

Une définition « étroite » de l'intrigue

Avant d'entreprendre le long parcours qui nous permettra de dégager notre modèle d'analyse en le situant par rapport aux conceptions antérieures de la narrativité, et avant de définir l'ensemble des facteurs (textuels, transtextuels, pragmatiques, actionnels, etc.) qui entrent en jeu dans cette reconception, il nous faut commencer par définir, d'une part, ce que nous entendons par *récit* et par *intrigue*, et, d'autre part, la raison pour laquelle il nous semble nécessaire d'aborder le phénomène de la *mise en intrigue* par le biais de la *tension narrative*, *tension* et *intrigue* se situant selon nous dans un rapport de corrélation fondamentale.

Jean-Michel Adam (1997 : 46-59), qui fournit l'une des définitions les plus complètes et les plus strictes du récit, met en avant, dans un premier temps, les caractéristiques suivantes : pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait description d'une succession d'événements impliquant au moins un « acteur-sujet » et qu'il y ait transformation de prédicats à travers un procès actionnel ou événementiel. Ces premiers éléments de définition mettent en évidence une caractéristique majeure du récit par rapport à d'autres types de discours : le fait qu'il prend en charge la description d'un devenir actionnel ou événementiel qui implique une *chronologie*. En tant que discours lui-même inscrit dans la temporalité de son propre devenir, dans sa propre *téléologie*, il est

dès lors possible de définir la narration par un trait spécifique qui dépend de son « objet¹ » : l'existence d'un double plan de temporalité, le plan du temps représenté (le temps diégétique) et le plan du temps de la communication (le temps déictique).

Adam ajoute à ces critères – qui définissent l'objet du discours à partir d'une « logique de l'action » partiellement dérivée des travaux de Bremond (1973a) – deux autres traits spécifiquement discursifs qui permettent de caractériser le récit par rapport à d'autres types de représentation de l'action (tels que la chronique, le tableau ou la recette par exemple²) : pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait une « mise en intrigue » et une « évaluation finale », explicite ou implicite, qui permet une compréhension globale de l'acte narratif. Sans nous arrêter pour le moment sur la question de l'évaluation finale (que nous traiterons partiellement en la mettant en relation avec l'effet de *surprise*), c'est surtout la dynamique de la mise en intrigue que nous explorerons car, par le biais de ses charnières essentielles que sont le *nœud* et le *dénouement*, l'intrigue structure séquentiellement le récit et oriente tensivement son interprétation.

Nous défendrons une conception de l'*intrigue* qui ne voit dans cette dernière une *structure effective du texte* que dans la mesure où elle se trouve insérée dans une relation interlocu-

1. Nous considérons que le récit se réfère à un « objet » – une action passée ou fictive – dans le sens où l'entend Peirce : l'objet dynamique est au fondement du signe et ce dernier le vise, sans pour autant l'atteindre, puisque le sens du signe ne peut être qu'un autre signe (un interprétant), et que la régression sémiotique ne pose jamais l'équivalence entre l'objet dynamique et le signe. Ce processus peut néanmoins être borné, l'interprétant final étant déterminé par un *habitus* qui permet l'accomplissement d'une finalité pragmatique associée à la production sémiotique.

2. Les travaux de Françoise Revaz (1997) précisent avec beaucoup de minutie la spécificité du récit par rapport aux autres « textes d'action », cette typologie se fondant à la fois sur des réflexions liées aux théories de l'action (par exemple distinction entre action et événement) et sur des considérations d'ordre plus directement linguistique (par exemple la structuration de l'intrigue qui oppose nœud et dénouement). Cf. également Adam et Revaz (1996).

cutive¹ et où elle se trouve actualisée dans une conscience susceptible de percevoir – ou mieux : de ressentir et de présenter – les articulations majeures qui *rythment* un récit en fonction du devenir d'une tension. Ainsi que le souligne Iser : « Le texte, dans sa facticité, est une pure virtualité ; son actualité, il ne pourra la trouver que dans une conscience » (1979 : 279). Les articulations « tensives » du texte rendent donc sensibles les lieux où le récit « intrigue » son destinataire, oriente ses attentes vers une résolution promise mais retardée, vers un dénouement qui reste marqué par une incertitude jusqu'au bout du parcours interprétatif. Autrement dit, nœud et dénouement, qui structurent le récit à travers la mise en intrigue des événements, sont avant tout des étapes dans le cheminement interprétatif, qui se définissent en rapport avec le développement d'une *tension*. Nous souscrivons donc à la définition suivante de l'intrigue, qui souligne l'interdépendance entre l'intrigue et le devenir d'une tension :

L'intrigue, en tant qu'enchaînement de faits, repose sur la présence d'une *tension* interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver sa solution dans le dénouement (Bourneuf et Ouellet 1972 : 43).

