

RAPHAËL BARONI

Juste une question de *timing*. Du schéma quinaire à la conception postclassique de l'intrigue

L'intrigue apparaît comme un objet d'étude fondamental pour la théorie du récit car elle est au cœur de la plupart des définitions formalistes ou fonctionnalistes¹ de la narrativité. Malgré l'attention dont elle a fait l'objet depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'à nos jours, une mise au point sur cette notion me semble nécessaire, de manière à montrer comment la séquentialité du récit a été récemment réinterrogée par les approches narratologiques dites «postclassiques», selon l'expression proposée il y a déjà dix ans par David Herman.² Cette nouvelle orientation de la narratologie permet de redynamiser la notion d'intrigue en l'abordant par le biais de l'acte de lecture et de la tension narrative qui l'anime.³ La question essentielle sera d'évaluer dans quelle mesure le passage d'une conception «classique» de

1 On peut considérer que les travaux de Ricœur proposent une définition fonctionnaliste de la narrativité fondée sur la «mise en intrigue», car cette dernière remplirait, selon le philosophe, une finalité anthropologique cruciale en donnant forme à la temporalité humaine, cf. Ricœur (1983-1985). Meir Sternberg propose quant à lui une définition de la narrativité fondée sur la curiosité, le suspense et la surprise, qui sont des fonctions liées aux différents arrangements séquentiels de l'intrigue, cf. Sternberg (2001: 115-122).

2 Voir Prince (2006). Au sujet de cette distinction, Prince cite notamment Herman (1997: 1046-1059), ainsi que Nünning (2002: 1-33).

3 Voir Baroni (2007). Mes travaux s'inscrivent globalement dans le prolongement de l'approche rhétorico-fonctionnaliste de Meir Sternberg (2001: 115-122). J'ai aussi été influencé par les recherches d'orientation cognitiviste (voir par exemple Ryan (1991) et par l'approche interactionniste développée par André Petitat (Petitat, Baroni (2000: 353-379). Sur certains points, ma conception de l'intrigue est également compatible avec les travaux de Peter Brooks (1984), de James Phelan (1989) et de Johanne Villeneuve (2003).

l'intrigue à sa reconceptualisation «postclassique» constitue une simple évolution, qui se situerait dans la continuité d'une tradition, ou une rupture plus radicale dans la manière de concevoir cet objet.

Selon la conception de l'intrigue que j'ai exposée dans *La Tension narrative*, celle-ci se trouverait fondée sur une réticence manifeste qui caractériserait la représentation d'une action: l'histoire apparaissant comme provisoirement incomplète, la représentation «nouée» produirait l'attente d'un dénouement. Sur un plan fonctionnel, le *nœud* aurait donc pour charge d'intriguer le lecteur ou le spectateur en l'amenant à s'interroger sur la manière dont le récit va se poursuivre; le retard consécutif aurait ensuite pour fonction d'entretenir le suspense ou la curiosité engendrés par le nœud, et cette lecture passionnante serait susceptible (mais pas toujours) de s'achever par un dénouement plus ou moins surprenant venant clôturer la séquence narrative.

Par rapport à cette conception, les approches structuralistes ou formalistes paraissent avoir réifié la séquentialité narrative en masquant sa visée rhétorique, la performance interprétative du lecteur qui l'actualise, ainsi que les dimensions passionnelles (suspense, curiosité ou surprise) et cognitives (pronostics, diagnostics ou reconnaissance) de cette performance.⁴ Dans cette perspective, on peut aussi critiquer la relégation de la «séquence narrative» dans le registre des thèmes, fonctions ou motifs du récit, c'est-à-dire son assimilation à la forme logique de l'histoire, au détriment de l'examen des rapports complexes qui s'établissent entre ce qui est raconté, la manière dont cela est raconté, et la visée esthétique de la mise en intrigue des événements. Même si les schémas structuralistes ont pu être réinterprétés, dans une perspective cognitiviste⁵, comme des structures mentales faisant partie de la compétence narrative des sujets, il faut encore tenir compte du fait que la maîtrise de la logique actionnelle

4 Voir par exemple les critiques des modèles structuralistes et formalistes par Sternberg (1992: 463-541).

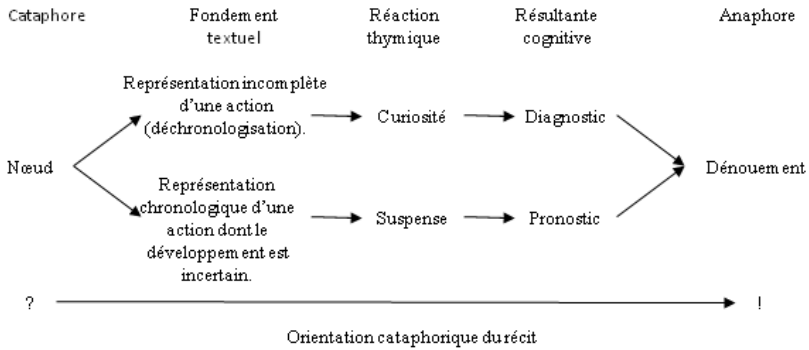
5 Pour ce type d'approche, voir par exemple la synthèse de Michel Fayol (1985). L'analyse des schémas cognitifs qui structurent la mémoire trouve ses sources dans les travaux de Bartlett (1932) et a été notamment développée par Mandler et Johnson (1977: 111-151). Pour une interprétation cognitiviste des travaux de Meir Sternberg, voir Brewer, Lichtenstein (1982: 473-486).

n'est pas uniquement une condition préalable à la production, à la réception et à la mémorisation des récits, mais également un générateur de virtualités, ces dernières étant parfois exploitées quand le récit se veut intrigant, ou à l'inverse neutralisées quand la visée essentielle de la représentation est d'expliquer les événements sans détours (par exemple dans le cas des récits journalistiques ou historiques).

Dans une approche dynamique, la séquence qui voit alterner nœud et dénouement se situe donc essentiellement au niveau de la représentation narrative — comme une question qui précède nécessairement une réponse éventuelle dans l'ordre du discours —, ce qui n'implique pas nécessairement une articulation sous-jacente au niveau de la forme logique de l'histoire racontée. Pour reprendre les termes de Barthes⁶, l'intrigue en tant que *dispositif intrigant* est plus fondamentalement liée au code herméneutique (secret > révélation) qu'au code proairétique (la logique des actions). Pour nouer une histoire, il ne suffit pas de mettre en scène un conflit ou une quête, mais il faut encore amener le lecteur à se poser des questions sur le développement ultérieur de ce conflit ou de cette quête, ou alors on peut très bien tisser des énigmes à partir de la représentation incomplète de n'importe quelle action, même la plus banale. Ainsi, au début du *Cousin Pons*⁷, nous nous demandons d'emblée ce que fait ce vieillard qui marche dans la rue? Où se rend-il? Que porte-t-il? Quelle est la cause de son sourire? Qui est-il? Quelle est son intention? Et cela suffit à nouer la représentation dès la première phrase du roman et à tenir en haleine le lecteur pendant une trentaine de pages dans l'édition «Folio», avant que se mette en place le cadre de l'action proprement dite et le suspense qui en découle: refus du cadeau par Mme Camusot, découverte de la fortune de Pons, nouvelle de sa maladie, incertitude entourant le testament, etc. Dans ce cas, qui représente une forme classique dans le roman réaliste, un *introït enigmatis* engendre une intrigue placée sous le régime de la curiosité, à laquelle succède une narration essentiellement chronologique tendue par un suspense.

