

# Approche descriptive de l'*intrigue* et de la *construction de l'intrigue* par la théorie des systèmes

PETER HÜHN ET JENS KIEFER

La théorie des systèmes et la narratologie, en vertu de l'intérêt qu'elles portent aux processus de transformation et aux questions de temporalité, présentent de nettes affinités; leur relation n'a cependant été explorée jusqu'à présent qu'avec une extrême prudence. Or les rares tentatives faites pour les rapprocher semblent promettre un mutuel enrichissement<sup>1</sup>. Le profit que l'on tirerait d'une application de la théorie des systèmes à des questions de narratologie porterait sur trois différents aspects du texte narratif: 1) l'acte narratif, sa contextualisation, son historicisation et son utilisation; 2) la réception comme processus interactif entre lecteur et texte; 3) la structure événementielle et ses mécanismes de développement à l'intérieur du texte. Ces trois aspects renvoient, selon des perspectives différentes, à la *séquentialité* du texte narratif, à la structure et la dynamique de son déroulement, ce qu'on peut désigner par les termes *plot* [*intrigue*] et *plotting* [*construction de l'intrigue*]<sup>2</sup>. C'est dans cette triple acception que la présente étude tentera d'exploiter des résultats de la théorie des systèmes pour une théorie de l'*intrigue* et du *construction de l'intrigue*. Mais il s'agira du même coup de montrer ce que la théorie des systèmes pourrait apprendre de la narratologie. Car nous entendons montrer que l'autopoïèse de la conscience ainsi que la fabrication de l'individualité reposent sur des structures narratives.

1.- Cf. par exemple Reinfandt (1997), Sill (1997) ou Meuter (1995). Tandis que Reinfandt et Sill reformulent ou explicitent des éléments de recherche en littérature du point de vue de la théorie des systèmes, Meuter (qui se réfère avant tout à Ricœur) fusionne narratologie et théorie des systèmes en une théorie de l'identité qui s'appuie sur de nombreux travaux préalables – non inspirés de la théorie des systèmes – portant sur la constitution narrative de l'identité. Les idées développées ci-après se réfèrent partiellement à son ouvrage.

2.- Introduite par Brooks (1984), la notion de *plotting* désigne le processus de fabrication d'un *plot*, donc la contribution active du lecteur à la dynamique d'un texte.

*Note du rédacteur*: nous adoptons pour ces termes *intrigue* et *construction de l'intrigue*. En effet, *plot* et *plotting* évoque en anglais le sens de « to plot a line of action » (adopter une ligne de conduite). Comme on le verra par la suite, les auteurs, par le biais de la théorie des systèmes, cherchent à démontrer qu'il s'agit non seulement de l'action des personnages, mais aussi des inductions opérées par le lecteur sur le texte pour construire une histoire.

Concept central de la théorie des systèmes développée par le sociologue Niklas Luhmann, le système désigne un ensemble dynamique résultant d'éléments et de l'organisation de leurs relations<sup>3</sup>. Une fois constitués, de tels systèmes se ferment envers leur environnement par l'opération qui consiste à organiser leur maintien et leur évolution ultérieure par l'autoréférence et par la production d'éléments propres. Leurs réactions à leur environnement se font toujours en fonction de leur propre structure. Cette capacité dynamique à se perpétuer soi-même par la production constante de ses éléments en se différenciant de l'environnement est appelée autopoïèse. Parmi ces systèmes, on compte par exemple l'organisme vivant, la conscience et la société : chacun est clos par rapport aux autres, chacun représente un environnement de l'autre.

Les réflexions qui suivent s'inspirent principalement des conceptions luhmanniennes de la société et de la conscience. Selon la théorie des systèmes, les éléments constitutifs de la société sont non pas les humains, mais les communications. Dans les processus sociaux, des communications réagissent à des communications. Les humains se situent hors de la communication, et donc hors de la société. La théorie des systèmes ne permet plus de décrire l'homme comme unité, mais seulement comme association structurelle de communication, de conscience et de processus organiques. Dans le processus de communication, un rôle décisif incombe à la conscience : si les pensées ne participent pas directement à la communication, elles n'en sont pas moins indispensables – comme environnement et comme élément perturbateur – pour maintenir la communication. À l'inverse, la communication sociale est l'environnement de la conscience et lui est structurellement associée. Renonçant à la représentation traditionnelle de la communication selon le schéma émetteur-récepteur, la théorie des systèmes conçoit la communication comme processus synthétique constitué des trois activités de sélection que sont l'information, le message (*Mitteilung*) et la compréhension. La société opère sur la base de l'autopoïèse un processus dynamique d'évolution. La théorie luhmannienne de l'évolution de la modernité constitue le second ensemble théorique central qui doit être pris en considération pour les développements qui vont suivre. Selon Luhmann, la modernité est le résultat d'une modification de l'ordre social, passé d'une structure en strates à des systèmes fonctionnels différenciés. Tandis que la société prémoderne était encore organisée hiérarchiquement selon des critères de couches [sociales] et que les hommes se définissaient par leur appartenance à telle ou telle couche, avec l'arrivée de la modernité, plusieurs systèmes fonctionnels se distinguent dans la société (par exemple l'art, la science, le droit, l'économie, la religion), qui remplissent des tâches qu'eux seuls – et nul autre système – peuvent prendre en charge et qui offrent à tout individu la possibilité de prendre part à la communication.

3.- On recommandera, comme introduction à l'œuvre de Luhmann, Kneer / Nasshi (1994).

Il convient de souligner que les propositions d'application formulées ci-après ont un caractère pour ainsi dire expérimental et doivent être comprises d'un point de vue heuristique ; elles voudraient susciter d'autres tentatives d'enrichir les problématiques narratologiques par l'apport d'éléments de la théorie des systèmes<sup>4</sup>.

### 1. *Intrigue et construction de l'intrigue*

Le concept de l'« intrigue » n'est pas utilisé de manière uniforme en narratologie et occupe, selon les traditions théoriques, différentes fonctions<sup>5</sup>. Tandis que quelques théoriciens le rejettent, d'autres théories s'en servent comme d'un intermédiaire entre « histoire » et « discours » pour désigner une action construite par le biais de l'interprétation. De récentes théories de l'intrigue se proposent de comprendre cette dernière comme une sorte de jeu où les coups joués par des personnages fictionnels sont des tentatives faites pour réagir à certains conflits et résoudre des problèmes<sup>6</sup>. Outre ces tentatives de développer l'intrigue à partir d'un conflit, d'autres approches mettent en relief la coopération du lecteur à la reconstitution de l'action<sup>7</sup>. C'est dans ce cadre que le théoricien américain de la littérature Peter Brooks a introduit le concept de *plotting* (*construction de l'intrigue*) qu'il comprend comme une « activity of shaping » (façonnage)<sup>8</sup>, insistant sur la collaboration active du récepteur à la dynamique d'intrigue. Selon Brooks et d'autres théoriciens se situant dans le domaine de la théorie de la réception, cette activité du lecteur, qui consiste à faire avancer activement l'intrigue en élaborant des relations temporelles et en reliant des éléments de l'action pour en faire des séquences cohérentes, repose sur des compétences du lecteur : « les structures, fonctions, les séquences, l'intrigue, la possibilité de suivre une histoire et d'en retirer un sens [*make sense of it*] reposent sur la compétence du lecteur, sa formation de lecteur de récits. »<sup>9</sup> Brooks ne part pas de l'idée que cette compétence du lecteur ait toujours eu, sous cette forme, une importance, mais il la comprend comme une qualité spécifiquement moderne de constitution de la cohérence ; cette qualité s'est développée en réponse à une problématique sociale déterminée et s'élabore avant tout par la lecture de textes littéraires. La *construction de l'intrigue* est un type

