

## Des mécanismes de l'intrigue à l'enseignement de la littérature.

### Entretien avec Raphaël Baroni

Propos recueillis par Frank Wagner

Frank Wagner

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/9130>

DOI: 10.4000/narratologie.9130

ISSN: 1765-307X

**Publisher**

LIRCES

**Electronic reference**

Frank Wagner, « Des mécanismes de l'intrigue à l'enseignement de la littérature.

Entretien avec Raphaël Baroni », *Cahiers de Narratologie* [Online], 34 | 2018, Online since 21 December 2018, connection on 14 November 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9130> ;

DOI : 10.4000/narratologie.9130

---

This text was automatically generated on 14 November 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Des mécanismes de l'intrigue à l'enseignement de la littérature.

## Entretien avec Raphaël Baroni

Propos recueillis par Frank Wagner

Frank Wagner

---

En hommage à Gérard Genette

- 1 À l'occasion de la parution de son ouvrage intitulé *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires* (Genève, Slatkine Érudition, 2017), Raphaël Baroni répond aux questions de Frank Wagner sur ce qui l'a amené à revenir sur la question de l'intrigue, sur les liens de son approche avec l'héritage formaliste de Gérard Genette et sur ses prolongements didactiques.
- 2 **1°) Frank Wagner : Raphaël Baroni, après *La Tension narrative* (Paris, Seuil, 2007, « Poétique ») et *L'Œuvre du temps* (Paris, Seuil, 2009, « Poétique »), vous consacrez un troisième ouvrage à la problématique de l'intrigue. Toutefois, il peut paraître sensiblement différent de vos deux livres précédents. Même si la réponse à ma question est pour partie contenue dans son sous-titre, pourriez-vous préciser ce qui fait la singularité de ce nouvel opus, comme certaines des raisons qui vous ont conduit à cet infléchissement partiel de perspective ?**
- 3 Raphaël Baroni : En effet, ces trois ouvrages que vous mentionnez forment en quelque sorte une trilogie, dans la mesure où la dynamique de l'intrigue y occupe une place centrale, mais elle y est abordée selon des angles très différents. J'avoue que, par ailleurs, je suis assez soulagé de clore ce long parcours, qui couvre presque vingt ans de recherches, depuis les débuts de la rédaction de ma thèse en 1998. Heureusement, bien d'autres sujets m'intéressent, notamment les défis posés par l'élargissement des concepts narratologiques à d'autres médias (voir Baroni 2017b). Depuis quelques années, je collabore à l'Université de Lausanne au Groupe d'étude sur la bande dessinée (<http://wp.unil.ch/grebd/>), et ce média à la fois graphique et textuel, qui déploie le

temps du récit dans l'espace de la page, pose des problèmes fascinants pour la narratologie. J'essaie aussi de terminer un ouvrage sur Houellebecq. À mes yeux, les polémiques liées à ses romans mettent en lumière les liens que les lecteurs établissent entre des énoncés fictionnels et la réalité extratextuelle, que ce soit en rattachant la parole à une responsabilité auctoriale ou en envisageant la manière dont la fiction est capable de représenter ou de transformer le monde dans lequel nous vivons<sup>1</sup>. Cela montre aussi que des interprétations divergentes sont possibles, sans que cela ne conduise nécessairement à considérer, comme c'est trop souvent le cas, que tel lecteur serait naïf ou ignorant, alors que tel autre prétendrait détenir la vérité sur le texte. La nécessité de faire exploser la doctrine de la clôture textuelle me semble constituer l'une des préoccupations majeures dans la recherche contemporaine marquée par une remise en question des études littéraires au sein de l'enseignement obligatoire.