6 Barthes (1970).

7 Balzac (1973: 21-50).



Pour rester dans le cadre structuraliste, l'intrigue relèverait par conséquent autant de la narratologie modale de Genette que de la narratologie thématique, même si, à cette époque, les questions relatives à la séquentialité narrative ont été monopolisées par le deuxième courant au détriment du premier. Ainsi, Claude Bremond⁸, parmi d'autres, pensait pouvoir mener ses investigations sur le terrain du signifié narratif dans une relative autonomie par rapport aux questions relatives au signifiant. Pourtant, il est facile de montrer que de nombreuses intrigues reposent entièrement sur quelques *figures* recensées par la poétique genettienne⁹: par exemple la paralipse, la prolepse ou l'analepse, ces bouleversements de la chronologie dont la valeur peut être énigmatique ou, à l'inverse, complétive. D'autre part, des variations de la focalisation ou du point de vue peuvent permettre de limiter stratégiquement l'information narrative ou d'intensifier une

8 Voir notamment Bremond (1973). Dans un article récent, Bremond écrit: «Dans l'expérience concrète, le racontant et le raconté sont aussi inséparables, comme le disait Saussure du signifiant et du signifié, que l'endroit et l'envers d'une feuille de papier. Cela n'empêche pas qu'on puisse les séparer pour les besoins de l'analyse, et qu'on constate alors que le racontant et le raconté relèvent de principes de structuration radicalement différents» («Un index parmi d'autres», in Chraïbi (dir.) (2007: 20).

9 Genette (2007).

scène en favorisant l'immersion.¹⁰ Ce qui manquait à la poétique genettienne pour devenir une véritable rhétorique de l'intrigue, c'était finalement d'interpréter fonctionnellement les figures du récit et de les lier, d'une part à une théorie de la séquentialité narrative, et d'autre part à une théorie de la lecture. En effet, il faut tenir compte non seulement de la dimension «discursive» ou «rhétorique» de l'intrigue, mais également du versant esthétique, c'est-à-dire de son actualisation par un lecteur, un auditeur ou un spectateur. Il s'agit de décrire non seulement comment le texte s'y prend pour *intriguer* le destinataire, mais également comment ce dernier s'y prend pour jouer le rôle que lui assigne le récit *intrigant*. On voit que le passage du substantif «intrigue» au verbe «intriguer» est un point essentiel dans cette entreprise de dynamisation du concept. Cela permet d'affirmer, ainsi que le soutient Johanne Villeneuve dans un ouvrage récent¹¹, que l'intrigue participe autant du *jeu* et de la *tricherie*, c'est-à-dire de la discordance orchestrée par le discours narratif, que de l'ordre ou de la structure, c'est-à-dire de la mise en concordance de l'histoire par le discours. Il s'agit par conséquent de jeter des ponts entre les analyses structurales «classiques» et les approches poétique, rhétorique et esthétique, voire avec différents modèles cognitivistes ou psycho-affectifs visant à décrire les fondements épistémiques et passionnels de la réception.

Cette voie, qui peut passer pour relativement originale en France, a été défrichée depuis longtemps à l'étranger. Du côté des travaux narratologiques anglo-saxons ou germaniques, il est devenu courant d'intégrer à l'analyse séquentielle de l'intrigue des aspects rhétoriques, fonctionnels, interprétatifs ou cognitifs. Il suffit de mentionner brièvement les travaux de Meir Sternberg¹² pour la dimension rhétorico-fonctionnaliste, ceux de Marie-Laure Ryan¹³ ou de David

10 Pour un exemple de renforcement de l'immersion et du suspense lié à un changement de point de vue, voir l'analyse d'un passage d'*Un Cœur simple* dans Baroni (2007: 141-152).

11 Villeneuve (2003).

12 Sternberg (1992: 463-541).

13 Ryan (1991).

Herman¹⁴ pour l'aspect cognitif de l'interprétation, ou encore les travaux de James Phelan¹⁵ ou de Peter Brooks¹⁶ pour une approche plus dynamique de l'intrigue en relation avec la dimension éthique ou psycho-affective de la lecture.

Bref, il s'agit de mettre à jour, pour le public francophone, une notion que l'on croyait bien connue, mais qui est en fait beaucoup plus complexe que ce que laissait apparaître sa conceptualisation «standard» dans les années soixante et soixante-dix. J'ai l'impression qu'une majorité de chercheurs en France restent convaincus qu'il n'y a plus guère d'espace à labourer dans le champ de la narratologie, mais ce désintérêt me semble injustifié, car si le structuralisme est devenu un paradigme étouffant, il n'y a aucune raison d'identifier les théories du récit avec ce cadre conceptuel. Il est clair que l'interrogation sur le récit ne disparaît pas quand on passe de la question de la forme à celle de la fonction, du fonctionnement, de l'effet esthétique, de la performance interprétative ou de la valeur passionnelle, éthique ou cognitive de l'interprétation.

J'en viens maintenant au point qui me semble devoir être explicité: finalement, en quoi ce modèle de l'intrigue diffère-t-il du schéma structuraliste enseigné dans les manuels scolaires depuis trente ans? Je dois avouer que, malgré les précautions que je viens de prendre, je peux comprendre que l'on soit perplexe face à la reformulation de la séquence narrative:

1) Nœud → Retard → Dénouement

Comment ne pas voir une analogie avec la séquence en triade de Bremond¹⁷ ou avec son extension quinaire, qui est, aujourd'hui encore, le modèle standard de la séquence narrative enseigné dans les ouvrages de linguistique textuelle.¹⁸