4.- Les rythmes différents des sections I-III et IV tiennent moins à la manière d'écrire particulière à chacun des auteurs (respectivement JK et PH) qu'au caractère plus ou moins détaillé des travaux existant déjà sur le sujet.

5.- Cf. sur ce point le tableau figurant in Martínez / Scheffel (1999, 26), où sont comparés, en fonction de leur terminologie dans les diverses théories, les aspects de la narration et de l'objet de la narration.

6.- Cf. Pavel (1985) et Ryan (1991).

7.- Cf. Bortolussi / Dixon (2003) et Brooks (1984).

8.- Brooks (1984, xiii).

9.- *Ibid.*, 19.

nouveau de production du sens narratif, né de la disparition des prédéterminations religieuses dans le contexte des tendances sécularisatrices à la Renaissance, et se développe au dix-neuvième siècle sous une forme spécifique.

Il est possible que l'émergence du récit à intrigue comme mode dominant d'agencement et d'explication appartienne à ce vaste processus de sécularisation qui, né avec la Renaissance, s'est développé avec les Lumières et a marqué le déclin des récits de révélation (le Peuple Élu, la Rédemption ou le Second Avènement) qui tendaient à subsumer le transitoire à l'éternel. [...] Ceci pourrait expliquer l'obsession du XX<sup>e</sup> siècle pour les questions de l'origine, de l'évolution et de la généalogie, ainsi que sa promotion du récit historique comme mode d'explication et de compréhension nécessaire et souverain<sup>10</sup>.

Deux aspects de la théorie de l'*intrigue* selon Brooks méritent ici une attention particulière : 1) la *construction de l'intrigue* en tant qu'activité de la conscience (activité intentionnelle, téléologique, fondatrice d'ordre et de sens) n'est pas liée à la seule lecture de textes littéraires, mais elle est employée aussi en fonction des conditions d'existence dans le monde ; 2) la capacité de *construction de l'intrigue* prend forme dans une situation historique problématique déterminée, puis se propage comme compétence nécessaire à la société dans son ensemble.

Ces conjectures d'ordre sociologique et historique peuvent être explicitées et rendues plus concrètes si l'on recourt à des hypothèses que formule la théorie des systèmes sur le fonctionnement de la conscience et sur les conséquences de la différenciation des systèmes fonctionnels dans la société. La théorie des systèmes fournit ici d'une part une explication historique à la *construction de l'intrigue* comme compétence du narrateur et du récepteur ; d'autre part, elle permet de comprendre le processus de *construction de l'intrigue* littéraire par comparaison avec les processus de la conscience comme capacité générale de l'individu moderne. Cela fournit des points de départ à une réflexion portant d'une part sur l'utilisation de l'*intrigue* et de la *construction de l'intrigue* par le narrateur ou par des personnages littéraires pour la constitution d'une identité individuelle, et d'autre part sur la modélisation systémique de certaines formes de déroulement de l'*intrigue*.

## 2. L'individualité, produit d'une activité de combinaison narrative

On peut explorer la disparition de perspectives d'avenir données d'avance – disparition par laquelle Brooks explique la naissance d'une compétence de l'*intrigue* en fonction de certaines conditions d'existence dans le monde – du point de vue de la théorie des systèmes dans le cadre d'une théorie de la modernité et de l'émergence d'une sémantique de l'individualité<sup>11</sup>. La théorie des systèmes conçoit la modernité comme produit d'un changement dans

10. – *Ibid.*, 6–7.

11. – Sur l'émergence de la sémantique de l'individualité, voir Luhmann (1989).

l'organisation sociale, notamment comme passage d'une société différenciée en strates à une société totalement différenciée selon des fonctions. Dans une société différenciée en strates, chacun a, selon son appartenance à une strate, une place fixe et un avenir fixe ; en revanche, le passage à des domaines partiels se différenciant totalement par leur fonction conduit à une mobilité sociale inconnue jusque-là et à la confrontation avec un avenir ouvert. Car la différenciation par fonctions signifie la disparition des réglementations spécifiques à chaque strate et la possibilité de principe de prendre part à tous les domaines sociaux partiels. Cela veut dire que chacune et chacun peut prendre part à un système, que ce soit celui du droit, de l'économie, des sciences ou de l'art. L'élément décisif est le code qui fonde la communication et qui lui-même trie les communications. Car la société moderne, selon la thèse de la théorie des systèmes, ne rassemble plus des hommes, mais des variétés de communication. Alors qu'auparavant, la biographie était fixée avec une relative stabilité par la couche sociale et l'appartenance familiale, les hommes de la société totalement différenciée sont confrontés à l'effritement de l'avenir, autrefois envisagé comme stable et offrant des perspectives. Cette situation nouvelle ne crée pas seulement de nouveaux espaces de liberté, mais aussi, par la complexité croissante de l'existence, de nouveaux facteurs d'insécurité, auxquels on n'est pas accoutumé. Car lorsque l'avenir est ouvert, il faut planifier, imaginer une *intrigue*. C'est sur cet arrière-plan d'expérience nouvelle de la contingence et du défi à relever qu'émerge la sémantique moderne de l'individualité. Pour l'individu, désormais exposé à la comparaison, il s'agit de construire son unicité par la distinction<sup>12</sup>. Cela ne signifie pas que les hommes n'aient pas toujours été des individus, mais qu'il fallut attendre la différenciation totale pour que cet état soit objet de réflexion et perçu comme une exigence. Quand il n'est plus donné de savoir ce que l'on est, alors on doit se demander d'où l'on vient, alors il faut s'observer, élaborer une image de soi à partir d'une histoire que l'on s'attribue et devenir identique à soi-même.

Il est désormais exigé de l'individu qu'il s'identifie en fonction de son individualité, et cela ne peut que signifier ceci : en fonction de ce qui le distingue de tous les autres.

