touchant le sol à peine par sa pointe – avait quelque chose à la fois de vif et d'indéfinissablement suspendu, comme si un *instantané* l'avait surprise : devant mon hésitation, une acuité soudaine, plutôt qu'un sourire, se fixa un instant dans les prunelles, comme si les avait effleurées une pointe.

– Oui, M. Nueil vous attend cet après-midi. Mais il n'est pas encore arrivé.

La pointe qui avait effleuré un instant les yeux si tendus s'éloigna, et elle ne parut pas vouloir en dire davantage. Le bruit de nos pas côte à côte faisait seul craquer le gravier mouillé. Mais mes yeux ne se fixaient guère sur le jardin enfouï où le bruit de la tempête, le mur franchi, semblait s'être assoupi ; tout en marchant, j'avais étrangement conscience d'un pas vivant qui mordait le sable à côté du mien. (197-198)

Filtré par le point de vue du narrateur, le personnage qui accueille le protagoniste n'est ainsi qu'une « silhouette », un « pied », des « prunelles », des « yeux », une « voix », un « pas vivant ». Elle est surtout un « mouvement [...] vif » et « indéfinissablement suspendu », un « *instantané* », ce qui en fait une incarnation de la course du temps. Ce n'est que plus tard qu'elle sera définie comme une « femme », qui semble se résumer à un « bras nu » qui porte un « flambeau à deux bougeoirs » (205). L'entrée en scène de ce flambeau recourt également à

des désignations indirectes et dynamiques : il n'est d'abord qu'un « doux dégel » de la nuit noire, puis une « onde de lumière » et une « lueur dansante » (204). Si le roulement de la canonnade était un indice renvoyant à la mort éventuelle de Nueil, le flambeau devient quant à lui la métaphore de la vie, de l'érotisme et du mouvement, voire la représentation métonymique de la femme. Puis, dans le registre de la synecdoque cette fois, aux pieds, aux lèvres, à la voix, aux yeux, aux prunelles et à la « silhouette du bras nu », s'ajoute maintenant la « masse lourde, presque orange, des cheveux noirs », évoquant la sensualité et le mystère qui entourent ce personnage, à la fois être voilé, mystérieux, et pôle d'attraction.

Dès les premiers instants, l'identité de la femme se pose comme une énigme. Le narrateur, tel un enquêteur, observe que « le ton, qui était celui d'une femme de chambre dans son service, s'accordait mal avec le geste étrange du bras élevant le flambeau » (205). Plus loin, il se demande « Qui était cette femme ? » Il formule une hypothèse sous la forme d'un oxymore : elle serait une « servante-maîtresse ». Jouant sur la polysémie du terme « maîtresse », l'esprit du narrateur balance « sans conviction d'une possibilité à une autre ». Cependant, il ajoute que le « besoin de *situer* [perd] soudain toute urgence » (212-213). Ce qui importe, c'est la puissance de séduction qu'inspire cette silhouette indécise, dans la mesure où elle oriente le personnage (et le lecteur) vers une issue désirée. Jouant sur les registres de l'énigme et du désir, l'intrigue repose ainsi indissociablement sur un sentiment de *curiosité* (qui est cette femme ?) et sur un *suspense* que l'on pourrait formuler en termes greimasien : y aura-t-il *conjonction* entre le sujet désirant et l'objet désiré ? Mais l'objet de la quête ou la solution de l'énigme importent moins que le désir ou la curiosité qu'ils inspirent : le nœud prime sur le dénouement, car les récits de Gracq montrent que ce qui fait la valeur des événements, c'est leur qualité cinématique et non le lieu où ils conduisent. Juste avant l'étreinte charnelle, l'image combinée de la femme et du flambeau, qui ouvrent le chemin, reflète clairement la nature de la tension :

J'ai rarement – peut-être même jamais dans l'amour – attendu avec une impatience et une incertitude aussi intenses – le cœur battant, la gorge nouée – quelqu'un qui pourtant ici ne pouvait être pour moi qu'« une femme », – c'est-à-dire une question, une énigme pure. [...] Mais même en cet instant d'attente et de tension pure, où je ne m'appartenais plus qu'à peine, je fus frappé de tout ce que cette silhouette qui n'avait bougé pour moi que sur un fond constamment obscur conservait encore d'extraordinairement *indistinct*. (238-239)

Ces passages se caractérisent par un dense réseau de relations sémantiques exploitant les isotopies de l'attente, de l'impatience, de l'incertitude, de l'énigme et de la tension. Il apparaît ainsi évident que ces isotopies lexicales pourraient renvoyer aussi bien à la situation effectivement racontée, qui met en scène un désir érotique, qu'à la dynamique de l'intrigue, qui atteint à ce moment son apogée<sup>6</sup>. Néanmoins, nous constatons que la référence au fonctionnement romanesque demeure indirecte, le renvoi au monde diégétique permettant à Gracq de produire cette mise en abyme sans sortir de l'illusion immersive. Cette double lecture préserve ainsi la densité du monde raconté, qui est mis en scène avec beaucoup de sensualité.

### EROS OU THANATOS

Ce que l'intrigue garde de classique chez Gracq et qui, précisément, la rend identifiable en tant que telle, c'est la manière dont elle oriente le récit, dont elle fait glisser le lecteur sur une pente d'abord douce, puis de plus en plus inclinée, en fixant un horizon d'attente et en peuplant le monde d'énigmes, de présages obscurs, de désirs ou de craintes, jusqu'à atteindre une forme de paroxysme dans le dénouement. On retrouve donc chez cet auteur un certain « respect de la durée sous sa forme vectorielle », qui fait partie selon lui des « secrets processus de capitalisation continue » permettant au récit de produire une « pression cumulative » qui sera suivie d'une « détente » (Gracq 1995 : 608). Le récit gracquien va jusqu'à infiltrer cette dynamique non seulement dans les maigres aventures qui arrivent aux personnages, mais encore, et surtout, dans l'interaction entre ces personnages, les objets et les espaces qui servent de décors à leurs actions. La matière romanesque dans son ensemble devient alors un assemblage que Gracq définit comme des « combinaisons cinématiques » ou des « matériaux conducteurs d'un fluide » (1995 : 558).

Dans le *Roi Cophetua*, comme dans d'autres récits de Gracq, l'espace apparaît sous la forme d'un paysage en mouvement (le voyage en train, le trajet depuis la gare, la déambulation dans la demeure) ou comme le lieu d'une attente, où se décryptent les signes du temps qui passe. Il

---

<sup>6</sup> Sur la proximité entre le désir sexuel et la dynamique de l'intrigue, je renvoie aux travaux de Brooks (1984) et de Susan Winnett (1990). Cette dernière a critiqué le caractère « généré » du profil de cette courbe de désir, qui correspondrait à une manière typiquement masculine de faire succéder au « climax » un dénouement complet. Elle oppose à cet « orgasmic pattern of fiction » une manière plus féminine d'organiser la tension du récit, telle qu'on la trouve par exemple dans les romans de Mary Shelley.

faudrait faire le recensement des adverbes temporels qui émaillent les descriptions, au premier rang desquels dominent les « encore » et les « déjà ». Dans le passage suivant, outre ces adverbes, la description s'anime par la mise en scène du combat entre le froid mouillé de l'orage et la chaleur du foyer, entre l'obscurité de la nuit qui gagne la pièce et la lumière déclinante du jour, la marche du soleil marquant le passage du temps :

De temps en temps, une rafale isolée plaquait une volée de feuilles contre les vitres qui tremblaient, malgré le feu, une atmosphère d'isolement et de froid mouillé envahissait la pièce ; l'obscurité noyait déjà les parties hautes où couraient au plafond les reflets du feu, mais le jour qui pénétrait encore par les baies allumait faiblement entre les tapis le parquet luisant, le cuivre des lampes, le couvercle verni du piano. (200)

Si le protagoniste, chez Gracq, est aussi passif qu'il est attentif aux signes du temps qui passe, c'est probablement parce qu'il a été forgé à l'image du lecteur intrigué, dont on peut toujours soupçonner qu'il en constitue le reflet indirect<sup>7</sup>. Ainsi que l'affirmait Gracq, la lecture d'un ouvrage littéraire ressemble ainsi à une « visite intégralement réglée, à l'itinéraire de laquelle il n'est nul moyen de changer une virgule », et l'auteur est ce « nu-proprétaire, qui vous fait du début à la fin les honneurs de son domaine » (1995 : 673). On reconnaît ici sans peine, dans *Le Roi Cophetua*, les rôles tenus par le propriétaire des lieux, son absence renvoyant à la manière dont l'auteur hante son roman sans se manifester directement, contraint qu'il est de déléguer sa parole à un narrateur fictif. L'étrange « servante-maîtresse », qui dirige la visite et en constitue en quelque sorte le pôle séducteur, n'est certes pas la narratrice de cette histoire, mais elle pourrait incarner une allégorie de la narration intrigante. Le lecteur est ainsi doublement guidé par la silhouette de la femme et par la voix d'un narrateur-protagoniste à son image, dans un emboîtement particulièrement complexe des instances du récit. Le narrateur finit par reconnaître que la femme a été « de bout en bout seule à conduire » (246) : à l'image du lecteur, il s'aperçoit que tout s'enchaîne dans cette histoire comme s'il avait été « dès le début, dans le déroulement de ce service insolite – le lit, la table – présent et nécessaire, et pourtant intimement, paisiblement exclu » (246). Le protagoniste et le lecteur se sont laissé guider dans cette histoire par leur désir d'un dénouement,

<sup>7</sup> Sur ce point, je renvoie aux réflexions de Frank Wagner sur la métatextualité dans *Le Roi Cophetua* (2008) et à l'article de Luc Fraisse (2008).

jouets consentants, mais aussi spectateurs muets, déchiffrant les signes d'un scénario écrit par autrui.

À la fin, le narrateur garde le sentiment que ce « scénario étrange » ne peut avoir été entièrement « inventé », et que le rôle joué par la servante-maîtresse « n'était qu'à moitié un rôle : je savais qu'elle ne le jouait pas froidement » (247-248). En dépit du soupçon d'artificialité qui pèse parfois sur l'intrigue et de l'autoréflexivité que je viens de mentionner, il me semble que la narration gracquienne tente malgré tout de rejoindre « *la vie comme elle est* » (Gracq 1995 : 609), et qu'en cela, elle éclaire l'un des ancrages existentiels fondamentaux de la tension narrative. Cet ancrage apparaît ici avec d'autant plus d'éclat qu'il a été décanté de ses attributs rocambolesques, la dramatisation reposant plutôt sur un certain regard posé sur l'instabilité du monde. Si l'on en croit la psychanalyse, l'angoisse de la mort et le désir sexuel constituent les énergies fondamentales qui mettent en mouvement nos existences. Le récit gracquien renvoie à cette dynamique psychique, mais il montre aussi que la tension narrative repose sur une quête de l'altérité, un refus de rester chez soi. Les motifs de l'itinérance, de l'érotisme et de la mort ne visent donc pas seulement à faire jouer et à mettre à nu les ressorts fondamentaux de l'intrigue romanesque, mais ils rejoignent des questions philosophiques essentielles :

Des phénomènes comme l'éros ou la mort, auxquels Platon attribue une telle importance, font éclater tout horizon de monde parce qu'ils présentent tout sous une lumière ou une ombre nouvelle. Ce non-quotidien, en tant qu'extraordinaire, s'affaiblit devant le quotidien seulement si ses ordres se figent [...]. Une forme de débordement qui ne mène pas du quotidien vers un non-quotidien définitif, mais se meut continuellement et de manière renouvelée entre le quotidien et le non-quotidien sans jamais arriver effectivement quelque part, correspond à une forme de monde de la vie qui renonce à s'assurer par un fondement. Le monde de la vie est l'extraordinaire qui vient à la parole au sein de l'ordinaire, parce qu'il est précisément ce qui permet à la parole et à la vie de continuer leur cours. (Waldenfels 2009 : 81-82)

Le récit gracquien, en rejoignant ce « monde de la vie », devient alors « une de ces zones qu'on évacue et d'où l'autorité déjà démenage, mais où l'ennemi n'a pas encore pénétré » (Gracq 1970 : 213-214).

## CHAPITRE 8

### ***LES GOMMES,*** **LE CÔTÉ OBSCUR DE L'INTRIGUE**

Comme on a la tête solide, la tentation suffit : le possible reste simplement possible, les sirènes depuis longtemps appellent sans espoir. (Robbe-Grillet 1953 : 19)

#### **LE CÔTÉ OBSCUR DE L'INTRIGUE**

S'il est un auteur que l'on imaginerait au-dessus de tout soupçon d'intrigue, c'est bien Alain Robbe-Grillet. N'est-ce pas lui qui affirmait, dans un essai célèbre publié en 1957, que « la désagrégation de l'intrigue n'a fait que se préciser au cours des dernières décennies » et qu'elle a ainsi « cessé depuis longtemps de constituer l'armature du récit » (1957 : 31) ? Toutefois, il est possible de nuancer ce constat en le replaçant dans son contexte et en se rappelant que la notion d'intrigue est hautement polysémique et sujette à bien des malentendus. Dans le sens que je lui ai donné dans cet ouvrage, l'intrigue est un dispositif dynamique visant à « érotiser » la lecture, elle n'a donc pas grand-chose à voir avec ce « système d'ordre reposant sur la chronologie, la continuité causale et la non contradiction » (2001 : 161) que dénonçait Robbe-Grillet. Sa critique doit dès lors être comprise comme le rejet de l'un des sens possibles de l'intrigue, où la structure prime sur la force du récit, et il est facile de montrer par ailleurs que *Les Gommès* est un roman qui n'échappe pas au jeu de la tension narrative. C'est du moins le témoignage que nous livre Frank Wagner, lorsqu'il évoque sa découverte du roman :

C'est durant les années 80, sur les conseils avisés d'un professeur de classe préparatoire, que je me suis hasardé à la découverte de l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. *Hasardé*, car mes camarades et moi-même avions été dûment mis en garde. Il s'agissait certes d'une œuvre importante, mais

non moins exigeante : expérimentale, complexe, à certains égards aride, voire rebutante. [...] Près de 25 ans après, je me souviens encore de cette heureuse surprise : en lieu et place du *pensum* redouté, une expérience de lecture en tous points stimulante, sur le triple plan cérébral, imaginaire et affectif. Mais, pour être honnête, autant voire davantage que de la construction savante du roman, ou que de ses notoires morceaux de bravoure « chosistes » (Ah ! la description du quartier de tomate dans le restaurant automatique...), ce bonheur de lecture découlait de l'emprise fascinante exercée par un univers fictionnel d'une remarquable densité. (Wagner 2011 : n.p.)