14 Herman (2002).

15 Phelan (1989).

16 Brooks (1984).

17 Bremond (1973).

18 Voir par exemple Adam (2005a).

2) Possibilité – Passage à l'acte – Résultat

3) Etat initial – Complication – Action – Résolution – Etat final

Il existe malgré tout une différence essentielle entre le modèle séquentiel classique et sa reformulation postclassique, et cette différence tient à une question de *timing*. Pour éclairer le sens exact de cette affirmation, il sera utile de rappeler brièvement la généalogie de la conception standard du schéma quinaire et d'examiner la portée et les limites de ce modèle. Il me semble en effet que, sur bien des points, cette conception ne peut pas être considérée comme un simple préalable à une reformulation «postclassique», qui consisterait seulement à compléter le modèle antérieur en ajoutant le point de vue de l'interprète. Cela ne signifie pas que les outils descriptifs de la narratologie structurale seraient devenus inopérants pour une perspective postclassique. On a vu par exemple que l'inventaire des figures genettiennes reste bien utile pour décrire la mise en intrigue par la curiosité, ou l'intensification du suspense par une immersion accentuée. De même, les schémas logiques de l'action hérités de la narratologie thématique, notamment quand on les interprète en tant que structures cognitives ouvertes, dont le développement est marqué par des virtualités incertaines, restent essentiels pour expliquer la dynamique du suspense. En revanche, c'est l'objet même de l'analyse séquentielle qui diffère, ce qui débouche sur l'émergence de terminologies disjointes. Dès lors, un même mot utilisé dans différents champs de recherche est susceptible de désigner des phénomènes *a priori* incompatibles. Ainsi, pour un narratologue «classique», tel récit — par exemple *La Modification* de Michel Butor ou *La Presqu'île* de Julien Gracq¹⁹ — paraîtra dépourvu d'intrigue du fait de l'absence d'événements déclencheurs dans la trame de l'histoire, alors que pour un narratologue postclassique, il sera facile de montrer comment la narration se noue, comment elle devient intrigante en jouant sur une représentation incomplète, sur une attente (de sens, de quelque chose ou de quelqu'un).

19 Pour une analyse détaillée de cette nouvelle, voir Baroni in Wagner (dir.) (2007: 157-177).

Clarifier la différence de nature entre des usages disjoints de la notion d'intrigue vise par conséquent à tenter d'éviter de rester enfermés dans des malentendus tenaces. J'espère au passage parvenir à aborder quelques questions méthodologiques et épistémologiques qui sont essentielles pour la narratologie contemporaine: à savoir l'importance des corpus de référence dans l'élaboration des modèles théoriques et, en retour, la portée heuristique de ces modèles quand on les applique à la lecture des textes, littéraires ou autres. Car il faudra se poser également la question du *genre de lecture* que ces modèles présupposent et du *genre de textes* qu'ils permettent de lire. Sur ce dernier point, on peut en effet s'interroger sur la finalité des modèles théoriques dont nous nous servons pour analyser la séquentialité du récit: s'agit-il d'exhiber les structures immanentes du texte, de soutenir la production d'un résumé, d'enrichir une lecture critique ou interprétative, ou enfin de cerner les mécanismes qui sous-tendent la lecture ordinaire et de mettre au jour les stratégies auctoriales (telles que nous les inférons à partir du texte) qui visent à donner une forme particulière à cette expérience esthétique? Nous verrons que malgré leurs similitudes apparentes, les conceptions «classique» et «post-classique» de l'intrigue diffèrent sur tous ces points.

Genèse et nature du «schéma quinaire»

Je commencerai par retracer sommairement l'histoire du concept «classique» de la séquentialité narrative, qui est aujourd'hui encore un modèle standard solidement enraciné en France, notamment grâce au relais qu'il trouve dans de nombreux manuels scolaires et, à mon avis, à cause du désintérêt des chercheurs français, qui n'ont pas jugé bon de réactualiser certains «acquis» de la narratologie structuraliste.

S'il fallait désigner l'ancêtre de cette notion, un ancêtre encore très influent si l'on considère la place que lui réserve Paul Ricœur dans ses

ouvrages sur le récit²⁰, on pourrait mentionner Aristote et la notion centrale de *holos*, cette totalité que forme l'histoire, cette unité qu'il préconise pour le *muthos* tragique. Contrairement à une idée reçue, il faut signaler d'emblée que, pour Aristote, cette unité est d'abord celle de l'objet imité, et non pas une propriété inhérente à sa mise en discours. Ici, c'est bien l'unité de l'action qui confère son unité au récit et non l'inverse, même si cela suppose un travail de sélection de la bonne histoire, c'est-à-dire de l'histoire qui possède par elle-même cette unité qui deviendra ensuite celle de la tragédie. Un passage de la *Poétique* est à cet égard sans équivoque. Aristote écrit : «De même que dans les autres arts d'imitation, l'unité d'imitation résulte de l'unité de l'objet, de même l'histoire — puisqu'elle est imitation d'actions — doit être imitation d'une action une et formant un tout» (Aristote²¹ 1451a, 30).

On verra que l'ensemble des travaux se rattachant au modèle classique de la séquence narrative partagent ce préjugé que l'unité du récit découle de l'unité de l'histoire racontée, même si diverses interprétations constructivistes ont tenté par la suite d'imposer l'idée que l'unité de l'histoire était en fait le *produit* de la configuration narrative. En réalité, cet argument devient tautologique aussi longtemps que l'on reste dans le cadre de la narratologie classique, puisque celle-ci suppose que l'unité sémantique de l'action racontée est le fondement de l'organisation séquentielle du discours racontant et que, réciproquement, l'agencement du discours a pour effet de construire l'unité de l'action.

Quoi qu'il en soit, la narratologie structuraliste s'est davantage inspirée des travaux des formalistes russes que de la *Poétique* d'Aristote, et en particulier de la fameuse étude de Vladimir Propp sur le conte merveilleux. Je rappelle que Propp s'inscrivait dans une tradition de folkloristes dont l'ambition était de recenser et de classer les *types* et les *motifs* des contes du monde entier, de manière à fournir une encyclopédie des situations narratives élémentaires permettant d'entreprendre un travail comparatiste et historique. Là encore, ce que classaient les folkloristes, ce n'étaient pas des segments de discours

20 Ricœur (1983-1985).

21 Citation tirée de la traduction de Michel Magnien de la *Poétique* (1990: 98).

narratif, mais des éléments thématiques de l'histoire (par exemple le motif du tapis volant ou celui de l'âne doué de la parole) ou des séquences d'actions plus ou moins complexes (par exemple la séquence-type de la substitution de l'épouse par une rivale). La révolution de Vladimir Propp n'aura été que de formuler l'hypothèse que l'ensemble des contes merveilleux russes dérivait d'un seul *type* (un proto- ou un arché-type, si l'on veut) dont on pouvait reconstituer *a posteriori* la forme originelle à partir de ses vestiges. La trentaine de fonctions narratives formant la trame invariante des contes russes était ainsi à l'image des vertèbres de ces dinosaures disparus à partir desquels Cuvier imaginait un animal complet. L'hypothèse était celle d'un diffusionnisme, comme si une langue narrative unique avait engendré une multitude de récits. On supposait que la méthode comparative permettrait de connaître les grandes lignes de ce récit archétypal, comme on avait cherché à reconstituer l'hypothétique civilisation indo-européenne à partir de ses traces dans les langues vivantes qui en dérivent.