12. – Cela vaut aussi pour l'œuvre d'art moderne. Car on exige désormais également de l'œuvre d'art qu'elle soit originale et possède une valeur d'innovation, au sens d'un écart par rapport à la tradition. Cf. sur ce point les développements sur la notion de « nouveauté » (*Neuheit*) in Luhmann (1995, 55–56, 323 sq., 434 sq.). Conséquemment à cette exigence d'innovation, l'art du récit se transforme et, quittant la tradition des *topoi* et *exempla*, découvre l'importance de l'inattendu pour le lecteur et donc la valeur divertissante du suspens. Cf. sur ce point Luhmann (1996b). Par cette nouvelle forme narrative marquée par un avenir encore indéterminé, le roman se révèle être le moyen idéal pour observer l'individualité ou permettre une comparaison avec la propre biographie du lecteur. « La forme artistique du roman, et les formes dérivées de divertissement avec suspens s'adressent à des individus dont l'identité ne renvoie plus à leur origine mais qu'ils doivent eux-mêmes modeler. [...] Il est alors extrêmement tentant d'expérimenter sur soi des réalités virtuelles – du moins sur le mode imaginaire, avec la possibilité de les interrompre à tout moment. » (*ibid.*, 111)

Les observations et descriptions de soi ne peuvent plus, sinon extérieurement, renvoyer à des positions, appartenances et inclusions sociales. On exige de l'individu qu'il recoure à son individualité dans l'observation et la description de soi<sup>13</sup>.

Le processus par lequel la conscience accomplit cette auto-observation présente une ressemblance étonnante avec ce que Brooks désigne par *plotting* [*construction de l'intrigue*] et ce que d'autres conçoivent comme la fabrication d'une identité narrative<sup>14</sup>, sauf qu'ici le moteur de ce processus n'est plus défini, comme chez Brooks, par la catégorie de *narrative desire* fondée sur la psychanalyse, mais reçoit désormais le nom d'autopoïèse.

L'une des hypothèses de bases de la théorie des systèmes est la séparation entre conscience et communication. La conscience et la communication travaillent comme deux processus constitutifs de sens, non traduisibles terme à terme; elles s'élaborent elles-mêmes à partir de leurs éléments propres, qu'elles combinent entre eux. La communication se combine à de la communication et les idées à des idées. C'est ce mécanisme, qui permet aux systèmes de perdurer, qui est désigné par le terme d'autopoïèse<sup>15</sup>. Les systèmes, qui ne sont pas des formations solides mais se composent d'événements temporels (les communications, ou les idées), doivent constamment se renouveler à partir de leurs éléments propres, sans quoi ils se désagrègent. La cohésion des systèmes a pour conséquence qu'ils orientent leurs observations soit par autoréférence, soit par référence étrangère, donc soit sur eux-mêmes, soit sur leur environnement. Ce qui signifie que la conscience peut choisir pour objet d'observation aussi bien le monde extérieur que ce qui est perçu comme le Moi propre. L'observation des propres observations est ainsi une composante constante des opérations de la conscience et elle contribue à son autopoïèse.

L'observation de soi par la conscience n'est pas un produit statique; elle est au contraire soumise à la temporalité de ses opérations. Cela signifie que toute auto-observation du système se produit à un instant particulier, puisque la conscience est un processus dynamique, et ce même quand la conscience ôte leur dynamique à certaines observations en les considérant comme des structures. L'observation des opérations de la conscience ne génère donc pas des images stables, mais l'histoire d'un processus.

L'histoire de ce processus est le produit d'une réduction de la complexité produite par une sélection; en effet, pour élaborer le sens et établir des relations, la conscience est obligée de sélectionner certains événements. En d'autres termes: pour tirer de l'auto-observation un gain cognitif – une histoire propre permettant de ne plus être confondu avec quiconque et offrant des points de repère pour des opérations ultérieures –, la conscience, dans la masse indistincte des événements, doit en choisir et combiner quelques-uns. Néanmoins, cette combinaison d'événements, fondatrice de cohérence, ne se

13.– Luhmann (1989, 215).

14.– Cf. par exemple Meuter (1995), qui se réfère à Ricœur.

15.– Cf. Luhmann (1996a).

fait pas au hasard, malgré la contingence des possibilités de sélection; elle est motivée par ce que Luhmann nomme renforcement de la sélection.

Le problème auquel les renforcements de la sélection apportent une réponse est celui de la « haute invraisemblance »<sup>16</sup> des événements concrets. Si on observe les événements isolément, on ne peut savoir pourquoi tels événements se produisent et d'autres pas. Pour saisir les relations entre les éléments, il faut avant tout considérer les événements comme éléments d'un processus, donc comme

résultat de la sélectivité croissante des éléments du processus: un processus commence par un événement contingent ou par une observation; cet événement devient la situation de départ de chaque événement suivant, qui renvoie à la sélectivité du précédent et fait sienne cette sélectivité dans sa propre réalisation (elle-même à son tour sélective)<sup>17</sup>.

Cela signifie que les événements sélectionnés par la conscience pour constituer une histoire de son propre mode d'opération ne relèvent plus du hasard dès lors qu'une première observation a été faite, mais qu'ils sont codéterminés par les sélections qui les ont précédés. Les renforcements de la sélection peuvent être compris comme un effet de structures. Celles-ci se chargent d'assurer la combinaison tout en limitant les possibilités combinatoires et, pour les systèmes psychiques et basés sur la communication, elles se présentent sous forme d'attentes. Ces structures sous forme de déroulements prévisibles permettent de découper et d'associer les événements temporels en séquences, puisqu'elles ont un début, une fin et une direction déterminée. C'est pourquoi Norbert Meuter propose de concevoir les structures comme des « schémas narratifs »<sup>18</sup>. Ces modèles de déroulement, constitutifs d'une attente, possèdent, de par les marques de début et de fin, une finalité; dans le vocabulaire de la psychologie cognitive, on peut les comprendre comme des *scripts*<sup>19</sup>. Nous entendons distinguer entre ces structures mentales et des découpages par épisodes – réalisations du script dans le texte –, et nous nommons ces structures séquences. Les *scripts* permettent à la fois de comprendre les enchaînements d'action et de les saisir dans leur cohérence.

La structuration interne d'un épisode peut ainsi se caractériser comme *narrativo-téléologique*. [...]. Un processus structuré de manière narrativo-téléologique est ainsi un processus d'une certaine manière récursif qui ne s'oriente pas seulement sur le flux de données qu'il produit lui-même constamment, mais aussi sur la propre fin qu'il a en perspective<sup>20</sup>.

16.– Luhmann (1984, 611).

17.– Meuter (1995, 103).

18.– *Ibid.*, 114.

19.– Sur la théorie du script en général, cf. Schank / Abelson (1977), et pour l'usage qu'on en fait en narratologie, Herman (1997).