Bien que, dans cette définition, la dimension esthétique demeure encore implicite, il nous semble que l'évocation d'une « tension interne » n'a de sens que mise en rapport avec un sujet susceptible de l'éprouver, et donc qu'elle implique une relation interlocutive.

1. Il faut entendre cette relation dans un sens large mais concret : elle peut mettre en jeu un dialogisme différé, médié par un produit textuel dont l'actualisation par un interprète se réalise en l'absence de l'énonciateur, comme dans le cas des récits écrits, dessinés ou filmés. Ainsi que l'affirme Francis Jacques : « Il y a quelque chose de plus profond que le dialogue, c'est le *dialogisme*. Il y a quelque chose de plus profond que le dialogisme, c'est la *relation interlocutive*. C'est le véritable transcendantal du dialogisme » (2000 : 17).

Si le récit peut se définir comme un texte structuré par une mise en intrigue dont la perception dépend du devenir d'une tension, et si, par ailleurs, la spécificité de son « objet » fait que l'on doit prendre en considération l'existence d'un double niveau du devenir (temps diégétique de l'action représentée et temps déictique de la communication), il devient alors nécessaire d'examiner les rapports qu'entretient la *tension narrative* avec les diverses modalités d'articulation de ces deux plans du récit. Pour Sternberg (1992), les relations entre la *téléologie* du discours narratif et la *chronologie* de l'action se définissent fonctionnellement par trois effets fondamentaux : la *curiosité*, le *suspense* et la *surprise*. Ces trois traits susceptibles de connoter un récit entrent par conséquent dans sa définition minimale de la narrativité, et nous le suivons également sur ce point :

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 medium, que ce soit sous une forme manifeste ou latente). En suivant les mêmes lignes fonctionnelles, je définis le *récit* comme un discours dans lequel un tel jeu domine : la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient prioritaire dans les actes de raconter/lire¹ (Sternberg 1992 : 529, notre traduction²).

1. « I define narrativity as the play of suspense/curiosity/surprise between represented and communicative time (in whatever combination, whatever medium, whatever manifest or latent form). Along the same functional lines, I define *narrative* as a discourse where such play dominates: narrativity then ascends from a possibly marginal or secondary role [...] to the status of regulating principle, first among the priorities of telling/reading » (Sternberg 1992 : 529).

2. Dorénavant, nous abrégons cette indication par n. t.

En nous fondant en partie sur ces distinctions introduites par Sternberg (1978), l'étude que nous nous proposons de mener prendra donc essentiellement la forme d'une exploration de la *curiosité* et du *suspense*¹, que nous considérons comme les deux modalités essentielles de la *tension narrative*, qui permettent de redéfinir, dans le cadre d'une véritable poétique de l'intrigue, le concept de *séquence narrative* tel qu'il a été articulé par les narratologues formalistes et structuralistes.

Il nous faut cependant préciser la conception que nous nous faisons de l'*intrigue*, afin d'éviter certaines confusions avec le modèle plus général que propose Paul Ricœur (1983), ce qui nous conduira à expliciter les rapports nécessaires qu'elle entretient selon nous avec la *tension*. Nous reprendrons à notre compte la définition « étroite » de l'intrigue que proposent Françoise Revaz et Jean-Michel Adam (cf. Adam et Revaz 1996 ; Revaz 1997), définition qui s'oppose en partie à la conception plus large (et plus vague) de Paul Ricœur. Néanmoins, nous proposerons un léger déplacement de leur perspective lorsqu'ils postulent, en se fondant sur l'autonomie supposée entre *tension* et *intrigue*, l'existence de textes d'action possédant une intrigue mais dépourvus de tension ou, à l'inverse, marqués par une tension mais privés d'intrigue. Pour illustrer ce déplacement, nous proposons de revenir sur le commentaire d'un court texte narratif que Françoise Revaz (1997 : 190) considère comme caractéristique d'un texte d'action mettant en scène une tension, mais dans lequel nœud et dénouement, qui définissent sur un plan compositionnel des étapes obligées de l'intrigue, seraient absents :

Bernie sortit de l'hôtel *Excelsior* de l'Avenida Allende. Il eut l'impression d'entrer dans un four. En moins de trente