Cette approche a connu, on le sait, un grand succès en France durant les années soixante et soixante-dix. Dans la mouvance structuraliste, on supposait que ce qui était valable pour le genre restreint des contes merveilleux russes devait pouvoir être étendu à l'ensemble des récits. On devait pouvoir trouver la matrice dont dérivait tous les récits passés, actuels ou futurs. Le processus de généralisation est passé notamment par le biais d'une sémantique ou d'une logique de l'action, sans que l'on se préoccupe de la manière dont ces actions étaient racontées et de la raison pour laquelle on les racontait. Nous sommes ici au sommet d'une approche immanentiste du récit qui suppose que l'on peut travailler sur le signifié du récit en mettant provisoirement entre parenthèse sa matérialité discursive, le contexte dans lequel il s'actualise et sa dimension pragmatique.

La forme la plus aboutie de cette opération d'abstraction a été atteinte lorsque, en 1973, Claude Bremond a articulé son fameux schéma en triade.²² C'était comme si l'on tenait enfin la formule unique du récit, et cette formule n'était en fin de compte rien d'autre que la formule de base de tout processus événementiel ou actionnel organisé

22 Bremond (1973).

en début, milieu et fin, c'est-à-dire orienté par la virtualité, la réalisation et le résultat de l'action. Puis ce schéma ternaire est devenu quinaire lorsque Paul Larivaille, dans un article publié en 1974, a jugé utile de tenir compte des états initiaux et finaux transformés par le procès narratif.

Schéma 1: La séquence narrative élémentaire selon Paul Larivaille²³

I AVANT Etat initial Equilibre 1	II PENDANT Transformation (agie ou subie) Processus dynamique			III APRÈS Etat final Equilibre 5
	2 Provocation	3 Action	4 Sanction	

Le succès du schéma quinaire sera ensuite confirmé par son adoption dans les années quatre-vingt par la linguistique textuelle, qui en fera l'un de ses schémas séquentiels prototypiques organisant la textualité.²⁴ La linguistique textuelle a été d'autant plus favorable à cette assimilation que les travaux portant sur la séquence narrative semblaient compatibles avec deux tendances internes à la linguistique.

D'une part, Bakhtine, récemment revenu en grâce, insistait sur le fait que l'on ne parle pas par phrases isolées, mais par énoncés, et que, par conséquent, différents types de configurations, régies par les genres de discours, devaient structurer la textualité au-delà des limites de la phrase. La séquence narrative semblait ainsi fournir l'un de ces schémas transphrastiques conférant une cohésion à un très grand nombre de textes. D'autre part, le caractère universel de la séquence narrative semblait confirmé par les origines folkloriques du concept. Les contes apparaissaient comme les ancêtres de tous les récits du monde, comme un patrimoine culturel partagé par l'ensemble de l'humanité, et l'on pouvait raisonnablement supposer que la matrice unique dont ils dériveraient pouvait être considérée comme une

23 Larivaille (1974: 387).

24 Adam (2005a).

structure anthropologique fondamentale. De ce fait, le schéma narratif articulé par Larivaille, avec quelques autres configurations textuelles fondamentales (description, explication, argumentation, etc.), semblait être un modèle génératif applicable à tous les récits bien formés de toutes les langues²⁵, ce qui le rendait compatible avec les objectifs de la grammaire générative transformationnelle de Noam Chomsky.

Il faut aussi préciser que les travaux de Labov et Waletzki²⁶ sur le récit oral ont joué un rôle non négligeable dans l'assimilation de la séquence narrative par les linguistes. En effet, Labov fondait sa définition de la narrativité sur une jonction logico-temporelle minimale qui rappelait celle des narratologues structuralistes: il appelait récit minimal «toute suite de deux propositions *temporellement ordonnées*, si bien que l'inversion de cet ordre entraîne une modification de l'enchaînement des faits reconstitué au plan de l'interprétation sémantique».²⁷ Une fois encore, on insistait sur le parallèle entre le développement chronologique de l'histoire et l'enchaînement des propositions narratives, la structure de l'action sous-tendant celle du discours et réciproquement.

Critiques de la conception structurale de l'intrigue

Le schéma quinaire est donc devenu progressivement une notion standardisée servant à décrire la manière dont se structure n'importe quel genre de récit, écrit ou oral, fictionnel ou réel, verbal ou non verbal, folklorique, littéraire, paralittéraire ou ordinaire. Dans cette approche, l'analyse de la séquentialité exige en général une lecture rétrospective de manière à pouvoir décrire l'agencement complet des séquences dans le récit. Une telle approche repose sur une analyse de la trame de l'histoire racontée qui mobilise une sémantique élémentaire de l'action permettant de distinguer les différentes étapes d'un

25 Cf. Adam (2005b: 13).

26 Labov, Waletzki, in Helm (dir.) (1967: 12-44).

27 Labov (1978: 296).

procès qui se déclenche, se développe et atteint son point de résolution. On analysera par exemple la manière dont un conflit éclate, dont il se déroule et dont il s'achève par le succès ou l'échec du protagoniste. Cette analyse sémantique de l'histoire racontée permettra ensuite de montrer les lieux dans le récit où les charnières actionnelles se situent et contribuent à organiser la séquentialité du texte.

D'un côté, on ne peut être qu'impressionné par l'extrême plasticité des notions mobilisées. En effet, par définition, il est presque impossible d'imaginer un récit sans histoire et, par conséquent, on peut postuler qu'une analyse de la logique actionnelle pourra s'appliquer à n'importe quel type ou genre de narration. Cette souplesse explique le succès de cette approche dont la pertinence semblait fondée sur le fait que l'on était capable de reconnaître la «bonne forme» (c'est-à-dire la forme logique de l'action) dans n'importe quel récit. D'un autre côté, l'approche structurale a contribué à masquer certains enjeux fondamentaux de la narrativité ainsi que les différences significatives qui permettent d'opposer des genres narratifs (récits historiques, journalistiques, fictionnels, etc.)²⁸ et des types de séquentialité narrative disjointes (chroniques, annales, relations, etc.)²⁹.