20.– Meuter (1995, 115). Brooks (1984) lui aussi met l'accent sur l'orientation téléologique d'une séquence ou d'une histoire; il décrit également l'activité du lecteur ainsi que celle des personnages fictionnels impliqués comme « desire for the end » (*ibid.*, 52).

Tournés vers l'avenir, les scripts garantissent donc les possibilités d'avoir des points de repère, de même qu'ils élaborent, tournés vers le passé, dans la reconstitution de l'histoire du processus, le lien séquentiel entre les éléments isolés. La fin d'une séquence peut être atteinte par la réalisation ou la non-réalisation du script. Mais dans tous les cas, la fin est conditionnée par le fait qu'une prévisibilité a été préalablement constituée. Bien que des structures existent sous forme d'attentes, la fin d'une séquence n'est pas déterminée d'avance, mais en principe ouverte. Lorsque la conscience s'attribue elle-même l'histoire d'un processus, cela représente donc un processus produisant constamment un nouvel avenir et un nouveau passé. Mais comme la conscience a besoin d'identités fixes pour pouvoir se référer à elle-même dans divers contextes, ce processus est divisé en séquences. La conscience a donc la possibilité, malgré ce mouvement constant, de générer ses propres processus. Par conséquent, dans son travail constitutif d'identité, la conscience non seulement est confrontée à un avenir ouvert, mais elle peut aussi se référer à du passé, sous forme de séquences – périodes de la vie, images de soi ou expériences.

Le processus d'auto-observation de la conscience a été présenté ici de manière abrégée et abstraite, d'une part afin d'expliquer pourquoi la conscience psychique est forcée de s'observer elle-même, d'autre part pour décrire comment elle organise ce processus : par la combinaison narrative. Cette description a pu faire apparaître implicitement quelques similitudes entre le concept de *construction de l'intrigue* chez Brooks et le fonctionnement de la conscience dans la théorie des systèmes, c'est-à-dire l'idée de planification, d'agencement et de mise en réseau d'événements temporels pour en faire des unités porteuses de signification sur fond d'avenir imprévisible. Cette capacité, ce devoir abstrait de la conscience doivent maintenant être mis en relation avec le texte littéraire et traduits en concepts narratologiques.

### 3. La compréhension de l'intrigue, une activité de combinaison narrative

Nous avons proposé de comprendre le concept d'*intrigue* comme équivalent par sa fonction au concept d'histoire du processus tel qu'il apparaît dans la théorie des systèmes et d'employer le concept de *construction de l'intrigue* pour désigner la capacité de la conscience à agencer et mettre en relation des événements temporels en recourant à des structures de prévision. Pour Luhmann, il y a un processus non seulement quand des événements se succèdent, mais aussi quand a eu lieu une sélection, la sélection d'un événement codéterminant celle d'un autre événement. Cette importance donnée aux activités de sélection pour la compréhension d'une action et le fonctionnement des *intrigues* se retrouve dans de récentes théories de l'intrigue<sup>21</sup>. Mais celles-ci se réfèrent non

21. – Cf. Pavel (1985). Bremond (1973) traite déjà de la signification des actions de sélection et de la distinction entre actualité et possibilité qui en résulte pour le déroulement de l'intrigue.

pas à des activités de sélection de la part du lecteur, mais à l'action des personnages. Cependant, des études relevant de la théorie de la réception indiquent régulièrement que la compréhension des actions se fonde non seulement sur l'information textuelle, mais aussi sur l'induction de scripts par le lecteur<sup>22</sup>. Les scripts ont pour la compréhension du texte et l'engendrement de l'*intrigue* la fonction qui a été attribuée ci-dessus aux structures dans le cas de la conscience. Ils garantissent en effet la combinaison cohérente d'événements temporels. Dans cette activité, guidée par le script, qui consiste à combiner des événements en séquences ou en *intrigues*, le lecteur est orienté par le mode de transmission, le discours<sup>23</sup>. Le mode de transmission (sous forme par exemple d'isotopies ou de focalisation) peut donc être compris comme un mécanisme de réduction de la complexité qui régule les possibilités d'enchaînement, c'est-à-dire qui suggère telles observations plutôt que d'autres. En constituant une histoire de la lecture comme processus, c'est-à-dire une *intrigue*, le lecteur ne reconstruit donc pas l'*histoire*<sup>24</sup> complète du texte, mais sélectionne comme importantes pour l'action les données que le discours de la narration l'incite à sélectionner dans la masse de données. La distinction opérée par Barthes (1966) entre noyaux et catalyses, entre éléments de l'action importants ou non pour l'action ou le déroulement de l'*intrigue*, peut être comprise, dans la perspective du récepteur, comme activité de sélection au sens de *construction de l'intrigue*, activité lors de laquelle la conscience a sélectionné en fonction de sa capacité à se repérer et où les scripts et phénomènes de discours ont fonctionné pour renforcer la sélection.

La *construction de l'intrigue* comme capacité apprise et activité de la conscience pourrait être décrite comme un processus certes particulièrement important dans l'association entre conscience et système littéraire et qui, sous cette forme d'association, est sous-jacente à une forme spécifique de socialisation par le système éducatif. Il n'en représente pas moins une capacité générale de la conscience : celle qui permet, par l'observation, d'accomplir l'attribution de communications à certaines adresses, d'agencer les communications dans le temps, de les comprendre comme actions et d'attribuer celles-ci, en tant qu'histoire, à elles-mêmes ou à des personnages de fiction. Ce processus d'association engendre toujours du même coup un passé et un avenir ouvert mais doté de certaines attentes<sup>25</sup>. Par le découpage en épisodes (dans le cas de la démarche de la conscience) ou par le fait de terminer la lecture (lecture comme association structurelle de conscience et de communication), ce pro-

22. – Cf. Bortolussi / Dixon (2003).

23. – *Ibidem*.

24. – En français dans le texte.

25. – Rappelons ici que l'horizon de l'avenir ouvert (ou d'un avenir qui n'est pas déterminé par un script mais admet ou nécessite une pluralité de scripts concurrents) représente la qualité spécifiquement moderne de l'activité de combinaison narrative. Bien entendu, la combinaison narrative et la référence à des schémas se trouvent également dans des textes prémodernes.

cessus peut être observé rétrospectivement comme histoire cohérente<sup>26</sup>. Dans le cas de l'auto-observation, le résultat, pour le système psychique, est qu'il a fabriqué une identité, dût-elle être provisoire. Dans le cas de l'observation de la littérature, le résultat s'appelle *intrigue*.