1. Nous verrons que la *surprise* occupe un rôle spécifique et quelque peu différent dans la dynamique de l'intrigue.

secondes, la chemise qu'il venait d'enfiler était à tordre. Et lui avec. Il monta dans la vieille Buick qui avait dû être verte quelque vingt ans auparavant. Sans y croire, il appuya sur le bouton de la climatisation. Rien ne se passa et Bernie jura effroyablement. Il démarra en trombe et fit hurler ses pneus en effectuant un demi-tour pas très catholique en plein carrefour. Il roula pied au plancher vers le quartier est de la ville. Instinctivement, il regarda dans son rétroviseur. La voiture était là, juste derrière lui. Il respira profondément et essaya de concentrer son esprit sur autre chose (Publicité pour la bière *Tuborg* citée par Revaz 1997 : 190).

Revaz et Adam considèrent que, dans ce texte, « du point de vue compositionnel, les événements sont relatés linéairement et aucun événement particulier n'est constitué en nœud. Au contraire, une TENSION est créée » (1996 : 69). La « tension » évoquée semble en effet attestée par la présence d'un champ lexical extrêmement dense connotant la dimension « passionnelle » de la situation narrée (nervosité du personnage, caractère « étouffant » de la scène) ; mais ce qui amène les auteurs à considérer que ce texte est dépourvu de « nœud » dépend, selon nous, d'une focalisation excessive sur une modalité particulière de la mise en intrigue qui impliquerait que l'élément nouant la séquence devrait nécessairement prendre la forme du surgissement d'un « événement imprévu » ou d'une « complication ». Françoise Revaz constate cependant que la présence incontestable d'une tension dans ce texte apparaît, pour la plupart des sujets interrogés, comme un critère suffisant pour conclure qu'il s'agit bien d'un « récit » et pour postuler la présence d'une « intrigue » :

En dépit de l'absence de structure narrative, nombre de sujets interrogés à propos de ce texte le considèrent comme un « récit », précisément à cause de la tension dramatique, du « suspense » qui règne. Dans leurs commentaires, on per-

çoit alors nettement la confusion entre la *mise en intrigue*, notion compositionnelle, et la *mise sous tension*, notion sémantique, le terme d'« intrigue » étant le plus souvent utilisé en référence au seul « suspense » (Revaz 1997 : 191).

En outre, Revaz constate que, très souvent, les spécialistes du récit ont contribué à entretenir cette confusion : « Dans les analyses narratologiques courantes, on observe le plus souvent une assimilation fâcheuse entre la tension dramatique et la mise en intrigue¹ » (1997 : 187). Et cette confusion s'étendrait même à la catégorie des auteurs : « Composer un récit [...] c'est d'abord *nouer* et *dénouer* une intrigue. Pour de nombreux romanciers, cela revient à organiser la matière romanesque de façon à ce que le texte fasse la "pyramide" (cf. cette réflexion de Flaubert dans une lettre qu'il écrivit à Mme des Genettes en octobre 1879 : "Toute œuvre d'art doit avoir un pivot, un sommet, faire la pyramide") » (1997 : 182). Françoise Revaz ajoute que « la contrainte d'un mode de composition présentant un point culminant – l'acmé – suivi d'un dénouement, semble si prégnante que lorsque les romanciers, de Flaubert à Robbe-Grillet, décident d'éliminer l'intrigue, ils ne proposent plus que de simples séquences linéaires d'actions et d'événements, débarrassés de toute "dramatisation" » (1997 : 182-183).

À la suite de ces commentaires, on est en droit de se demander s'il est véritablement possible de supprimer l'un sans effacer du même coup l'autre terme de cette équation

1. C'est le cas notamment dans cette définition récente de Bronckart : « Si toute histoire racontée mobilise des personnages, impliqués dans des événements organisés dans le successif, on ne peut parler de séquence narrative que lorsque cette organisation est sous-tendue par un processus de *mise en intrigue*. Ce processus consiste à sélectionner et arranger les événements de telle manière qu'ils forment un tout, une *histoire* ou *action* complète, ayant un début, un milieu et une fin. Tout actionnel qui est dynamique ; à partir d'un état initial équilibré, une *tension* est créée, qui déclenche une ou plusieurs *transformations*, à l'issue desquelles un nouvel état d'équilibre est obtenu » (1996 : 222).