Le statut *ontologique* du schéma quinaire demeure ambigu. A moins de se laisser enfermer dans une tautologie (l'histoire structure le récit qui structure l'histoire), il est difficile de faire de la séquence narrative une propriété immanente du texte. On est obligé de l'interpréter plutôt comme une structure mentale partagée par le producteur et par le destinataire du récit, c'est-à-dire comme un code culturel. L'interprète mobiliserait ainsi le schéma quinaire pour comprendre la manière dont se structure le récit, et il ne ferait, en mobilisant ce «code actionnel», que reconnaître une forme inten-

28 Sur cette question, voir Baroni, «Histoires vécues, fictions, récits factuels», in Baroni (2009: 45-95).

29 Chroniques, annales ou relations ne reposant pas sur une complication actionnelle identifiable, semblent extérieures à cette narrativité prototypique exprimée par le schéma quinaire. Sur cette question, voir notamment les travaux de Françoise Revaz, qui constituent une importante mise à jour des travaux de la linguistique textuelle sur le récit en s'appuyant notamment sur les théories de l'action et la philosophie analytique: *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck, 1997.

tionnelle qui se trouverait au fondement de la narration. Cette forme ne serait d'ailleurs que le produit d'une compétence cognitive très élémentaire et universellement partagée, qui consisterait à être capable de se représenter mentalement une action ou un processus événementiel dans son déploiement temporel élémentaire (provocation, action, sanction, transformation d'un état initial en état final).

On peut critiquer les limites inhérentes à cette approche communicationnelle: ce qui importe, ce n'est peut-être pas d'expliquer comment un récit est produit et comment il peut être compris, ce n'est pas de *décoder* ainsi le plus petit dénominateur commun entre tous les récits du monde, mais de comprendre ce qui fait la valeur de tel ou tel récit, sa raison d'être, la manière dont il fonctionne en agissant sur un destinataire.

Ainsi, le principal reproche que l'on pourrait adresser au schéma quinaire, c'est qu'il ne dit rien de l'expérience esthétique ordinaire à partir de laquelle il nous est possible de ressentir la présence d'une séquence qui se noue et qui finit (parfois) par se dénouer, d'expérimenter le sens ou la valeur de cette intrigue qui se déploie dans le temps. Le modèle de lecture implicite par l'approche structurale consiste donc en une lecture savante débarrassée des scories de la passion: il s'agit d'une relecture interprétative dans laquelle suspense, curiosité et surprise sont inconcevables, car inactuels. Le mépris affiché par Roland Barthes pour la lecture de consommation, première lecture dévoreuse d'histoire, polarisée par le strip-tease narratif, est symptomatique d'une approche de la narrativité qui tente de se situer au-delà du phénomène de la lecture ordinaire, c'est-à-dire après celle-ci: «La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de «jeter» l'histoire une fois qu'elle a été consommée («dévorée»), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n'est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les vieillards et les professeurs), la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition.»³⁰

Il faut également tenir compte de l'importance des corpus de référence dans l'établissement des modèles théoriques. L'ancrage du

30 Barthes (1970: 20).

schéma quinaire dans l'analyse des récits folkloriques n'est peut-être pas étranger à un aveuglement relatif vis-à-vis de la dimension discursive de l'intrigue. En effet, les contes sont originellement liés à une multitude de performances éphémères dont la trace se perd dans leur transcription écrite. Aussi, la dimension discursive des contes est en quelque sorte éclipsée, mise entre parenthèse par le folkloriste qui travaille à partir d'un matériau qui est déjà une forme d'abstraction. En outre, la grande majorité des contes suivent un ordre d'exposition chronologique donnant l'impression que la séquentialité du texte repose entièrement sur celle de l'histoire racontée, mais ce n'est pas le cas, loin s'en faut, de tous les genres narratifs: de nombreux récits littéraires ont rendu canoniques les débuts *in medias res* et les distorsions temporelles les plus complexes. Les énigmes suspendues et les révélations retardées sous forme d'analepses complétives sont aussi des stéréotypes définitoires de certains genres narratifs tels que les histoires drôles, les romans policiers, voire même certains romans de la modernité.

Par exemple, ce qui organise séquentiellement la première moitié de *La Modification* de Michel Butor³¹, c'est une énigme entourant le voyage du protagoniste. Alors que, concrètement, rien ne se passe dans ce roman, aucun événement dramatique ne survient pendant le voyage en train de Paris à Rome, le lecteur est tenu en haleine par l'incomplétude de la représentation de l'action, dont on observe le déroulement banal (un voyage), mais dont on ignore le but, le mobile et les circonstances. L'information narrative est filtrée par une focalisation interne qui limite strictement la perspective du lecteur et qui feint de ne pas avoir à expliquer ce que le protagoniste (qui fusionne avec le destinataire fictionnel du récit par le jeu de la narration à la seconde personne) est déjà censé savoir. L'information est distillée dans ce psycho-récit par une série d'analepses complétives qui viennent progressivement dénouer l'énigme, au gré des souvenirs qui surgissent spontanément dans la conscience du personnage. Pour le lecteur, il n'y a pas d'ambiguïté dans l'énoncé «vos cheveux qui se clairsèment et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour Henriette et pour Cécile, ni même pour les enfants

31 Butor (1957).

désormais, sont un peu hérissés». ³² En revanche, pour le lecteur naïf, si un triangle amoureux semble évoqué, il est provisoirement impossible de savoir qui d'Henriette ou de Cécile est l'amante ou l'épouse, et dans ce cas, on peut supposer qu'une énigme se noue en l'absence de tout événement dramatique.

On constate ici l'importance à la fois du modèle de lecture présupposé par l'analyse (ordinaire ou savante, première ou itérative) ainsi que des corpus de référence (récits simples ou récits complexes) dans l'élaboration du concept. L'intrigue extrapolée à partir d'un corpus de contes est nécessairement à l'image de ceux-ci: une succession chronologique d'événements rocambolesques (pas de conte sans aventure, conflit ou quête), plus ou moins autonomes vis-à-vis de leur manifestation discursive (on peut travailler sur un même conte à partir de multiples variantes) et fondée sur la répétition (l'intrigue du conte est toujours déjà connue, le conte est le récit par excellence de la réitération). Quand on applique cette modalité de l'intrigue à des récits dans lesquels pratiquement rien ne se passe (par exemple les enquêtes sédentaires du chevalier Dupin ou un roman de la modernité), on risque d'être aveugle quant à la manière parfois très complexe et très efficace avec laquelle une intrigue se noue par un écheveau de secrets et de révélations retardées.

L'enracinement du schéma quinaire dans une logique actionnelle faisant abstraction des rapports existant entre l'histoire racontée et le récit racontant a ainsi contribué à marginaliser une forme alternative de mise en intrigue fondée sur une série d'énigmes visant à susciter de la curiosité. Les *incipits* de nombreux romans réalistes, d'un nombre incalculable de tragédies, ainsi que la quasi-totalité des récits policiers, apparaissent dès lors comme des exceptions à la règle, comme des transgressions de la norme du récit chronologique. À l'inverse, le schéma quinaire érige en modèle les narrations chronologiques centrées sur une anecdote ou une aventure saillante.