Ainsi, en dépit des avertissements et des préjugés qui nous sont parfois inculqués, la lecture des *Gommes* peut n'engendrer aucun ennui, elle est plutôt leste, portée par un désir de résolution que la narration s'ingénie malicieusement à repousser dans ses marges. Pour tout dire, le lecteur innocent parcourant les premières pages des *Gommes* pourrait se croire en plein roman policier ou plongé au cœur d'un roman d'espionnage, ou quelque chose de différent, d'un peu plus expérimental, mais qui emprunterait malgré tout leurs traits distinctifs à ces deux genres hautement codifiés. Ainsi que le résume Frank Kermode :

Lorsque Robbe-Grillet a écrit *Les Gommes*, il affinait certainement certaines conventions sophistiquées développées par Simenon dans les romans de Maigret ; mais dans ces derniers, le côté obscur de l'intrigue reçoit finalement une explication raisonnable, alors que chez Robbe-Grillet, le besoin de cette explication a disparu. Des versions rivales du même ensemble de faits peuvent coexister sans une réconciliation finale. (Kermode 1977 : 19, m.t.)

Ce roman nous vouerait donc, si l'on en croit Kermode, au « côté obscur de l'intrigue » (*the dark side of the plot*) à cause de la nature incomplète de son dénouement. Pourtant, il est possible de remettre en question le préjugé qui voudrait que l'intrigue dépende de manière essentielle de son dénouement, qui serait le moment où s'imposerait « l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable » (Robbe-Grillet 1957 : 31). C'est de ce préjugé que l'on tire la conclusion, à mon avis erronée, que les œuvres se rattachant à l'esthétique du Nouveau Roman incarneraient une négation de l'intrigue. Ma lecture des *Gommes* se bornera à recenser, dans le « Prologue » du roman, les mécanismes textuels renvoyant aux stéréotypes des romans policiers et d'espionnage, puis je tenterai d'éclairer la dynamique historique de l'intrigue, qui implique un jeu permanent entre la répétition et l'innovation, la concordance et la discordance.

## UN SCÉNARIO DE ROMAN POLICIER

Les premières lignes du récit mettent en scène le patron d'un bistro nettoyant la salle de son établissement avant son ouverture. Apparemment, l'action est parfaitement banale, guidée par une pure routine : « De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement » (11<sup>1</sup>). Mais le texte produit l'attente d'un événement par le biais d'une prolepse suggestive : « les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre » (11). Jusqu'ici, l'attente d'une complication reste vague, mais l'imminence d'un événement marque cependant une « courbure » temporelle qui se définit par son contraste avec la temporalité objective et plate du « pur mouvement », dans laquelle « chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure » (11). La toute première faille apparaît en effet « minime », mais pour le lecteur averti, elle ne saurait être insignifiante : « Drôle de petite tache ; une belle saloperie ce marbre, tout y reste marqué. Ça fait comme du sang » (12). Évidemment, dans les codes du roman policier, la tache de sang, dont le caractère étrange est souligné par l'adjectif « drôle », est un indice renvoyant à un crime potentiel. Une telle hypothèse semble d'ailleurs encouragée, puisque le geste du patron pour l'effacer est décrit de la manière suivante : « Un coup de chiffon distrait, comme alibi, sur la drôle de tache » (12). Le patron aurait-il quelque chose à se reprocher ? Pourquoi aurait-il besoin d'un alibi ? Pourquoi efface-t-il l'indice ?

Encadré par la découverte de la « drôle de petite tache » et son effacement, un discours indirect libre nous donne accès aux pensées du patron, qui renvoient à un fait divers sanglant : « Daniel Dupont hier soir ; à deux pas d'ici. Histoire plutôt louche : un cambrioleur ne serait pas allé exprès dans la chambre éclairée, le type voulait le tuer, c'est sûr. Vengeance personnelle, ou quoi ? » (12). La tentative d'assassinat évoque ainsi directement le motif central du genre policier. Cette fois, le patron apparaît dans la posture de l'enquêteur et la difficulté d'attribuer un rôle ou une fonction stable à ce personnage ne fait que renforcer la curiosité du

<sup>1</sup> Toutes les références renvoient à l'édition originale : Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Editions de Minuit, 1953.

lecteur. À plusieurs reprises, on retrouve le patron déchiffrant des indices ou dressant des conjectures dans un contexte général de suspicion. Lorsqu'il observe la chambre de l'un de ses clients, mystérieusement levé avant l'heure, on nous dit qu'il « inspecte les lieux : rien de suspect, seulement le lit vide, un lit à deux personnes, sans oreiller, avec une seule place marquée au milieu du traversin, les couvertures rejetées vers le pied » (14). Rien de particulier, donc, mais les termes « inspecter » et « suspect » activent malgré tout l'intertexte du roman policier. Ce premier soupçon est rapidement réactivé : lorsqu'un inconnu vient lui poser des questions concernant ce client, le patron se tient le raisonnement suivant : « Comment peut-il savoir d'ailleurs que ce Wallas est arrivé la veille au soir dans cet obscur bistro de la rue des Arpenteurs ? Ça n'est pas très catholique » (15).

Le patron ne perd pas pour autant son ambiguïté. Un peu plus loin, ses pensées le font dériver vers un autre drame auquel il a été associé : « La douce Pauline, morte d'étrange façon, il y a bien longtemps » (15). En se regardant dans un miroir, le patron endosse cette fois simultanément une double identité d'enquêteur et de suspect cherchant à se disculper : « Étrange ? Le patron se penche vers la glace. Que voyez-vous là d'étrange ? Une contraction malveillante déforme progressivement son visage. La mort n'est-elle pas toujours étrange ? » (15) Nous sommes, dans ce cas, à nouveau confrontés à une focalisation restreinte, puisque nous en savons moins que le personnage, bien que le récit en flux de conscience nous donne accès à sa vision et à ses pensées. La scène s'achève par la mention ambiguë de deux instances incontournables du roman policier, les « victimes » et les « meurtriers », qui sont ici replacés dans un contexte rappelant la trahison de Judas, ce qui permet de lier sémantiquement le restaurant à un scénario dans lequel une culpabilité sera révélée : « Il promène un regard fatigué sur la salle qui paisiblement attend ceux qui vont venir, les chaises où s'assoieront les meurtriers et leurs victimes, les tables où la communion leur sera servie » (16).

L'un des thèmes fondamentaux du roman policier est également exploité de manière extensive par Robbe-Grillet : en l'occurrence, il s'agit de la multiplication de versions concurrentes d'un même événement passé. Ces récits contradictoires conduisent le lecteur à s'interroger sur la fiabilité des narrateurs, à briser la linéarité du récit et à obscurcir les faits racontés, entretenant ainsi un intense sentiment de curiosité. J'ai déjà mentionné le fait divers, évoqué une première fois par le patron. Ce dernier reçoit ultérieurement une version moins lacunaire de l'événement,

à travers le récit circonstancié de la bonne de la victime, Anna (27). Dans ces deux versions convergentes, la tentative de meurtre est définie comme un échec, la victime ayant survécu, mais on observe une première discordance, qui concerne la motivation du meurtrier, ce dernier étant décrit par la bonne comme un « cambrioleur » (28), alors que le patron suspectait une « vengeance personnelle » (12). Entre ces deux versions s'ajoute celle d'Antoine, un client, qui ajoute deux éléments contradictoires concernant le prénom et l'état de la victime :

- Un nommé Albert Dupont, assassiné hier soir, là, juste au bout de la rue !
- Daniel.
- Quoi, Daniel ?
- Daniel Dupont.
- Mais non, Albert je te dis ; c'est juste là...
- D'abord personne n'a été assassiné.
- Ca, c'est fort ! Qu'est-ce que tu en sais toi, sans jamais bouger de ta boîte ?
- On a téléphoné d'ici. La vieille bonne. Leur ligne était dérangée. Blessure légère au bras. (16).

Antoine se dit quant à lui informé par le journal, mais quand il veut le montrer pour corroborer ses dires, il s'aperçoit qu'il l'a laissé à sa femme. Le patron finit par consulter le journal, qui confirme le prénom « Daniel » mais annonce en effet le décès de la victime et reprend l'hypothèse du cambriolage :

- « Mardi 27 octobre. – Un cambrioleur audacieux s'est introduit, hier à la nuit tombée, dans la demeure de M. Daniel Dupont, au numéro 2 de la rue des Arpenteurs. Surpris dans sa besogne par le propriétaire, le malfaiteur, en prenant la fuite, tira sur M. Dupont plusieurs coups de revolver... » (27)
- « ...La victime grièvement blessée, transportée d'urgence dans une clinique du quartier, y est décédée sans avoir repris connaissance. La police enquête sur l'identité du meurtrier dont la trace, jusqu'à présent, n'a pas été retrouvée. (30)

Nous avons enfin droit au récit circonstancié des événements par l'auteur du crime (20-26), un certain Garinati, qui confirme l'hypothèse de la préméditation évoquée par le patron et contredit, entre autres, la mention de « plusieurs coups de revolver », puisque nous lisons que « Garinati a tiré, un seul coup, au juger, sur un morceau de corps en fuite » (26). Par ailleurs, cette version apparaît à première vue comme la mieux informée, mais elle est en réalité incomplète, étant donné que, dans sa perspective

limitée, le meurtrier ignore ce qu'il est advenu de la victime. Nous apprenons ces derniers éléments dans la version de la bonne, qui affirme que « son maître n'avait eu que le temps de bondir dans la chambre à côté, où était son revolver ; il avait eu seulement le bras effleuré par une balle » (28). Le dénouement complet survient enfin dans une scène au cours de laquelle la victime hospitalisée (et donc bien en vie) explique la raison pour laquelle le journal véhicule de fausses informations (30-36).

Tout au long de ce prologue, on peut observer la récurrence de procédés qui contribuent à retarder l'identification des référents. La plupart des personnages sont introduits de manière réticente, leur identité et leur rôle n'étant clarifiés qu'après un délai plus ou moins important. Ainsi, l'agent spécial Wallas est d'abord décrit comme un simple « type » (13) que doit réveiller le patron du bistro, avant que ne soient révélés son nom (15) puis sa profession (41). De même, Garinati est d'abord un « type debout qui attend » (14) avant d'être décrit comme « l'assassin maladroit de la veille, qui n'a fait que blesser légèrement Daniel Dupont » (20). Il en va de même des lieux du crime, d'abord présentés comme un simple élément du décor : « une sorte de petit hôtel particulier d'un seul étage qu'entoure une étroite bande de jardin » (18) avant que ne soit précisé plus loin que « la demeure de [la] victime est ce petit hôtel dont la grille fait le coin de la rue » (20). On constate que chaque élément du récit (personnages ou décors) est susceptible de contribuer à l'économie de la curiosité par un jeu subtil de lacunes provisoires et d'expositions retardées.

Cependant, à partir de la page 32, en dépit de la multitude des versions concurrentes du crime, l'identité du criminel et la nature des faits se dégagent assez clairement pour le lecteur, ce qui devrait constituer une forme classique de dénouement pour l'intrigue policière. Mais pour que la représentation de l'événement soit complète, il manque des informations essentielles concernant le motif du crime et ses conséquences. À partir de ce moment, le crime étant partiellement résolu, le récit change de régime pour activer d'autres stéréotypes romanesques<sup>2</sup>.

## UN SCÉNARIO DE ROMAN D'ESPIONNAGE

Le dernier tiers du « prologue » apparaît comme une transition entre un scénario policier et un nouveau scénario, qui se rattache cette fois au

<sup>2</sup> Sur le rôle crucial des stéréotypes dans la lecture littéraire, je renvoie naturellement à l'ouvrage fondamental de Jean-Louis Dufays (2010).

genre du roman d'espionnage. Dans sa chambre d'hôpital, la victime dit à son interlocuteur : « Il ne doit pas y avoir de véritable enquête » (31). Nous apprenons que le commissaire Laurent n'hésite d'ailleurs pas à se plier à cette requête et à classer l'affaire : « Pour lui c'est comme s'il n'y avait pas eu de crime. [...] Bien mieux : il ne s'est rien passé du tout ! » (37). Le complot, qui vise à étouffer l'affaire, semble donc s'opposer à l'économie du récit policier, qui nécessite au minimum un crime, une enquête et le maintient pour le lecteur d'un secret concernant l'identité du meurtrier. Or, tous ces éléments font désormais défaut, comme s'ils avaient été effacés par un coup de gomme de l'écrivain. En revanche, nous voyons poindre de nouvelles interrogations. Un scénario s'esquisse autour d'une lutte secrète entre deux organisations, ce qui engendre une interrogation typique des romans d'espionnage : qui travaille pour qui et à qui accorder sa confiance ? Daniel Dupont souligne que le ministre Roy-Dauzet, pour lequel il travaille, « ne peut compter sur rien de ferme en ce moment, pas plus sur sa police que sur le reste » (31-32). Il ajoute qu'« à l'heure actuelle on ne sait pas trop à qui se fier dans cette ville » (32). Plus loin, son interlocuteur se demande : « Et si notre conversation avait été espionnée ? » (33), et il s'interroge sur la fiabilité du médecin de Dupont : « Tu as confiance en ce type ? » (33). On reconnaît ici une dynamique narrative qui découle d'une sous-détermination des rôles des personnages suscitant un intense sentiment de curiosité. En plus de l'incertitude concernant les rôles joués par les différents personnages et des mystères qui entourent le conflit entre ces deux organisations secrètes, on trouve plusieurs autres indices intertextuels qui renvoient aux codes du roman d'espionnage. Il est question d'organisations politiques et d'un « service de renseignement » (32). Marchat, qui converse avec Dupont, porte un « pardessus » (33), attribut classique de l'espion, et dans les dernières lignes du prologue, le mystérieux Wallas est enfin désigné sans ambiguïté comme un « agent spécial » (41).