entre *tension* et *intrigue*. Nous posons l'hypothèse qu'il n'y a pas de raisons sérieuses de penser que la plupart des sujets, qu'il s'agisse d'auteurs, de lecteurs «spécialistes» ou de lecteurs «communs», se feraient tous une idée erronée de l'intrigue et de son rapport nécessaire avec la présence d'une tension. S'il s'agit de se construire une définition stricte de l'intrigue, il faut naturellement tenir compte de considérations logiques, en maintenant par exemple, comme le fait Revaz, la distinction entre les *structures compositionnelles* du texte et ses *contenus sémantiques* (dans notre perspective, nous parlerions plutôt de ses *fonctions thymiques*), mais il est nécessaire également que notre conceptualisation entretienne un rapport relativement harmonieux avec l'usage commun qui est fait des termes utilisés. Dans le cas contraire, notre conceptualisation, qui n'est au fond qu'un outil heuristique, risquerait de s'écarter du phénomène qu'elle doit permettre de cerner et de s'enfermer dans une spéculation sans objet. Suivant l'exemple d'Austin (1991), nous pensons qu'il est préférable de partir de l'usage ordinaire du langage pour rechercher, par un processus analytique, une logique sous-jacente permettant de mieux cerner le phénomène décrit. L'articulation, apparemment nécessaire, entre *tension* et *intrigue* n'est peut-être pas aussi surprenante qu'il semble à première vue, et il doit être possible d'expliquer cette intuition des «sujets interrogés» (auteurs, linguistes, narratologues ou lecteurs ordinaires), qui n'est probablement pas infondée. Dans le même ordre d'idées, nous pensons qu'il est hautement significatif que, selon le *Petit Robert*, le terme «intrigue» serve aussi bien à définir une «combinaison secrète», une «situation compliquée et embarrassante», une «liaison amoureuse généralement clandestine et peu durable» ou encore «l'ensemble des événements qui forment le nœud d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film¹». Notre étude

1. Définitions tirées du *Nouveau Petit Robert* (2003 : 1396).

aura précisément pour ambition de mettre en lumière les affinités qui existent entre ces différents usages du terme : le nœud d'une intrigue possède ainsi sans aucun doute un rapport quelconque avec un «secret» ou une «complication» dont la «clandestinité» ou l'«embarras», qui peuvent être considérés comme des traits tensifs, ont une durée limitée.

Si nous reprenons l'analyse de ce texte qui serait caractérisé par une tension mais serait, par ailleurs, dépourvu d'intrigue, nous constatons qu'il ressemble en fait énormément à l'*incipit* d'un roman noir dans lequel le lecteur serait jeté *in medias res*, et nous verrons que ce «mode d'exposition» (cf. Sternberg 1978) est en fait extrêmement fréquent et très efficace pour nouer un récit littéraire dès les premières lignes. Au niveau de la saisie cognitive des événements, au moins deux éléments semblent en mesure d'être identifiés comme des «nœuds» de l'intrigue : premièrement, la nervosité du personnage et le but de son déplacement apparaissent obscurs (pourquoi se rend-il «pied au plancher» vers le quartier est de la ville ?) et deuxièmement, un article défini introduit un élément sans antécédent¹, ce qui souligne sa nature énigmatique : comment qualifier «la» voiture qui suit Bernie ? Cette textualisation de la situation narrative suscite par conséquent notre curiosité : on est amené à s'interroger sur le but et les motifs de Bernie, mais également sur l'intention, le mobile et l'identité de son poursuivant.

En outre, puisque le protagoniste apparaît menacé (en tout cas, il est visiblement contrarié par la présence de la voiture qui le suit), on voit se dessiner progressivement les termes d'un conflit et l'on en vient à se demander s'il parviendra à semer son poursuivant : on s'attend à ce que le texte se déve-

1. Uchida (1998) a décrit ce procédé linguistique de nouement littéraire dans la perspective de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson. L'article défini, au lieu d'être anaphorique, prend souvent, dans un contexte littéraire, une valeur «cataphorique».

loppe par la séquence stéréotypée d'une poursuite en voiture dont l'issue incertaine générera probablement un certain *suspense*. Ce texte nous semble donc doublement, voire même triplement noué par la représentation «intrigante» du protagoniste, par l'introduction d'un antagoniste mystérieux, et par le développement potentiel d'une séquence conflictuelle stéréotypée¹. D'un point de vue compositionnel, loin d'être une «relation» linéaire et dépourvue de nœud, nous sommes ainsi amenés à concevoir qu'il y a en fait plusieurs manières de définir tensivement le nouement de cette intrigue; en revanche, la séquence apparaît incomplète parce que le texte s'interrompt avant d'avoir fourni des réponses aux questions que sont encouragés à se poser les lecteurs.

