

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).