

Des virtualités du monde de l'histoire à la mise en intrigue : une alternative au schéma narratif

From virtualities of the storyworld to emplotment: an alternative to the concept of narrative sequence

Raphaël Baroni



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/12755>

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Raphaël Baroni, « Des virtualités du monde de l'histoire à la mise en intrigue : une alternative au schéma narratif », *Pratiques* [En ligne], 197-198 | 2023, mis en ligne le 15 juillet 2023, consulté le 18 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/12755>

Ce document a été généré automatiquement le 18 octobre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Des virtualités du monde de l'histoire à la mise en intrigue : une alternative au schéma narratif

From virtualities of the storyworld to emplotment: an alternative to the concept of narrative sequence

Raphaël Baroni

Introduction

- 1 Cet article propose une mise au point sur les notions qui gravitent autour de ce qui peut être défini, en première approximation, comme le contenu des récits, autrement dit l'histoire racontée. Il s'agit également d'évoquer les séquences que l'on peut associer à cette histoire : schéma narratif, mise en intrigue ou différents types de segmentation de la matière narrative. Après un survol critique des conceptualisations ayant eu le plus d'écho dans les pratiques scolaires, qui visera surtout à déconstruire certaines fausses évidences en remontant aux origines formalistes de ces notions, je proposerai de dégager différentes manières d'aborder le monde de l'histoire et sa mise en intrigue qui pourraient être porteuses de potentialités pour l'enseignement du français. Il s'agira en particulier de fournir des alternatives à la notion de schéma narratif, qui s'est banalisée dans les pratiques scolaires au point d'occulter d'autres manières d'aborder les histoires et leur segmentation. Le propos ne vise pas à mettre en cause les effets du processus de scolarisation, mais il consiste à souligner les angles morts des notions scolarisées dans les années 1970-1980 et à suggérer la possibilité d'une mise à jour bénéficiant des avancées récentes de la théorie du récit. L'un des préjugés les plus dommageables pour un usage scolaire de la narratologie ne tient pas à sa réputation techniciste, en partie méritée, mais plutôt à l'idée erronée selon laquelle cette discipline se résumerait à un moment structuraliste de la théorie littéraire, et donc que la séquence narrative ne pourrait se présenter que sous la forme d'un schéma quinaire invariant. On verra au contraire que les approches transmédiales, cognitives ou

rhétoriques de la narrativité offrent des leviers alternatifs pour l'étude des récits et que les enseignants pourraient y puiser des ressources pour l'enseignement du français.

- 2 Le commentaire de la nouvelle « Sans alcool » d'Alice Rivaz permettra d'illustrer comment ces leviers permettent d'analyser un récit qui, précisément, n'entre pas (ou difficilement) dans le moule d'une séquence narrative prototypique. En mettant en avant l'importance des virtualités de l'histoire et leurs liens avec la mise en intrigue, et en jouant sur des variations de rythme liées à la segmentation du récit, la nouvelle d'A. Rivaz souligne l'intérêt d'un changement de paradigme par rapport à une conception figée de la séquentialité narrative. Loin de s'en tenir à une approche uniquement descriptive des formes, on verra que ces outils invitent à prêter attention à la matérialisation (verbale ou autre) de l'histoire racontée, ainsi que d'envisager les fonctions des dispositifs narratifs, en abordant en particulier le phénomène de l'immersion du lecteur¹ et de ses projections dans les possibles d'une histoire ; phénomène que l'on peut considérer comme une expérience esthétique aussi riche cognitivement qu'émotionnellement. L'ensemble du propos s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche portant sur la place de la théorie du récit dans l'enseignement du français et visant à enrichir l'étude des textes narratifs en s'appuyant sur les avancées récentes de la narratologie².

Synonymie apparente et consensus trompeur

- 3 Le succès du schéma narratif a conduit à une standardisation de la représentation que l'on peut se faire de la trame de l'histoire³. Ses contours semblent ainsi fermement établis par les ouvrages de vulgarisation, les manuels et les prescrits⁴, ainsi que par des usages scolaires « sédimentés » en savoirs disciplinaires⁵. Selon l'une des formalisations les plus connues (Adam 1997, p. 128), l'histoire se présenterait comme une structure séquentielle organisée autour d'« actions » (ou « procès ») qui transformeraient une « situation initiale » en une « situation finale », en passant par une « complication » et sa « résolution ». Rappelons cependant qu'avant de prendre la forme de ce schéma quinaire, élaboré par Paul Larivaille en 1974, la trame narrative a connu divers avatars, depuis les trente et une fonctions dégagées par Vladimir Propp (1970) pour décrire la structuration des contes merveilleux, jusqu'aux différentes tentatives de généralisation de ce squelette par les structuralistes. Parmi ces schématisations alternatives, on peut signaler en particulier le modèle sémiotique de Algirdas Julien Greimas (1966), qui généralise la quête du héros en la formulant comme le procès conjonctif d'un sujet désirant un objet, et qui envisage différents parcours au sein de carrés sémiotiques aux configurations variées. On peut aussi signaler la « logique du récit » de Claude Bremond (1973), qui propose de définir les séquences plutôt sous la forme ternaire de virtualités actionnelles, actualisées ou non, couronnée de succès ou non.
- 4 Outre la diversité des conceptualisations possibles du développement de l'histoire, on notera que le niveau où se situe la séquence et ses rapports avec ce que l'on désigne communément comme une *mise en intrigue* des événements mériteraient d'être clarifiés. La nature du schéma narratif est en effet ambiguë, puisque suivant la manière dont on le mobilise, il peut renvoyer alternativement au contenu du récit, c'est-à-dire à la structuration chronologique et causale des événements racontés, mais il peut aussi servir à décrire, à la surface du texte, le caractère hétérogènes des séquences textuelles : les passages narratifs s'opposant aux descriptions ou aux dialogues. Par

ailleurs, on peut se demander si la progression d'une intrigue vers son dénouement se situe au même niveau que la progression des événements vers leur résolution⁶ ? Comment rendre compte des différences entre une approche thématique de l'histoire, une analyse de la structuration textuelle des récits et une appréhension plus globale de la construction de l'intrigue ? Pour saisir l'articulation entre ces notions de schéma, de séquence ou d'intrigue et les différents niveaux narratifs sur lesquels ils se situent, on peut s'appuyer sur la typologie des instances narratives la plus connue, à savoir celle articulée en 1972 par Gérard Genette (2007, p. 15) dans son essai *Discours du récit*, où l'« histoire » est clairement distinguée à la fois du « récit » et de la « narration » :

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.

- 5 G. Genette n'explore pas, en tant que telle, la structuration interne de l'histoire⁷, mais il s'intéresse aux rapports entre cette histoire et le discours narratif. Ainsi qu'il le précise :

L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration. (*ibid.*, p. 17)

- 6 Tel que l'affirme G. Genette, l'histoire ne se donne qu'à travers un récit et l'étude du temps narratif devient alors celle des « relations » entre, d'une part, la temporalité des événements racontés, et, d'autre part, le temps de la lecture tel qu'on peut l'estimer à partir de l'extension du discours narratif. Le sémiologue du cinéma Christian Metz insistait également, quelques années plus tôt, sur la nécessité de lier toute réflexion sur la séquentialité narrative à cette double temporalité :

Un début, une fin : c'est dire que le récit est une *séquence temporelle*. Séquence deux fois temporelle, faut-il aussitôt préciser : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. (Metz, 2013, p. 31)

- 7 Derrière la diversité des terminologies employées pour refléter cette double séquentialité – on évoquera dans ces lignes les dichotomies fable/sujet, histoire/récit, histoire/discours, fiction/narration, ainsi que les termes anglais story/plot et russes fabula/sujet – on pourrait supposer que chaque théorisation renvoie à des notions plus ou moins interchangeables, mais c'est loin d'être le cas. Meir Sternberg reproche par exemple à G. Genette de partir d'une typologie des formes pour envisager, dans un deuxième temps, les effets qui peuvent en découler. M. Sternberg part du postulat inverse. Il se fonde sur les intérêts narratifs fondamentaux qu'il identifie comme le « suspense », la « curiosité » et la « surprise », pour réfléchir ensuite sur les rapports qui se tissent entre le « temps représenté » et le « temps de la communication » :