Il reste à expliciter la nature de cette corrélation entre tension et intrigue qui, selon les termes de Flaubert, fait «faire la pyramide» à la narration. Cette «tensivité» de l'intrigue trouve probablement son origine dans la relative autonomie de certains textes narratifs par rapport à la situation interactive dans laquelle se déroule leur actualisation. Ainsi que le suggère Robert Bouchard, qui définit également la «tension interne» du récit comme «un procédé rhétorique» faisant jouer le «ressort de l'intrigue» (1995: 308), lorsqu'un discours possède une certaine ampleur, lorsqu'il tend à s'autonomiser par rapport au contexte interactif dans lequel il s'insère, son intérêt finit par dépendre dans une large mesure de sa capacité de générer puis de résoudre une «tension interne»:

Dans le cas de l'interaction, la tension se joue de manière réelle entre les interlocuteurs et se matérialise discursivement dans les valeurs illocutoires propres aux interventions

1. Il s'agit ici d'un stéréotype «générique» que l'on peut rattacher à l'archi-texte du «roman noir». Nous verrons dans la deuxième partie l'importance de l'architextualité dans la création de la tension.

produites indépendamment par chacun. Dans la «machinerie narrative», au contraire, la tension est installée monologiquement par l'écrivain par rapport à la diégèse et se matérialise, entre autres, dans l'art d'introduire la «complication» et d'en différer la «résolution» (Bouchard 1995: 308).

En général, pour l'interprète, la nature de cette tension apparaît d'emblée comme provisoire, et il s'attend donc à ce que sa résolution se situe à l'intérieur des limites du texte; dès lors, la tension suscite l'attente et le désir d'une détente, ce qui, dans un contexte oral, justifie à la fois la pertinence et la longueur du tour de parole du narrateur: l'interprète, désireux de connaître «le fin mot de l'histoire», se garde d'interrompre le narrateur avant qu'il ait terminé son récit (ou de quitter la salle avant la fin de la projection, ou d'abandonner le livre avant son terme, etc.). L'alternance entre tension et détente à l'intérieur des limites du discours (nous appellerons ultérieurement ces étapes «dyphorie passionnante» et «euphorie conclusive»), le jeu entre les questionnements suscités par le texte et les réponses différées qui seront effectivement fournies à la fin, produiraient ainsi cette «déclivité» ou ce «relief» qui confèrent au texte sa «pertinence» (cf. Bronckart 1985: 51).

Selon cette définition étroite, certains «textes d'action» qui présentent de nombreux traits communs avec le récit, notamment une succession d'actions temporellement ordonnées, une unité configurée et un enchaînement causal, n'accèderaient pas au statut de «récits proprement dits» (ou de «récits à intrigue»), précisément à cause de l'absence du couple nœud-dénouement et du caractère «plat» du discours¹. Ainsi que le suggère Bouchard (1995), cette «plati-

1. Bouchard rappelle cependant la «variation culturelle» de l'appréciation du phénomène tensif: «Autant les "paralittératures" utiliseraient fondamentalement la tension narrative, autant la "littérature", destinée a priori à un public ayant des

tude» des textes d'action ne pourrait être jugée pertinente que dans la mesure où le texte remplirait une fonction pragmatique externe. Françoise Revaz, qui s'attache à définir les traits distinctifs des différents types de «textes d'action», signale cette possibilité quand elle décrit la forme du «texte procédural» (recettes, modes d'emploi ou notices de montage): «La recette, par exemple, se caractérise par une succession chronologique d'actions à exécuter afin de pouvoir passer d'une situation initiale où les ingrédients sont éparés à une situation finale dans laquelle le plat cuisiné forme un tout achevé» (1997: 177). L'absence de tension interne dans ces «textes procéduraux» est ainsi compensée par l'action concrète qu'ils permettent d'accomplir et qui résout une tension liée à une incompétence de base (comment préparer le plat? comment utiliser ou monter cet objet? etc.). Sur un plan compositionnel, Revaz constate que «ce qui différencie radicalement la recette d'un récit, c'est bien l'absence totale de perturbation. Dans la mesure où une recette ne relate pas une série d'actions singulières s'étant déjà produites une fois, mais un programme potentiel à réaliser autant de fois que désiré, il paraît évident qu'elle ne peut pas prévoir dans sa structure le surgissement d'un événement inattendu, c'est-à-dire un nœud» (1997: 178).