Par ailleurs, la recherche ou la protection de « documents secrets » représente un autre ingrédient incontournable du roman d'espionnage. Il est fait allusion à des « papiers » dont Dupont a « absolument besoin » (33) et ce dernier envoie Marchat les chercher à sa place. Cet élément fait penser au fameux « McGuffin » évoqué par Alfred Hitchcock dans ses entretiens avec François Truffaut :

Alors, voilà toute l'histoire du MacGuffin. Vous savez que Kipling écrivait fréquemment sur les Indes et les Britanniques qui luttèrent contre les indigènes sur la frontière de l'Afghanistan. Dans toutes les histoires d'es-

pionnage écrites dans cette atmosphère, il s'agissait invariablement du vol des plans de la forteresse. Cela, c'était le MacGuffin. MacGuffin est donc le nom que l'on donne à ce genre d'action : voler... les papiers, voler... les documents, voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le MacGuffin. Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les « papiers », ou les « documents », ou les « secrets » de construction de la forteresse doivent être extrêmement importants pour les personnages du film, mais sans aucune importance pour moi, le narrateur. (Truffaut 1975 : 111)

Ainsi que le souligne Hitchcock, bien que les « papiers » soient mystérieux, dévoiler ce mystère n'est pas essentiel aux yeux du lecteur. En revanche, ce qui importe, c'est que ce nouvel objectif, qui consiste à voler ou à protéger des documents secrets, induit un suspense efficace, car les espions qui se disputent la possession de ces documents sont impitoyables et n'hésitent pas à se débarrasser de leurs adversaires de manière violente. C'est d'ailleurs ce que souligne Marchat lorsqu'il affirme que cette mission « n'est pas... tout à fait sans danger » (34). Dès lors, l'incertitude s'oriente davantage vers le futur, vers la virtualité d'une issue fatale, et le régime du roman policier, dominé par la curiosité concernant un crime déjà accompli, fait place au régime du roman d'espionnage, avec son mélange typique de suspense et de curiosité : les personnages étant en danger de mort alors que le camp pour lequel ils travaillent fait l'objet d'une suspicion généralisée.

## LE DESTIN ÉPHÉMÈRE DE LA DISSONANCE

En dépit des fréquentes allusions renvoyant à des formes stéréotypées d'intrigues policières ou d'espionnage, le roman de Robbe-Grillet manifeste indéniablement un écart par rapport à la tradition populaire. On peut signaler notamment la fonction réflexive que l'on peut associer à de nombreux éléments du récit. Il faut commencer par reconnaître que le genre policier, par la nature explicitement herméneutique de son dispositif, se présente à l'origine comme une mise en abyme plus ou moins explicite de la lecture intriguée. Le monde raconté y est décrit comme un champ d'indices à interpréter et comme une quête de sens. C'est probablement la raison pour laquelle ce genre a si souvent constitué l'armature des récits du Nouveau Roman. De manière plus spécifique, dans ce récit, l'un des clients du café ne cesse de proposer des devinettes auxquels les autres personnages ne prêtent aucune attention. Dès lors, ces énigmes irrésolues entrent en résonance avec la manière dont les intrigues nouées

dans le roman finissent par s'étioler. La première de ces devinettes est particulièrement intéressante, car elle constitue une allusion directe à l'un des plus prestigieux ancêtres de la forme policière :

« – Bonjour les gars. Dites donc, j'ai une devinette pour vous. [...] – Quel est l'animal qui, le matin... » (17)

On reconnaît ici sans peine l'énigme posée à Œdipe par le Sphinx<sup>3</sup>, dont on retrouve par ailleurs l'évocation, quelques pages plus loin, dans une figure qui se matérialise fortuitement sous les yeux de Garinati, à partir de déchets flottant à la surface de l'eau : « c'est un animal fabuleux : la tête, le cou, la poitrine, les pattes de devant, un corps de lion avec sa grande queue, et des ailes d'aigle » (37).

On remarque par ailleurs la manière dont est évoquée la tentative de meurtre, qui établit une équivalence entre le monde du lecteur et celui du personnage de la fiction. Garinati suivant à la lettre des instructions qui lui ont été données accomplit ses gestes en les synchronisant avec la récitation mentale des actions programmées par son employeur et liées à la routine de sa victime. Avant que la machine se grippe, cette fusion entre l'action et le verbe place les personnages dans une situation semblable au lecteur :

La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. Il ne s'agit que de suivre le texte, en récitant phrase après phrase, et la parole s'accomplira. [...] Soudain, l'eau si limpide se trouble. Dans ce décor fixé par la loi, sans un pouce de terre à droite ni à gauche, sans une seconde de battement, sans repos, sans regard en arrière, l'acteur brusquement s'arrête, au milieu d'une phrase... Il le sait par cœur, ce rôle qu'il tient chaque soir ; mais aujourd'hui il refuse d'aller plus loin. (23-24).

Comme dans un scénario trop bien huilé, nous voyons aussi que l'histoire doit nécessairement dérailler à un point donné pour que l'intrigue conserve son intérêt, et ce qui est susceptible d'induire de l'angoisse pour le personnage devient alors source de jouissance pour le lecteur, qui voit le récit s'éloigner d'un développement trop prévisible.

Au-delà de ce caractère réflexif, la principale originalité du roman de Robbe-Grillet tient au destin de son intrigue, qui apparaît beaucoup plus

---

<sup>3</sup> Œdipe est non seulement le meurtrier de son père, mais il joue aussi le rôle de l'enquêteur qui découvre, avec effroi, sa propre culpabilité. Dans *Baudolino*, Umberto Eco reproduit cette intrigue du meurtrier-enquêteur dans laquelle il voit le prototype mythique du roman policier, qui est une intrigue fondée sur la culpabilité.

incertain que dans les romans populaires : le labyrinthe narratif ne cesse de bifurquer, de multiplier les ruptures, de déplacer ses enjeux, de se complexifier et de se détourner des stéréotypes qu'il a, par ailleurs, massivement contribué à activer. La transition du genre policier à celui du roman d'espionnage n'est d'ailleurs pas sans rappeler la rupture brutale que l'on observe dans *Psycho*, lorsqu'Alfred Hitchcock fait basculer son film de braquage dans le registre de l'horreur, ce qui a beaucoup contribué à surprendre les spectateurs et à transformer ce récit en œuvre-culte. En fin de compte, la différence essentielle introduite par le Nouveau Roman ne tient pas à la nature des événements racontés, qui sont ici aussi rocambolesques que dans les romans de gare les plus invraisemblables, mais plutôt à l'intensité des variations introduites par rapport aux modèles hérités du passé.

Robbe-Grillet postulait l'existence de deux types de plaisir, qu'il jugeait pratiquement antagonistes : « l'un qui se rapporte à la reconnaissance et l'autre qui se rapporte à la surprise » (2001 : 153). Alors que les productions populaires dépendent d'une logique de production sérielle qui les condamne généralement au recyclage des stéréotypes<sup>4</sup>, Robbe-Grillet prônait le second type de plaisir, qui implique une forme de *dissonance* par rapport à un ordre attendu. Suivant le principe d'entropie, que Robbe-Grillet transpose du champ la thermodynamique à l'histoire des formes esthétiques, il reconnaît cependant qu'une telle dissonance ne peut se faire entendre que dans la mesure où l'ordre transgressé n'a pas été entièrement aboli. Il était donc particulièrement sensible au caractère éphémère de la dissonance produite et trouvait tout naturel que le lecteur du futur s'écrie un jour : « Voyez [...] comme, dans les années cinquante, on savait inventer des histoires ! » (1961 : 32). Rétrospectivement, il est allé jusqu'à affirmer que la radicalité de la révolution introduite par le Nouveau Roman reposait sur un malentendu :

On a beaucoup dit que le Nouveau Roman des années 50 représentait une révolution totale par rapport au roman tel qu'il était avant nous. Si cela a été dit, c'est parce que les gens qui avaient la parole à l'époque étaient curieusement illettrés. (Robbe-Grillet 1978 : 161)

Dans cette dynamique historique reposant sur un principe d'entropie, il est difficile d'ignorer le fait que le détournement systématique des stéréotypes peut lui-même devenir un procédé conventionnel. Ainsi que

---

<sup>4</sup> Sur ces questions, je renvoie notamment aux travaux de Jacques Migozzi (2004), de Loïc Artiaga (2008) et de Matthieu Letourneux (2010).

le résumé Umberto Eco, cette conventionnalité de la dissonance a fini par produire, au milieu des années 1960, un basculement dans les productions expérimentales, ce qui n'a pas été sans conséquences pour le destin de l'intrigue au sein des formes littéraires rattachées à l'avant-garde :

Les dissonances d'autrefois se faisaient miel pour les oreilles et les yeux. Une seule conclusion s'imposait : l'inacceptabilité du message n'était plus le critère roi pour une narrativité (pour tout art) expérimentale, car l'inacceptable était désormais codifié comme aimable. Un retour concerté à de nouvelles formes d'acceptable et d'aimable se profilait. [...] Depuis 1965, deux idées se sont définitivement clarifiées. On pouvait retrouver l'intrigue sous forme de citation d'autres intrigues, et la citation pouvait être moins conventionnelle et commerciale que l'intrigue citée. (1985b : 71, 73-74)

Au lieu de prolonger indéfiniment cette quête de la dissonance, qui aurait pu aboutir au démantèlement complet de l'intrigue, l'esthétique postmoderne semble donc avoir fini par assumer le plaisir engendré par la tension narrative. Pour les nouveaux auteurs rattachés aux éditions de Minuit, cette tension n'est d'ailleurs plus un tabou, et Philippe Toussaint, qui reprend à son compte l'affirmation de Robbe-Grillet selon laquelle « ce qu'il y a de plus fort dans un roman, c'est ce qui manque », explique que dans *La Vérité sur Marie*, « le temps passe, ils sont toujours en train de rompre, mais en même temps de faire l'amour : il y a donc quelque chose qui cloche, et c'est ça qui crée de la tension narrative. Un couple installé ne m'aurait pas du tout intéressé<sup>5</sup> ».

Par ailleurs, l'opposition entre des récits populaires, dont l'intérêt dépendrait essentiellement du plaisir de la reconnaissance, et des œuvres d'avant-garde, qui viseraient au contraire le plaisir de la surprise, est probablement trop rigide. La parodie est un genre populaire qui applique au fond les mêmes recettes que certaines avant-gardes<sup>6</sup>. Un film comme *Scream* de Wes Craven (1996), qui se présentait à l'origine comme une parodie du *slasher movie*, a lui-même créé un genre – que certains désignent comme le *néo slasher* – et a fini par être parodié à son tour (*Scary Movie*, 2000). On constate ainsi que la dynamique des genres littéraires évoquée par Todorov s'applique aussi bien aux récits qui se situent dans

<sup>5</sup> *Les Inrockuptibles*, n° 721, 22 septembre 2009, p. 34-36.

<sup>6</sup> On peut d'ailleurs noter que les travaux de Brian Richardson (2006 ; 2013) sur la « narratologie non naturelle » incluent des genres humoristiques ou parodiques, qui induisent une forme de *défamiliariation* (la fameuse « ostranenie » de Chklovski) semblable aux œuvres expérimentales de l'avant-garde.

le giron du Nouveau Roman qu'à des œuvres appartenant à la culture populaire :

Que l'œuvre « désobéisse » à son genre ne rend pas celui-ci inexistant ; on est tenté de dire : au contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin : la norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions. [...] Mais il y a plus. Non seulement que, pour être une exception, l'œuvre présuppose nécessairement une règle ; mais aussi qu'à peine reconnue dans son statut exceptionnel, cette œuvre devient à son tour, grâce au succès de librairie et à l'attention des critiques, une règle. (Todorov 1978 : 45-46)

On peut en conclure que le fonctionnement de n'importe quelle intrigue dépend d'un mélange subtil de répétition et d'innovation : l'histoire doit demeurer suffisamment prévisible pour rester lisible et pour que le lecteur puisse échafauder ses pronostics ou ses diagnostics, mais elle doit en même temps être capable de le surprendre de manière maintenir son intérêt. Umberto Eco, après avoir mis en évidence le caractère répétitif des intrigues de Ian Fleming, en vient d'ailleurs à se demander « comment une machine narrative aussi rigide peut être compatible avec une recherche de sensations, de surprises et d'imprévu » (1993 : 187). Selon lui, le plaisir que l'on tire des intrigues populaires reposerait sur une redondance fondamentale : « feignant d'émouvoir le lecteur, [le récit] le conforte en réalité dans une sorte de paresse imaginative, et il offre de l'évasion en racontant non pas l'inconnu, mais le déjà connu » (1993 : 187). Pourtant, Eco concède que dans ce mécanisme bien huilé, au sein duquel les personnages et la suite attendue de leurs actions semblent se répéter inlassablement, une jouissance découle malgré tout des variations subtiles introduites dans le schéma :

La jouissance du lecteur consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pions et les règles – et l'issue –, en prenant plaisir à suivre les infimes variations par lesquelles le vainqueur réalisera son coup. [...] Le plaisir consistera donc à voir avec quelle virtuosité ils atteindront le moment final, avec quelles ingénieuses déviations ils confirmeront nos prévisions, avec quelles jongleries ils triompheront de leur adversaire. (Eco 1993 : 187-188)

On peut donc avancer l'hypothèse que même les intrigues les plus canoniques sont infléchies par des « variations », d'« ingénieuses déviations » et des « jongleries », dont dépend le plaisir du lecteur. Ce qui fascine dans les œuvres véritablement *populaires* – c'est-à-dire celles qui

s'adressent au plus grand nombre et parviennent effectivement à obtenir l'adhésion d'un large public, ce qui n'est jamais garanti –, c'est qu'en dépit de leur mode de production, elles échappent en partie à la standardisation. Certains auteurs populaires talentueux, à l'instar d'Hergé dans le champ de la bande dessinée, se montrent ainsi capables de se plier à un ensemble de contraintes imposées par l'industrie, tout en trouvant le moyen de renouveler une formule dont les ingrédients principaux demeurent malgré tout identifiables. Une telle jouissance n'est au fond pas complètement étrangère à la fascination née de la lecture d'un sonnet ou d'un haïku : ces formes poétiques reposent sur une poétique de la contrainte, elles se fondent sur des normes imposées pour trouver une voie originale, inaccessible à une parole parfaitement autonome et déliée de toute règle<sup>7</sup>.