Je définis la narrativité comme le jeu du suspense, de la curiosité et de la surprise entre le temps représenté et le temps de la communication (quelle que soit la combinaison envisagée entre ces deux plans, quel que soit le médium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). (Sternberg 1992, p. 529, ma traduction⁸)

- 8 Pour M. Sternberg, le suspense ne peut se développer que dans un récit qui respecte peu ou prou la chronologie des événements, alors que les effets de curiosité ou de surprise découlent de lacunes ouvertes ou cachées dans le discours engendrant des anachronies. On voit que cette réflexion permet d'envisager les rapports entre la double séquence temporelle et le devenir d'une tension, que j'ai proposé pour ma part de rattacher à la mise en intrigue du récit, adoptant ainsi une approche différente de la conception mono-séquentielle qui a présidé à l'élaboration du schéma narratif (Baroni 2007, p. 131).
- 9 La terminologie proposée par Yves Reuter (2016) dans son *Introduction à l'analyse du roman* soulève également des interrogations. Au couple histoire/récit proposé par G. Genette (2007), Y. Reuter (2016 [1991], p. 50) préfère substituer la terminologie fiction/narration, qu'il rattache explicitement aux notions de « fable » et de « sujet » héritées des formalistes russes :
- Cette distinction entre *fiction* et *narration* permet de lever l'ambiguïté entre les deux sens du mot *récit* : d'une part la *narration* d'un événement ou d'une série d'événements, d'autre part l'*événement* ou la série d'événements qui font l'objet de cette narration. On doit en grande partie cette dichotomie aux formalistes russes qui appelaient *fable* la fiction (d'autres disent encore *histoire*) et *sujet* la narration (d'autres disent encore *récit*).
- 10 Le terme « fiction » – à l'instar de la « diégèse » dans le domaine des études cinématographiques⁹ – prend ici un sens beaucoup plus large que ce que recouvre ordinairement les notions d'histoire ou de schéma narratif. Pour Y. Reuter, la fiction inclut non seulement « l'intrigue et les actions¹⁰ » (*ibid.*, p. 59-63), mais également les « personnages » (*ibid.*, p. 64-68) et les dimensions « temporelle » et « spatiale » du monde raconté (*ibid.*, p. 69-74). Sa conception apparaît ainsi plus ontologique que strictement temporelle ou événementielle. Par ailleurs, ce terme doit être soigneusement distingué de son sens courant, puisqu'il ne s'agit pas de définir le caractère fictif des événements racontés. En effet, une autobiographie ou un reportage peuvent construire des mondes immersifs, inclure des personnages et des intrigues, au même titre qu'un récit appartenant au genre de la fiction. Si l'on peut regretter un tel choix terminologique à l'ère des *fake news* et de la dangereuse fragilisation de la frontière entre « fait et fiction » (Lavocat, 2016), on peut cependant retenir l'idée d'Y. Reuter selon laquelle l'histoire ne se réduit pas à une simple chaîne événementielle et causale, puisqu'elle inclut des éléments plus ontologiques (personnages, espace, etc.).
- 11 En dépit d'un consensus apparent concernant la double séquentialité narrative, et derrière l'usage normatif qui est fait du schéma narratif, se cachent donc des tensions notionnelles importantes. Même en remontant aux sources dont se réclame Y. Reuter – à savoir le formalisme russe – on constate que la paire fable/sujet prend un sens très différent chez Boris Tomachevski¹¹ ou chez Viktor Shklovsky. Le premier met clairement l'accent sur la double temporalité lorsqu'il affirme que la fable représente « l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre », alors que le sujet est « constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent » (Tomachevski 1965, p. 268). En revanche, dans la traduction anglaise du dernier ouvrage de V. Shklovsky, on constate que la notion de sujet – traduit par Shushan Avagyan par le mot anglais « *plot* » – devient « l'analyse d'un certain thème et sa narration dans un style qui a été considéré comme le plus approprié » (Shklovsky, 2007 [1981], p. 110, mt). L'intrigue n'est donc pas identique à la fable et elle n'est pas

davantage assimilable à la « suite des informations » qui nous la raconte, mais elle est une façon particulière de nouer les fils de l'histoire dans le but de produire un certain effet sur l'auditoire (*ibid.*, p. 128). Plus fondamentalement, V. Shklovsky reproche au structuralisme de ne s'intéresser qu'à « l'emballage du récit » (*ibid.*, p. 129, mt) au lieu d'envisager l'intrigue sous l'angle de sa visée rhétorique.

- 12 L'histoire des traductions du texte fondateur de B. Tomachevski invite également à une certaine prudence. Si Tzvetan Todorov choisit de maintenir en français les termes russes « fable » et « sujet », Lee T. Lemon et Marion J. Reis les traduisent respectivement en anglais par les termes « *story* » et « *plot* », ce qui situe de fait l'intrigue en opposition avec l'histoire. Le mystère s'épaissit encore si l'on considère que le terme « intrigue » apparaît bien dans la traduction de T. Todorov, mais comme une notion indépendante du couple fabula/sujet. En effet, dans le texte original, B. Tomachevski (1996, p. 180-181) emploie le terme « ИНТРИГА » (littéralement « *intriga* », un emprunt du français « intrigue »), auquel il associe les termes « ЗАВЯЗКА » et « РАЗВЯЗКА » (des emprunts du polonais que T. Todorov traduit par « nœud » et « dénouement ») ; ces trois notions s'articulent entre elles pour décrire une progression fondée sur la manière dont le récit oriente les attentes du lecteur. Ainsi pour B. Tomachevski¹², la « mise en intrigue » repose-t-elle sur la création d'une « tension » qui « arrive à son point culminant avant le dénouement » (Tomachevski 1965, p. 274). Par ailleurs, il précise que le « dénouement » ne coïncide pas nécessairement avec la fin de la fable, notamment lorsque le lecteur « est maintenu dans l'ignorance de certains détails, nécessaires à la compréhension de l'action », ce qui implique le recours à une « exposition retardée » ou un « dénouement régressif » :

Cette circonstance ignorée nous est communiquée dans le dénouement. Le dénouement, qui inclut des éléments de l'exposition et qui est comme l'éclairage en retour de toutes les péripéties connues depuis l'exposé précédent, s'appelle dénouement régressif. (Tomachevski 1965, p. 275-276)

- 13 Bien que recourant à une terminologie différente, on retrouve dans cette conception de la mise en intrigue, les intérêts narratifs évoqués par M. Sternberg (1992) ainsi que leurs rapports avec les jeux entre fable et sujet, qui se fondent sur les incomplétudes du discours narratif. Autrement dit, alors que le schéma narratif nous a habitués à confondre intrigue, séquence et histoire, les travaux des formalistes russes dont dérivent ces notions semblaient plutôt nous inviter à considérer la chronologie des événements indépendamment de sa mise en intrigue, laquelle repose sur un dispositif rhétorique lié au devenir d'une tension, qui implique parfois une reconfiguration temporelle de la fable par le sujet.
- 14 Les différentes terminologies élaborées pour décrire le monde de l'histoire et la séquentialité du récit ne s'épuisent donc pas dans le constat d'une simple homonymie, qui devrait être combattue par l'usage d'un lexique standardisé. Quant à la manière de procéder à une élaboration didactique de ces notions¹³, il me semble que l'on ne devrait pas se préoccuper uniquement de simplifier les termes ou de clarifier leur définition, mais également de l'utilité ou de la productivité de telle ou telle notion pour le travail en classe.

Le monde de l'histoire

- 15 Nous venons de voir que la question du contenu narratif se pose de manière très différente suivant le cadre théorique mobilisé pour en parler. Dans une approche structuraliste, l'accent sera plutôt mis sur la reconnaissance d'un schéma invariant dans lesquels se moulent les récits les plus divers, ce qui permet de faciliter la compréhension de la fonction remplie par telle ou telle partie de l'histoire dans la structuration globale du récit, mais aussi de différencier les artefacts narratifs d'autres objets discursifs, qui s'organisent autour de contenus thématiques différents. Dans les approches rhétorique ou cognitive, l'accent est mis davantage sur la manière dont les récits donnent naissance à une représentation imaginaire dynamique du monde de l'histoire. Ainsi que l'affirme Hilary Dannenberg (2008, p. 13, mt), la lecture du récit est nourrie par deux aspects différents de ce qu'elle appelle une *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.