Il faut ajouter que si l'on cherche à éclairer la manière dont la narration d'un conflit est en mesure de nouer un récit en suscitant du suspense, il faut tenir compte de l'incertitude qui marque le procès narratif, à l'inverse des nouvelles relayées par la presse quotidienne, il

32 *Ibid.*: 7-8.

faudra par exemple éviter de dévoiler de manière anticipée l'issue des événements. Ainsi, dans les faits divers qui suivent, on pourrait très bien conclure à la présence d'une logique actionnelle correspondant au schéma quinaire tout en notant que la mise en intrigue est d'emblée neutralisée par le titre, ce qui correspond parfaitement aux impératifs d'un texte informatif destiné à un lecteur pressé:

LE PIRE ÉVITÉ Le cyclone «Humberto» a provoqué hier d'importants dégâts en s'abattant sur le Texas, avant de s'affaiblir et de redevenir une tempête tropicale en touchant la Louisiane avec des vents de 100 km/h.

CINQ BLESSÉS Cinq ouvriers ont été légèrement blessés hier sur un chantier ferroviaire à Bienne. Une machine a percuté une composition de voitures de chantier. Dégâts: plusieurs centaines de milliers de francs.

UN RETRAITÉ SE TUE EN TOMBANT D'UNE FALAISE... Un retraité qui faisait de la marche s'est tué hier après-midi près de Brülisau (AI). Il a fait une chute de 30 ou 40 mètres d'une falaise. Des randonneurs ont vu l'homme tomber et ont alerté la police.³³

Dans le récit à suspense, à l'inverse de ces nouvelles, le code hermétique court toujours en parallèle du code proaïrétique, l'information importante est donnée à la fin. La narration chronologique n'apparaîtra donc plus comme un cas «régulier» de la représentation de l'action, si l'on entend par «régulier» une coopération optimale dans la transmission de l'information. En fait, lorsqu'on s'intéresse aux narrations intrigantes, force est de constater que le modèle communicationnel n'est pas le plus approprié pour décrire le fonctionnement de l'interaction entre le producteur et destinataire du récit. Le récit intrigant est d'abord un acte de langage qui poursuit une finalité esthétique singulière, dont l'enjeu s'oppose à un échange optimal de l'information. Nous entrons dans un jeu du chat et de la souris entre un narrateur réticent et un interprète qui consent à ce que le premier soit un adversaire qui n'abattra ses cartes qu'à la dernière seconde. Le récit intrigant doit donc se passer du résumé introductif dont Labov affirmait pourtant qu'il s'agissait d'une étape précoce du récit oral car il permet de faciliter la compréhension de l'anecdote racontée.

33 Les trois extraits sont tirés de l'édition du 14 septembre 2007 du quotidien romand *Le Matin*.

Nous constatons que pour signaler les angles morts engendrés par la conception structuraliste de la séquentialité narrative, nous nous sommes engagés sur des terrains nouveaux et plus ou moins mouvants. Nous ne parlons plus des propriétés immanentes du texte, mais de ses effets sur un lecteur ordinaire qui — contrairement à un lecteur spécialiste qui dresse ses schémas depuis le point final de l’histoire — n’a pas encore terminé le récit. Ce lecteur ordinaire est en plein cœur de l’histoire, il est excité par les incertitudes qui grèvent le dénouement à venir. A nouveau, ce que le schéma quinaire «classique» ne permet pas de penser, ce sont les dimensions rhétoriques et esthétiques de la séquence intrigante, c’est cette temporalité dynamique qui ne repose pas simplement sur la forme actualisée de l’action, mais qui dépend surtout de ses actualisations progressives et de ses virtualités pour un interprète. Ce qui manque à cette séquence, c’est bien un *timing*, c’est le temps de l’actualisation du récit par un interprète, où se joue précisément ce qui fait la valeur ou la force de l’intrigue.

De l’intrigue classique à l’intrigue postclassique

L’essentiel de ce que les approches postclassiques de l’intrigue ont apporté à la compréhension de la séquentialité narrative a déjà été évoqué à travers les critiques que je viens d’adresser au modèle structuraliste. J’aimerais cependant souligner que les ancêtres de cette approche ne sont pas très différents de ceux des narratologues structuralistes, car si rupture il y a, celle-ci se situe malgré tout dans une même tradition.

De l’héritage d’Aristote, la narratologie postclassique retient surtout les réflexions concernant la finalité de la *mimèsis*, c’est-à-dire la *catharsis*. On s’intéressera aux effets esthétiques engendrés par la «reconnaissance» et par les «brusques renversements de fortune», on explorera les moyens par lesquels le poète parvient à susciter des effets de surprise, de crainte ou de pitié. C’est d’ailleurs en s’inscrivant partiellement dans cette tradition aristotélicienne que Meir

Sternberg s'est fait un ardent critique de la séquentialité telle que les structuralistes la concevaient. Il affirme que ces derniers l'ont «dépoétisée», «démotivée» et même «dés-intriguée».³⁴ A l'opposé de cette tendance, Sternberg propose d'associer trois types d'intérêts narratifs élémentaires aux trois rapports envisageables entre la chronologie de l'histoire et la téléologie du discours narratif, ce qui l'amène à replacer le suspense, la curiosité et la surprise au cœur même de sa définition de la narrativité.³⁵

Pour ma part, je n'ai fait que prolonger cette réflexion en réunissant ces trois virtualités de l'intrigue sous une bannière commune: la tension narrative. Cette tension narrative serait la part *énergétique* de l'intrigue, le phénomène qui lui donne son épaisseur et sa force. Je me suis également inspiré des travaux sur l'intertextualité et des approches cognitivistes de manière à préciser la manière dont l'interprète, plongé au cœur du récit, esquisse les virtualités d'un dénouement incertain. Par ce biais, on retrouve naturellement une sémantique de l'action, mais ces schémas ne servent plus à décrire les événements actualisés par le récit, mais plutôt le faisceau des actions possibles à un point donné de celui-ci.³⁶ Le modèle devient donc virtuel et matriciel au lieu d'être formel ou structural, et ce qui fonde l'intrigue, c'est l'attente incertaine d'un développement présumé bien davantage que l'actualisation de cette virtualité.³⁷ Dans un tel cadre, on peut donc souligner qu'attendre un événement sans cesse repoussé dans les marges de l'histoire, comme c'est souvent le cas dans les romans de Julien Gracq, cela peut être aussi intéressant à raconter qu'une série d'événements particulièrement dramatiques.

34 Sternberg (1992: 463-541).

35 Sternberg (2001: 115-122).

36 Voir à ce sujet les réflexions de Marie-Laure Ryan sur les «embedded stories» (Ryan 1991) et d'André Petitat sur «l'espace de réversibilité symbolique virtuel» dans Petitat (1999: 55-71).

