

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'architexte 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 appelleront 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