- 4 Ce long préambule explique en partie la fonction de mon dernier ouvrage, qui vise en quelque sorte à clore le chapitre de l'intrigue, problématique à laquelle on me ramène un peu trop souvent, probablement à cause du succès rencontré par mon premier livre. Mais j'aimerais aussi souligner que mes orientations de recherche actuelles doivent beaucoup au parcours accompli dans ces trois premiers essais. La dimension transmédiatique était déjà au cœur de *La Tension narrative*, qui prenait le risque de comparer les dispositifs de différents médias, allant de la technique du teasing publicitaire au scénario de *Titanic*, en passant par le suspense en bande dessinée. Par ailleurs, *L'Œuvre du temps* accordait une place croissante à une discussion sur l'éthique et la polyphonie en lien avec la lecture littéraire<sup>2</sup>. J'y affirmais notamment la valeur spécifique de l'intrigue comme moyen de restituer une expérience authentique de l'être plongé dans le temps, et non comme trahison ou simulacre. Gracq, auquel je me suis intéressé à votre instigation (Wagner 2007), y jouait aussi un rôle central, car dans son écriture se conjugue un souci de rendre compte d'une expérience dynamique du monde sans jamais céder à une dramatisation des événements, qui pourrait passer pour artificielle.
- 5 Prolongeant ces réflexions dans mon dernier livre, je rappelle que le mépris envers l'étude de l'intrigue, dont découle sa marginalisation aussi bien dans le champ de la théorie que dans l'enseignement de la littérature, s'explique autant par des facteurs idéologiques que par un hypothétique angle mort (en réalité très relatif) qui serait lié au cadre épistémologique du structuralisme. Si d'aucuns pensent aujourd'hui que les romans de Houellebecq sont toxiques, d'autres continuent à soutenir que lire un roman pour son intrigue relève de l'aliénation, d'un rapport naïf et infantile au récit. Pour cette raison, les études littéraires sont encore trop souvent entrevues comme ayant pour objectif de dépasser ce que Jérôme David a appelé le « premier degré de la littérature » (David 2012). Je suis convaincu que le mépris de l'intrigue dans les études littéraires constitue la voie royale vers ce que Pennac (1992) a appelé l'école du désenchantement. Mais cela ne nous condamne évidemment pas à en rester à un rapport intuitif et subjectif au texte littéraire : j'invite au contraire à démonter la machine et à socialiser l'expérience esthétique en décrivant aussi objectivement que possible les rouages textuels qui sont à son fondement. Cette opération permet également de gagner un peu d'autonomie et de distance critique par rapport à des mécanismes qui nous affectent pour le meilleur ou pour le pire. Comprendre les leviers narratifs, c'est aussi se les réapproprier, rendre possible leur remobilisation dans des contextes nouveaux.