37 Il faut signaler qu'avant son assimilation par les structuralistes et par la linguistique textuelle, la séquence en triade de Bremond avait un caractère matriciel, elle ouvrait sur des alternatives (non passage à l'acte, échec). Bremond recommandait de lire le conte «à l'endroit», allant ainsi à l'encontre de Propp et de ses contemporains.

Mais les histoires bien nouées, celles qui font ressentir cette tension à leurs destinataires, celles qui gardent leur mystère jusqu'à la dernière ligne, on ne les trouve pas n'importe où, il s'agit bien plutôt d'un fonctionnement propre à certains genres narratifs singuliers, le plus souvent de nature fictionnelle. L'une des conclusions les plus intéressantes que l'on peut tirer de ce recadrage de la notion d'intrigue, c'est que tous les récits ne sont pas forcément intrigants, et que certains, par exemple les narrations que l'on rencontre dans la presse quotidienne ou dans les livres d'histoire, vont même jusqu'à déployer des ressources extraordinaires dans le seul but de désamorcer le pouvoir intrigant des histoires qu'ils racontent. En mettant l'accent sur la dynamique de l'interprétation et en abandonnant le projet d'une description formelle de l'intrigue qui soit applicable à l'ensemble des récits, on en vient à constater que configurer et intriguer sont des dispositifs qui s'opposent davantage qu'ils se superposent. Si, dans nos journaux, quelque chose résiste à la totalisation de l'histoire, si quelque chose continue de nous intriguer malgré la configuration du discours explicatif, ce ne sera pas le fait d'une réticence intentionnelle du journaliste, mais de quelque chose dans le monde qui résiste obstinément à nos tentatives de jeter une lumière pleine et entière sur les événements. Sur ce point encore se posent les questions des corpus de référence qui permettent de fonder le concept d'intrigue et de l'extension que l'on souhaite donner à cette dernière.

Différences des modèles

Ainsi que j'ai essayé de le montrer, suivant que l'on situe notre point de vue dans la perspective traditionnelle structurale ou dans celle redéfinie par la narratologie postclassique, ce que l'on désigne par le terme «intrigue» peut différer radicalement. A tel point qu'il arrive fréquemment (du moins c'est mon expérience) qu'un même texte suscite des interprétations opposées. Là où certains verront une intrigue canonique dans un fait divers et considéreront un roman de

Butor ou de Gracq comme des cas exemplaires de récits dépourvus d'intrigue, d'autres pourront parfaitement soutenir un point de vue exactement opposé en mettant en avant le caractère dynamique du récit intrigant et sa relative autonomie par rapport à la trame de l'histoire. Même si la plupart des outils descriptifs de la narratologie structurale restent utiles dans une perspective postclassique, c'est leur usage qui diffère et c'est la nature même du référent associé au mot «intrigue» qui se transforme. On ne peut donc pas affirmer que le schéma quinaire ne serait qu'une étape préalable à une analyse de type «postclassique», comme si la formalisation de l'action se subordonnait à une explication fonctionnelle, rhétorique ou esthétique. Les deux approches paraissent viser un même objet, mais ce qu'elles saisissent à la fin se révèle étranger. D'un côté la structure immanente d'un objet achevé qui se confond avec le schéma logique de l'action racontée, de l'autre le dispositif réticent d'un récit qui se déploie au cœur d'une expérience esthétique inachevée, au sein de laquelle les fonctions (cognitives et passionnelles) de l'intrigue peuvent être éprouvées.

L'approche classique de la séquentialité suppose qu'un même schéma prototypique se profile derrière tous les récits du monde, mais elle ne sait pas trop quoi faire de cette reconnaissance, si ce n'est produire des résumés ou opposer la configuration narrative à quelques autres formes universelles (description, argumentation, explication, etc.). L'approche postclassique de l'intrigue tente pour sa part de décrire l'expérience de l'actualisation de certains récits bien noués par des lecteurs ordinaires. Elle vise non seulement à comprendre la manière dont cette expérience est le produit d'une mise en scène de l'histoire par un récit réticent, mais elle cherche aussi à définir la nature ontologique de l'intrigue, ses modes d'existence concrets, ses composantes non seulement textuelles, mais aussi cognitives et passionnelles, ainsi que sa finalité anthropologique, la manière dont l'expérience esthétique permet d'accéder à la dimension temporelle de l'existence, à son caractère fondamentalement inachevé.

Si le schéma quinaire était une *intrigue*, alors cela signifierait que l'on trouverait des «intrigues» dans tous les récits construits autour d'un événement saillant, dans nos conversations quotidiennes, dans les faits divers, dans les ouvrages des historiens? Pour ma part, il me

semble que les concepts trop généraux finissent par se vider de leur contenu. Si l'on souhaite préserver les vertus heuristiques du concept d'intrigue, il vaut mieux s'en tenir à une définition plus étroite qui la fasse coïncider aux récits que le langage et le lecteur ordinaires jugent effectivement «intrigants». Ces lecteurs ordinaires savent que, même si le strip-tease narratif représente une perversion ou une aliénation, une bonne intrigue nécessite un récit tendu par un suspense ou une énigme. Le récit intrigant ne se contente pas de déployer (ou de configurer) des séquences d'action, mais il parvient à générer un *pathos*: du suspense, de la curiosité ou des surprises. Pour ce faire, le récit noué déploie des trésors d'ingéniosité qui vont parfois jusqu'à rendre intrigants les événements les plus banals.

Pour résister à la tentation du relativisme, nous avons besoin de penser que les concepts avec lesquels nous travaillons ne sont pas des objets arbitraires, il faut croire qu'ils ont une valeur pragmatique, qu'ils nous permettent de faire des choses sérieuses, de parler de sujets qui nous importent, de nous frotter à des objets réels, des objets du monde qui sont déjà pris dans les mailles du langage ordinaire. Un philosophe comme John L. Austin mettait sa confiance dans le langage ordinaire, parce que ce dernier avait la patine du temps, parce qu'il avait été soumis à l'érosion séculaire des paroles en usage et des résultats pratiques de cette parole dans un monde abrasif ou accueillant.

Le monde, en tant qu'il se manifeste à travers une expérience aussi bien passionnelle qu'intellectuelle, n'est pas fait que de mots et il n'est pas non plus entièrement façonné par notre volonté. Nous ne sommes pas seuls dans ce monde et c'est pour cela que nous avons et que nous nous racontons des histoires. Le monde est fait de choses qui nous arrivent et qui nous affectent dans notre corps, il est peuplé d'interlocuteurs qui nous importent et qui nous touchent, de gens pour lesquels nous racontons nos histoires. Le récit n'est pas un rat de laboratoire, c'est une espèce sauvage et bien vivante; pour le comprendre, je préfère la posture de l'éthologue à celle du biologiste, plutôt que de le disséquer, de répertorier et de baptiser ses organes internes, je préfère voir ce qu'il fait et comment il se comporte dans son milieu, quelle est sa fonction dans son écosystème.