Si l'intrigue a survécu à l'esthétique du Nouveau Roman et, d'une manière générale, aux avant-gardes du siècle passé, si elle a été capable de traverser les époques, de transcender les genres et les médias, comment expliquer une telle résilience ? En évoquant la dialectique de la consonance et de la dissonance, de la répétition et de la transgression, de la reconnaissance et de la surprise, nous nous sommes rapprochés du seuil sur lequel c'est la *fonction anthropologique* de l'intrigue qui finit par émerger : Paul Ricœur voyait en elle « l'instrument irremplaçable d'exploration de la concordance discordante que constitue la cohésion d'une vie » (1985 : 248).

---

<sup>7</sup> Pour une réflexion sur cette poétique de la contrainte, je renvoie notamment aux travaux de Jan Baetens (Baetens, Schiavetta & Bellos 2004 ; Baetens 2005).

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## CONCLUSION :

### LES VIRTUALITÉS D'UN MONDE

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 ? (Escola 2010 : n.p.)

Dans cet ouvrage, j'aurai essayé d'éclairer la fonction de l'intrigue en la resituant au cœur de l'interaction entre le texte et le lecteur. Les liens entre l'intrigue et l'histoire racontée peuvent ainsi être redéfinis sur une base rhétorique, en insistant sur les dispositifs textuels qui visent à dynamiser la progression du lecteur dans le récit, notamment à travers l'articulation de virtualités qui se greffent sur la trame des événements racontés. L'histoire susceptible d'intriguer le lecteur est ainsi appréhendée comme une construction mentale précaire, une forme en mouvement qui ne cesse de se reconfigurer tout au long de l'avancée dans le texte. Il s'agit véritablement pour le lecteur d'interpréter le récit, comme un musicien interprète la partition d'un compositeur. Seule une « performance imaginative » permet de donner vie à l'œuvre, et sans cette participation active du lecteur, le récit ne serait qu'une suite d'instructions imprimées sur une feuille de papier. Dans une perspective cognitiviste, David Herman (2002 : 14) propose de remplacer le substantif *histoire (story)* par le groupe nominal *monde de l'histoire (storyworld)*, de manière à indiquer l'importance des virtualités envisagées par le lecteur à différentes étapes de sa progression dans le texte :

le monde de l'histoire [*storyworld*] souligne la façon dont les interprètes du récit reconstruisent une séquence d'états, d'événements et d'actions, non seulement de manière additive ou incrémentielle, mais intégrative ou « écologique » ; les récepteurs ne se contentent pas de reconstituer des fragments de l'action dans un montage linéaire, ils cherchent de surcroît à mesurer l'importance de la chronologie qui se dégage vis-à-vis des

alternatives possibles qui pourraient se déployer dans le monde au sein duquel les événements racontés se sont déroulés. (Herman 2002 : 14, m.t.)

La prise en compte du rôle central joué par les virtualités de l'histoire, qui constituent ce que j'ai défini comme l'*énergie potentielle* du récit, conduit à redéfinir l'intrigue non plus comme un simple synonyme de la *séquence événementielle (fabula)*, mais comme une matrice de possibilités ontologiquement instable. Or, ce réseau évolutif d'histoires virtuelles, qui s'articulent sur le fil de l'histoire actuelle, doit autant son existence au texte proprement dit, à sa matérialité discursive, qu'à l'imagination du lecteur, qui comble des lacunes du récit et qui compense sa réticence intentionnelle en esquissant des scénarios possibles, ce qui enrichit l'analyse descriptive des structures textuelles en les considérant comme des dispositifs immersifs et intrigants. Pour mettre en lumière ces mécanismes textuels dont dépend l'*énergie cinétique* de la lecture, il est alors nécessaire de fusionner des approches traditionnellement disjointes : d'une part, l'analyse fonctionnelle des dispositifs narratifs, et d'autre part, la description des formes textuelles à travers lesquelles ces fonctions s'incarnent dans le contexte d'une œuvre singulière.

Ainsi que je l'ai souligné, de nombreux éléments peuvent se combiner pour nouer une intrigue : il ne s'agit pas uniquement (ou même nécessairement), à un stade qu'en rhétorique on appellerait l'*inventio*, d'élaborer une trame d'événements mystérieux et/ou conflictuels qui formeront la *fabula*. La capacité qu'a cette histoire d'intriguer le lecteur dépend aussi étroitement de la *dispositio* et de l'*elocutio*, c'est-à-dire de la manière dont le narrateur et les personnages sont caractérisés, des variations du point de vue, de l'ordre et de la vitesse de la narration, des temps verbaux qui expriment les procès, du découpage chapitral, de l'usage des pronoms ou des adverbes temporels, des isotopies lexicales ou des allusions intertextuelles qui orientent l'interprétation dans une direction déterminée. Bref, cet ouvrage suggère d'adopter vis-à-vis du récit une démarche intégrative, en faisant converger de nombreuses perspectives qui ont été trop souvent disjointes, tout en remplaçant la dynamique de l'intrigue au cœur de l'analyse. Je suis personnellement convaincu que l'immersion du lecteur dans le monde raconté, ainsi que le nouement et le dénouement d'une tension au cœur de cette expérience immersive, constituent, sur un plan anthropologique, la raison d'être des récits mimétiques, même si ces derniers ont pu, au cours de l'histoire de la littérature, remplir d'autres rôles.

Il y a une dizaine d'années, l'un des pères fondateurs de la narratologie – qui a d'ailleurs donné son nom à cette discipline – a dénoncé les excès

dans lesquels étaient tombées les approches formalistes, en partie responsables à ses yeux de la crise dans laquelle sont plongées les études littéraires. Il formulait alors un avertissement :

Il est vrai que le sens de l'œuvre ne se réduit pas au jugement purement subjectif de l'élève, mais relève d'un travail de connaissance. Pour s'y engager, il peut donc être utile à cet élève d'apprendre des faits d'histoire littéraire ou quelques principes issus de l'analyse structurale. Cependant, en aucun cas l'analyse de ces *moyens* d'accès ne doit se substituer à celle du sens, qui est sa *fin*. (Todorov 2007 : 23)

L'un des buts essentiels de cet ouvrage aura été de tenter de réconcilier l'analyse des dispositifs textuels avec la compréhension de leur fonction dans l'expérience du lecteur, de manière à ne pas oublier que « l'objectif de l'exercice », lorsqu'on analyse un roman, doit être de « s'interroger sur la finalité ultime des œuvres que nous jugeons dignes d'être étudiées » (Todorov 2007 : 24). Affirmer que les rouages de l'intrigue servent essentiellement à dynamiser la lecture n'est pas, au fond, radicalement différent que de constater que le mécanisme d'une horloge sert à donner l'heure, même si la « complication » de son mouvement peut avoir un intérêt en soi. La valeur d'une montre de luxe repose généralement sur la corrélation entre la complexité de sa mécanique et la simplicité de sa fonction : mesurer la course du temps. Mais si les horloges ne parviennent à représenter le temps que sous la forme objective du mouvement des aiguilles sur un cadran, les récits mimétiques offrent quant à eux une représentation incarnée de la temporalité, c'est-à-dire ancrée dans une expérience de la fluence de ce qui s'en vient, de ce qui arrive, et de ce qui s'éloigne de nous.

La grande leçon de Ricœur aura été de reconnaître que le récit est le seul dispositif qui permette de rendre compte des transformations qui affectent le monde et les êtres qui le peuplent, tout en reliant ce devenir à une certaine forme de persistance, qui est celle de la structure d'une œuvre capable d'éveiller la conscience du lecteur sur le passage du temps et sur ses effets. La tension narrative est le cœur de cette attention que l'on prête au temps lorsque nous faisons l'expérience d'un soudain arrachement à la routine de notre quotidien : la surprise nous saisit et nous pousse à être attentifs à l'instant présent, la curiosité tourne notre regard en direction du passé et le suspense nous amène à scruter l'avenir. C'est à travers ces émotions que nous sommes en mesure de suivre le fil d'une histoire, qui ne cesse de nouer et de dénouer des drames ou des mystères.

J'ai également affirmé à plusieurs reprises que, dans le cadre du récit mimétique, cette attention au temps dépend de notre immersion dans un

monde étranger. L'intrigue est par conséquent fondamentalement liée à une décentration de soi, et elle possède indéniablement une dimension éthique, même si elle remplit aussi, la plupart du temps, une fonction commerciale. Todorov souligne cette dimension éthique en mentionnant une étude du philosophe Richard Rorty concernant la contribution de la littérature à notre compréhension du monde :

Il récuse l'usage de termes comme « vérité » ou « connaissance » pour décrire cet apport, et affirme que la littérature remédie moins à notre ignorance qu'elle ne nous guérit de notre « égotisme », entendu comme l'illusion de l'autosuffisance. La lecture des romans, selon lui, se rapproche moins de celle des ouvrages scientifiques, philosophiques ou politiques que d'un tout autre type d'expérience. Celle de la rencontre avec d'autres individus. (Todorov 2007 : 76)

Sur ce point, Todorov et Rorty rejoignent les perspectives que j'ai évoquées dans le chapitre 2, qui croisait les apports des sciences cognitives avec une réflexion éthique sur le récit mimétique. Aujourd'hui, cette reconnaissance de la fonction éducative des récits commence à modifier les pratiques institutionnelles dérivées des approches formalistes : il ne s'agit plus de privilégier la description objective des structures narratives, sur fond de condamnation du suspense, de l'illusion référentielle, des processus immersifs ou de la relation empathique que le lecteur est susceptible de nouer avec les personnages. On reconnaît au contraire que l'immersion et la dynamique intrigante, loin d'aliéner le lecteur, constituent des leviers incontournables pour développer une pensée de la complexité, ouverte sur la rencontre avec une altérité qui nous contraint à un bricolage mental permanent. Dans un entretien réalisé pour le *New York Review of Books*, Marilynne Robinson a demandé à Barack Obama s'il craignait que les gens cessent de lire des romans. À cette question, Obama a répondu :

Quand je réfléchis à la façon dont je comprends mon rôle en tant que citoyen – en mettant de côté le fait que je suis président – et à l'ensemble des connaissances les plus importantes que je mobilise dans cette position de citoyen, les choses les plus importantes que j'ai apprises, je pense que je les ai apprises dans les romans<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Alison Flood, « President Obama says novels taught him how to be a good citizen », *The Guardian*, mercredi 28 octobre 2015, en ligne, consulté le 3 novembre 2015, URL : <http://www.theguardian.com/books/2015/oct/28/president-obama-says-novels-taught-him-citizen-marilynne-robinson>.

Obama ajoute que cela a quelque chose à voir avec l'empathie, mais aussi avec la possibilité d'accepter que « le monde est compliqué et plein de zones grises, mais qu'il y a, là encore, de la vérité à trouver, et que vous devez lutter et travailler pour cela. Et la notion qu'il est possible d'entrer en relation avec quelqu'un, bien qu'il soit très différent de vous ». Si le récit mimétique n'est donc pas le lieu idéal où la vérité se dévoile sans détour, il offre en revanche une expérience esthétique où l'opacité du monde peut être éprouvée dans sa dimension existentielle et où le *travail du dévoilement* demande à être accompli. Barthes affirmait que la dynamique paradoxale de l'intrigue consistait à « *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse ; alors que les phrases pressent le “dérroulement” de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire » (1970 : 75). Cette lutte pour la construction du sens face à un texte réticent et mobile définit parfaitement la dynamique de la lecture intriguée, mais elle renvoie aussi à l'expérience d'un sujet jeté dans une existence qui déborde continuellement les cadres interprétatifs dans lesquels nous voudrions la contraindre, une existence qui échappe en même temps à la répétition, parce qu'elle est soumise à une altérité irréductible.

J'aimerais terminer ce parcours en évoquant une autre fonction que l'on peut rattacher aux récits mimétiques, fonction qui entre parfois en tension avec la dynamique de l'intrigue et que je n'ai abordée jusqu'ici qu'indirectement. Les récits ne visent évidemment pas uniquement à nous intriguer en nous immergeant dans le flux temporel de l'histoire, ils servent tout autant à *construire un monde* dans lequel se déroule cette histoire<sup>2</sup>. Il y a apparemment une asymétrie entre les deux fonctions mimétiques, dans la mesure où l'on peut aisément imaginer un monde sans histoire, mais il est plus difficile d'imaginer une histoire sans monde<sup>3</sup>. L'étude des formes narratives contemporaines semble d'ailleurs donner de plus en plus souvent la priorité aux questions mondaines sur l'élaboration des intrigues. Ainsi que le relève Alain Boillat :

La politique des « franchises » conduite par Hollywood de manière particulièrement massive et assidue depuis un peu plus d'une décennie dans le

<sup>2</sup> Sur cette question, je renvoie à quelques références récentes (Ryan 1991 ; 2003 ; Doležel 1998 ; Lavocat 1998 ; 2010 ; 2016 ; Boillat 2014 ; Besson 2015 ; Ryan, Foote & Maoz 2016).