#### 4. Rapports avec la structure séquentielle du texte narratif : l'*intrigue* et la construction de l'*intrigue* comme progression événementielle

Dans un troisième et dernier temps, on pourra focaliser les hypothèses de la théorie des systèmes sur l'*intrigue* comme structure séquentielle de textes narratifs (littéraires) et reconstituer, à l'aide de catégories empruntées à la théorie des systèmes et à des essais de description, la progression événementielle<sup>27</sup> telle que la transmet le texte dans sa dynamique et ses formes de déroulement. L'objet de l'observation sera le modèle de déroulement des *intrigues* dans toutes sortes de textes présentant des « histoires » (*Geschichten*), textes dramatiques et textes (au sens étroit du terme) narratifs, tout d'abord *avant* que ne soit opérée une distinction selon le mode de présentation, donc indépendamment de la présence ou non, par exemple, d'une instance personnelle de transmission. Car aussi bien les romans que les pièces de théâtre (ainsi que les films) ont des *intrigues*. Les types de séquences qu'on peut décrire de cette façon renvoient avant tout au niveau de l'*histoire*\*. Mais seule l'orientation donnée par le lecteur, via les techniques de présentation et les modalités de transmission spécifique, permet de constituer leur structure caractéristique au niveau du *récit*\*, dans le discours. Cela se produit quand le discours – pour parler en termes de théorie des systèmes –, indépendamment des médiums de présentation (écriture, scène, photographie), agence pour le lecteur ou le spectateur des positions spécifiques d'observation et permet, par les observations et associations qu'il opère, l'émergence d'un ensemble spécifique d'événements comme *intrigue* cohérente<sup>28</sup>. De ce point de vue, on peut tenter de distinguer deux types fondamentalement différents d'*intrigues*, classés selon que le développement des événements est guidé par le protagoniste ou d'autres personnages, ou bien que ce développement possède sa dynamique propre et supra-personnelle.

26.– La distinction entre le résultat et le processus de *construction de l'intrigue* pourrait éventuellement s'interpréter par analogie avec la distinction entre série A et série B chez McTaggart (cf. sur ce point McTaggart 1993). Au cours du processus de lecture et de la continuelle réécriture du passé et de l'avenir, les éléments isolés du *plot* sont agencés selon la distinction passé-présent-avenir et se déplacent au fur et à mesure qu'avance le processus. À la fin du processus, ils se présentent sous la forme du *plot* associés au texte, agencés selon la distinction avant/après.

27.– On entend ici le terme « événement » au sens de modification minimale de l'état, et non au sens emphatique, que lui donne Lotman, de franchissement décisif d'une limite (cf. Lotman 1973).

28.– Cf. de manière générale la description de la construction de structures de l'*intrigue* par l'activité du lecteur modèle chez Eco (1985) dans une perspective sémiotique et non de théorie des systèmes, ainsi que chez Bortolussi / Dixon (2003).

Le type le plus simple – *intrigue* 1 – consiste en une action guidée somme toute intentionnellement par un protagoniste, et répondant donc au schéma succès/échec. Certes, les incidents (*Geschehen*) sont mis en mouvement de manière typique par des antagonistes et leurs manigances souvent obscures et guidées par l'intérêt personnel, mais le protagoniste s'efforce alors de leur opposer ses propres desseins. La progression possède au fond une structure linéaire dont le mode de développement est déterminé en premier lieu par la capacité du protagoniste à surmonter ou non des résistances intérieures ou extérieures et à réaliser ou non ses intentions personnelles. Cela signifie qu'il n'y a pas d'associations rétrospectives entre intentions, résistances et réalisation et que l'*intrigue* ne développe pas de dynamique propre. Les exemples en sont les histoires britanniques classiques de détectives (où, selon le modèle type, le détective, après une brève phase d'orientation, guide l'action et réalise son intention d'élucider les faits), ainsi que les récits héroïques et d'aventures, souvent sous formes de séries et découpés en épisodes, comme les histoires de Sherlock Holmes (Conan Doyle), celles de Raffles (Hornung), les épopées médiévales de chevalerie, les romans picaresques, l'*Odyssee* d'Homère, mais aussi le recueil de nouvelles *Gens de Dublin* de Joyce (dans lequel les divers protagonistes échouent du fait de résistances intérieures ou extérieures à leur transformation, à leur volonté de partir). La présentation au niveau du discours (*récit*\*) accentue le cours donné intentionnellement au déroulement de l'action et structure donc ce type particulier d'*intrigue* : par exemple, le lecteur peut suivre directement la victoire pleine de brio que remporte le protagoniste sur tous les obstacles et difficultés, comme dans les récits héroïques (ceux de Raffles, le « gentleman-thief », ou de Batman) ; ou bien (dans les histoires de détectives), fait typique du genre, la manière de conduire l'action, qui mènera à un succès, demeure d'abord cachée au lecteur avant d'être, au dénouement, triomphalement reconstituée par le protagoniste.

Ce modèle simple et linéaire d'*intrigue* ressortit à une catégorie foncièrement différente de celle du type 2, qui possède sa dynamique propre et peut être décrit selon la théorie des systèmes. Ce type 2 se rencontre lui-même sous deux formes. Une variante de ce type – *intrigue* 2a – peut être reconstituée comme système social miniature à l'intérieur du monde représenté, de la société du texte (société qui, du point de vue de la théorie des systèmes, se compose de communications). Ce système social miniature émerge et se continue dans le temps de manière autopoïétique. Cela signifie que la suite d'événements, dans le monde fictionnel du texte, ne se présente pas comme la réalisation continue des desseins du protagoniste (plus ou moins, ou pas du tout, couronnés de succès), mais qu'elle a une dynamique propre. Elle se développe par elle-même et indépendamment d'intentions personnelles dans la mesure où les actions des protagonistes, les réactions et actions d'autres personnages, les hasards qui surviennent, etc., orientent le cours des événements dans une direction imprévue, en raison d'interactions et d'effets

retour qui n'étaient dans l'intention de personne. Si ce type d'*intrigue* s'écarte de la structure essentiellement linéaire de l'*intrigue* de type 1, ce n'est donc pas parce que les événements du type 2a se succèdent sans ordre ou de façon erratique, mais parce qu'ils obéissent à une systématique propre qui se forme nouvellement elle-même. Les mécanismes selon lesquels se déroule cette systématique possédant sa dynamique propre peuvent donc être décrits comme un système autonome qui, une fois né – « émergé » – se différencie totalement par autopoïèse, c'est-à-dire qu'il subsiste et continue de lui-même à évoluer. Il crée lui-même ses éléments en choisissant et en utilisant pour se reproduire, en fonction de sa structure interne, les événements qui surgissent, notamment les actions, réactions, hasards. L'évolution de l'*intrigue* opère donc, comme système, de manière close par rapport à l'environnement, et elle n'est donc plus influençable directement et intentionnellement par le dehors (par exemple, par un personnage et ses actions). Bien plus, le système utilise aussi, entre autres choses, ces tentatives d'influences pour poursuivre ses opérations dans le sens et en fonction de sa structure propre. L'évolution de l'*intrigue* se fait donc à l'insu des personnages impliqués.