En résumé, ce que cache l'apparente similitude formelle entre le modèle classique de la séquentialité narrative et sa reformulation postclassique, c'est une différence dans la manière de penser les rapports entre les parties de l'intrigue. Pour une approche structurale, l'intrigue est une forme logique (une morpho-logie, selon l'expression de Paul Larivaille), une totalité au sein de laquelle nœud et dénouement se tiennent dans un rapport de symétrie, alors que pour le narratologue postclassique, l'intrigue est orientée, elle est une mélodie dans laquelle nœud et dénouement sont des étapes successives qui rythment une progression incertaine à travers les méandres du récit.

Naturellement, le fait de faire reposer l'intrigue sur son actualisation par un lecteur est un facteur de complexité supplémentaire. L'avantage d'une forme, c'est qu'elle est fixe, c'est qu'elle paraît objective et qu'elle semble tenir toute seule, loin de nous, tandis qu'une mélodie a besoin d'un interprète, d'une performance qui la fait exister en tant que mélodie. La mélodie est éphémère, elle n'existe que le temps qu'on la joue, elle dépend de l'interprétation du musicien, qui est évidemment variable, et dont on ne peut définir à l'avance que l'esquisse ou la partition. Si l'interprétation transforme une simple partition en une expérience concrète, il faut donc ajouter qu'elle garde une part de subjectivité, d'imprévisible, d'impondérable. L'intrigue potentielle proposée par le récit ne peut donc avoir qu'un poids tout relatif. La simple relecture, ou alors la célébrité de certains récits collectifs (par exemple les contes ou les récits bibliques) entament leur capacité d'intriguer les lecteurs, ou alors ils nous contraignent à réfléchir à une façon différente d'être intrigant, à un mystère qui résiste au temps et à la réitération.

Si le récit est bien, comme l'avance Ricœur, le «gardien du temps», alors le moins que l'on puisse demander à une réflexion sur la séquentialité narrative, c'est de ne pas enterrer trop vite le temps sous la forme, c'est de ne pas convertir immédiatement en espace ce qui était d'abord vécu comme une expérience de la durée, de la déchirure temporelle ouverte par une histoire nouée. Il faut par conséquent renoncer partiellement à formaliser le temps, ou du moins à le formaliser *complètement*. Si des schémas temporels existent, ce ne peut être que sous la forme de perspectives multiples et virtuelles, qui se

déplient au cœur de l'histoire en direction d'un horizon possible mais incertain. Le nœud est un inducteur d'incertitude, un générateur de discordance, et le dénouement n'est que l'un des avènements possibles du récit plutôt qu'une garantie absolue de concordance.

Le récit intrigant, dont le roman est certainement la manifestation la plus achevée, ce n'est au fond rien d'autre qu'une question de *timing*.

Références bibliographiques

- Adam, Jean-Michel (2005a), *Les Textes, types et prototypes*, Paris, Armand Colin, «Cursus».
- , (2005b), «La notion de typologie de texte en didactique du français. Une notion «dépassée»?», *Recherches*, n° 42, p. 13.
- Adam, Jean-Michel, Revaz, Françoise (1997), *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, «Mémo».
- Aristote (1990), *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, p. 98.
- Balzac, Honoré de (1973 [1847]), *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, «Folio».
- Baroni, Raphaël (2007), *La Tension narrative*, Paris, Seuil, «Poétique».
- , (2008), «Presque une île...», in Frank Wagner (dir.), *Lectures de Julien Gracq*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, «Didact», pp. 157-177.
- , (2009), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, «Poétique».
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil, «Points».
- Bartlett, Frederic (1932), *Remembering*, Cambridge, Cambridge Press.
- Bremond, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil, «Poétique».
- , (2007), «Un index parmi d'autres», in Aboubakr Chraïbi (dir.), *Classer les récits. Théories et pratiques*, Paris, L'Harmattan, pp. 19-47.
- Brewer, William, Lichtenstein, Edward (1982), «Stories Are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories», *Journal of Pragmatics*, n° 6, pp. 473-486.
- Brooks, Peter (1980), «Repetition, Repression, and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot», *New Literary History*, Vol. 11, n° 3, pp. 503-526.
- , (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press.
- Butor, Michel (1957), *La Modification*, Paris, Minuit.
- Fayol, Michel (1985), *Le Récit et sa construction*, Neuchâtel, Paris, Delachaux & Niestlé.

- Fludernik, Monika (2005), «Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present», in James Phelan, Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 36-59.
- Genette, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil, «Points».
- Herman, David (1997), «Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology», *PMLA*, n° 112, pp. 1046-1059.
- , (1999), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press.
- , (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Labov, William (1978), «La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative», in *Le Parler ordinaire*, Paris, Minuit, «Arguments».
- Labov, William, Waletzki, Joshua (1967), «Narrative Analysis», in June Helm (dir.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, pp. 12-44.
- Larivaille, Paul (1974), «L'analyse (morpho)logique du récit», *Poétique*, n° 19, p. 387.
- Phelan, James (1989), *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mandler, Jean, Johnson, Nancy (1977), «Remembrance of Things Parsed: Story Structure and Recall», *Cognitive Psychology*, n° 9, pp. 111-151.
- Nünning, Ansgar, Nünning, Vera (2002), «Von der strukturalistischen Narratologie zur «postklassischen» Erzähltheorie: Ein Überblick über Ansätze und Entwicklungstendenzen», in *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 1-33.
- Petitot, André (1999), «Contes et réversibilité symbolique: une approche interactionniste», *Education et sociétés*, n° 3, pp. 55-71.
- Petitot, André, Baroni, Raphaël (2000), «Dynamique du récit et théorie de l'action», *Poétique*, n° 123, pp. 353-379.
- Prince, Gerald (2006), «Narratologie classique et narratologie postclassique», *Vox Poetica*, publié le 6 mars 2006, <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.html>.
- Revaz, Françoise (1997), *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck.
- , (2009), *Introduction à la narratologie. Récits et actions*, Bruxelles, de Boeck.
- Ricœur, Paul (1983-1985), *Temps et récit*, Paris, Seuil, «Points».
- Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.
- Sternberg, Meir (1992), «Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity», *Poetics Today*, n° 13, (3), pp. 463-541.
- , (2001), «How Narrativity Makes a Difference», *Narrative*, n° 9, (2), pp. 115-122.
- Villeneuve, Johanne (2003), *Le Sens de l'intrigue*, Laval, Presses universitaires de Laval.