- 16 Comme le relève Nathalie Kremer (2022, p. 33), les structures narratives se présentent donc, dans le fil de la lecture, comme « une toile d'interférences entre possibles virtuels et actualisés formant ensemble, en faisceau, la "multitude de possibles à chaque instant" qui s'offre à imaginer aux lecteurs pour constituer l'histoire ». L'approche rhétorique de Michel Charles invite en effet à envisager le texte narratif sous l'angle d'une immersion dans des formes dynamiques associées au plaisir de lire. Ce qu'il définit comme « l'aménagement de la durée », renvoie à une organisation de la matière narrative qui confère un rythme à la lecture, une tonalité affective liée à l'exploration des possibles textuels :

Cet aménagement est le fait du texte même : découpage, scansion, vitesse, ruptures temporelles ou thématiques, mais aussi retours ou reconnaissances. C'est par cette forme que la relation au texte est la plus intime, car cette configuration n'est pas vécue seulement sur le mode imaginaire et intelligible, mais bien sur le mode sensible, et elle a ses effets propres. Cette organisation des émotions, des paysages, des objets, ce jeu des tensions, des détentes, des suspensions, des surprises, ce temps vécu sont une forme. On y trouve ce qui est effectivement vécu, ressenti au plus profond. (Charles, 2018, p. 104-105)

- 17 La rupture avec la méthode structuraliste ne tient donc pas à un désintérêt envers les formes inscrites dans le texte, mais plutôt à leur réinscription dans un parcours de lecture qu'il faut imaginer, au moins théoriquement, comme une première lecture, et non comme une relecture totalisante¹⁴ :

Il ne semble pas impossible d'aborder un texte en simulant l'ignorance, l'ignorance de ce qu'il est (je ne l'ai jamais lu) et l'ignorance de ce qu'on en a dit. L'ignorance feinte est une technique comme une autre. Elle n'est pas facile à manier, mais elle a fait ses preuves. Je l'ai abondamment pratiquée. (*ibid.*, p. 417)

- 18 L'approche rhétorique de James Phelan (1989) se fonde également sur la notion fondamentale de « progression », qui fait que l'intrigue n'est pas simplement une structure textuelle, mais un dispositif stratégique fondé sur un jeu d'« instabilités » et de « tensions » qui se nouent sur le fil des événements racontés pour en augmenter

l'intérêt. D'un point de vue cognitif, David Herman (2002, p. 14, m.t.) estime quant à lui nécessaire de remplacer le terme « *story* », par le néologisme « *storyworld* », afin de mettre en évidence la manière dont les interprètes, en progressant dans un récit, s'engagent dans une intense activité de construction imaginaire marquée par une exploration des alternatives ouvertes par le récit :

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.

- 19 Par ailleurs, la progression dans le monde de l'histoire et l'exploration de ses virtualités exige un certain engagement du lecteur, qui sera plus grand s'il ou elle oublie, jusqu'à un certain point, le caractère façonné (et donc plus ou moins prévisible) de l'histoire. Pour adopter cette perspective temporelle qui se déplace au cœur de l'histoire, il faut donc envisager la lecture dans un régime d'immersion, qui sera d'autant plus efficace si l'artefact narratif inclut des amorces mimétiques. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer (2005, p. 234) :

Les représentations mimétiques, en fabriquant des amorces mimétiques qui reproduisent telle ou telle modalité selon laquelle nous accédons au réel, et en nous plongeant dans une attitude immersive, nous amène du même coup à traiter ce qu'elles représentent comme étant du même ordre que ce qui est représenté par la modalité d'accès au réel qu'elles simulent.

- 20 Les approches cognitives de « seconde génération » (Kukkonen & Caracciolo, 2014) insistent sur la dimension incarnée de cette expérience immersive qui mobilise des réseaux de probabilité pour s'adapter à un environnement dynamique :

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. (Kukkonen, 2014, p. 737, mt)

- 21 En passant du schéma narratif à l'exploration du monde de l'histoire dans ses dimensions à la fois rhétorique et cognitive, les enjeux de l'analyse du récit ont donc été déplacés de manière décisive : il ne s'agit plus seulement de décrire les structures internes et/ou invariantes de la narrativité, mais de s'interroger sur le caractère expérientiel d'un dispositif évolutif. L'intérêt du schéma narratif était de proposer une simplification du contenu des récits en renvoyant à une structure invariante, qui permettrait idéalement de dégager les principaux enjeux de l'histoire et de soutenir la compréhension ou l'activité de résumé, ce qui explique son succès scolaire « dès les premières années du primaire », ainsi que le relève Bertrand Daunay (2007, § 80). Mais les modèles cognitivo-rhétoriques apparaissent mieux profilés pour se pencher sur la manière dont une histoire et ses personnages suscitent notre intérêt et pour explorer les mécanismes qui président à l'immersion et aux effets qui en découlent : identification, empathie, suspense, curiosité, surprise, etc.
- 22 Un autre point qui milite en faveur de la prise en compte du monde de l'histoire dans sa dimension à la fois expérientielle et virtuelle concerne l'applicabilité du modèle aux formes sérielles ou iconiques. Tandis que les schémas narratif et actantiel ne semblent applicables qu'à des récits idéalement autonomes et complets, saisis dans leur totalité,

le monde de l'histoire apparaît davantage apte à appréhender la dynamique de formes émergentes, même quand elles ne parviennent pas à se stabiliser dans une structure pleinement actualisée. La place qu'occupent aujourd'hui les feuilletons, les séries et, plus généralement, les univers « transfictionnels » proliférants (Saint-Gelais 2011), souligne l'importance de disposer de modèles suffisamment souples pour saisir cette complexité ontologique et cette interconnectivité des récits.

- 23 Enfin, aborder le contenu narratif sous l'angle du monde de l'histoire transforme notre manière d'envisager les rapports entre le contenu narratif et sa représentation, dont découlent ce que G. Genette (2007, p. 81) appelait les « anisochronies » du discours. En effet, comme le résume Marie-Laure Ryan (2001, p. 91-92, mt), la métaphore du *monde* implique

une conception référentielle ou “verticale” de la signification, qui contraste fortement avec la vision saussurienne et poststructuraliste de la signification comme le produit d'un réseau de relations horizontales entre les termes d'un système linguistique. Dans cette conception, le langage est destiné à être traversé vers son référent.

- 24 Cette verticalité de l'immersion dans le monde raconté, qui implique autant la dimension spatiale que temporelle, est au cœur des travaux qui se rattachent à la théorie du « déplacement déictique »¹⁵, dont découle une nouvelle manière de penser la structuration temporelle des récits. Par exemple, Mary Galbraith (1995, p. 47) a montré que les flashbacks ou les récits enchâssés, n'impliquent pas seulement un déplacement latéral sur la ligne du temps, mais aussi une « submersion verticale » d'un plan déictique à un autre, généralement suivie d'une « émergence » qui nous ramène au premier niveau. De cette conception, on peut déduire la nécessité de distinguer entre la simple évocation d'un événement antérieur – qui faisait dire à G. Genette (2007, p. 27) que l'on peut trouver plusieurs analepses dans une seule phrase de Proust – et une véritable « plongée » dans ce passé, qui exige l'élaboration d'une représentation immersive de la scène racontée. On peut alors opposer l'analepse « allusive » de l'analepse « dramatisée » (Baroni, 2016) en fonction de ce critère de profondeur et constater que l'on prête généralement beaucoup plus d'attention aux secondes qu'aux premières, même si, potentiellement, elles peuvent jouer le même rôle dans l'intrigue.
- 25 L'opposition entre scène et sommaire peut également être repensée à la lumière de cette question de l'immersion, ce qu'indiquait d'ailleurs déjà le choix d'une terminologie importée du théâtre. Le rythme narratif n'est pas seulement lié à la vitesse de la narration, mais aussi et surtout à la profondeur de la représentation. Si la scène marque un ralentissement du récit, c'est parce qu'elle nécessite de combiner plusieurs éléments susceptibles de donner l'illusion d'assister à des événements. La combinaison de séquences textuelles hétérogènes – généralement une narration, combinée avec des descriptions et des dialogues – permet de soutenir l'acte imaginaire par lequel la *scène* prend forme. À l'inverse, le sommaire constitue une représentation distanciée, de sorte qu'il se définit davantage comme une narration lapidaire, dépourvue de descriptions et de dialogues, qui permet de lier deux scènes entre elles.
- 26 Je traiterai plus rapidement les deux autres aspects auxquels on peut associer une forme de séquentialité, car la discussion se déplace ici de la structuration du signifié vers celle du signifiant et vers la fonction de la mise en récit des événements. Cette discussion me semble néanmoins nécessaire dans la mesure où le schéma narratif a longtemps été confondu non seulement avec l'histoire, mais aussi avec l'intrigue et

avec une séquence textuelle, ce qui a conduit à marginaliser d'autres formes de segmentation du récit.