Le concept luhmannien de processus permet de décrire avec davantage de précision les opérations par lesquels ce type d'*intrigue* systémique continue d'évoluer<sup>29</sup>. Dans les processus, l'enchaînement d'événements s'accomplit du fait que la sélection d'un événement permet et détermine celle d'un autre, c'est-à-dire par sélectivité dans l'association et par renforcement de la sélectivité. Si le processus devient unifié et cohérent, c'est qu'il renforce par interdépendance séquentielle la sélectivité des événements<sup>30</sup>. Il se distingue ainsi d'autres tendances de son environnement et, dans ce type d'*intrigue*, il se distingue avant tout des intentions des personnages impliqués.

Pour reconstituer la dynamique spécifique à l'*intrigue* de type 2a, on peut s'appuyer sur la conception luhmannienne du *conflit*<sup>31</sup>, pas uniquement comme métaphore, mais en raison d'une analogie structurelle. Les conflits se produisent subitement et de manière imprévisible en raison de divergences d'intérêts ou de l'adversité. Une fois qu'ils ont éclaté, ils ont tendance à devenir autonomes, et toutes les actions des personnages, impliqués ou non, ainsi que les autres événements, y compris des tentatives d'apaisement, sont aspirés par ce développement possédant sa dynamique propre et contribuent à le faire progresser. Pour formuler les choses en terme de théorie des systèmes, les conflits ainsi que, de manière analogue, les *intrigues* permettent la poursuite de la communication par la négation ou le refus. En analogie avec les

29. – Voir Luhmann (1984, 482 sq.), (1978, 428 sq.).

30. – Ces trois mécanismes de reconstitution des processus évolutifs, proposés par Luhmann – variation, sélection et rétention ou stabilisation – pourraient eux aussi être appliqués avec profit aux processus d'*intrigue* dans les ouvrages narratifs. Cf. Luhmann (1978, 422 sq.).

31. – Voir Luhmann (1984, 529 sq.).

conflits, la construction de la complexité du système peut être définie pour les *intrigues* de ce type par deux formes différentes de conditionnement<sup>32</sup>; par la restriction des moyens, par exemple la formulation de certaines interdictions portant sur le comportement conflictuel (par des normes juridiques telle que l'interdiction de tuer), et par l'accroissement de l'incertitude (multiplication des possibilités de sélection), par exemple en faisant intervenir des tiers dans le système du conflit ou de l'*intrigue* (ce qui rend l'évolution encore plus difficile à planifier et à prévoir). Les réflexions de Luhmann sur l'achèvement des conflits<sup>33</sup> peuvent être transposées elles aussi aux *intrigues* de ce type : la fin du conflit ne peut venir de l'autopoïèse (celle-ci est toujours orientée vers la continuation), mais uniquement de l'environnement, par exemple par la mort de l'une ou de plusieurs des personnes impliquées.

À la différence de ce type complexe d'*intrigue*, autopoïétique, clos dans ses opérations par rapport à l'environnement, le type 1 est pour ainsi dire ouvert à son environnement, car son déroulement est déterminé *directement* par les intentions du protagoniste et sa force relative dans la configuration qu'il forme avec ses antagonistes. Le type d'*intrigue* 2a, système (social) ayant sa dynamique propre, est délimité par rapport à l'environnement, dont font partie également les systèmes de conscience des personnages impliqués. En même temps, il est cependant combiné à eux sous forme d'association structurelle. En tant que système social, l'*intrigue* de type 2a représente un plus petit système de communication à l'intérieur du système plus vaste que constitue la société dans son ensemble (telle que la représente le texte). Mais le spectateur ne peut observer ce système de communication que comme *système d'action* qui émerge en tant que tel du fait que le spectateur, dans ses opérations d'observation guidées par l'organisation discursive du texte, attribue aux personnages des communications sous forme d'actions et constitue ainsi l'action comme ensemble<sup>34</sup>.

*Roméo et Juliette* de Shakespeare est un exemple d'*intrigue* du type 2a. La pièce, histoire d'amour des deux personnages éponymes, s'ouvre par un amour qui s'enflamme soudainement et spontanément (un cas d'« émergence »), et cela, étant donné l'hostilité existant entre les deux familles, est ignoré ou dénié. Les intentions des deux personnages sont le mariage et une vie de bonheur partagé. Mais la poursuite de ce but, les soutiens qu'apportent des tiers à sa réalisation (avant tout Frère Laurent) ainsi que les résistances de l'environnement – tout cela produit une dynamique propre des événements, dynamique qui s'accroît, s'accélère et oriente l'action dans une toute autre direction, vers la catastrophe (le suicide final des amants). Les principales conditions contextuelles de cette évolution sont la rivalité des deux familles (donc un conflit) et l'action qu'oppose à cette rivalité l'ordre étatique (le prince Esca-

32. – *Ibid.*, 539 sq.

33. – *Ibid.*, 537 sq.

34. – Cf. *ibid.*, 191–241, et en particulier 225–228.

lus de Vérone). Les actions isolées des protagonistes produisent chacune des résultats non intentionnels qui, à leur tour – au sens d'un renforcement de la sélection – ont pour conséquence des événements indésirables et non intentionnels qui conduisent à la catastrophe finale. Ainsi, le mariage clandestin, qui est une déclaration de loyauté de Roméo envers la famille de Juliette, les Capulets, conduit Roméo à tenter d'apaiser une querelle physique entre des partisans des familles ennemis, Mercutio et Tybalt; cette tentative provoque la mort de son ami Mercutio, qu'il est ensuite contraint de venger. Cette vengeance mortelle, elle, conduit Roméo à être banni de Vérone. Le mariage forcé de Juliette avec un autre (Paris), mariage arrangé alors dans cette situation – « par hasard » – par les Capulet, motive une contre-mesure radicale de la part de l'adjuvant, Frère Laurent, qui consiste à empêcher le mariage avec Paris en simulant la mort de Juliette grâce à une potion soporifique. Un hasard fait que Roméo n'est pas informé de cette mesure et, croyant Juliette vraiment morte, il se donne la mort, sur quoi, une fois réveillée, Juliette choisit de mourir. C'est là un résultat que nul ne voulait et que nul n'a cherché à provoquer (même les forces adverses), mais que toutes les actions, malgré les intentions contraires, ont amené. Pour ce qui est des possibilités supplémentaires de conditionnement, mentionnées plus haut, elles renforcent ici la dynamique de l'évolution, aussi bien par l'ignorance de la réduction des moyens (les amants passent outre les traditionnelles interdictions parentales de se rencontrer) que par l'intervention de tiers (même les adjuvants que sont Frère Laurent et la Nourrice).