Françoise Revaz insiste donc sur la spécificité du récit, qui tiendrait «uniquement à la présence du couple *Nœud* – *Dénouement*», car «en l'absence de ces deux macro-propositions, on aboutit à une simple relation d'actions dont le mode de composition est purement linéaire, les actions for-

attentes esthétiques suffisantes pour constituer à elles seules une tension externe, pourra l'utiliser plus marginalement, plus localement en particulier» (Bouchard 1995: 308). Nous reviendrons sur ce point lorsque nous présenterons l'opposition axiologique entre le suspense et la curiosité au niveau de la valorisation des stratégies narratives. Nous avons par ailleurs consacré une étude particulière à la «valeur littéraire du suspense» (Baroni 2004a).

mant un tout homogène qu'aucun élément inattendu ne vient perturber» (1997: 180). Revaz défend ainsi une conception «étroite» de l'intrigue, qui s'oppose à la conception «large» de Ricœur, ce dernier présentant la mise en intrigue comme un processus *configurant* inscrivant les événements narrés dans l'unité d'un discours¹.

Le terme de «mise en intrigue» ne semble pas désigner pour Ricœur une schématisation narrative particulière, mais simplement l'«agencement des actions accomplies» – le *muthos* – avec ses composantes générales que sont «l'unité, la marque d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, l'amplitude et la complétude» (1992: 471). Or, si ces composantes générales représentent effectivement un aspect important de la narrativité, elles ne nous permettent pas de distinguer un rapport, une recette ou une simple relation, d'un récit. Nous ne pouvons donc pas nous satisfaire de la notion large de «mise en intrigue» que propose Ricœur (Revaz 1997: 165-166).

Revaz (1997: 171-176) rappelle par ailleurs que les notions fondamentales de «nouement» et de «dénouement», dont Ricœur ne tient pas compte dans sa conception large de l'intrigue, se trouvaient pourtant inscrites dans la *Poétique* d'Aristote et qu'elles ont été reprises aussi bien dans les traités du XVIII^e siècle (l'abbé Batteux et le père Le Bossu par exemple) que dans les travaux modernes (notamment chez Tomachevski, Labov, Larivaille, Adam, etc.).

Nous suivrons donc Revaz quand elle définit strictement le récit par la présence d'une *intrigue* – composée essentiellement d'un *nœud* et d'un *dénouement* – et par celle d'une

1. Cette conception a été inspirée à Ricœur par les travaux de Louis O. Mink (1969) qui, pour sa part, parle bien de «configuration», mais non de «mise en intrigue».

tension, ces deux traits combinés permettant de distinguer les récits des autres formes de textualisation de l'action, notamment de la chronique, de la recette ou de la relation. Nous pensons également qu'elle a raison d'insister sur « la nécessité de distinguer très clairement deux notions d'ordres différents : la *tension dramatique*, notion essentiellement sémantique et le *nœud*, notion compositionnelle » (Revaz 1997 : 186). Néanmoins, il nous semble malgré tout que cette distinction, nécessaire d'un point de vue logique, ne se traduit pas par une indépendance des deux termes : au contraire, c'est bien la tension qui *rythme* l'intrigue en contrastant ses temps « forts » (ou toniques) et ses temps « faibles » (ou atones) et, en retour, c'est l'intrigue qui configure temporellement la tension, qui lui donne son « extension » et sa « direction ».

Claude Zilberberg souligne avec raison que c'est par la relation dialectique entre l'intensité et l'« extensité » (c'est-à-dire l'étendue) que le discours narratif se structure « au titre de la présence sentie et perçue » (1998 : 6), et il affirme ainsi que l'événement, qui se convertit en « procès narratif » quand on le considère sous l'angle de son développement temporel, ne peut être identifié qu'en fonction de la tension qui le caractérise :

[Au niveau] de la transformation discursive, la forme sensible est celle de l'événement, caractérisé par son éclat et sa saillance, et sa conversion intelligible et extensive engendre le *procès*, souvent défini comme un « entier » quantifiable et divisible en aspects ; inversement, 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. La corrélation fondatrice de la schématisation narrative du discours serait donc celle-ci :

événement ↔ procès
intensité ↔ extensité

(Fontanille et Zilberberg 1998 : 77).