<sup>3</sup> Olivier Caïra souligne cependant l'existence de pratiques ludiques non mimétiques ou « axiomatiques » (par exemple les dames ou les échecs) qui pourraient être assimilées à cette catégorie d'intrigues dépourvues de « mondes » mimétiquement motivés (Caïra 2011 : 87).

cas de films de super-héros – productions qui se placent régulièrement parmi les plus grands succès du *box-office* de tous les temps – est symptomatique d'un intérêt croissant de l'industrie à l'égard de mondes plutôt que de récits : peu importe si l'on raconte, à quelques années d'intervalle seulement, la même histoire [...]. Ce qui compte avant tout, c'est de maintenir l'intérêt du public pour un ensemble de composantes d'un monde donné. Henry Jenkins, qui a étudié cette tendance à notre époque du « transmédia », constate que « le *storytelling* est devenu, de plus en plus, l'art de construire un monde, car les artistes créent des environnements convaincants qui ne peuvent être pleinement explorés ou épuisés dans une seule œuvre ou même un seul média<sup>4</sup>. » (Boillat 2014 : 28-29)

Cette évolution signifie-t-elle pour autant que la *fonction mondaine* serait devenue plus essentielle pour le récit mimétique que la *fonction intrigante* ? Je n'en suis pas convaincu. Premièrement, il faut admettre que ce qui différencie un *monde narratif* de la simple représentation d'un corps ou d'un objet dans un espace donné, ce sont les potentialités narratives qui se logent au cœur de l'univers représenté<sup>5</sup>. Certaines images fixes, dessins, peintures ou photographies, peuvent représenter des corps, des objets ou des lieux caractérisés par une forme de stabilité (portraits, natures mortes ou paysages), alors que d'autres, bien que ne figurant qu'un seul instant figé dans le temps, possèdent une forme embryonnaire de narrativité, car elles recèlent ce que Philippe Marion a appelé des « *incitants narratifs* » (1997 : 135), c'est-à-dire des éléments qui invitent les spectateurs à scénariser des histoires possibles à partir d'un état donné. De manière semblable, lorsqu'un auteur élabore un *monde narratif*, il ne se préoccupe pas uniquement de la qualité mimétique des personnages ou du décor, de leur réalisme ou, au contraire, de leur caractère exotique, il lui faut aussi tenir compte des incitants narratifs intégrés à cet univers. Ainsi que l'affirmait Tolstoï, les familles dysfonctionnelles ou celles qui recèlent des secrets représentent ainsi un bien meilleur terreau pour la fiction narrative que les familles heureuses. Si la trame de l'histoire paraît se subordonner à l'univers qui la contient, ce n'est donc pas parce que, dans les récits sérialisés ou franchisés, l'intrigue serait passée au second plan, mais plutôt parce que ces formes narratives subordonnent la planification des événements aux potentialités inscrites dans le monde de l'histoire à un moment donné de son développement. La définition de l'intrigue proposée dans cet ouvrage, en mettant l'accent sur les virtuali-

<sup>4</sup> Cf. Jenkins (2013 : 134-135).

<sup>5</sup> Sur les rapports entre narration et espace, je renvoie à l'ouvrage essentiel de Ryan, Foote et Maoz (2016).

tés du monde raconté plutôt que sur la planification de la trame narrative, me semble ainsi particulièrement appropriée pour réarticuler les perspectives mondaines et narratives dans les productions narratives contemporaines, notamment dans le cadre de ce que Jenkins (2013) a appelé le « *transmedia storytelling* ».

D'ailleurs, un événement concernant l'un des univers franchisés les plus influents de la culture populaire contemporaine est venu récemment souligner la manière dont l'intrigue continue de jouer un rôle prépondérant, même si c'est au détriment de la cohérence du monde raconté. Ainsi que le résume Anaïs Goudmand :

suite à l'acquisition de Lucasfilm par Disney en 2012, et à la programmation d'un *sequel* des épisodes IV, V et VI, le nouveau groupe a annoncé en avril 2014 le remplacement de l'*Expanded Universe* par *Star Wars Legends*, qui prendra le relais de la continuité. Ainsi tous les récits préalables qui se situent dans cette même période, et qui entrent ainsi en contradiction avec le scénario de la future trilogie, se trouvent de fait exclus du domaine canonique, quand bien même ils étaient régis par le *copyright* (ce procédé est appelé *retcon*, ou continuité rétroactive). Le storyworld reste donc soumis à l'intrigue : l'annulation de l'*Expanded Universe* permet d'ouvrir les possibles narratifs des futurs films, qui auraient été trop prévisibles dans le cas d'adaptations de récits préexistants. Ainsi, même dans le cas de *Star Wars*, qui est peut-être l'exemple qui pousse le plus loin la logique du *storytelling* transmédiatique, persiste une hiérarchie entre les différents supports [...] ainsi qu'entre les différentes intrigues (récit noyau/récits périphériques). (Goudmand 2015 : 16-17)

Dans ce cas précis, les créateurs du film ont donc jugé trop contraignant de se plier aux trames narratives déjà explorées par d'autres médias, et l'intérêt de l'intrigue a clairement primé sur la cohérence de l'univers franchisé. L'intense sentiment de curiosité engendré par les « teasers » de l'épisode VII<sup>6</sup>, ainsi que les interdictions contractuelles concernant la divulgation des éléments de l'histoire auxquels les journalistes ont dû se soumettre afin d'obtenir leur accréditation pour participer aux avant-premières du film, démontrent que l'intérêt pour l'intrigue demeure un élément central de la culture participative décrite par Jenkins. Ce qui entre véritablement en opposition avec la dynamique de l'intrigue, ce n'est pas la logique mondaine qui préside à la construction du récit transmédiatique, mais plutôt le danger que l'intrigue devienne trop prévisible dans

<sup>6</sup> La deuxième bande-annonce du film est entrée dans le Guinness Book des Records dans la catégorie « Bande-annonce la plus vue de tous les temps en 24 heures ». Elle a été visionnée plus de 30 millions de fois le jour de sa publication sur *YouTube*.

un univers balisé par une surabondance de productions, qui risquent de saturer le monde raconté et, par conséquent, de l'appauvrir en le vidant de ses potentialités.

Au terme de cette analyse, je voudrais préciser qu'en éclairant le fonctionnement de l'intrigue dans des œuvres littéraires jugées relativement éloignées des standards de la paralittérature, je ne souhaitais nullement contribuer à la marginalisation des genres populaires ou des médias visuels ou audiovisuels. S'il y a des différences entre une nouvelle de Julien Gracq, un album d'Hergé, un roman de Ian Fleming ou une série de J. J. Abrams, ce n'est pas nécessairement parce que la première serait moins intrigante ou moins immersive que les trois autres, mais simplement parce que ces récits utilisent des moyens différents pour produire des effets similaires. Au fond, peu importe si la dynamique de l'aventure prime sur celle de l'écriture, ou si la narration s'incarne dans une représentation audiovisuelle ou verbale, j'ai essayé de montrer que la créativité des auteurs, bien que s'exprimant dans des registres différents, continue de servir une même fonction anthropologique. Je rejoins en ce sens le plaidoyer de Jacques Migozzi quand il affirme qu'il est « intellectuelle-ment salubre et nécessaire d'affirmer que la lecture-plaisir de fictions visant avec franchise le divertissement de leur(s) lecteur(s) ne se résume pas à un jeu gratuit ou immanquablement mystificateur » (2010 : 253). Rappeler que certaines fictions valorisées par les institutions scolaires remplissent les mêmes fonctions que la littérature populaire, les récits en bandes dessinées, les feuilletons ou les séries télévisées, revient à souligner la parenté qui unit l'ensemble des productions culturelles que j'ai désignées par l'étiquette générale de *récits mimétiques*. Le fait que de tels récits circulent à travers toutes les époques et dans toutes les cultures, qu'ils s'ajustent à une grande variété de modes esthétiques et se montrent adaptables à des supports médiatiques et à des genres aussi variés, ne fait que souligner l'une des caractéristiques les plus remarquables de l'*homo fabulator* que nous sommes<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sur la définition de l'espèce humaine comme *homo fabulator* ou comme *homo narrans*, je renvoie aux travaux de Molino (2003) et de Rabatel (2009).

## RÉFÉRENCES

### RÉFÉRENCES THÉORIQUES

- Abbott, H. Porter (2007), « Story, Plot, and Narration », in Herman, David (éd.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 39-51.
- Adam, Jean-Michel (2005), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.
- Adam, Jean-Michel (1997), *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan.
- Adam, Jean-Michel, Gilles Lugin & Françoise Revaz (1998), « Pour en finir avec le couple Récit/Discours », *Pratiques*, n° 100, p. 81-98.
- Adam, Jean-Michel & Françoise Revaz (1996), *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, coll. « Mémo ».
- Almeida, Michael J. (1995), « Time in Narratives », in *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, J. F. Duchan, G. A. Bruder & L. E. Hewitt (dir.), Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, p. 159-189.
- Amossy, Ruth (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan.
- Amossy, Ruth & Dominique Maingueneau (dir.) (2003), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-le-Mirail.
- Aragon, Louis (1969), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira.
- Artiaga, Loïc (dir.) (2008), *Le Roman populaire (1836-1960). Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement.
- Astier, Pierre (1978), *La Crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles Éditions DeBresse.
- Baetens, Jan (2005), *Romans à contraintes*, Amsterdam, Rodopi.
- Baetens, Jan (2009), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie*, n° 16. URL : <http://narratologie.revues.org/974>.

- Baetens, Jan, Bernardo Schiavetta & David Bellos (dir.) (2004), *Écritures et lectures à contraintes : le goût de la forme en littérature*, Paris, Noésis.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Bal, Mieke (1977), *Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans moderne*, Paris, Klincksieck.
- Bamberg, Michael (2009), « Identity and Narration », in *Handbook of Narratology*, P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (dir.), Berlin & New York, Walter de Gruyter, p. 132-143.
- Banfield, Ann (1997), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil.
- Baroni, Raphaël (2016a), « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives », *Narrative*, n° 24 (3), p. 311-329.
- Baroni, Raphaël (2016b), « Intrigue et personnages dans les séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu », *Télévision*, n° 7, p. 31-48.
- Baroni, Raphaël (2016c), « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », *Belphegor*, n° 14(1). URL : <https://belphegor.revues.org/660>
- Baroni, Raphaël (2016d), « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions et du fonctionnement du récit mimétique », *Cahiers de narratologie*, n° 31. URL : <https://narratologie.revues.org/7570>
- Baroni Raphaël (2015), « Temps, mode et intrigue : de la forme verbale à la fonction discursive », *Modèles linguistiques*, XXXVI, n° 71, p. 125-142.
- Baroni, Raphaël (2014a), « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? », *Recherches & Travaux*, n° 83, p. 11-23.
- Baroni, Raphaël (2014b), « Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée », *Études de Lettres*, n° 295, p. 109-131.
- Baroni, Raphaël (2014c), « La guerre des voix : critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq », *COntEXTE*, Varia. Consulté le 20 janvier 2016. URL : <http://contextes.revues.org/5979>
- Baroni, Raphaël (2013a), « Gracq et l'intrigue spéculaire », *Gracq dans son siècle*, M. Murat (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 93-106.
- Baroni Raphaël (2013b), « *Derborence*, récit intrigant ou roman commercial ? », in *Romans*, C.-F. Ramuz, Genève, Slatkine, tome 9, p. 165-193.

- Baroni, Raphaël (2013c), « 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, p. 16-31.
- Baroni, Raphaël (2012a), « L'intrigue minimale », in *Le Récit minimal*, F. Revaz, S. Bedrane & M. Viegnes (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 81-92.
- Baroni Raphaël (2012b), « La valeur de l'intrigue », in *La valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, P. Voisin (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 23-38.
- Baroni, Raphaël (2011a), « Juste une question de *timing*. Du schéma quinaire à la conception postclassique de l'intrigue », in *Théorie, analyse, interprétation des récits. Theory, analysis, interpretation of narratives*, S. Patron (dir.), Bern et al., Peter Lang, p. 185-209.
- Baroni Raphaël (2011b), « L'intrigue est-elle populaire ? », in *Fictions populaires*, N. Cremona, B. Gendrel & P. Moran (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 63-82.
- Baroni, Raphaël (2011c), « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de narratologie*, n° 21. Consulté le 20 janvier 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6461>
- Baroni, R. (2011d), « Le récit dans l'image. Séquence, intrigue et configuration », *Image [&] Narrative*, n° 12 (1), p. 272-294.
- Baroni, Raphaël (2010a), « La face obscure de l'intrigue dans *Les Gommés* », in *Lectures de Robbe-Grillet*, F. Wagner & F. Dugast (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 27-40.
- Baroni, Raphaël (2010b), « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, n° 163, p. 361-382.
- Baroni, Raphaël (2009), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil.
- Baroni Raphaël (2007a), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- Baroni Raphaël (2007b), « Une mise à jour des outils narratologiques pour l'analyse de la littérature », *Études de Lettres*, n° 278, p. 175-205.
- Baroni, Raphaël (2005), « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels », *Littérature*, n° 137, p. 111-126.
- Baroni, Raphaël (2003), « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique*, n° 134, p. 141-157.

- Baroni, Raphaël (2002a), « Le rôle des scripts dans le récit », *Poétique*, n° 129, p. 105-126.
- Baroni, Raphaël (2002b), « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, n° 127, p. 105-127.
- Baroni Raphaël & Alain Corbellari (dir.) (2011), « Rencontre de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale », *Cahiers de narratologie*, n° 21. Consulté le 24 août 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6390>
- Baroni, Raphaël & Anaïs Goudmand (2015), « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », in *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*, A. Leblond, C. Colin & T. Conrad (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Baroni, Raphaël & Marielle Macé (dir.) (2007), *Le savoir des genres*, Rennes, PUR.
- Baroni, Raphaël, Stéphanie Pahud & Françoise Revaz (2006), « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton *Swissmetal* », *A Contrario*, n° 4 (2), p. 123-143.
- Baroni, Raphaël & André Petitat (2000), « Dynamique du récit et théorie de l'action », *Poétique*, n° 123, p. 353-379.
- Baroni Raphaël & Françoise Revaz (dir.) (2016), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, Ohio State University Press, coll. « Theory and Interpretation of Narrative ».
- Baroni, Raphaël & Antonio Rodriguez (dir.) (2014), *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*, *Etudes de Lettres*, n° 295.
- Barthes, Roland (1984 [1968]), « L'effet de réel », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 179-187.
- Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, p. 1-27.
- Bayard, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- Bayard, Pierre (2000), *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- Bedrane, Sabrinelle, Françoise Revaz & Michel Viegnes (dir.) (2012), *Le Récit minimal*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Bemporad, Chiara (2014), « Lectures et plaisirs : pour une reconceptualisation des modes et des types de lecture littéraire », *Etudes de Lettres*, n° 295, p. 65-83.

