

bien plus les pensées, les conceptions du protagoniste, que son comportement.

EXEMPLE: Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*.

2. **Intrigue de révélation.** Un héros va peu à peu découvrir sa propre condition. Exemple: Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*
3. **Intrigue affective.** Un personnage change d'attitude selon le degré de connaissance qu'il acquiert progressivement des autres personnages. EXEMPLE: Jules Vallès, *le Bachelier*.

En dressant ce catalogue, Norman Friedman réalise moins une véritable classification *formelle* des différents types d'intrigues qu'une sorte de répertoire aux effets de connaissance parfois douteux. Toutes les possibilités d'intrigues romanesques se trouvent-elles bien répertoriées ici? Certaines catégories proposées par le critique ne se recoupent-elles pas l'une l'autre? Si cette classification permet de rendre compte avec clarté de la multiplicité des intrigues de base qui peuvent être illustrées par la fiction romanesque elle ne nous semble pas en fait satisfaisante. Faute d'être véritablement théorisée, cette réflexion manque à fournir les données essentielles sur les véritables *invariants* propres au récit qu'il faudra par conséquent demander à un modèle plus puissant. Nous devons au contraire recourir à une hypothèse théorique capable d'unifier l'approche de fictions aussi différentes, apparemment, que les romans

historiques	d'amour	féminins
d'aventures	de guerre	intimistes
poétiques	prolétariens	satiriques
d'anticipation	érotiques	champêtres
à thèse	policiers	populistes

etc., etc., etc., la liste pouvant facilement prendre des allures rabelaisiennes sans changer pour autant la problématique que nous nous donnons ici.

### 3. L'intrigue et la tradition dramatique

À première vue, le nombre d'intrigues semble correspondre au nombre de romans publiés: il est énorme et, par définition, incalculable puisque chaque récit romanesque est censé viser, on le sait, l'originalité. Pourtant, l'agencement de l'action dans la plupart des romans institués, ceux que l'on pourrait appeler aujourd'hui les romans *lisibles*, répond à un schéma assez proche de celui que l'on connaît bien avec la tradition de l'œuvre dramatique classique:

- l'exposition
- le nœud
- le dénouement.

D'après le petit Robert, l'exposition constitue la partie initiale de l'œuvre où l'auteur fait connaître les circonstances et les personnages de l'action, les principaux faits qui ont préparé cette action. Le nœud constitue la péripétie (changement subit de situation dans une action dramatique, un récit) ou la suite de péripéties qui amènent l'action à son point culminant. Le dénouement enfin dénoue une intrigue (ce qui est *intriqué*, embrouillé, rendu complexe), une action au théâtre. Ce type de réflexion, entièrement centrée sur la crise elle-même (avant-pendant-après) est bien connu. Tout le théâtre classique français relève de cette montée de la tension conflictuelle, au sens le plus large du terme, que l'on représente couramment sous la forme d'une courbe inscrite entre une abscisse marquant le déroulement de l'intrigue et une ordonnée indiquant la tension dramatique: exposition d'une situation, évolution vers un conflit, montée du conflit jusqu'à un point culminant, résolution.

## B ■ Pour la définition d'un modèle narratif

Ces premières constatations restent pour le moment trop vagues. Il convient de les préciser et de dégager les grandes lignes d'une *grammaire du récit*, d'une syntaxe narrative, non spécifiques du roman certes, mais qui permettront de cerner l'étude de notre objet avec plus de rigueur. C'est dire la nécessité de fonder le travail de lecture du texte romanesque sur une théorie du texte.

### 1. Hypothèses

Un point de départ consiste à remarquer qu'un texte, narratif ou autre, est un assemblage de mots, de phrases, composé selon un ordre donné qui en assure la cohérence. La question qui nous intéresse ici est de savoir s'il est possible de distinguer un *ordre narratif spécifique* commun, à l'intérieur d'une société donnée, à un auteur d'une part pour l'encodage du procès d'écriture et à un lecteur de l'autre pour le décodage du procès de lecture. L'hypothèse théorique sur laquelle on s'appuiera consiste à poser qu'il existe, de façon généralement implicite, une *compétence narrative* commune au scripteur et au lecteur à l'intérieur d'un groupe culturel donné, compétence qui permet à la fois de comprendre, de mémoriser et de résumer un récit. Ainsi, pour en rester à un plan très simple, lorsqu'on raconte une histoire à un enfant, celui-ci ponctue souvent le récit qu'il écoute de « et après... », « et alors... » qui tendent à montrer que non seulement il suit le fil du récit mais qu'il attend avec impatience la suite. Or, lorsque le conteur achève sa narration, le jeune auditeur, intuitivement, n'éprouve plus le besoin de demander la suite mais réclame tout au plus la répétition de l'histoire: « encore! » En d'autres termes,