Dans le cadre d'une « sémiotique des passions », on se situe dans l'univers du complexe, du continu et du sensible, et l'on ne se contente plus d'examiner des relations dominées par une logique binaire et discontinue ; dans cette perspective, il devient dès lors possible de concevoir que le « nœud » possède une extension minimale et qu'il peut même, dans certains cas, être diffus et progressif, ou au contraire marqué et brusque. Dans l'exemple cité plus haut, nous avons vu qu'il n'y avait pas une proposition spécifique qui s'érigerait clairement en *nœud* du récit, mais plusieurs éléments textuels ou contextuels qui concourraient mutuellement à *intriguer* le lecteur. Nous sommes donc confrontés à une « phase de nouement » que l'on peut relier à une « zone » du texte plutôt qu'il ne s'agit d'une « étape » clairement définie. Si le texte se poursuivait effectivement par la narration d'une poursuite en voiture, nous nous trouverions alors dans une nouvelle phase, qui serait plutôt caractérisée par une attente durant laquelle les questions posées au début du texte se trouveraient en état de suspension. Mais la distinction entre la phase du « nouement » et la phase d'« attente » n'est pas toujours aussi claire : c'est la raison pour laquelle nous pensons qu'un texte comme *La Nuit* de Maupassant (1987 : 139-144), que Revaz (1997 : 189-190) range parmi les récits « tendus » mais dépourvus d'intrigue, est au contraire un exemple passionnant de « nouement » diffus et progressif¹, qui se résout par un malaise relatif, sans nécessairement apporter de réponses explicites aux questions ouvertes, mais plutôt en interrompant brusquement

1. Il est possible de définir cette intrigue comme la confrontation polémique entre une puissance nocturne et mortifère indéterminée et les efforts du protagoniste-narrateur pour échapper à son emprise. Le protagoniste passe donc d'un rapport passionnel euphorique avec la nuit (il l'aime « avec passion ») à une dysphorie de plus en plus marquée, le « programme narratif » étant exposé par anticipation dans cette proposition : « Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer » (Maupassant 1987 : 140).

une attente qui nous avait emmenés graduellement vers un sentiment d'horreur.

Dans le prolongement de cette réflexion, nous pensons que les éléments textuels qui sont susceptibles de nouer une intrigue – c'est-à-dire les « complications » actionnelles ou les obscurités provisoires du texte – ne peuvent être ressentis et perçus comme des « événements » dans le procès narratif qu'en fonction de leur caractère « tensif », qui est plus ou moins marqué ou diffus. Françoise Revaz ne manque pas, d'ailleurs, de qualifier sémantiquement ces événements qui sont en mesure de nouer une intrigue par les termes de « perturbation », ou de « surgissement inattendu » (Revaz 1997 : 178) ; il nous semble que ce lexique nous renvoie directement au caractère « tensif » du survenir, à la « saillance » ou à l'« éclat » de l'événement narratif qui noue le texte pour le lecteur. Tension et intrigue se trouvent dès lors indissociablement liées, ce sont deux dimensions du récit qui se définissent réciproquement à partir d'un point de vue thymique et compositionnel.

La « pyramide » évoquée par Flaubert ou le « relief » du discours dont parle Bronckart deviennent ainsi la représentation des données sensibles qui permettent de repérer les « lieux », à l'intérieur de l'espace textuel ou de la durée du spectacle, où se situent le nœud et le dénouement d'un récit, qui sont définis spatialement sur les deux axes de l'extension et de la tension. Nous pensons par conséquent que ce rapport de dépendance réciproque entre traits compositionnels et traits tensifs ou passionnels du récit, cette « corrélation fondatrice de la schématisation narrative » évoquée par Fontanille et Zilberberg, confirme pleinement la description que donnent Bourneuf et Ouellet de l'intrigue et de la tension :

L'intensité et la force [de la tension] varieront selon les objectifs esthétiques du romancier, depuis la tension à

peine sensible dans une intrigue qui servira seulement de fil conducteur jusqu'à une crise toujours imminente qui monte vers son paroxysme. Si l'on situe sur un graphique les points du récit où la tension s'accroît [...] et les moments où cette tension se relâche [...], la « courbe dramatique » obtenue présentera un profil fort variable : ligne tendant à l'horizontale avec de légers renflements ou bien ligne brisée où alternent creux et sommets très accentués. Dans un cas, *Claire* de Jacques Chardonne, *La Condition humaine* de Malraux, dans l'autre.

[...] Le roman, de façon générale, et tout comme le cinéma, se trouve sollicité par ces deux formes du récit souple, ouvert [...] ou, d'autre part, du récit organisé avec rigueur comme une pièce de Racine, dont tous les épisodes s'imposent par leur nécessité, qui progresse selon une ligne tendue vers le dénouement (Bourneuf et Ouellet 1972 : 43-44).