- Benveniste, Émile (1966), « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, p. 237-250.
- Berney, Jérôme & Doris Jakubec (dir.) (2003), « Dans l'atelier de Ramuz », *Études de Lettres*, n° 264.
- Besson, Anne (2015), *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS éditions.
- Blain, Raymond (1995), « Discours, genres, types de textes, textes... De quoi me parlez-vous ? », *Québec français*, n° 98, p. 22-25.
- Boillat, Alain (2014), *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg.
- Boillat, Alain (2007), *Du Bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge & Londres, MIT Press.
- Bonoli, Lorenzo (2008), *Lire les cultures. La connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, Paris, Kimé.
- Booth, Wayne C. (1988), *The Company We Keep : An Ethics of Fiction*. Berkeley, University of California Press.
- Booth, Wayne C. (1968), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press.
- Booth, Wayne C. (1977 [1961]), « Distance et point de vue. Essai de classification », in *Poétique du récit*, R. Barthes et al. (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », p. 85-113.
- Bouju, Emmanuel (dir.) (2015), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Default.
- Bouveresse, Jacques (2006), « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », in *Ethique, littérature, vie humaine*, S. Laugier (dir.), Paris, PUF.
- Bremond, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- Bres, Jacques (1994), *La Narrativité*, Louvain, Ducolot.
- Bres, Jacques (dir.) (1994b), *Le Récit oral, suivi de Questions de narrativité*, Montpellier, Université Paul-Valéry.
- Bronckart, Jean-Paul (1996), *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne & Paris, Delachaux & Niestlé.
- Bronckart, Jean-Paul (1985), *Le Fonctionnement des discours*, Neuchâtel & Paris, Delachaux et Niestlé.

- Brooks, Peter (1992 [1984]), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- Bruner, Jerome (1991), « The Narrative Construction of Reality », *Critical Inquiry*, n° 18, p. 1-21.
- Bühler, Karl (2009 [1934]), *Théorie du langage*, Marseille, Agone.
- Butor, Michel (1960), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- Caïra, Olivier (2011), *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Editions de l'EHESS.
- Carr, David (2010), « Y a-t-il une expérience directe de l'histoire ? », *A Contrario*, n° 13, p. 83-94.
- Carr, David, Charles Taylor & Paul Ricœur (1985), « Table ronde/Round Table. Temps et récit, Volume I », *Revue de l'université d'Ottawa*, n° 55(4), p. 301-322.
- Carrard, Philippe (2013), *Le Passé mis en texte. Poétique de l'historiographie contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- Carrard, Philippe (1988), « Telling the Game : Baseball as an apr. Report », *Journal of Narrative Technique*, n° 18 (1), p. 47-60.
- Charaudeau, Patrick (2005), *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck.
- Chklovski, Viktor (2008), *L'Art comme procédé*, Paris, Allia.
- Cicurel, Francine (2000), « Dispositifs textuels et persuasion clandestine », *éla, Revue de Didactologie des langues-cultures*, n° 119, p. 291-303.
- Citton, Yves (2010), *Mythocraties. Storytelling et imaginaires de gauche*, Paris, Editions Amsterdam.
- Citton, Yves (2007), *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam.
- Cohn, Dorrit (2001), *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil.
- Cohn, Dorrit (1981), *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil.
- Cremona, Nicolas, Bernard Gendrel & Philippe Moran (2011), *Fictions populaires*, Paris, Classiques Garnier.
- Currie, Gregory (2010), *Narrative and Narrators*, New York, Oxford University Press.
- Damasio, Antonio (1995), *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob.
- Dannenberg, Hilary (2008), *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

- Dannenberg, Hilary (2005), « Plot », in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge.
- Dauney, Bertrand (2007), « Le sujet lecteur : une question pour la didactique du français », *Le français aujourd'hui*, n° 157, p. 43-51.
- David, Jérôme (2014), « Chloroforme et signification : pourquoi la littérature est-elle si soporifique à l'école ? », in *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*, R. Baroni & A. Rodriguez (dir.), *Etudes de Lettres*, n° 295, p. 19-32.
- David, Jérôme (2012), « Le premier degré de la littérature », *LHT*, n° 9. Consulté le 26 novembre 2014. URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=304>
- David, Jérôme (2010), *L'implication de texte. Essais de didactique de la littérature*, Namur, Presses universitaires de Namur.
- Derrida, Jacques (1967), « Force et signification », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, p. 9-49.
- Dionne, Ugo (2008), *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil.
- Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder & Lynn E. Hewitt (1995), *Deixis in Narrative : A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.
- Dufays, Jean-Louis (2014), « De la tension narrative au dévoilement progressif : un dispositif didactique pour (ré)concilier les lectures du premier et du second degré », in *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*, R. Baroni & A. Rodriguez (dir.), *Etudes de Lettres*, n° 295, p. 133-150.
- Dufays Jean-Louis (2000), « 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, p. 277-290.
- Dufays, Jean-Louis (2010 [1994]), *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit ».
- Dufays, Jean-Louis, Louis Gemenne, et al. (2005), *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck.
- Eco, Umberto (2002), *De la littérature*, Paris, Grasset.
- Eco, Umberto (1996), *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset.

- Eco, Umberto (1993), *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset.
- Eco, Umberto (1986), « Abduction en Uqbar », *Poétique*, n° 67, p. 259-268.
- Eco Umberto (1985a), *Lector in Fabula*, Paris, Grasset.
- Eco, Umberto (1985b), *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset.
- Eco, Umberto (1979a), *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.
- Eco, Umberto (1979b), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Escola, Marc (dir.) (2012), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2012.
- Escola, Marc (2010), « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*. Consulté le 29 juillet 2014. URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Principe\\_de\\_causalite\\_regressive#\\_ftnref21](http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive#_ftnref21)
- Eskin, Michael (2004), « Introduction : The Double “Turn” to Ethics and Literature ? », *Poetics Today*, n° 25(4), p. 557-572.
- Favard, Florent (2016), « La série est un récit (improvisé) : l’articulation de l’intrigue à long terme et la notion de “mythologie” », *Télévision*, n° 7, p. 49-64.
- Fish, Stanley (2007), *Quand lire c’est faire*, Paris, Les prairies ordinaires.
- Fludernik, Monika (2007), « Identity/Alterity », in *The Cambridge Companion to Narrative*. D. Herman (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 260-273.
- Fludernik, Monika (2003), « Natural Narratology and Cognitive Parameters », in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, D. Herman (dir.), Stanford, CSLI.
- Fludernik, Monika (1996), *Towards a “Natural” Narratology*, London, Routledge.
- Follet, Lionel (1980), *Aragon, le fantasme et l’histoire. Incipit et production textuelle dans Aurélien*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis.
- Fraisse, Luc (2008), « Gracq et l’auto-réflexivité du récit », *Poétique*, n° 155, p. 295-314.
- Freud, Sigmund (1971 [1903]), « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, p. 69-81.
- Freytag, Gustav (1863), *Die Technik des Dramas*, Leipzig, S. Hirtzel. Accessible en version numérisée gratuite, URL : <https://books.google.de/books?id=CDYLAAAIAAJ&hl=fr>

- Freyermuth, Sylvie (2015), « Approche cognitive et pragmatique du premier chapitre dans trois romans d'Hervé Bazin », in *Hervé Bazin. Du milieu de la famille à l'esthétique du roman ; précédé de textes inédits d'Hervé Bazin*, S. Jişa et A. Porumb (dir.), Cluj, Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 118-139.
- Gadamer, Hans-Georg (1976), *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.
- Gaudreault, André & François Jost (1990), *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.
- Genette, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1972), *Figure III*, Paris, Seuil.
- Gervais Bertrand (2008), *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence*, Montréal, Le Quartanier.
- Gervais, Bertrand (1992), « Lecture : tensions et régies », *Poétique*, n° 89, p. 105-125.
- Gervais, Bertrand (1990), *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule.
- Gervais, Bertrand (1989), « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, n° 9, p. 151-167.
- Ginzburg, Carlo (2010), *Mythes, emblèmes, traces*, Lagrasse, Verdier.
- Goleman, Daniel (1999), *L'intelligence émotionnelle*, Paris, Robert Laffont.
- Gosselin, Laurent, Véronique Lenepveu & Dominique Legallois (2011), « Les phases : de l'aspect des procès à la structuration textuelle », in *Au commencement était le verbe. Syntaxe, Sémantique, Cognition, Hommages à Jacques François*, F. Neveu, P. Bluementhal & N. Le Querler (dir.), Berne, Peter Lang, p. 161-186.
- Goudmand, Anaïs (2016), « Oh my God ! They've killed... ! Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquence du départ non planifié des acteurs sur la production et la réception des séries télévisées » *Télévision*, n° 7, p. 65-83.
- Goudmand, Anaïs (2015), « Les séries transmédiatiques : des univers sans fins ? », *Revue Proteus*, n° 9, p. 8-17. Consulté le 17 juin 2015. URL : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus09-1.pdf>
- Goudmand, Anaïs (2013), « Narratologie du récit sériel », *Revue Proteus*, n° 6, p. 81-89. Consulté le 17 octobre 2014. URL : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-10.pdf>

- Goudmand, Anaïs (2012), « La valeur littéraire à l'épreuve du désenchantement », in *La valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, P. Voisin (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 39-54.
- Grabócz, Márta (2011), « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers de Narratologie*, n° 21. Consulté le 25 novembre 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6503>
- Grabócz, Márta (2009), *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan.
- Grabócz, Márta (dir.) (2007), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann.
- Greimas, Algirdas Julien (1966), *La Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- Greisch, Jean (1990), « Empêchement et intrigue. Une phénoménologie pure de la narrativité est-elle concevable ? », *Etudes phénoménologiques*, n° 11, p. 41-83.
- Grice, Paul (1979), « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 57-72.
- Grivel, Charles (2007), « Le retard », *Fabula, Colloques en ligne*. Consulté le 23 avril 2011. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document699.php#ftn1>.
- Grivel, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris & The Hague, Mouton.
- Grivel, Charles (1981), « Savoir social et savoir littéraire », *Littérature*, n° 44, p. 117-127.
- Hadot, Pierre (1995), *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Folio « essais ».
- Habermas, Jürgen (1992), *De l'éthique de la discussion*, Paris, Flammarion.
- Hamburger, Käte (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- Hamon, Philippe (1983), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz.
- Hartsock, John (2011), « Literary Reportage : The "Other" Literary Journalism », in *Literary Journalism Across the Globe : Journalistic Traditions and Transnational Influences*, J. S. Bak & B. Reynolds (dir.), Amherst, University of Massachusetts Press, p. 23-46
- Herman, David (dir.) (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI.
- Herman, David (2002), *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- Herman, David (1999), *Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press.
- Herman, David (1997), « Scripts, Sequences, and Stories : Elements of a Postclassical Narratology », *PMLA*, n° 112 (5), p. 1046-1059.
- Holmes, Diana, David Platten, Loïc Artiaga & Jacques Migozzi (2013), *Finding the Plot. Storytelling in Popular Fictions*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing.
- Iser, Wolfgang (1976), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- Girard, Romain, Nathalie Jaëck, Clara Mallier & Arnaud Schmitt (2014), *Narrateurs fous / Mad Narrators*, Pessac, Editions de la MSHA.
- Jenkins, Henry (2013), *La culture de la convergence*, Paris, Armand Colin.
- Jenkins, Henry (2012), « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling », *Terminal*, n° 112, p. 11-28.
- Jost, François (à paraître), « Retour vers le futur : la prolepse à l'aune de la narratologie comparée », in *Du média au postmédia : continuités, ruptures*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Jost, François (2016), « Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée », *Télévision*, n° 7, p. 13-29.
- Jost, François, (1989 [1987]), *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL.
- Jouve, Vincent (1992a), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- Jouve, Vincent (1992b), « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n° 85, p. 103-111.
- Kafalenos, Emma (2006), *Narrative Causalities*, Columbus, Ohio State University Press.
- Keen, Suzanne (2006), « A Theory of Narrative Empathy », *Narrative*, n° 14, p. 207-236.
- Kermode, Frank (1967), *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford University Press.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014), *Ethos and Narrative Interpretation : The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- Kreiswirth, Martin (1995), « Trusting the Tale : The Narrativist Turn in the Human Sciences », *New Literary History*, n° 23(3), p. 629-657.

- Kukkonen, Karin (2014a), « Bayesian Narrative : Probability, Plot and the Shape of the Fictional World », *Anglia*, n° 132 (4), p. 720-739.
- Kukkonen, Karin (2014b), « Presence and Prediction : The Embodied Reader's Cascades of Cognition », *Style*, n° 48(3), p. 367-384.
- Kukkonen, Karin (2014c), « Plot », in *Handbook of Narratology*, P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid (dir.), Berlin & New York, Walter de Gruyter, p. 706-719.
- Kukkonen, Karin (dir.) (2011), *Metalepsis in Popular Culture*, K. Kukkonen and S. Klimek, Berlin & New York, Walter de Gruyter, p. 1-21.
- Kukkonen, Karin & Marco Caracciolo (2014), « Introduction : What is the "Second Generation ?" », *Style*, n° 48(3), p. 261-274.
- Kuzmičová, Anežka (2014), « Literary Narrative and Mental Imagery : A View from Embodied Cognition », *Style*, n° 48(3), p. 275-293.
- Labrosse, Claude (2000), « L'avènement de la périodicité », in *Médias, temporalités et démocratie*, A. Vitalis, J.-F. Tétu, M. Palmer & B. Castagna (dir.), Rennes, Editions Apogée, p. 109-123.
- Lafarge, Claude (1983), *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard.
- Larivaille, Paul (1974), « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, p. 368-388.
- Laugier, Sandra (dir.) (2006), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF.
- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.
- Lavocat, Françoise (2013), « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », in *Empathie et esthétique*, A. Gefen & B. Vouilloux (dir.), Paris, Hermann, p. 141-173.
- Lavocat, Françoise (dir.) (2010), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Editions.
- Lavocat, Françoise (1998), *Arcadies malheureuses, aux origines du roman moderne*, Paris, Champion.
- Leblond Aude (2012a), « La respiration du chapitre », *Hypothese.org*. Consulté le 7 janvier 2012. URL : <http://chapitres.hypotheses.org/89>
- Leblond Aude (2012b), « Le chapitre invisible ? », *Hypothese.org*. Consulté le 7 janvier 2012. URL : <http://chapitres.hypotheses.org/62>
- Legallois Dominique & Poudat Céline (2008), « Comment parler des livres que l'on a lus ? Discours et axiologie des avis des Internautes », *Semen*, n° 26. Consulté le 17 octobre 2014. URL : <http://semen.revue.org/8444>.