- 6 Par rapport à mes deux premiers livres, *Les Rouages de l'intrigue* visait d'abord à rendre plus explicite ma défense de la lecture pour l'intrigue, en adossant le propos à des considérations éthiques et didactiques. Cela commence par une redéfinition de l'intrigue : si cette dernière constitue simplement le squelette de l'histoire racontée, alors elle n'est pas d'une grande utilité pour les études littéraires, mais si on la conçoit comme un dispositif dont la fonction est d'intriguer le lecteur, alors l'analyse des rouages qui visent à accomplir cet effet se révélera très riche pour le commentaire des œuvres, notamment dans le cadre de l'explication de texte. Pour cela, il fallait montrer que des liens peuvent être établis entre certaines formes textuelles et certaines fonctions discursives, ce que je n'avais fait qu'effleurer jusqu'ici, du fait de l'orientation plus transmédiatique de *La Tension narrative*. Si l'on adopte une approche attentive aux moyens textuels visant à accomplir tel ou tel effet, une analyse qui ne tient pas compte de la spécificité de la littérature en tant que média verbal et scriptural n'est plus praticable.
- 7 Par ailleurs, on observe souvent un décalage important entre l'état de la recherche dans le domaine de la théorie du récit et sa vulgarisation, notamment celle qui repose sur le transfert des concepts narratologiques dans les pratiques enseignantes. Aujourd'hui, la plupart des outils enseignés dans les cours d'introduction à la littérature renvoient à des typologies élaborées il y a près de cinquante ans. C'est la raison pour laquelle certains sont tentés d'en tirer la conclusion que la narratologie n'est qu'un simple épisode dans l'histoire de la théorie littéraire, qu'elle a émergé dans les années soixante et qu'elle s'est éteinte une décennie plus tard. Face à ce constat un peu déprimant, et sans vouloir faire table rase du passé, il s'agissait d'affirmer que la narratologie contemporaine, qui reste encore très vivace<sup>3</sup>, a de nouvelles cartes à jouer, et que les travaux récents, notamment ceux qui s'inscrivent dans des perspectives cognitiviste, rhétorique ou linguistique, peuvent contribuer à revivifier les études littéraires.
- 8 Recourir à la théorie du récit, comme vous le savez bien, ce n'est pas s'enfermer dans des typologies et réduire le texte à un mecano, ou du moins, c'est beaucoup plus que cela : les typologies et les structures sont des leviers, mais elles ne constituent pas des fins en soi. Il ne s'agit évidemment pas de rejeter la tradition issue du structuralisme, mais bien de s'inscrire dans son prolongement pour en préserver l'héritage en l'actualisant. À bien des égards, l'opposition entre narratologie « classique » et narratologie « postclassique » est trompeuse, car elle donne l'illusion de l'existence de deux paradigmes qui s'affrontent, ce qui n'est vrai que jusqu'à un certain point, car il y a quand même une forte continuité au sein de cette discipline. La plupart du temps, les nouveaux paradigmes se construisent à partir des anciens, et non comme une alternative à ces derniers. Personnellement, je me sers de l'étiquette « postclassique » comme d'un simple étendard visant à souligner que la narratologie est une science jeune<sup>4</sup> et encore bien vivante ; on ne peut pas la réduire à l'image un peu poussiéreuse et réductrice d'une tendance à la production de néologismes et de schémas à double entrée. Même les narratologues de la première génération ont connu des trajectoires pleines de rebondissements et leurs textes majeurs, quand on les relit de près, sont beaucoup plus riches que ce que l'on pense ordinairement.
- 9 Alors qu'il vient de disparaître, j'aimerais rendre un hommage appuyé à Gérard Genette en soulignant que l'une de ses contributions les plus marquantes aura été de transformer durablement la manière dont la littérature est enseignée. Aujourd'hui

encore, j'ai construit mon analyse des rouages de l'intrigue en m'appuyant en grande partie sur la typologie établie dans « Discours du récit » (2007), qui demeure parfaitement pertinente. Mais respecter son héritage, c'est aussi accepter de faire avancer la théorie. Ainsi que je l'ai rappelé dans *L'Œuvre du temps*, Genette avait parfaitement conscience du caractère éphémère de ses concepts. Il affirmait que le poéticien « sait qu'il travaille dans – disons plutôt à – l'éphémère, ouvrier d'avance dés-œuvré », et l'effort scientifique consistait à ses yeux à « se savoir essentiellement caduc et voué au dépérissement » (1972 : 269). Mais il ne faut pas voir le dépérissement de manière mortifère, car les concepts passés demeurent fertiles, ils agissent comme des agents pour la création de nouveaux concepts, eux-mêmes transitoires, et certains d'entre eux restent parfaitement pertinents, même si l'usage que l'on en fait diffère un peu. Pour moi, cette évolution est guidée par un principe « pragmatique<sup>5</sup> » : il faut que les concepts soient utiles, c'est-à-dire qu'il faut d'abord qu'ils soient heuristiques, qu'ils aident à faire parler les textes ; il faut aussi, de surcroît, démontrer leur pertinence pour l'enseignement de la littérature, ce qui n'est pas exactement la même chose<sup>6</sup>. Quand l'intérêt pragmatique disparaît, le concept dépérit, car il perd sa valeur d'usage. Si une interprétation ou un usage trop formaliste de la narratologie ont pu faire l'objet de critiques (je pense notamment aux propos assez durs de Todorov dans *La Littérature en péril*), il me semble qu'un recadrage de certains concepts, notamment ceux qui gravitent autour de l'intrigue et de l'immersion, permettrait de démontrer la valeur actuelle de la théorie du récit.

