

abus de langage fait que l'on parle de « récit » pour désigner une suite d'événements ou d'épisodes qui constituent une totalité narrative. La différence avec la diégèse (ou encore avec la *fiction*), c'est que le mot *intrigue* met l'accent non sur l'univers créé (avec les événements, les personnages, l'espace et le temps), mais sur les lois qui président à la construction ou plutôt à l'enchaînement des actes qui sous-tendent cette fiction. Michel Raimond, par référence au cinéma plus qu'au théâtre, parle, lui, de « scénario ».

2. C'est à propos de l'intrigue que l'apport de Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1928) est capital. Le folkloriste russe, travaillant de façon empirique sur un corpus de contes populaires, en vint à établir un paradigme de trente-deux *fonctions* narratives qui désigneraient en quelque sorte toutes les actions possibles dans un récit. Par exemple : *l'interdiction, la transgression, la tromperie, le méfait, le départ, le combat, la victoire, le retour, la poursuite, la découverte, la punition...* À partir de ce répertoire, qu'on a estimé incomplet et surtout trop limité au conte, d'autres théoriciens, tels Greimas ou Larivaille, ont souhaité regrouper les fonctions pour aboutir à une structure quasi universelle à laquelle se rattacherait l'ensemble des intrigues romanesques. De là un schéma en cinq étapes qu'on a appelé « schéma quinaire » :

1. État initial (situation d'équilibre) ;
2. Force perturbatrice (complication qui rompt l'équilibre, le « nœud ») ;
3. Action (les péripéties qui découlent de la complication) ;
4. Élément équilibrant qui tente de rétablir la situation (le « dénouement ») ;

5. État final (retour à un équilibre le plus souvent différent de 1) ;

En des termes à peine différents, Tzvetan Todorov explique le processus : « Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. »

À titre d'exemple, nous proposons d'appliquer le schéma quinaire à *Madame Bovary* : *État initial* : Charles Bovary, modeste officier de santé, épouse Emma Rouault, élevée au couvent et lectrice de romans sentimentaux. *Force perturbatrice* : Emma découvre les fastes de la vie aristocratique et éprouve ensuite un violent rejet de sa médiocre vie bourgeoise. *Action* : Emma prend successivement deux amants, néglige ses devoirs d'épouse et de mère, contracte des dettes pour satisfaire ses désirs. *Force équilibrante* : déçue par l'adultère, poursuivie par ses débiteurs, Emma achète de l'arsenic et s'empoisonne. *État final* : Charles Bovary tente de régler les dettes de sa femme, puis, de désespoir, abandonne son métier et se laisse mourir.

Ce schéma décrit en fait une *transformation*, avec un avant, un après et trois étapes dynamiques. Bien entendu, il ne peut rendre compte que des grandes lignes d'un roman, négligeant les micro-récits qui en font la substance (ainsi dans l'analyse de *Madame Bovary* esquissée ci-dessus, il n'est rien dit de M. Homais et de son parcours personnel). La liberté du romancier l'autorise par ailleurs à bousculer ce bel ordonnancement en bouleversant la chronologie, (*Antoine Bloyé* de Paul Nizan, commence par les obsèques

du héros éponyme, père du narrateur), en perturbant le déroulement logique, en introduisant des digressions (chez Fielding ou Diderot par exemple), en supprimant l'état final. Mais ce modèle, abstrait et théorique, est précieux pour nous aider à dégager les structures dominantes de la narration, pour confronter des romans de nature différente mais obéissant à des fonctionnements similaires ou pour assortir des œuvres génériquement voisines et respectueuses des mêmes codes.

3. Toujours à propos de l'intrigue (et sans doute en relation avec le théâtre où le terme prévaut), on a introduit la notion de « tension dramatique », ce qui amène Bourneuf et Ouellet à affiner leur définition : « 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. » Le passage par un tel déroulement en trois phases est nommé « mise en intrigue », mais certains narratologues (J.-M. Adam) estiment que la « tension » n'est pas indispensable à l'intrigue, la succession d'actions suffisant à assurer la narration.

Le roman moderne a évidemment dénoncé un tel modèle qui semblerait prouver que le genre obéirait à des actions étroitement conformistes et idéologiquement orientées, puisque tendues vers la résolution des conflits. Flaubert déjà rêvait de se passer de la convention du romanesque : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. » (Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852.) ; et

les frères Goncourt reprendront l'idée souhaitant un « roman sans péripéties, sans intrigue, sans bas amusement » (Préface à *Chérie*). Les auteurs du nouveau roman (Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Butor...) ont contesté le stéréotype de l'intrigue soit en la parodiant (dans sa forme policière ou bourgeoise par exemple), soit en la diluant (donnant la priorité aux objets sur les actes ou les personnages, brouillant les fils de l'histoire...). Mais le roman classique a survécu à ces attaques et le schéma narratif bâti autour d'un nœud central reste opérationnel.

Précisons enfin que le modèle quinaire ne vaut que pour les superstructures du roman. À une échelle inférieure, la description de l'intrigue passe par le découpage en *séquences* dont on observera la succession (sous forme d'alternance, d'enchaînement ou d'enchaînement). Il n'est d'ailleurs pas impossible d'appliquer à chaque séquence une décomposition proche du schéma quinaire pour dégager, à ses divers niveaux, la dynamique de l'action. C'est ce que fait Claude Brémont quand il entreprend de découvrir la « logique du récit ».

ÉPOPEE, DIÉGÈSE, RÉCIT, SÉQUENCE

ADAM J.-M., 1994 ; BOURNEUF R., OUELLET R., 1989 ; BRÉMOND C., *Logique du récit*, Seuil, 1973 ; GENETTE G., 1972 ; GREIMAS A.-G., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966 ; LARIVAILLE P., « L'analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974 ; PROPP V., 1965.