

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 suivrons 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.