Mise en intrigue

- 27 En ce qui concerne l'*intrigue*, il me semble intéressant de suivre la proposition des formalistes russes en abordant cette dernière sous l'angle de sa fonction esthétique. Ce recadrage de la notion fait écho à l'évolution de la sémiotique greimasienne vers une sémiotique des passions, attentive à la forme sensible des événements racontés. Comme le résumait Jacques Fontanille et Claude Zilberberg (1998, p. 77) : « le procès n'est saisissable pour le sujet du *sentir* que s'il est modulé par l'intensité qui en fait un événement pour l'observateur ». Ainsi cette approche invite-t-elle à distinguer, dans le cas d'un récit, le développement de l'intrigue de la logique interne de des événements racontés, dans la mesure où le procès narratif est corrélé à l'expérience d'un lecteur qui progresse dans le récit, et non à la seule expérience du personnage.
- 28 Cela ne signifie évidemment pas que la mise en intrigue ne s'articulerait pas avec différents enjeux relatifs au monde de l'histoire. Son « nouement » peut en effet coïncider avec une complication venant perturber une situation initiale. Dans un récit suivant docilement la chronologie des événements (comme c'est le cas de la plupart des contes merveilleux¹⁶), schéma narratif et mise en intrigue peuvent alors se superposer de manière tellement étroite qu'ils paraissent se confondre. En revanche, comme l'a montré T. Todorov (1971, p. 60), dans une intrigue policière fondée sur une énigme à résoudre, la « 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) ». De ce fait, les articulations de l'intrigue ne correspondent pas à la chronologie des événements, mais repose sur ce que B. Tomachevski définissait comme une « exposition retardée » et un « dénouement régressif ». Par ailleurs, la logique nœud-dénouement qui préside à la dynamique de l'intrigue ne se définit pas, fonctionnellement parlant, comme un problème auquel serait confronté le protagoniste, mais comme un dispositif visant à créer une tension dans la progression du lecteur. Johanne Villeneuve (2003, p. 46-47), qui s'est penchée sur la longue histoire des significations du mot « intrigue », insiste elle aussi sur la nécessité de distinguer l'« action de l'intrigue » :
- 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.
- 29 J'ai longuement exposé – dans un ouvrage (Baroni, 2017) – la spécificité de ce mode de structuration du récit et ses liens avec les intérêts de lecture : suspense, curiosité et surprise. Sans revenir en détail sur ces questions, j'aimerais mettre en évidence les conséquences d'un tel déplacement conceptuel et les raisons pour lesquelles ces propositions théoriques ont pu susciter un certain intérêt chez les théoriciens de la « lecture littéraire » (Dufays, 2014). Il faut d'abord rappeler la nécessité d'articuler l'intrigue avec les virtualités de l'histoire, plutôt qu'avec son déroulement linéaire.

Pour s'en convaincre, il suffit de considérer qu'un récit débutant *in medias res* n'est qu'un moyen parmi d'autres d'intriguer le lecteur en suscitant sa curiosité et, dans ce cas, dénouer la tension consistera à revenir (par le biais d'analepses « allusives » ou « dramatisées ») sur les événements qui ont conduit à cette scène inaugurale. Par ailleurs, comme l'avait bien compris C. Bremond (1973, p. 21), si une complication peut nouer une intrigue, c'est parce qu'elle ouvre des virtualités dans le fil de la lecture :

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.

- 30 Dans ce cas de figure, pour paraphraser H. Dannenberg (2008, p. 13), le conflit dans lequel le héros est impliqué constitue pour le lecteur une « matrice de possibilités, ontologiquement instable » nourrissant le « *désir cognitif* » d'un dénouement qui permettrait idéalement d'établir une « constellation d'événements cohérente et définitive ». J. Villeneuve, quant à elle, explique que l'intrigue saisie dans sa dynamique invite à considérer le récit comme une sorte de labyrinthe formé par le réseau des virtualités narratives qui s'ouvrent à un point donné de son développement :

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. (Villeneuve, 2003, p. 53)

- 31 Évidemment, bien d'autres éléments peuvent concourir à produire de telles tensions et le personnage n'est pas forcément conscient des enjeux qui le concernent. Informer le lecteur d'un danger dont le personnage est inconscient apparaît ainsi comme l'un des procédés les plus classiques pour créer du suspense, ainsi que l'expliquait Alfred Hitchcock dans son entretien avec François Truffaut (1975, p. 81). À l'inverse, mettre le lecteur face à une situation difficile à comprendre, en jouant sur un excès de savoir que détiendrait le personnage, est une manière tout aussi efficace pour nouer l'intrigue en suscitant de la curiosité. Par conséquent, la mise en intrigue dépend non seulement des enjeux liés au monde de l'histoire, mais aussi de la manière plus ou moins « réticente » de raconter les événements qui se déroulent dans ce monde. Ainsi, définir la dynamique de l'intrigue et les lieux où elle se noue et se dénoue, consiste à articuler un faisceau d'indices textuels avec les virtualités du monde de l'histoire et avec la manière dont le lecteur peut se le représenter à un point donné de son développement, en envisageant tous les points d'incertitude, en articulant toutes les interrogations suscitées par un récit qui retarde intentionnellement la livraison des informations qui seraient nécessaires pour une pleine compréhension de ce qui arrive. La poétique de l'intrigue lie alors étroitement le contenu narratif à sa forme et à ses fonctions, les représentations imaginaires aux stratégies rhétoriques et aux émotions esthétiques.

Segmentation narrative

- 32 Il me semble nécessaire de rappeler que ni le schéma narratif (qui se fonde sur la logique des actions), ni l'intrigue (qui se fonde sur la manière de nouer une tension dans la lecture) ne suffisent à épuiser la question de la séquentialité narrative, laquelle découle également de segmentations qui ne sont pas seulement sémantiques ou esthétiques, mais également matérielles. Dans le cas d'une bande dessinée, on peut

mentionner en particulier les unités compositionnelles que représentent les cases et les planches¹⁷, dans un film, le montage, qui se fonde lui-même sur une alternance de plans, et dans une pièce de théâtre, ce sont évidemment les scènes et les actes qui segmentent le texte dramatique. Dans chacun de ces dispositifs médiatiques, l'enchaînement des unités matérielles détermine en grande partie le rythme de la progression dans le récit, de sorte que le développement de l'histoire et les phases de l'intrigue sont étroitement articulées avec cette segmentation¹⁸.