- Leiduan, Alessandro (dir.) (2014), « Nouvelles frontières du récit. Au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel », *Cahiers de narratologie*, n° 26. Consulté le 3 novembre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6812>.
- Leiduan, Alessandro (2012a), « Pour une nouvelle narratologie guillaumienne », *Modèles linguistiques*, XXXIII, n° 65, p. 11-40.
- Leiduan, Alessandro (2012b), « La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme. Entretien avec Raphaël Baroni », *Modèles linguistiques*, XXXIII, n° 65, p. 41-68.
- Lejeune, Philippe (1991), *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL.
- Lenain, Thierry et Aline Wiame (dir.) (2011), *Personne, personnage*, Paris, Vrin.
- Lépine, Martin (2011), « Du schéma narratif au couple nœud-dénouement », *Québec français*, n° 162, p. 66-67.
- Letourneux, Matthieu (2010), *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Pocket ».
- Lévinas, Emmanuel (1971), *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche.
- Lits, Marc (2010), « L'impossible clôture des récits multimédiatiques », *A Contrario*, n° 13(1), p. 113-124.
- Lits, Marc (1995), « Temps et médias : un vieux couple dans des habits neufs », *Recherches en communication*, n° 3, p. 49-62.
- Louette, Jean-François (2002), « Aragon, "Les Voyageurs de l'Impériale". Contes bleus, romans noirs et dames de trèfle », *Les Temps modernes*, n° 618, p. 47-75.
- Macé, Marielle (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- Macé, Marielle (2010), « Un petit tour dans l'avenir. Le temps long de la lecture romanesque », in *Devant la fiction, dans le monde*, C. Grall & M. Macé (dir.), Rennes, PUR, p. 261-276.
- Macé, Marielle (2008), « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Affronter la crise : outils et stratégie*, n° 3. Consulté le 3 novembre 2016. URL : [http://publiforum.farum.it/ezone\\_articles.php?id=79](http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=79)
- Macé, Marielle & Grall, Catherine (dir.) (2010), *Devant la fiction, dans le monde*, M. Macé & C. Grall (dir.), Rennes, PUR.
- Maigret, Eric (2013), « Penser la convergence et le transmédia : avec et au-delà de Jenkins », in *La culture de la convergence*, Paris, Armand Colin, p. 5-19.

- Mangueneau, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Mallier, Clara (2011), *The Sun also Rises : roman holographique*, Paris, PUF.
- Marguerat, Daniel (2012), « À la recherche de l'intrigue », in *Saveurs du récit biblique*, D. Marguerat & A. Wénin (dir.), Genève & Montrouge, Labor et Fides & Bayard, p. 87-129.
- Marguerat, Daniel & Yvan Bourquin (2009), *Pour lire les récits bibliques*, Paris, Editions du Cerf.
- Marion, Philippe (1997), « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, p. 61-88.
- Marion, Philippe (1993), « Signes extérieurs de récit. Affaire Van der Biest et saga médiatique », in *La médiamorphose d'Alain Van der Biest*, F. Antoine (dir.), Bruxelles, Vie Ouvrière, p. 91-100.
- Marti, Marc (dir.) (2003), « Nouvelles approches de la voix narrative », Paris, l'Harmattan.
- Marti, Marc & Jean-Paul Aubert (dir.) (2005), « Récit et éthique », *Cahiers de narratologie*, n° 12. Consulté le 27 novembre 2014. URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/sommaire.html?id=48>
- Marti, Marc & Nicolas Péliissier (dir.) (2013), *Tension narrative et Storytelling. En attendant la fin*, Paris, L'Harmattan.
- Marti, Marc & Nicolas Péliissier (dir.) (2012), *Storytelling. Succès des histoires, histoire d'un succès*, Paris, L'Harmattan.
- Martinez-Bonati, Félix (1981), *Fictive Discourse and the Structure of Literature : A Phenomenological Approach*, Ithaca, Cornell University Press.
- Marx, William (2015), *La Haine de la littérature*, Paris, Editions de Minuit.
- Mazauric, Catherine, Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade (dir.) (2011), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Editions Peter Lang, coll. « Théo'Crit ».
- Mazauric, Catherine, Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade (dir.) (2011), *Textes de lecteurs en formation*. Bruxelles, Editions Peter Lang, coll. « Théo'Crit ».
- Meizoz, Jérôme (2007), *Postures littéraires*, Genève, Slatkine.
- Menu, Jean-Christophe (2010), *La bande dessinée et son double*, Paris, L'Association.
- Micheli, Raphaël (2010), *L'émotion argumentée. L'abolition de la peine de mort dans le débat parlementaire français*, Paris, Editions du Cerf.

- Migozzi, Jacques (2011), « Cet obscur objet du désir universitaire. Coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires », in *Fictions populaires*, N. Cremona, B. Gendrel & P. Moran (dir.), Paris, Classiques Garnier, p. 35-47.
- Migozzi, Jacques (2010), « Storytelling : opium du peuple et/ou plaisir du texte ? », *French Cultural Studies*, n° 21(4), p. 247-255.
- Migozzi, Jacques (2004), *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM.
- Mink, Louis Otto (1970), « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History*, n° 1 (3), p. 541-558.
- Molino, Jean & Raphaël Lafhail-Molino (2003), *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal & Arles, Leméac & Actes Sud.
- Muhlmann, Géraldine (2004), *Une histoire politique du journalisme : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses universitaires de France.
- Murat, Michel (2004), *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti.
- Nabokov Vladimir (1983), *Littérature I : Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard.
- Nattiez, Jean-Jacques (2011), « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*, n° 21. Consulté le 26 novembre 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6467>
- Nattiez, Jean-Jacques (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Niederhoff, Burkhard (2011), « Focalization », *The Living Handbook of Narratology*. Consulté le 19 mai 2017. URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.
- Noël, Mireille (2000), *L'Ellipse du récit*, Paris & Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- Nünning, Ansgar (2003), « Narratology or Narratologies ? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modes Proposals for Future Usages of the Term », in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, T. Kindt & H.-H. Müller (dir.), Berlin, de Gruyter, p. 239-275.
- Ó Kelly, Dairine (2012), « Du temps perdu au temps retrouvé : Proust face à Genette », *Modèles linguistiques*, n° 65, p. 69-98.
- Ó Kelly, Dairine & André Joly (1991), *Analyse linguistique des textes anglais*, Paris, Nathan.
- Patron, Sylvie (2009), *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin.

- Passalacqua, Franco & Federico Piazola (2016), « Epistemological Problems in Narrative Theory », in *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, R. Baroni & F. Revaz (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 195-217.
- Pavel, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- Pennac, Daniel (1992), *Comme un roman*, Paris, Gallimard.
- Pétermann, Stéphane (2006), « Postface », in *Derborence*, Lausanne, Editions Plaisir de Lire.
- Petitot, André (2009), *Le Réel et le virtuel*, Genève & Paris, Droz.
- Petitot, André (2002), « Contes et normativité », *Contes, l'universel et le singulier*, A. Petitot (dir.), Lausanne, Payot, p. 29-54.
- Petitot, André (1999), « Contes et réversibilité symbolique : une approche interactionniste », *Education et sociétés*, n° 3, p. 55-71.
- Phelan, James (2005), « Who's Here ? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism », *Narrative*, n° 13(3), p. 205-210.
- Phelan James (1989), *Reading People, Reading Plots : Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- Philippe, Gilles (1998), « Les démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman », *Langue française*, n° 120, p. 51-65.
- Philippe, Gilles (2000), « L'ancrage énonciatif des récits de fiction », *Langue française*, n° 128, p. 3-8.
- Picard, Michel (1995), « Lector ludens », *Série Mutations*, n° 153, p. 132-144.
- Picard Michel (1986), *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Editions de Minuit.
- Pier, John (dir.) (2007), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Pier, John (dir.) (2005), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin & New York, Walter de Gruyter.
- Pier, John & Jean-Marie Schaeffer (dir.) (2005), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS.
- Platon (2004), *La République*, Paris, Flammarion.
- Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington & London, Indiana University Press.
- Prince, Gerald (2016), « On Narrative Sequence, Classical and Postclassical », in *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*,

- R. Baroni & F. Revaz (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 11-19.
- Prince, Gerald (2010), « Péricronisme et temporalité narrative », *A Contrario*, n° 13, p. 9-18.
- Prince, Gerald (2008), « Classical and/or Postclassical Narratology », *Esprit Créateur*, n° 48(2), p. 115-123.
- Prince, Gerald (2006), « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*. Consulté le 26 novembre 2014. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>
- Prince, Gerald (1982), *Narratology. The Form and Function of Narrative*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter.
- Propp, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Rabatel, Alain (2009), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Rabatel, Alain (2009), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 2 : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Rabatel, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- Rabatel, Alain (1997), « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point du vue du narrateur », *Littérature*, n° 107, p. 88-113.
- Raimond, Michel (1966), *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti.
- Ramachandran, Vilayanur S. & William Hirstein (1999), « The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies*, n° 6(6-7), p. 15-51.
- Rannou, Nathalie (dir.) (2013), « L'expérience du sujet lecteur : travaux en cours », *Recherches & Travaux*, n° 83.
- Revaz, Françoise (2014) « Raconter au passé composé : une infraction à la théorie ? », in *Enseignement du français : les apports de la recherche en linguistique*, M. Avanzi et al. (dir.), Berne, Peter Lang, p. 253-266.
- Revaz, Françoise (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck & Duculot.
- Revaz, Françoise (1998), « Les variétés de présent dans le discours des historiens », *Pratiques*, n° 100, p. 43-61.

- Revaz, Françoise (1997), *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck.
- Revaz, Françoise, Stéphanie Pahud & Raphaël Baroni (2006), « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton *Swissmetal* », *A Contrario* n° 4(2), p. 125-143.
- Revaz, Françoise & Raphaël Baroni (2007), « Le fait divers sérialisé, un feuilleton médiatique », *Les Cahiers du journalisme*, n° 17, p. 194-209.
- Richardson, Brian (2013), « Unnatural Stories and Sequences », in *Poetics of Unnatural Narrative*, J. Alber, H. Skov Nielsen & B. Richardson (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 16-30.
- Richardson, Brian (2006), *Unnatural Voices : Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Ricœur, Paul (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Ricœur, Paul (1984), *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Ricœur, Paul (1983), *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Rizzolatti, Giacomo and Corrado Sinigaglia (2008), *Mirrors in the Brain. How our Minds Share Actions and Emotions*, Oxford, Oxford University Press.
- Robbe-Grillet, Alain (2001 [1978]), « Ordre et désordre dans le récit », *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgeois éditeur.
- Robbe-Grillet, Alain (1961 [1957]), « Sur quelques notions périmées », *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit.
- Rodriguez, Antonio (2014), « L'analyse de texte aujourd'hui. De l'anthropologie à l'éthique de la discussion », in *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*, R. Baroni & A. Rodriguez (dir.), *Etudes de Lettres*, n° 295, p. 87-108.
- Rosset, François (2013), « Tempêtes opportunes et dragons véritables : les voyages imaginaires », in *Souvenirs du futur*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 40-55.
- Rouxel, Annie and Gérard Langlade (dir.) (2004), *Le Sujet lecteur. Lectures subjectives et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR.
- Ryan, Marie-Laure (2009), « Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design », *Narrative*, n° 17 (1), p. 56-75.
- Ryan, Marie-Laure (2005), « Virtuality », in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, p. 627-628.

- Ryan, Marie-Laure (2003), *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote & Maoz Azaryahu (dir.) (2016), *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, Ohio State University Press.
- Salmon, Christian (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- Sartre, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (2015), « Immersion », in *Fragments d'un discours théorique*, E. Bouju (dir.), Nantes, Editions Nouvelles Cécile Default, p. 225-247.
- Schaeffer, Jean-Marie (2011), *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature*, Vincennes, Editions Thierry Marchaisse.
- Schaeffer, Jean-Marie (2009), *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences ».
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie (1994), « Le récit fictif », in *Modernité, fiction, déconstruction*, J. Bessière (dir.), Paris, Lettres Modernes.
- Schank, Roger C. and Robert P. Abelson (1977), *Scripts, Plans, Goals and Understanding : an Inquiry into Human Knowledge Structure*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum Associates.
- Schapp, Wilhelm (1992), *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, J. Greisch (trad.), Paris, Editions du Cerf.
- Schopenhauer, Arthur (1991 [1841]), *Le Fondement de la morale*, Paris, Le livre de poche.
- Schneider, Greice (2016), *What Happens When Nothing Happens : Boredom and Everyday Life in Contemporary Graphic Novels*, Leuven, Leuven University Press.
- Segal, Eyal (2016), « Ending Twice Over (Or More) : Alternate Endings in Narrative », in *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, R. Baroni & F. Revaz (dir.), Columbus, Ohio State University Press, p. 71-86.
- Segal, Eyal (2015), « L'École de Tel Aviv. Une approche rhétorique et fonctionnaliste du récit », *Cahiers de narratologie*, n° 28. Consulté le 7 août 2015. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/pas/segal.html>

- Sevilla, Gabriel (2014), « La triple tension narrative : chrono-topique, pathétique, téléique », *Cahiers de Narratologie*, n° 26. Consulté le 3 novembre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6901>
- Shklovsky, Viktor (2007), *Energy of Delusion. A Book on Plot*, Champaign, Dalkey Archive Press.
- Smarr, Janet L. (1979), « Some Considerations on the Nature of Plot », *Poetics*, n° 8(3), p. 339-349.
- Speer, Nicole K., Jeremy R. Reynolds, *et al.* (2009), « Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences », *Psychological Science*, n° 20(8), p. 989-999.
- Speidel, Klaus (2013), « Can a Still Single Picture Tell a Story ? », *Diegesis*, n° 2(1), p. 173-194.
- Stanzel, Franz K. (1979), *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stern, Daniel (2008), « L'enveloppe prénarrative. Vers une unité fondamentale d'expérience permettant d'explorer la réalité psychique du bébé », in *Récit, attachement et psychanalyse*, Toulouse, Erès, p. 29-46.
- Sternberg, Meir (2011), « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functional and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n° 4, p. 35-50.
- Sternberg, Meir (1993 [1978]), *Expositional modes and Temporal ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Sternberg Meir (1992), « Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, n° 13, p. 463-541.
- Strawson, Galen (2011), « Contre la Narrativité », *Fabula-LhT*, n° 9. Consulté le 8 septembre 2013. URL : <http://www.fabula.org/lht/9/strawson.html>
- Strawson, Galen (2004), « Against Narrativity », *Ratio*, n° XVII, p. 428-452.
- Surcouf, Christian (2007), « Utiliser l'image filmique pour enseigner l'opposition imparfait/passé simple en FLE », *Les Langues modernes*, n° 2. Consulté le 17 juin 2015. URL : <http://www.aplv-langues-modernes.org/spip.php?article42>
- Tarasti, Eero (1996), *Sémiotique musicale*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- Terlaak Poot, Luke (2016), « On Cliffhangers », *Narrative*, n° 24(1), p. 50-67.
- Todorov, Tzvetan (2007), *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion.
- Todorov, Tzvetan (1978), *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.