- 10 À quoi bon s'enfermer dans un dialogue entre spécialistes, à part le souci de ménager sa place au soleil dans un « tout petit monde », pour reprendre l'expression de David Lodge ? Comme je l'explique dans l'introduction de mon livre, pour moi, la théorie est impuissante si elle ne parvient pas à transformer l'enseignement de la littérature, et les études littéraires sont aveugles si elles ne sont pas fondées sur une théorisation solide et actualisée de leur objet. Par ailleurs, il faut être conscient que les études littéraires constituent le lieu principal, au sein de la formation obligatoire, où les citoyens sont amenés à réfléchir sur le fonctionnement des récits et à développer leurs compétences interprétatives, critiques, voire rédactionnelles en ce domaine, ce que souligne bien Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser* (2017). Être capable de comprendre le fonctionnement de la machinerie narrative apparaît dès lors comme une nécessité, non seulement pour enrichir la vie culturelle des apprenants, mais également pour élargir leurs horizons sociaux et politiques, puisqu'il semble bien que nous vivions aujourd'hui, pour le meilleur ou pour le pire, dans l'ère des « mythocraties » (Citton 2010).
- 11 **2°) FW : Sur le plan méthodologique, vos ambitions sont également présentées avec clarté, puisque vous vous réclamez d'une tentative de réconciliation des approches formalistes et rhétoriques (p. 15). Pourriez-vous quelque peu approfondir ce souci qui vous a guidé dans la conception du livre ?**
- 12 RB : C'était l'une des principales difficultés, dans la mesure où ces deux approches semblent, aux yeux de nombreux spécialistes, absolument irréconciliables. Pourtant, que l'on se place dans une perspective formaliste ou que l'on adopte des postulats fonctionnalistes ou rhétoriques, les deux horizons finissent presque inévitablement par se rejoindre. C'est ce qui m'a frappé en relisant pour la énième fois *Discours du récit*. Alors que Genette affirme que sa typologie ne vise pas à dresser un inventaire des effets que l'on pourrait associer à telle ou telle figure, il ne cesse de fournir des indications allant en ce sens. La paralipse (lacune d'une information qui pourra être comblée plus

tard par une analepse complétive) ou la focalisation externe (dire moins que ce que sait le personnage) peuvent difficilement se penser, ou même se définir, sans que l'on associe à ces figures une fonction intrigante : en l'occurrence, la création d'un effet de curiosité lié à une lacune dans l'information communiquée au lecteur. De même, quand Hitchcock tente de définir le suspense et de distinguer cet effet de la surprise, il se fonde sur des figures genettiennes : celles de la focalisation zéro et de la scène. Dans le fameux exemple de la bombe placée sous la table, il affirme que pour créer du suspense, il suffit de montrer, éventuellement d'évoquer par le biais d'une prolepse, un danger qui menace les personnages insoucians, et de ralentir le temps de la représentation. Dans ces différents cas, impossible de séparer l'analyse des figures de celle des fonctions. Elles sont solidaires et elles se répondent : on peut difficilement définir des effets tels que le suspense ou la curiosité sans décrire, peu ou prou, les mécanismes formels qui sont à leur fondement, et il est tout aussi difficile de définir des figures telles que la paralipse, la focalisation, la prolepse ou la scène, sans envisager, peu ou prou, les fonctions qu'elles pourraient remplir dans le discours narratif.

- 13 Mais on voit tout de suite poindre le danger : il ne faudrait pas systématiser les procédés et se contenter de dresser un inventaire constitué de simples équivalences du type : forme X = effet Y. Il y a un grand nombre de situations narratives dans lesquelles un suspense très efficace peut être obtenu alors que les personnages sont parfaitement conscients des enjeux, et certains mystères demeurent très intrigants même quand les personnages principaux sont présentés sans ambiguïté. Il n'en demeure pas moins qu'un personnage dont les intentions sont dissimulées engendrera généralement de la curiosité, alors que le suspense repose souvent sur un élargissement de la focalisation au-delà de ce que le personnage peut voir ou savoir. Le rapport entre forme et fonction n'est donc pas nécessaire et suffisant, mais simplement possible, et il faut tenir compte du contexte pour expliquer comment une œuvre donnée mobilise certaines formes pour produire certains effets. Je pense cependant qu'il est utile, en dépit de ces précautions d'usage, de souligner l'existence d'affinités électives entre formes textuelles et fonctions discursives, mais pour cela, il faut commencer par cesser d'opposer systématiquement Gérard Genette à l'approche rhétorique incarnée par son « meilleur ennemi » : Meir Sternberg<sup>7</sup>.