- 33 Parmi les études qui ont récemment sorti de l'ombre les segmentations matérielles des textes littéraires, Jean-Michel Adam (2018) et Hugo Dionne (2008) nous invitent à tenir compte du découpage en paragraphes ou en chapitres¹⁹. L'hétérogénéité compositionnelle conduisant à différencier les séquences textuelles narratives, descriptives ou dialogales relève également d'un mode de segmentation de la matière verbale, qui peut avoir des incidences importantes sur le rythme du récit. Au niveau sémantique, un excès de digressions ou de descriptions induit indéniablement un ralentissement narratif, un embourbement du récit, auquel s'opposent les passages narratifs qui font avancer l'action. Si les différences de surface entre ces séquences textuelles hétérogènes n'apparaissent pas toujours très visibles, elles sont souvent accentuées par une synchronisation avec le découpage en paragraphes. Par ailleurs, les dialogues en style direct se détachent nettement des autres modes d'agencement du texte par leur typographie. L'alternance des tours de parole confère ainsi un rythme particulier à ces séquences : non seulement on assiste à une dramatisation de la représentation (au sens premier du terme) en raison de la présence de discours en style direct, mais cette aération de la mise en page permet aussi à l'œil de progresser beaucoup plus rapidement à la surface de la page et de renforcer le sentiment d'accélération lié à ces passages qui font généralement progresser l'intrigue.
- 34 Cet inventaire forcément incomplet souligne la nécessité de prêter attention à la manière dont la concrétisation des phénomènes narratifs, l'étalement du récit à la surface de son support et sa segmentation matérielle contribuent à rythmer la progression dans l'intrigue et à jalonner l'exploration du monde de l'histoire. Il apparaît alors évident que le passage d'une scène immersive à une autre (qui correspond à un changement de « chronotope²⁰ ») est souvent coordonné avec un découpage en alinéas, en chapitres, en planches, en plans, en scènes ou en actes. À l'inverse, un effet de *cliffhanger* repose fondamentalement sur une désynchronisation stratégique entre l'intrigue et la segmentation matérielle, en particulier dans les formes sérielles où la clôture d'un épisode ou d'une livraison coïncide avec l'irruption d'un nouveau conflit ou d'une nouvelle énigme plutôt qu'avec sa résolution (Terlaak Poot, 2016).

Une lecture virtualisante

- 35 Pour illustrer l'opérabilité des notions que j'ai évoquées, je commenterai brièvement une nouvelle d'Alice Rivaz intitulée *Le Chemin des amoureux*²¹. L'intérêt de ce récit, rédigé vers 1950 et publié une première fois dans le recueil *Sans alcool* en 1961²², consiste à exhiber les rapports entre mise en intrigue, immersion dans le monde de l'histoire, virtualités narratives et rythme lié à la segmentation du texte. Plutôt que de reposer sur une complication et sur les aléas d'un conflit, l'intérêt de cette nouvelle dépend plus directement d'un réseau d'hypothèses esquissées dans le fil d'une histoire

très simple, dont les enjeux sont à la fois saillants et faciles à circonscrire. On peut montrer par ailleurs comment l'ordre du récit met en jeu une temporalité complexe, sans pour autant nuire au sentiment de linéarité dans la représentation de l'histoire, laquelle s'organise autour d'une seule scène immersive en deux parties.

- 36 Le début de la première partie présente une femme dissimulée derrière « un massif de lilas » (Rivaz, 2020, p. 26) qui observe discrètement un homme, Denis, avec lequel elle a rendez-vous. Ce premier segment du récit est composé de cinq paragraphes de longueur croissante, qui couvrent environ sept pages dans l'édition de poche, soit environ 40 % de la nouvelle. Cette entrée en matière, entièrement dépourvue de dialogue, se présente comme une exposition homogène. Le passage est organisé narrativement autour de cette scène d'espionnage, qui engendre chez la protagoniste un flot de pensées organisées en descriptions, souvenirs et commentaires.

Elle était sortie par la porte ouvrant sur la cour, parce qu'il avait été convenu que, ce soir, Denis l'attendrait un peu plus bas, à l'angle de la petite rue, devant le magasin de comestible. Et, en effet, il était là, nu-tête – nu-tête ! mais qu'est-ce que ça prouve ? (*ibid.*)

- 37 Le monde de l'histoire acquiert une certaine consistance mimétique par la mention d'informations apparemment superflues : il est question d'une porte ouvrant sur « la cour », d'une « petite » rue et d'un « magasin de comestibles », qui ne joueront aucun rôle dans cette histoire. Selon l'expression de Roland Barthes (1966, p. 84), ces informations sont un « luxe de la narration » dont découle un « effet de réel ». En revanche, ce « luxe » contraste fortement avec le caractère elliptique du passage en discours indirect libre : si le récit mentionne que Denis est « nu-tête », ce n'est pas pour nous aider à imaginer ce personnage, mais parce que ce détail revêt apparemment une importance cruciale pour la protagoniste, qui se demande ce que « ça prouve ». Pour reprendre les termes de B. Tomachevski (1965, p. 275), cette pensée maintient le lecteur « dans l'ignorance de certains détails, nécessaires à la compréhension de l'action » et cette lacune apparente permet de nouer le premier fil de l'intrigue en suscitant un sentiment de curiosité. On constate que la représentation du point de vue interne du personnage ne vise pas à établir une égalité entre son savoir et ce qui est divulgué au lecteur, mais sert au contraire à susciter une perplexité durable, puisqu'il faudra attendre le début du quatrième paragraphe – qui correspond environ à trois pages dans la version en poche – pour que cette énigme soit résolue.

- 38 Entre-temps, le récit se développe en suivant le flux des pensées de la femme, qui savoure « le plaisir sans prix d'être guettée, attendue par Denis, à l'heure dite, au lieu convenu » (Rivaz, 2020, p. 26). Le motif de l'attente domine cette partie de la nouvelle et se développe sous la forme d'analepses allusives évoquant des événements antérieurs. Ces souvenirs prennent donc la forme distanciée d'un sommaire, c'est-à-dire qu'ils ne suffisent pas à déplacer le référentiel spatio-temporel dans lequel l'histoire est ancrée. Néanmoins, ces informations rétrospectives sont essentielles, car elles permettent de clarifier les enjeux de la rencontre et de lui conférer un certain relief. Le fil des pensées de la protagoniste parcourt un réseau de virtualités : on apprend que « toute la journée elle avait vécu ce moment à l'avance » (*ibid.*). Cette projection compulsive est motivée par la crainte que Denis ne se présente pas au rendez-vous, ce qui éclaire à la fois la fragilité de la relation entre les personnages et les espoirs placés dans la rencontre :

Et cette crainte qu'elle avait éprouvée tout le jour qu'il ne soit pas là, qu'il ait oublié, changé d'idée, ou pire, qu'il n'ait plus eu du tout envie de sortir avec elle ce soir, car on peut s'attendre à tout avec eux. Sans compter qu'une obligation

professionnelle inattendue aurait pu le retenir dans l'internat où il enseignait le latin et le grec. Et comment aurait-il pu l'avertir dans ce cas, puisqu'elle n'avait pas encore le téléphone ? (*ibid.*, p. 27)

- 39 Denis est bien présent au rendez-vous, mais ces hypothèses articulées au subjonctif passé ou au conditionnel passé, soulignent les enjeux dramatiques de la nouvelle, à savoir le manque de certitude concernant le lien affectif unissant les deux personnages. Par ailleurs, ce passage dénoue un premier fil de l'intrigue qui nous tenait en haleine depuis le premier paragraphe en révélant l'importance accordée à l'absence de couvre-chef :

Mais ces craintes étaient vaines, puisque Denis était là, arrivé bon premier au rendez-vous, tête nue comme les autres fois, – tête nue, encore une fois, qu'est-ce que ça prouvait ? Qu'il détestait vraiment tous les genres de couvre-chefs et n'en portait jamais aucun, ainsi qu'il le lui avait dit ? Elle se serait donc trompée lorsqu'elle avait cru l'apercevoir de loin, avant-hier, coiffé d'un béret basque bleu marine, accompagné d'une femme très élégante, un peu plus petite que lui et vers laquelle il se penchait en marchant, se rapprochant parfois si, si près d'elle qu'il semblait en être amoureux. (*ibid.*, p. 28)

- 40 Si l'on comprend maintenant l'importance du « couvre-chef », une nouvelle forme de curiosité remplace la première, puisque nous partageons désormais avec la protagoniste cette impossibilité de savoir si elle s'est « trompée » :

Mais était-ce lui ou n'était-ce pas lui ? Sans ce béret, évidemment, ça aurait pu être lui ! Et même si c'était lui, qu'est-ce que ça prouverait en somme ? Ah ! Comment savoir ?... (*ibid.*, p. 29)

- 41 À ce stade du récit, tel le chat de Schrödinger, il existe donc deux versions possibles du passé : l'une dans laquelle Denis est cet homme à béret qui s'est promené avec une autre femme et la seconde dans laquelle il s'agit de quelqu'un d'autre. Pour tenter d'établir une configuration plus stable, qui permettrait de dénouer l'intrigue, la femme sonde sa mémoire à la recherche d'indices qui ne font que renforcer son incertitude :