Nous retrouverons, dans la dernière partie de cette étude, ces représentations graphiques de la tension et nous verrons qu'elles sont utilisées par plusieurs critiques pour analyser des corpus qui se rattachent essentiellement aux récits dramatiques et cinématographiques. Cette prédominance du drame et du cinéma, quand on est amené à représenter la structure narrative à l'aide d'une « courbe » (ou d'une « pyramide ») de la tension, s'explique en partie par le fait qu'il s'agit des systèmes sémiotiques dont la temporalité, linéaire et entièrement régie par les producteurs du spectacle, est la plus à même de provoquer des émotions intenses. Il semble en effet que, pour l'interprète, plus la « passivité » au niveau de la temporalité du récit est importante, et plus la « passion » est intense.

C'est cette prédominance du modèle dramatique qui explique par ailleurs que cette qualité tensive de la narrativité est généralement désignée par le terme de « tension drama-

tique¹». Nous préférons parler, pour notre part, de *tension narrative*, de manière à éviter de donner l'impression que nous réduisons la portée de notre analyse aux seuls récits scéniques ou cinématographiques. Même si la *tension narrative* apparaît avec moins d'«éclat» dans les autres formes de récit (par exemple, dans la bande dessinée ou dans la littérature), nous ne pensons pas qu'il faille en conclure qu'elle serait d'une nature fondamentalement différente : l'effet «physiologique» est peut-être d'une intensité moindre (du fait de l'influence de certains facteurs concrets définissant le récit sur un plan formel), mais l'identification cognitive des «charnières» de l'intrigue reste inchangée. L'atténuation des effets tensifs dans les récits littéraires et les bandes dessinées, qui diffèrent des récits «dramatiques» sur le plan de la gestion du temps d'actualisation de l'œuvre, ne fait que confirmer la dépendance de principe entre ces deux dimensions de la mise en intrigue : tension et extension.

Dans cette première partie de notre étude, nous confronterons cette approche «tensive» de l'intrigue aux travaux des narratologues portant sur la «séquence narrative». Nous mettrons notamment en évidence la nécessité de faire se rejoindre une approche essentiellement «rhétorique» de la mise en intrigue, qui est fondée sur les «modes d'exposition» du récit et sur leur fonctionnalité au niveau de l'interaction discursive (cf. Sternberg 1978 ; 1990 ; 1992) et une «théorie de l'action» (cf. Gervais 1990 ; Petitat et Baroni 2002 ; 2004) et de la «transtextualité» (cf. Genette 1982 ; Adam 2001). L'originalité de notre démarche apparaîtra dans la synthèse que nous opérerons entre ces différentes perspectives. D'un côté, Bertrand Gervais (1990) nous fournira le modèle le plus complet à ce jour décrivant la manière dont les théories de

1. Ainsi, parmi d'autres, Freytag (1908) définit une «pyramide dramatique» servant exclusivement à décrire la «bonne forme» de la tragédie.

l'action peuvent servir à expliquer les modalités interprétatives des textes narratifs ; mais en restreignant volontairement son analyse au niveau endo-narratif, il nous semble qu'il ne parvient pas à saisir la richesse et la complexité des procédés rhétoriques de la mise en intrigue. Par ailleurs, nous trouvons chez Meir Sternberg (1978 ; 1992) une théorie complète des différents «modes d'exposition» du récit permettant de définir fonctionnellement l'«art de la séquence», mais nous constaterons en même temps qu'il ne tient pas suffisamment compte des paramètres «transtextuels» et «endo-narratifs» qui entrent en jeu dans la compréhension d'une situation narrative et dans l'anticipation de son développement virtuel. Notre perspective, en fusionnant les approches de Sternberg et de Gervais, et en les enrichissant par la confrontation avec des travaux convergents, tant dans le domaine des théories de l'action que de la psychologie cognitive et de la poétique en général, nous permettra ainsi d'expliquer le fonctionnement et de souligner la grande complexité des fonctions thymiques qui structurent les récits et produisent une *mise en intrigue* des événements narrés.

Des modèles théoriques antérieurs nous serviront de guides préalables pour défricher ce champ d'investigation, et notamment un article fondamental de Tomachevski et les travaux ultérieurs de Barthes, de Grivel, de Todorov, d'Iser, d'Eco et de quelques autres. Ces études nous apporteront de précieux éclairages pour défendre notre conception intégrée de l'intrigue, même si, entre l'article du formaliste russe et la période d'effervescence de la narratologie structuraliste en France, il nous semble que l'on a assisté davantage à une régression de la compréhension du phénomène qu'à des progrès véritables. Cette relative régression explique en partie le fait que le mouvement argumentatif du prochain chapitre paraîtra globalement anti-chronologique par rapport à l'histoire de la narratologie.