- 14 **3°) FW : Vous insistez à juste titre sur la nécessité de définir avec précision l'intrigue afin de dissiper les malentendus qui trop souvent grèvent les débats portant sur cette notion. Vous serait-il dès lors possible d'exposer la conception de l'intrigue à laquelle vous souscrivez, de même que ses principales modalités ?**

- 15 RB : Là aussi, c'est un point fondamental, car l'intrigue a beau être un concept central en narratologie, c'est aussi l'un de ceux qui ont engendré le plus de malentendus et de définitions contradictoires<sup>8</sup>. En simplifiant beaucoup, soit l'intrigue correspond à la structure logique de l'histoire racontée, soit on la comprend comme un dispositif visant à nouer une tension jusqu'à sa résolution, ce qui la rapproche de ce que les scénaristes appellent des arcs narratifs. On peut avoir parfois l'impression que les deux définitions sont identiques, mais elles sont en réalité très différentes. Dans la première définition, on adopte le point de vue intradiégétique des personnages et la chronologie de l'histoire : un protagoniste est confronté à un problème qui vient perturber une situation de départ et ses actions le conduisent à une résolution, laquelle correspond souvent au rétablissement d'un nouvel équilibre. Dans la seconde définition, on peut suivre le même scénario, mais le point de vue sera totalement différent, car

l'interaction avec le public devient primordiale et c'est la temporalité du récit qui est en jeu. L'intrigue comme arc narratif consiste à voir dans le problème qu'affronte le héros ou l'héroïne un moyen de nouer une tension chez le lecteur, et dans la résolution de ses problèmes, une façon de dénouer cette tension. Alors, bien sûr, le destin du protagoniste peut servir à structurer une intrigue, mais ce n'est pas le seul facteur qui entre en ligne de compte et, surtout, ce n'est pas la seule manière de produire cet effet. Le récit peut très bien bouleverser la chronologie de l'histoire sans perdre son orientation téléologique, qui place le nœud au début et le dénouement à la fin de la séquence. Jeter le lecteur au milieu d'une scène mystérieuse est une manière très efficace de susciter la curiosité du public dès les premières lignes, le dénouement prenant la forme d'une analepse longtemps attendue.