Car, jusqu'ici, impossible de rien savoir avec lui. Impossible d'être sûre... Ainsi, la dernière fois, le dernier dimanche de mars, ils s'étaient promenés ensemble dans la campagne. Eh bien, pas une seule fois il n'avait essayé de l'embrasser ! N'était-ce pas curieux ? Alors, comment savoir ? (*ibid.*)

- 42 Des commentaires que l'on peut attribuer aux pensées de la protagoniste tendent par ailleurs à élargir la portée de cette interrogation, qui fait écho aux rapports homme-femme dans ce contexte socio-historique :

Car comment savoir avec eux ? (*ibid.*, p. 31)

Mais n'est-ce pas toujours ainsi avec eux ? avec nous ? Entre eux et nous ? Un éternel balancement qui nous rapproche et nous éloigne tour à tour. (*ibid.*, p. 31-32)

- 43 Cette première partie s'achève par l'expression d'un « besoin de savoir », qui renvoie autant à l'énigme ancrée dans le passé qu'à l'espoir que ce rendez-vous conduira à une révélation des sentiments que Denis éprouve. La suite du récit est donc placée dans le double régime de la *curiosité* et du *suspense* :

- 44 Ah ! Savoir ! Savoir ! Mais qu'a-t-elle besoin de savoir puisqu'il est là devant le magasin de comestible et qu'il vient de l'apercevoir et s'élançait à sa rencontre.

– Bonsoir Elisabeth...

– Bonsoir Denis. (*ibid.*, p. 32)

- 45 À cette charnière, le récit change de rythme : à l'immobilisme de la scène d'observation, qui servait surtout de prétexte pour une exposition des enjeux dramatiques, succède

une série d'actions et de dialogues. La relation entre les deux personnages s'équilibre : la protagoniste est maintenant pourvue, elle aussi, d'un prénom, et chacun parle et agit à tour de rôle. L'asymétrie demeure en revanche au niveau de l'accès aux pensées des personnages, puisque Denis reste impénétrable alors que nous continuons à suivre le flux des pensées d'Elisabeth. La transition est soulignée formellement par un changement dans le régime énonciatif. En effet, le plan « historique », qui prédominait jusque-là, fait place à de nombreux déictiques, non seulement dans les dialogues, mais également dans les passages narratifs : « il est là », « il vient de l'apercevoir et s'élanche à sa rencontre ».

- 46 Les dialogues en style directs, qui alternent avec de courts paragraphes narratifs, contribuent à aérer la mise en page, conférant à la lecture un rythme beaucoup plus lesté, à l'image de la promenade nocturne des amants²³. Cette progression favorise l'économie prospective du suspense en jouant sur un va-et-vient entre rapprochement et éloignement, aussi bien des corps que des postures affichées dans les discours des interlocuteurs. Les commentaires introspectifs d'Elisabeth, quant à eux, reprennent le leitmotiv des interrogations exposées au début de la nouvelle en les modulant, pour signaler une progression vers un climax.

...C'était peut-être lui après tout... c'était peut-être lui... non... ce n'est pas possible puisqu'il va toujours tête nue, pense-t-elle en emboîtant le pas à ses côtés (*ibid.*, p. 33)

Ah ! comment osera-t-elle ? (*ibid.*, p. 37)

Est-ce là enfin qu'elle saura ? (*ibid.*, p. 38)

Ah ! est-ce qu'elle sait maintenant ? Qu'importe ! N'est-ce pas cela qu'elle voulait savoir, et qu'a-t-elle encore besoin de savoir autre chose ? Elle est presque sûre, en somme... presque sûre... (*ibid.*, p. 39)

- 47 On constate donc que l'intérêt de cette intrigue dépend étroitement de la manière dont le récit évoque les virtualités passées (« c'était peut-être lui »), futures (« osera-t-elle ? », « Est-ce là enfin qu'elle saura ? ») et présentes (« est-ce qu'elle sait maintenant ? »), qui confèrent un enjeu dramatique aux moindres gestes, à la moindre parole échangée. Un faux dénouement survient lorsque les amants s'embrassent et que Denis propose de raccompagner Elisabeth chez elle :

— Mettez au moins votre foulard sur la tête, mon amour...

Mon amour ! Oh ! Comme elle sait maintenant, comme elle est sûre. Presque trop. Elle pourrait desserrer un peu son étreinte, mon amour...

— Et vous ? dit-elle, et vous, Denis ?

— Oh ! moi, répondit-il en dégageant son autre main et en la plongeant dans sa poche pour en tirer quelque chose. J'ai un béret.

Un béret !

— Je croyais que vous alliez toujours tête nue, balbutia-t-elle en se dégageant à son tour pour essayer de voir le béret. Mais dans l'obscurité elle voit mal. Et puis, tous les bérets basques ne se ressemblent-ils pas ? Je croyais que vous alliez toujours tête nue, bafouille-t-elle encore.

— Presque toujours, mon amour, presque toujours... répond-il. (*ibid.*, p. 40)

- 48 Au moment précis où la parole de Denis semblait valider le lien affectif espéré, elle le trahit. Alors qu'elle croyait avoir triomphé, Elisabeth doit donc déchanter et les indices contradictoires portés par la parole de son amant la renvoient au caractère insondable des relations entre hommes et femmes :

Ah ! comment savoir maintenant ? Comment savoir avec eux, avec lui, afin d'être tout à fait sûre, tranquille, heureuse. (*ibid.*)

49 La nouvelle débouche ainsi sur un épilogue décevant, qui renonce à dénouer cette intrigue inextricable :

Comme si on n'était jamais sûre de quoi que ce soit dès qu'il s'agit d'un garçon. Et qu'on l'aime... (*ibid.*, p. 41)

50 Si l'on se place sur le plan des actions racontées, on constate que le récit se moule assez difficilement dans un schéma narratif ou, du moins, les complications qui mettent en branle les événements en perturbant une situation initiale se situent en dehors du champ de la narration proprement dite. Le récit ne raconte pas, sous la forme d'une scène, comment Elizabeth est tombée amoureuse, ni l'événement de sa rencontre inopinée avec un couple qui « pourrait » être Denis au bras d'une inconnue. La mise en intrigue repose en revanche sur la représentation immersive et plus ou moins chronologique d'une promenade apparemment banale et dépourvue d'incidents notables. Mais ce qui noue une tension efficace, c'est la manière explicite dont sont exposées les incertitudes qu'éprouve la protagoniste à laquelle le lecteur est appelé à s'identifier. C'est également la manière implicite par laquelle certains éléments importants de l'histoire demeurent inaccessibles, que ce soit en raison du caractère provisoirement incompréhensible des pensées d'Elizabeth ou parce que l'écrivaine a choisi de rendre Denis totalement impénétrable. Les hypothèses échafaudées par Elizabeth et par le lecteur s'enchevêtrent donc, mais ne coïncident pas toujours, ces deux entités n'appartenant pas au même « monde » et ne se soumettant pas au même ordre temporel.

Conclusion

51 J'ai tenté de montrer ici, que le schéma narratif risquait de faire écran à une vaste forêt de notions alternatives qui mettent en jeu l'un des aspects essentiels de la narrativité. En orientant la discussion sur ces aspects, j'ai volontairement exclu du périmètre de cette étude les questions relatives à la voix et à la perspective narratives²⁴, car il s'agissait avant tout de porter notre attention sur la capacité du récit à créer un monde dans lequel nous pouvons nous immerger, à monnayer un temps dans une autre temps et à rythmer notre progression dans ce monde tissé de virtualités en suscitant le désir d'un dénouement. Faut-il pour autant intégrer ces leviers interprétatifs dans l'enseignement ? On pourra opposer à cette idée le fait que la standardisation scolaire de la boîte à outils narratologique, quelle que soit la valeur de son contenu, possède l'avantage indéniable d'harmoniser les discours des prescripteurs, des manuels, des enseignants et de leurs formateurs. Cela facilite la circulation des savoirs, l'échange de ressources et les transferts d'expériences. Mais les avantages que l'on tire de ce confort institutionnel ne devraient pas masquer les difficultés et les limitations inhérentes à un outillage hérité des approches structuralistes, qui se révèle souvent mal profilé pour les usages qui en sont attendus.