- Todorov, Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1969), *Grammaire du Décaméron*, The Hague & Paris, Mouton.
- Tomachevski, Boris (1965), « Thématique », in *Théorie de la littérature*, T. Todorov (trad.), Paris, Seuil, p. 263-307.
- Tomashevsky, Boris (1965), « Thematics », in *Russian formalist criticism*, L. T. Lemon, et M. J. Reis, (trad.), Lincoln, University of Nebraska Press, p. 61-98.
- Toolan, Michael (2008), « Narrative Progression in the Short Story : First Steps in a Corpus Stylistic Approach », *Narrative*, n° 16(2), p. 105-120.
- Truffaut, François (1975), *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers.
- Uchida, Seiji (1998), « Text and Relevance », in *Relevance Theory : Applications and Implications*, R. U. Carston, et al. (dir.), Amsterdam & Philadelphia, J. Benjamins, p. 161-178.
- Valdin, Bernard (1973), « Intrigue et tableau », *Littérature*, n° 9, p. 47-55.
- Vanni, Michel (2009), *L'Adresse du politique. Essai d'approche responsive*, Paris, Les Editions du Cerf.
- Vanoost, Marie (2014), *Le Journalisme narratif aux Etats-Unis et en Europe francophone : Modélisations et enjeux éthiques*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, soutenue en mars 2014, 443 pages.
- Vanoost, Marie (2013), « Defining Narrative Journalism Through the Concept of Plot », *Diegesis*, n° 2(2), p. 77-97.
- Varga, Kibédi (1989), *Discours, récit, image*, Liège & Bruxelles, Mardaga.
- Vernay, Jean-François (2013), *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris, Éditions Complicités.
- Veyne, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.
- Villeneuve, Johanne (2004), *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses Universitaires de Laval.
- Vorderer, Peter, Hans Jurgen Wulff, et Mike Friedrichsen (dir.) (1996), *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates.
- Wagner, Frank (2016), « Entretien avec Françoise Lavocat. À propos de *Fait et fiction. Pour une frontière* », *Cahiers de Narratologie*, n° 31. Consulté le 17 janvier 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/7619>

- Wagner, Frank (2011), « Raconter est devenu proprement impossible. Fabula et intrigue dans l'œuvre romanesque d'Alain Robbe-Grillet », *Atelier de théorie littéraire. Fabula*. Consulté le 24 août 2014. URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Fabula\\_et\\_intrigue](http://www.fabula.org/atelier.php?Fabula_et_intrigue)
- Wagner, Frank (dir.) (2007), *Lectures de Julien Gracq* (Un Balcon en forêt, La Presqu'île), Rennes, PUR.
- Wagner, Frank (2008), « Julien Gracq et le Nouveau Roman », *Poétique*, n° 155, p. 315-332
- Wagner, Frank & Francine Dugast-Portes (dir.) (2010), *Lectures de Robbe-Grillet* (Les Gommages, La Jalousie), Rennes, PUR.
- Waldenfels, Bernhard (2009), *Topographie de l'étranger. Etudes pour une phénoménologie de l'étranger*, Paris, Van Dieren.
- Weinrich, Harald (1973), *Le Temps*, Paris, Seuil.
- White, Hayden (1987), *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Winnett, Susan (1990), « Coming Unstrung : Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure », *PMLA*, n° 105(3), p. 505-518.
- Wittgenstein, Ludwig (1992), *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard.
- Wittgenstein, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard.
- Wolf, Werner (2005), « Music and Narrative », in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, p. 326-327.

## ŒUVRES CITÉES

- Balzac, Honoré de (1973), *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- Belletto, René (2006), *Le Revenant*, Paris, POL.
- Butor, Michel (1957), *La Modification*, Paris, Editions de Minuit.
- Butor, Michel (1956), *L'Emploi du temps*, Paris, Editions de Minuit.
- Camus, Albert (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard.
- Flaubert, Gustave (1999), *Trois Contes*, Paris, Le Livre de Poche.
- Flaubert, Gustave (1972), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- Gaboriau, Émile (2005), *L'Affaire Lerouge*, Paris, Hachette.
- Gracq, Julien (1995), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », volume 2.

- Gracq, Julien (1970), *La Presqu'île*, Paris, José Corti.
- Gracq, Julien (1980), *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti.
- Mann, Thomas (1931), *La Montagne magique*, traduit par Maurice Betz, Paris, Fayard.
- Maupassant, Guy de (1986), « Le Signe », in *Le Horla*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 127-137.
- Peeters, Frederik (2003), *Lupus*, Genève, Atrabile.
- Pennac, Daniel (1987), *La fée carabine*, Paris, Gallimard.
- Perec, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard.
- Poe, Edgar Allan (1978), *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (2013), *Romans*, Genève, Slatkine, tome 9.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (2011), *Ecrits autobiographiques*, Genève, Slatkine.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (2009), *Essais*, Genève, Slatkine, tome 1.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (2005a), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », tome 2.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (2005b), *Journal*, Genève, Slatkine, tome 3.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (1959), *Lettres 1919-1947*, Etoy, Les Chantres.
- Robbe-Grillet, Alain (1953), *Les Gommages*, Paris, Editions de Minuit.
- Sebald, Winfried Georg (2003), *Les Emigrants*, Paris, Gallimard.
- Sue, Eugène (2009 [1842-1843]), *Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard, « Quarto ».
- Zweig, Stefan & Joseph Roth (2013 [1927-1934]), *Correspondance*, trad. par Pierre Deshusses, Paris, Editions Rivages.

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	7
<b>PRÉFACE :</b> <b>L'ENSEIGNEMENT DE LA LECTURE</b> <b>À L'HEURE DE L'INTRIGUE</b> .....	9
<b>INTRODUCTION :</b> <b>LIRE POUR L'INTRIGUE</b> .....	13

### PARTIE 1

#### DÉFINIR L'INTRIGUE ET SES FONCTIONS

##### CHAPITRE 1

<b>POUR UNE DÉFINITION FONCTIONNELLE</b> <b>DE L'INTRIGUE</b> .....	25
<b>LES AVATARS DE L'INTRIGUE : POLYSÉMIE,</b> <b>DOUBLE SÉQUENCE ET FONCTIONS DISCURSIVES</b> .....	25
<b>DU SCHÉMA QUINAIRE À L'INTRIGUE COMME MATRICE</b> <b>DE VIRTUALITÉS ET COMME ÉNERGIE</b> .....	36

<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>RÉHABILITER LA LECTURE POUR L'INTRIGUE . . . . .</b>	<b>47</b>
<b>PREMIER ET SECOND DEGRÉS DE LA LECTURE . . . . .</b>	<b>47</b>
<b>LES FONCTIONS ADAPTATIVES ET ÉTHIQUES DES RÉCITS MIMÉTIQUES . . . . .</b>	<b>52</b>

**PARTIE 2**  
**LES ROUAGES DE L'INTRIGUE**

<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>LES MODALITÉS DE L'INTRIGUE . . . . .</b>	<b>65</b>
<b>LES PHASES DE L'INTRIGUE . . . . .</b>	<b>65</b>
<b>MISE EN INTRIGUE PAR LA CURIOSITÉ . . . . .</b>	<b>73</b>
<b>MISE EN INTRIGUE PAR LE SUSPENSE . . . . .</b>	<b>75</b>
<b>SURPRISE . . . . .</b>	<b>80</b>

<b>CHAPITRE 4</b>	
<b>DE LA FORME À LA FONCTION . . . . .</b>	<b>81</b>
<b>LES AFFINITÉS ÉLECTIVES ENTRE FORMES ET FONCTIONS . . . . .</b>	<b>81</b>
<b>LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES . . . . .</b>	<b>85</b>
<b>VOIX . . . . .</b>	<b>91</b>
<b>MODE (FOCALISATION ET POINT DE VUE) . . . . .</b>	<b>94</b>
<b>TEMPS (ORDRE, DURÉE, FRÉQUENCE) . . . . .</b>	<b>102</b>
<b>SEGMENTATION (ÉPISODES ET CHAPITRES) . . . . .</b>	<b>107</b>

## CHAPITRE 5

LA MANIFESTATION VERBALE DE L'INTRIGUE . . . . .	117
<b>TPOLOGIE DES TEMPS PIVOTS DE L'INDICATIF . . . . .</b>	<b>117</b>
PASSÉ SIMPLE . . . . .	121
PASSÉ COMPOSÉ . . . . .	123
PRÉSENT . . . . .	125
IMPARFAIT . . . . .	126
<b>LES MODES ALTERNATIFS DU RÉCIT . . . . .</b>	<b>129</b>
<b>LE DÉPLACEMENT DÉICTIQUE ET L'INCARNATION</b>	
<b>DANS LE MONDE RACONTÉ . . . . .</b>	<b>131</b>
<b>POUR UNE STYLISTIQUE DE LA TENSION NARRATIVE . . . . .</b>	<b>135</b>

## PARTIE 3

## L'INTRIGUE DANS LE TEXTE

## CHAPITRE 6

<i>DERBORENCE</i> , L'INTRIGUE SPECTRALE . . . . .	141
<b>DU POINT DE VUE DES CRITIQUES . . . . .</b>	<b>141</b>
<b>DU POINT DE VUE BIOGRAPHIQUE . . . . .</b>	<b>145</b>
<b>DU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE . . . . .</b>	<b>147</b>
<b>DU POINT DE VUE DE LA NARRATION . . . . .</b>	<b>149</b>
<b>LIER FORME, FONCTION ET CONTEXTE . . . . .</b>	<b>155</b>

CHAPITRE 7	
<i>LE ROI COPHETUA, L'INTRIGUE SPÉCULAIRE</i> . . . . .	157
<b>UNE INTRIGUE QUI REPOUSSE L'ÉVÉNEMENT DANS SES MARGES</b> . .	157
<b>CE ROULEMENT COMPLICE DES NUITS CALMES...</b> . . . . .	160
<b>LE MOUVEMENT DE LA SILHOUETTE....</b> . . . . .	162
<b>EROS OU THANATOS</b> . . . . .	164
CHAPITRE 8	
<i>LES GOMMES, LE CÔTÉ OBSCUR DE L'INTRIGUE</i> . . . . .	167
<b>LE CÔTÉ OBSCUR DE L'INTRIGUE</b> . . . . .	167
<b>UN SCÉNARIO DE ROMAN POLICIER</b> . . . . .	169
<b>UN SCÉNARIO DE ROMAN D'ESPIONNAGE</b> . . . . .	172
<b>LE DESTIN ÉPHÉMÈRE DE LA DISSONANCE</b> . . . . .	174
<b>CONCLUSION :</b>	
<b>LES VIRTUALITÉS D'UN MONDE</b> . . . . .	181
<b>RÉFÉRENCES</b> . . . . .	189
<b>RÉFÉRENCES THÉORIQUES</b> . . . . .	189
<b>ŒUVRES CITÉES</b> . . . . .	210
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> . . . . .	213

Achévé d'imprimer en 2017  
sur les presses de l'imprimerie Slatkine  
à Genève (Suisse).

© 2017. Éditions Slatkine, Genève.  
[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

Aujourd'hui, l'enseignement de la littérature ne peut plus se limiter à interroger le texte en se demandant : de quoi parle ce livre ? Comment est-il écrit ? Quelle est sa place dans l'histoire ? À l'heure où la dimension affective de la lecture retrouve sa pertinence, il faut pouvoir traiter de nouveaux problèmes : comment l'auteur est-il parvenu à intriguer son lecteur ? Comment fonctionne le suspense dans ce chapitre ? Ou encore : pourquoi ces questions importantes ? Cet ouvrage offre de nouveaux outils pour répondre à ces questions, pour analyser la dynamique de l'intrigue et pour justifier son intérêt dans l'enseignement. Des exemples tirés des œuvres de Ramuz, de Gracq et de Robbe-Grillet facilitent le passage de la théorie à la pratique, tout en illustrant le raffinement des mécanismes de la tension narrative.

*« Baroni s'est fixé dans ce livre trois objectifs : celui de préciser sa définition de l'intrigue, celui d'analyser les techniques proprement littéraires qui permettent de nouer, d'entretenir et de dénouer une intrigue, et celui d'analyser les fonctions et les valeurs, tant esthétiques qu'anthropologiques, associées à l'intrigue, en littérature, mais aussi ailleurs. Le résultat est un livre à la fois dense et lumineux, qui consolide et précise avec brio les travaux antérieurs de son auteur. L'époque où nous vivons en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle est souvent qualifiée d'ère du récit généralisé. Nul ne sait si cette tendance se confirmera, mais une chose est sûre : l'enseignant et le formateur qui liront ce livre disposeront d'un solide viatique pour comprendre le phénomène et aider leurs élèves non seulement à en décrypter la mécanique, mais aussi à en dégager un maximum de plaisirs. » Jean-Louis Dufays*

Raphaël Baroni est professeur associé à l'Université de Lausanne. Il est l'auteur de deux essais publiés aux éditions du Seuil (*La tension narrative* et *L'œuvre du temps*) et a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, parmi lesquels *Le savoir des genres* (PUR) et *Narrative Sequence in Contemporary Narratology* (Ohio State University Press).

ISBN 978-2-05-102808-0



© 2017. Éditions Slatkine, Genève.

9

782051 028080

[www.slatkine.com](http://www.slatkine.com)

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.