Même si la succession tragique des événements, conduisant à la catastrophe, porte sur la dimension *histoire\**, la dynamique systémique de son développement, donc sa cohérence d'*intrigue*, est pourtant constituée seulement par le mode de présentation, donc au niveau du discours (le *récit\**). Car le changement intentionnel d'accent d'un personnage à un autre (Roméo, Juliette et les Capulet, Tybalt, Frère Laurent) permet de discerner la dynamique propre des événements, la nécessité quasi fatale du mouvement, malgré les intentions contraires, qui mène au dénouement tragique que ce changement finit par produire. Aucun des personnages ne pénètre ces ensembles de données, ces ensembles ne se révèlent et ne se constituent que pour le spectateur. La pièce de Shakespeare renforce cette constitution en deux endroits grâce à un élément narratif : l'annonce de la fin formulée par un chœur, sous forme de sonnet, dans le prologue et au début du deuxième acte.

Outre ce type 2a, *impersonnel*, présentant une analogie avec le schéma du conflit, il existe une autre variante d'*intrigue* opérant en milieu clos : le type 2b, organisé au sens d'une « personal plot-line » (ligne de conduite personnelle) sur le modèle de la *carrière*<sup>35</sup>. Par ce concept, Luhmann désigne des schémas de déroulement biographique, composés d'une suite consistante d'événements sélectifs combinant auto-sélection et sélection externe, choisissant et intégrant

35.- Cf. Luhmann (1989, en particulier 231-236).

les événements uniquement selon qu'ils touchent positivement ou négativement la carrière. Les carrières professionnelles et artistiques, mais aussi celles qui se fondent sur la réputation, la maladie ou la criminalité, en sont des exemples. Il s'agit d'une évolution émergente de l'*intrigue* qui subsiste et se renforce par autopoïèse et concerne un personnage isolé : le protagoniste. Comme dans l'*intrigue* 2a, le personnage ne planifie et n'oriente pas ce développement par sa propre action et selon un avenir qu'il connaîtrait même si, bien sûr, il existe une nette association structurelle avec le système de la conscience et qu'il faut supposer le plus souvent chez le protagoniste un haut degré de conscience des évolutions ayant trait à sa personne. Mais le système finit par tirer sa dynamique propre de l'utilisation consistante des actions et du bonheur : d'une part de l'intention, la planification et l'effort, d'autre part des hasards, des événements extérieurs et des actions d'autres personnages. Ce type d'*intrigue* sert toujours aussi, en fait, à la définition narrative de l'identité individuelle du protagoniste.

On donnera une ébauche de ce type d'*intrigue* à partir du roman de Patricia Highsmith *The Talented Mr. Ripley* (1955). L'*intrigue* se résume ainsi : le petit délinquant new-yorkais Tom Ripley est envoyé d'Amérique en Italie par un industriel afin que le fils de ce dernier, Dicky Greenleaf, regagne l'Amérique et l'entreprise. Tom, peu cultivé et naïf, est fasciné par le fils de l'industriel, homme cultivé et attiré par l'art, mais quand il tente d'approcher Dicky, ce dernier le repousse, et il le tue. Le développement ultérieur de l'*intrigue* est déterminé par les tentatives que fait Tom pour dissimuler son acte et se protéger de l'accusation et d'une arrestation. Cela, il le fait sans plan précis, mais spontanément, impulsivement, dans un enchaînement d'actions au cours desquels il endosse alternativement le rôle de Dicky et sa propre identité et, pour ne pas être découvert, il commet d'autres crimes, chaque action étant, typiquement, le résultat d'une autre : ses actions spontanées produisent toujours de nouvelles contraintes inattendues rendant inévitables de nouvelles actions. À la fin, sa situation s'est stabilisée et elle s'est, chose surprenante, totalement retournée en sa faveur. Il est lavé de tout soupçon, il est même reconnu comme ami intime et héritier de Dicky et peut entreprendre un voyage vers les lieux de la Grèce classique. À aucun moment Tom n'a cherché cela, car cette situation résulte malgré lui d'un enchaînement d'actions et d'événements. On ne comprend que rétrospectivement que malgré ses agissements criminels, il a parcouru une *carrière de formation* : le résultat en est une appréciation et une connaissance nuancées de la culture européenne, la découverte de son propre talent artistique (pour la peinture) et l'apprentissage de manières cultivées.

Ici aussi, comme dans les types 1 et 2a, la structure spécifique d'*intrigue* est produite par la forme particulière de transmission au niveau du discours dans son rapport avec le niveau de l'*histoire\** et, spécifiquement dans le roman de Highsmith, par la différence entre d'une part la perspective limitée, restreinte à l'instant, qui est celle de Tom Ripley agissant sur le moment dans sa



lutte pour la vie (ce qui est rendu par une focalisation interne), et d'autre part le point de vue distancé de l'instance narrative qui permet au lecteur de voir plus de choses que le protagoniste et de reconstituer à l'insu de ce dernier les évolutions en train de s'accomplir.

Ces premières tentatives de définition et de typologie de l'*intrigue* selon la théorie des systèmes demandent bien sûr à être précisées, et elles provoquent une série de questions demeurant en suspens. Il faut tout d'abord constater que cette approche se prête sans doute tout particulièrement à la description et à l'analyse de textes narratifs (et de drames) dits « réalistes », c'est-à-dire renvoyant à des événements sociaux et/ou psychiques comme niveau de l'*histoire*\*. Une question intéressante qu'on peut poser à la suite de cela porte sur la possibilité de distribuer les types d'*intrigues* présentés – 1, 2a et 2b – en fonction de spécificités de genres et éventuellement de spécificités historiques, et cela tant par rapport aux sous-genres du roman (et du drame) qu'eu égard à la distinction entre littérature élitiste et littérature populaire. On peut donner comme exemples d'*intrigues* impersonnelles opérant en mode clos (type 2a) les tragédies classiques<sup>36</sup> ainsi que certains romans policiers (populaires); à part ceux de Patricia Highsmith, on peut citer également *A Fatal Inversion*, *King Solomon's Carpet* ou *A Judgement in Stone* de Ruth Rendell<sup>37</sup>. Des exemples d'*intrigues* autopoïétiques rapportés à la personne (type 2b) se rencontrent dans nombre de romans (modernes) retraçant des déroulements biographiques, comme chez Defoe (*Moll Flanders* et *Robinson Crusoe*), Jane Austen (*Emma*) ou Dickens (*David Copperfield*). L'*intrigue* non totalement différenciée et se rapportant directement à l'action (type 1) est représentée, comme on l'a vu, par les histoires classiques de détective, par exemple, mais aussi par les récits héroïques ou d'aventure, qu'ils soient populaires ou littéraires, particulièrement ceux qui se présentent sous forme de séries (où le protagoniste est constamment confronté à de nouveaux dangers dont il peut à chaque fois triompher). Il semble caractéristique, dans le cas de nombreux textes ressortissant à ce type d'*intrigue*, que les protagonistes ne subissent pas de modifications essentielles. Il faudrait vérifier si, dans certains romans (ou drames), les *intrigues* peuvent être modélisées comme passage du type 1 au type 2a ou 2b (ou l'inverse) et dans quelle mesure des textes ressortissant à des types d'*intrigues* différents peuvent être combinés ou, selon la perspective de réception et l'approche interprétative, s'ils permettent la construction de types d'*intrigues* différents. Pour proposer de manière provisoire quelques cas: *Mesure pour mesure* de Shakespeare peut s'interpréter comme passage du type 2a au type 1 (par l'intervention souveraine du Duc); *La Tempête* présente le cas inverse (par le renoncement final de Prospero à diriger); *Nostramo* de Joseph Conrad

36.- Cf. Breuer (1988).