- 16 Par ailleurs, les récits journalistiques<sup>9</sup>, qui se doivent de transmettre une information de la manière la plus efficace possible, montrent à l'envi que l'on peut raconter des événements extrêmement dramatiques sans nouer une intrigue. C'est ce qu'on appelle, dans les formations de journalistes, le principe de l'entonnoir ou de la pyramide inversée : il s'agit de toujours dire en premier ce que le lecteur voudrait savoir d'emblée. Bref, il s'agit de spoiler l'intrigue, de la vider de sa tension pour adapter le récit à un lecteur pressé, qui ne lit généralement pas l'article jusqu'à son terme. Dans la pyramide dramatique, au contraire, l'art narratif adopte une stratégie réticente : il s'agit de dévoiler l'information capitale le plus tard possible, de manière à dynamiser la lecture, voire de laisser le dénouement ouvert. Ainsi, les récits mimétiques, que l'on peut aussi appeler récits à intrigue ou récits intrigants et immersifs, mobilisent toutes sortes de dispositifs formels pour créer de la tension à partir des événements racontés, même quand ces derniers sont assez banals.
- 17 Bref, il s'agit de changer de niveau d'analyse et d'intégrer des facteurs discursifs ou formels dont l'analyse de la structure de l'histoire faisait l'économie, notamment dans les modèles dérivés du formalisme de Propp et de la sémiotique greimasienne. C'est pourquoi j'affirme à plusieurs reprises que le partage entre narratologie « thématique » et narratologie « modale » selon les termes établis par Genette dans *Nouveau discours du récit*, doit être repensé : la séquence nœud-dénouement relève des deux niveaux simultanément, et il faut l'interpréter dans le cadre de l'interaction entre le récit et son destinataire. Le problème, c'est que la fortune critique du « schéma quinaire », popularisé en France par la linguistique textuelle de Jean-Michel Adam<sup>10</sup> (1984 ; 1997), a fini par produire une sorte de consensus au sein des études littéraires, et même au-delà. Pour beaucoup d'enseignants, intrigue reste un simple synonyme de trame de l'histoire ou de structure de la fabula.
- 18 Il est très difficile de faire bouger les choses quand la plupart des gens se reposent sur une définition standardisée, qui continue d'être véhiculée par les manuels scolaires. Par ailleurs, il faut reconnaître que le schéma quinaire a pour lui la simplicité de sa définition : pour en identifier les charnières, il suffit d'être capable de résumer une histoire, alors que l'approche fonctionnelle est multifactorielle. Mais je pense qu'on pourrait simplifier les choses en soulignant que parler de l'intrigue, en termes rhétoriques, c'est simplement répondre à la question : comment l'auteur s'y est-il pris pour (tenter de) vous intriguer ? ou : de quelle manière une tension est-elle créée, entretenue et dénouée dans ce récit ? Ces interrogations peuvent se déployer à toutes les échelles du texte, du simple paragraphe à l'œuvre entière en passant par le chapitre, et les réponses peuvent faire intervenir toutes les couches de signification, du monde

raconté à sa textualisation. Je reconnais qu'il est parfois assez difficile de répondre à ces questions, car les effets sont souvent saisis davantage dans leur virtualité que dans leur actualité, puisqu'on ne peut en saisir les mécanismes que dans une phase critique de relecture, qui n'est justement plus intriguée de ma même manière, puisque la question s'est déplacée du quoi vers le comment. En dépit de ces difficultés, je suis néanmoins convaincu qu'une telle problématique est infiniment plus riche et plus pertinente que la question : quelle est la structure de cette histoire ? On peut d'ailleurs facilement imaginer des dispositifs didactiques articulant une première saisie du récit, privée et documentée par exemple à l'aide de notes de lecture élaborées au fur et à mesure de la progression dans le roman, avec une mise en commun de ces témoignages subjectifs, débouchant sur un travail critique visant à objectiver les fonctionnements textuels qui sont à l'origine des effets consignés. Ce serait une façon de réconcilier l'approche par le « sujet lecteur » (Rouxel et Langlade 2004), qui est documenté par ce qui a été désigné comme le « texte du lecteur » (Mazauric, Fourtanier et Langlade 2011a et 2011b) avec l'exercice critique et argumenté du commentaire de texte.