52 Au cours d'un entretien mené en Suisse romande avec une enseignante du secondaire II²⁵, nous lui avons demandé si elle se servait dans ses cours du schéma narratif et la réponse qu'elle nous a fournie était la suivante :

Alors le schéma narratif, mais j'en ai soupé. Franchement, ils en tirent rien... Pour moi *séquence* c'est un morceau de récit où on retrouve les mêmes personnages, le même lieu, et puis une unité d'action. Donc « combien de séquences dans ce lai

médiéval, combien de séquences dans cette nouvelle... », quand on change de lieu, c'est une nouvelle séquence.

- 53 Ce témoignage révèle le ressenti d'une enseignante expérimentée qui, face au constat d'un manque de pertinence d'un outil scolaire pourtant bien rôdé, estime préférable d'innover en proposant un mode de segmentation rarement évoqué dans les manuels, qui structurent pourtant de manière fondamentale les expériences imaginaires du lecteur.
- 54 J'espère être parvenu à montrer que discuter des virtualités de l'histoire, de sa profondeur mimétique et de ses liens avec la mise en intrigue répond aux enjeux d'un enseignement soucieux de valoriser les expériences esthétiques des élèves (Rouxel & Langlade 2004). Par ailleurs, il me semble que réfléchir à la manière dont ces aspects s'articulent avec la segmentation matérielle des récits répond à la nécessité de mieux lier l'étude de la littérature avec une sensibilisation aux spécificités des supports (verbaux ou autres), contribuant ainsi au développement d'une littératie médiatique multimodale (Lebrun, Lacelle & Boutin 2012).

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, J.-M. (1984). *Le Récit*. Paris : Presses universitaires de France. En ligne : <https://www-cairn-info.bases-doc.univ-lorraine.fr/le-recit--9782130440901.htm>.
- ADAM, J.-M. (1997). *Les Textes : types et prototypes*. Paris : Nathan. En ligne : https://www-cairn-info.bases-doc.univ-lorraine.fr/les-textes-types-et-prototypes--9782200617288.htm?ora.z_ref=cairnSearchAutocomplete.
- ADAM, J.-M. (2018). *Le Paragraphe, entre phrase et texte*. Paris : A. Colin. En ligne : <https://www-cairn-info.bases-doc.univ-lorraine.fr/le-paragraphe-entre-phrases-et-texte--9782200619848.htm>.
- BAETENS, J. & HUME, K. (2006). « Speed, Rhythm, Movement: A Dialogue on K. Hume's Article "Narrative Speed" ». *Narrative* 14 (3), p. 349-355. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/20107396>.
- BAKHTINE, M. ([1937-1938] 1978). « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». In : *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par D. Olivier. Paris : Gallimard, p. 235-398.
- BARONI, R. (2007). *La Tension narrative*. Paris : Éd. Le Seuil.
- BARONI, R. (2016). « Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives ». *Narrative* 24 (3), p. 311-329. En ligne : <https://doi.org/10.1353/nar.2016.0019>.
- BARONI, R. (2017). *Les Rouages de l'intrigue*. Genève : Slatkine.
- BARONI, R. (2020). « La séquence ? Quelle séquence ? Retour sur les usages littéraires de la linguistique textuelle ». *Poétique* 188, p. 259-278. En ligne : <https://doi.org/10.3917/poeti.188.0259>.
- BARTHES, R. (1968). « L'effet de réel », *Communications* 11, p. 84-89. En ligne : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

- BOILLAT, A. (2009). « La diégèse dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept ». *Cinémas. Revue d'études cinématographiques* 19 (2-3), p. 217-245. En ligne : <https://doi.org/10.7202/037554ar>.
- BOILLAT, A. et al. (2016). *Case, strip, action ! les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*. Lausanne : Éd. Infolio.
- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. Paris : Éd. Le Seuil.
- CHARLES, M. (2018). *Composition*. Paris : Éd. Le Seuil.
- DANNENBERG, H. (2008). *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- DAUNAY, B. (2007). « État des recherches en didactique de la littérature ». *Revue française de pédagogie* 159, p. 138-189. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rfp.1175>.
- DIONNE, U. (2008). *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris : Éd. Le Seuil.
- DUFAYS, J.-L. (2014). « De la tension narrative au dévoilement progressif : un dispositif didactique pour (ré)concilier les lectures du premier et du second degré ». *Études de Lettres* 295, p. 133-150. En ligne : <https://doi.org/10.4000/edl.615>.
- ESCOLA, M. (2019). « Le formalisme bien tempéré de Michel Charles ». *Acta fabula* 20 (1). En ligne : <https://doi.org/10.58282/acta.11940>.
- FÄRNLÖF, H. (2007). « Chronotope romanesque et perception du monde : à propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* ». *Poétique* 152, p. 439-456. Accès : <https://doi.org/10.3917/poeti.152.0439>.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998). *Tension et signification*, Paris, Mardaga.
- GALBRAITH, M. (1995). « Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative ». In : Duchan, J. F. (dirs). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, p. 19-59.
- GALBRAITH, M. (2021). « Théorie du déplacement déictique/Deictic Shift Theory ». Trad. de l'anglais par S. Patron. *Glossaire du RéNaF*. En ligne : <https://wp.unil.ch/narratologie/2021/07/theorie-du-deplacement-deictique-deictic-shift-theory/>.
- GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Éd. Le Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1966). *La Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Larousse.
- HALTÉ, J.-F. (1998). « L'espace didactique et la transposition », *Pratiques* 97, p. 171-192. En ligne : <https://doi.org/10.3406/prati.1998.2485>.
- HERMAN, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- HUME, K. (2005). « Narrative Speed in Contemporary Fiction ». *Narrative* 13 (2), p. 105-124. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/20107369>.
- KREMER, N. (2022). « L'espace du récit ». *Poétique* 192, p. 83-96. En ligne : <https://doi.org/10.3917/poeti.192.0083>.
- KUKKONEN, K. (2014). « Bayesian Narrative: Probability, Plot and the Shape of the Fictional World ». *Anglia* 132 (4), p. 720-739. En ligne : <https://doi.org/10.1515/ang-2014-0075>.
- KUKKONEN, K. (2020). « The Speed of Plot. Narrative Acceleration and Deceleration ». *Orbis Litterarum*, 75 (2), p. 1-14. En ligne : <https://doi.org/10.1111/oli.12251>.

- KUKKONEN, K. & CARACCILO, M. (2014). « Introduction: What is the “Second Generation?” ». *Style* 48 (3), p. 261-274. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.48.3.261>.
- LARIVAILLE, P. (1974). « L'analyse (morpho)logique du récit ». *Poétique* 19, p. 368-388.
- LAVOCAT, F. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Éd. Le Seuil.
- LEBLOND, A. (2022). « La lecture à l'heure du chapitre. Vers une rythmique de la lecture ». *Poétique* 192, p. 63-82.
- LEBRUN, M., LACELLE, N. & BOUTIN, J.-F. (dirs) (2012). *La Littératie médiatique multimodale*. Québec : Presses universitaires du Québec.
- METZ, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- PATRON, S. (2009). *Le Narrateur*. Paris : A. Colin.
- PHELAN, J. (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago : University of Chicago Press.
- PROPP, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- RABATEL, A. (2008). *Homo Narrans*. Limoges : Lambert-Lucas.
- REUTER, Y. (2016) [1991]. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : A. Colin.
- RIVAZ, A. (2020). *Sans alcool*. Genève : Éd. Zoé.
- RONVEAUX, C. & SCHNEUWLY, B (dirs) (2018). *Lire des textes réputés littéraires : disciplinatio et sédimentation. Enquête au fil des degrés scolaires en Suisse romande*. Berne : P. Lang.
- ROUXEL, A. & LANGLADE, G. (dir.) (2004). *Le Sujet lecteur. Lectures subjectives et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- RYAN, M.-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- SAINT-GELAIS, R. (2011). *Fictions transfuges. la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Éd. Le Seuil.
- TODOROV, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Éd. Le Seuil.
- SCHAEFFER, J.-M. (2015). « Immersion ». In : Bouju, E. (dir.). *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*. Nantes : C. Defaut, p. 225-247.
- SHKLOVSKY, V. (2007) [1981]. *Energy of Delusion. A Book on Plot*. Trad. du russe. Funks Grove : Dalkey Archive Press.
- STERNBERG, M. (1992), « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today* 13 (3), p. 463-541.
- TERLAAK POOT, L. (2016). « On Cliffhangers ». *Narrative* 24 (1), p. 50-67.
- TOMACHEVSKI, B. (1965). « Thématique ». In : Todorov, T. (dir.). *Théorie de la littérature*, Paris, Éd. Le Seuil, p. 263-307.
- TOMASHEVSKY, B. (1965). « Thematics ». In : Lemon L. T. & Reis M. J. (dirs). *Russian formalist criticism*. Lincoln : University of Nebraska Press, p. 61-98.
- TOMASHEVSKII, B. (1996). *ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА*. Moscou : Aspent Press.
- TRUFFAUT, F. (1975). *Le Cinéma selon Hitchcock*. Paris : Seghers.