37.- Cf. Hühn (2000).

combine une *intrigue* de type 2a (le développement autodynamique des intérêts du capital) avec des *intrigues* de type 1 (par exemple, les tentatives avortées que fait Gould pour imposer ses intentions). Il est particulièrement intéressant de se demander si l'on peut situer historiquement les types d'*intrigue* 1, 2a et 2b et dans quelle mesure leur apparition peut être mise en corrélation avec le processus de modernisation sociale.

Traduit par Bernard Banoun

## Bibliographie

- Barthes, Roland  
1966 « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1-27.
- Bortolussi, Marisa / Dixon, Peter  
2003 *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge UP.
- Bremond, Claude  
1973 *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- Breuer, Rolf  
1988 *Tragische Handlungsstrukturen: Eine Theorie der Tragödie*, Munich, Fink.
- Brooks, Peter  
1984 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, MA, Harvard UP.
- Eco, Umberto  
1985 *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratives* (1979), trad. fr. par M. Bouzaher, Paris, Grasset.
- Esposito, Elena  
2000 « Kritischer Sinn und die Fähigkeit zum Vergessen. Das Verhältnis zu Texten bei Veränderungen von Struktur und Semantik der Gesellschaft », in J. Schönert (ed.), *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*, Stuttgart, Metzler, p. 27-41.
- Herman, David  
1997 « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology », *PMLA* 112, 1046-1059.
- Hühn, Peter  
2000 « The Crime Novels of Patricia Highsmith and Ruth Rendell: Reflections on a Genre », *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 33, 17-30.
- Kneer, Georg / Nassehi, Armin  
1994 *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung*, Munich, Fink.
- Lotman, Iouri  
1971 *La structure du texte artistique* [1970], traduit du russe par A. Fournier, et al., Préface de H. Meschonnic, Paris, Gallimard.
- Luhmann, Niklas  
1978 « Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution », in K.-G. Faber et C. Meier (ed.), *Historische Prozesse. Beiträge zur Historik*, t. 2, Munich, Deutscher Taschenbuchverlag, p. 413-440.

- 1980 « Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe », in N.L., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, t. 1, Francfort/Main, Suhrkamp, p. 235–300.
- 1984 *Soziale Systeme*, Francfort/Main, Suhrkamp.
- 1989 « Individuum, Individualität, Individualismus », in N.L., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, t. 3, Francfort/Main, Suhrkamp, p. 149–258.
- 1995 *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort/Main, Suhrkamp.
- 1996a « Die Autopoiesis des Bewusstseins », in N.L., *Soziologische Aufklärung*, t. 6, Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 55–112.
- 1996b « Unterhaltung », in *Die Realität der Massenmedien* (2<sup>e</sup> éd.), Opladen, Westdeutscher Verlag, p. 96–116.
- 1998 *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 vols., Francfort/Main, Suhrkamp.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael  
1999 *Einführung in die Erzähltheorie*, Munich, Beck.
- McTaggart, John Ellis  
1993 « Die Irrealität der Zeit » [1908], in W.C. Zimmerli et M. Sandbothe (ed.), *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Meuter, Norbert  
1995 *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluss an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, Stuttgart, Metzler / Poeschel.
- Pavel, Thomas  
1985 *The Poetics of Plot: The Case of the English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester UP.
- Reinfandt, Christoph  
1997 *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten: ein systemtheoretischer Entwurf zur Ausdifferenzierung des englischen Romans vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Heidelberg, Winter.
- Ryan, Marie-Laure  
1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana UP.
- Schank, Roger C. / Abelson, Robert P.  
1977 *Scripts, Plans, Goals, and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.
- Schwanitz, Dietrich  
1995 « Exklusion, Temporalisierung, Selbstreferenz », in H.-J. Bachorski et W. Röcke (ed.), *Weltbildwandel. Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, Trier, WVT, p. 179–200.
- Sill, Oliver  
1997 « Literatur als Beobachtung zweiter Ordnung. Ein Beitrag zur systemtheoretischen Debatte in der Literaturwissenschaft », in H. de Berg et M. Prangel (ed.), *Systemtheorie und Hermeneutik*, Bâle, Francke, p. 69–88.

## Narratif, descriptif

MATTHIAS AUMÜLLER

### I

Narration et description font partie des oppositions de termes en vogue. Pour peu qu'on les conçoive, strictement, comme des activités opposées, ces deux actes s'excluent mutuellement. Quand on décrit, on n'est pas dans une narration et quand on fait le récit de quelque chose, on n'est pas dans une description. Toutefois, cette opposition ne peut se concevoir de manière aussi exclusive. On peut sans doute considérer comme un fait communément admis qu'aucun texte relevant de la littérature narrative ne peut faire l'économie de passages descriptifs<sup>1</sup>. C'est en cela que cette opposition trouve ses limites. Tout aussi répandue (mais loin d'être incontestée) est la conviction selon laquelle les textes de type narratif sont précisément appelés ainsi parce qu'ils traitent d'événements dont la représentation est soumise à des conditions de cohérence<sup>2</sup>. Dès lors qu'un texte traite de manière cohérente d'un ou plusieurs événements, il est narratif. Et puisque sur la base de la première thèse il est admis que des textes narratifs comportent des descriptions – et par conséquent sont partiellement descriptifs – et que l'on considère caractère narratif et caractère descriptif comme des termes antinomiques, il n'y a plus d'autre issue que de considérer que les récits sont narratifs dans la mesure où le caractère narratif y est dominant. La narrativité serait ainsi une propriété graduelle des textes. Et si l'on veut savoir ce qu'il faut entendre ici par « dominant », il faudrait sans doute, sur la base du lien qui unit narration et événement, dire que pour être narratif, un texte doit principalement traiter d'événements.

Cette notion de texte narratif présente une très large extension. Si pour un texte le fait de « traiter d'un événement » est considéré comme un critère suffisant pour fonder son caractère narratif, ce ne sont pas seulement les romans, les nouvelles et autres récits brefs qui entrent dans la catégorie des textes nar-

1. Cf. Genette (1966, 157); Schmid (2005, 17).

2. Schmid (2005, 13).