- 19 En français, les dérivations que l'on peut tirer du substantif intrigue (intriguer, intrigant, intrigué) permettent de saisir assez intuitivement les opérations dynamiques que recouvre le terme. Quand on parle d'intrigue, on a bien conscience que le phénomène a quelque chose à voir avec les effets de curiosité ou de suspense, ou avec la notion de tension ou d'arc narratif, et si l'on s'en tient à la sémantique de l'histoire, on manque totalement cette dimension performative. Le modèle aristotélicien est lui-même ambigu, mais l'insistance sur la catharsis rappelle le caractère fonctionnel de la « mise en intrigue ». C'est ce que souligne Crane dans un article fondamental pour les tenants d'une approche rhétorique (qui est aussi une approche néo-aristotélicienne) : le critique américain affirmait que « la forme de l'intrigue – dans le sens de ce qui la rend utile au sein d'un objet artistique spécifique – c'est plutôt son “mécanisme” ou son “pouvoir” ». (Crane 1952 : 68). C'est aussi ce qui fait dire à Brooks que nous lisons « pour l'intrigue » (1992).
- 20 Tous mes efforts auront consisté à essayer de mettre en lumière le « pouvoir » du récit en enrichissant l'analyse de la forme par celle de son mouvement, ce qui revient à considérer le dispositif textuel non sous l'angle d'une image figée en structure, mais sous celui, cinématique, d'un « mécanisme ». C'est pour cela que, dans *Les Rouages de l'intrigue*, je file une métaphore newtonienne en avançant que la « force de l'intrigue consiste en la conversion de l'énergie potentielle de l'histoire en l'énergie cinétique de la lecture » (2017a : 41). Je pense que dans la mécanique de l'intrigue, la forme de l'histoire est secondaire, ou plus exactement, qu'elle découle de la fonction qu'elle est amenée à remplir. Dans le cas d'une fiction, on peut forger de toutes pièces cette forme narrative pour qu'elle remplisse sa fonction. Pour les récits factuels, cela passe en revanche par un travail de dramatisation visant à faire ressentir à autrui la nature singulière d'une expérience qui a transformé un fait quelconque en un événement racontable. Mais je pense en même temps que l'étude de l'effet doit passer, dans l'enseignement, par l'étude des formes qui sont à la base de cet effet. C'est de cette manière que l'on passe d'un constat fondé sur une lecture idiosyncrasique à une meilleure compréhension du récit, et de la narrativité en général. Il faut en revenir au texte et réfléchir à partir de celui-ci sur les effets qu'il est supposé produire.
- 21 **4°) FW : Après cette nécessaire étape définitionnelle, vous consacrez votre chapitre 2 à une réhabilitation de « la lecture pour l'intrigue » (p. 47 et suiv.).**



**Pourriez-vous expliquer sommairement ce que sont à vos yeux les principaux bienfaits d'une telle lecture ?**

- 22 RB : Je crois que, fondamentalement, nous aimons nous immerger dans des mondes narratifs pour élargir notre champ des possibles, pour nous mettre à la place d'autrui et nous entraîner à envisager la complexité du monde. Notre rapport à l'environnement ne peut se maintenir éternellement dans la quiétude rassurante (en même temps mortellement ennuyeuse) d'un chez-soi. Nous sommes sans cesse amenés à découvrir que le monde résiste à notre pouvoir, qu'il devient occasionnellement opaque ou imprévisible. Cela nous contraint à éprouver des sentiments parfois désagréables, tels que la peur ou l'incompréhension. Mais la déchirure s'incarne aussi de manière plus positive, dans notre capacité à être affecté par autrui, à sortir de notre nombrilisme, à partager un monde avec des étrangers<sup>11</sup>. C'est ce que j'appelle, dans *L'Œuvre du temps*, une « intrigue naturelle », c'est aussi ce qui rend le vécu racontable, ce qui induit éventuellement la nécessité d'une prise de parole narrative.
- 23 Je ne sais pas s'il faut souscrire à la théorie controversée des neurones miroirs, mais le succès rencontré par cette approche émanant des neurosciences souligne en tout cas le fait que l'être humain, en dépit de ses défauts, est capable de se mettre à la place d'autrui et d'éprouver de l'empathie, il est aussi capable de s'immerger dans des histoires qu'on lui raconter. Le phénomène immersif que l'on peut associer aux récits que j'appelle « mimétiques » repose précisément sur une forme de décentration de soi, sur une capacité à se projeter non seulement dans un ailleurs et un autre temps, mais aussi dans une expérience étrangère. C'est pourquoi je suis convaincu que les fictions, mais aussi, plus largement, les récits immersifs, quel que soit le média envisagé, qu'ils soient factuels ou fictionnels, remplissent une fonction anthropologique fondamentale. Souscrivant à l'hypothèse d'Aristote, qui voyait dans nos capacités imitatives l'origine des arts, je pense que le rôle des récits est de produire une expérience simulée. Cela a dû commencer par l'imitation au sens trivial du terme (d'où l'importance que j'accorde au terme « mimétique ») : copier les gestes ou les paroles d'autrui nous a amenés à troquer une identité pour une autre. Puis cela s'est poursuivi par les arts scéniques, dans lesquels des personnages, endossant une identité alternative, ont fait semblant d'agir dans un espace et un temps qui diffèrent de l'ici et du maintenant. Le récit littéraire n'est, à mes yeux, qu'un perfectionnement de ce dispositif qui consiste à faire vivre à l'auditoire une expérience simulée, qui peut être une aliénation ou un ravissement, qui nous soustrait à notre quotidien pour nous divertir ou nous plonger dans un effroi dionysiaque. Je vois aussi, à ce niveau d'analyse, un lien étroit avec la fonction « carnavalesque » dont parlait Bakhtine (1982). Quelle que soit la valeur que l'on attribue à cet arrachement de notre quotidien, on voit à quel point un mépris total pour l'immersion et pour la dynamique de l'intrigue apparaîtrait comme une posture absurde, même si, par ailleurs, l'anti-mimétisme a contribué à engendrer quelques chefs-d'œuvre de la modernité.
- 24 Si la séduction des récits mimétiques peut servir des desseins politiques ou économiques en nous éloignant de la réalité ou en la façonnant – conformément à la condamnation platonicienne, brechtienne, barthésienne ou, plus récemment, salmonienne<sup>12</sup> –, il me semble en revanche difficile de nier que ces artefacts remplissent aussi un rôle adaptatif et éthique. Je suis convaincu que la pure rationalité, ou un textualisme qui s'enfermerait dans la logique extrême du scriptible au détriment d'une forme minimale de lisible, conduit au solipsisme, voire à une forme de totalitarisme.