VILLENEUVE, J. (2004). *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec : Presses universitaires de Laval.

NOTES

1. De manière à simplifier la lecture, dans cet article, les termes *lecteur*, *personnage*, *etc.* seront au masculin non marqué, étant entendu que ce choix se rapporte à une codification que nous souhaiterions neutre alors qu'elle trouve son origine dans une conception patriarcale de la langue.
2. Le projet « Pour une théorie du récit au service de l'enseignement » est financé par le fonds national suisse (FNS n° 197612). Le groupe DiNarr est dirigé par Raphaël Baroni et réunit également Vanessa Depallens, Luc Mahieu, Fiona Moreno et Gaspard Turin. Ce projet se fonde sur une enquête de terrain visant à cartographier les usages déclarés de la narratologie dans l'enseignement du français langue de scolarisation. Il vise également la création d'un site de ressources en ligne pour les enseignants.
3. Pour mesurer ce succès dans les pratiques déclarées des enseignants du secondaire 1 et 2, je renvoie à l'enquête de terrain actuellement menée par Luc Mahieu dans le cadre du projet DiNarr. Les premiers résultats montrent que les enseignant·es qui ont répondu à notre questionnaire affirment que la notion de « schéma narratif (ou quinaire) » est l'une des notions les plus fréquemment mobilisées dans l'enseignement du français L1 (questionnaire soumis à plus de 529 enseignant·es du secondaire I et II en France, en Belgique francophone et en Suisse romande).
4. Le « schéma narratif » est évoqué, par exemple, dans le plan d'étude romand pour le cycle 3. Accès : https://www.plandetudes.ch/web/guest/L1_31/.
5. Sur les phénomènes de *sédimentation* et de *disciplinarisation*, voir Ronveaux & Schneuwly (2018, p. 14).
6. Sur cette différenciation, je me permets de renvoyer à mon article « La séquence, quelle séquence ? » (Baroni 2020).
7. L'étude de la structuration de l'histoire, en faisant abstraction de la concrétisation dans un récit particulier, renverrait selon G. Genette (2007, p. 300) à une narratologie d'orientation « thématique » – que j'ai évoquée avec la filiation V. Propp, A. J. Greimas, C. Bremond – qui s'opposerait à son approche « modale ».
8. L'indication « mt » pour « ma traduction » sera utilisée tout au long de l'article pour signifier que je suis l'auteur de la traduction en français.
9. Voir A. Boillat (2009).
10. Chez Y. Reuter comme chez Jean-Michel Adam (1984, p. 90) l'« intrigue » est prise comme synonyme du « schéma narratif », et relève donc de la « fiction » et non de sa « narration ». Nous verrons que ma position, à l'instar de celle défendue par les formalistes russes, place plutôt la mise en intrigue sur le plan de la « narration » (au sens d'Y. Reuter) et de ses effets esthétiques.
11. La traduction du nom de l'auteur est différente selon les systèmes de transcriptions des pays. Dans le corps de cet article, l'orthographe « Tomachevski » sera utilisée systématiquement ; en revanche dans la bibliographie, le choix a été fait de garder la

transcription indiquée en sommaire des ouvrages cités (Tomachevski, Tomashevskii et Tomashevksy).

12. Pour une discussion plus approfondie de l'article de B. Tomachevski dans sa traduction française, je renvoie au chapitre « les modalités de l'intrigue chez Tomachevski » dans *La Tension narrative* (Baroni 2007, p. 74-90).

13. Sur la notion d'*élaboration didactique*, que je préfère à la notion de *transposition didactique*, je renvoie aux travaux de Jean-François Halté (1998).

14. Sur cette question, je renvoie à l'excellent article de Marc Escola (2019).

15. Sur cette approche interdisciplinaire, liant linguistique et sciences cognitives, voir Galbraith (2021).

16. V. Propp n'avait donc aucune raison de distinguer l'intrigue ou la séquence du déroulement des événements, contrairement à Tomachevski ou à Shklovsky.

17. Sur le « découpage de l'action » en bande dessinée, je renvoie à l'ouvrage de A. Boillat *et al.* (2016).

18. Sur la question du rythme, et sa récente reconceptualisation sous l'angle de l'esthétique, je renvoie aux travaux fondateurs de Kathryn Hume (2005) et à la manière dont ses propositions ont été discutées et prolongées par Jan Baetens (Hume & Baetens, 2006).

19. Dans un article récent, Aude Leblond (2022) insiste en particulier sur les liens qui existent entre chapitrage, rythme de la lecture et tension de l'intrigue.

20. Sur cette notion et ses liens avec l'immersion dans le monde de l'histoire (voir Bakhtine, 1978 ; Färnlöf, 2007).

21. Cette analyse est reprise sur le site du DiNarr dans la section des « fiches pratiques » (<https://wp.unil.ch/dinarr/a-rivaz-le-chemin-des-amoureux/>).

22. La pagination des extraits renvoie à l'édition de poche récemment publiée par les éditions Zoé (Rivaz, 2020). Le récit est accessible sur le site de l'éditeur : <https://www.editionszoe.ch/livre/sans-alcool-et-autres-nouvelles-nouvelle-edition>.

23. Sur les liens entre rythme narratif et mouvement (Kukkonen, 2020).

24. Sur ces questions, je renvoie aux travaux de Sylvie Patron (2009) et d'Alain Rabatel (2009).

25. Entretien semi-directif mené le 1^{er} octobre 2020 en Suisse, dans un gymnase vaudois dans, dans le cadre de la phase préparatoire du projet DiNarr.

RÉSUMÉS

Cet article propose une mise au point sur les notions qui gravitent autour des théorisations du contenu narratif. Après un survol critique des conceptualisations ayant eu le plus d'écho dans les pratiques scolaires, qui visera surtout à déconstruire certaines fausses évidences, il s'agira de mettre en évidence des manières alternatives d'aborder le monde de l'histoire qui pourraient être porteuses de potentialités pour l'enseignement du français. Il s'agira en particulier de

s'appuyer sur l'évolution rhétorique et cognitive de la narratologie pour fournir des alternatives à la notion de schéma narratif. Le commentaire d'une nouvelle d'Alice Rivaz permettra d'illustrer la productivité de ces leviers en mettant en évidence l'importance des virtualités de l'histoire dans la progression du lecteur, leurs liens avec la mise en intrigue et l'importance de la segmentation matérielle qui rythment le récit.

This article proposes a review of the notions that revolve around the theorization of narrative content (or *story*). After a critical overview of the conceptualizations that have had the most resonance in school practices, which will be aimed at deconstructing certain false evidence, the aim will be to highlight alternative ways of approaching storyworlds that could have an interesting potential for the teaching of literature. In particular, it will draw on the evolution of narratology towards rhetorical and cognitive paradigms to provide alternatives to the notion of narrative sequence. A commentary on a short story by Alice Rivaz will illustrate the productivity of these levers by highlighting the importance of the story's virtualities in the reader's progression, their links with emplotment and the importance of the material segmentation in giving its rhythm to the narrative.

INDEX

Keywords : plot, storyworld, narrative sequence, segmentation, rhythm

Mots-clés : intrigue, monde de l'histoire, séquence narrative, segmentation, rythme

AUTEUR

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne, Suisse