L'être humain peut difficilement se passer de ces récits mimétiques qui nous permettent, pour citer Eco (1971), de « pleurer pour Jenny ».

- 25 **5°) FW : Vous le précisez expressément, tenter de réconcilier approches formelles et fonctionnelles est très loin d'aller de soi, en raison notamment des réticences des formalistes à l'encontre des hypothèses « fonctionnalistes ». Dans la mise au jour de telle ou telle fonction, estimez-vous qu'il soit possible d'éviter l'écueil que peut constituer la subjectivité du critique, et si oui, à quelles conditions ?**
- 26 RB : Je suis convaincu qu'un rapprochement des perspectives formelle et fonctionnelle est non seulement possible, mais pratiquement inévitable. Il est en réalité très difficile de définir une forme sans la corrélérer à une fonction potentielle, de même qu'il est malaisé d'évoquer des fonctions sans envisager les formes qui les incarnent. Éviter la subjectivité est d'ailleurs aussi difficile pour les formalistes que pour les fonctionnalistes, car décrire, par exemple, ce qui se passe dans un roman ou dans une pièce de théâtre, pose déjà des problèmes interprétatifs considérables<sup>13</sup>. La description objective est davantage un idéal qu'une réalité, on s'en rend rapidement compte lorsqu'on enseigne la littérature et que, dans le commentaire de texte, on est confronté à la pluralité interprétative des étudiants. Pourtant, on s'en tire la plupart du temps en demandant simplement d'objectiver les arguments qui sont au fondement de l'interprétation. À chaque fois, il faut en revenir au texte.
- 27 Mais interpréter un texte, en dire quelque chose de plus que ce qu'il nous livre par sa propre matérialité, c'est toujours réfléchir sur son intentionnalité, c'est décrire non seulement le quoi et le comment, mais aussi faire des hypothèses sur le pourquoi et le pourquoi du comment. Même l'interprétation d'un simple adjectif consiste à expliquer quel est son rôle dans le discours, autrement dit, à faire des hypothèses sur sa fonction. Le même processus se répète à toutes les échelles du texte : quand on avance que tel passage permet de comprendre les motivations du protagoniste ou que tel autre permet de poser le cadre de l'action, on ne se contente pas de décrire, mais on interprète la fonction de la séquence au sein d'une mécanique narrative plus large. Le dispositif narratif tel qu'on le décrit peut fonctionner ou ne pas fonctionner, et les interprétations peuvent diverger sur la nature du dispositif, mais l'important, c'est de toujours pouvoir en revenir à des phénomènes de surface quand il s'agit d'étayer nos hypothèses concernant la fonction de tel ou tel aspect formel du récit. L'expérience n'est jamais entièrement subjective, parce que chaque individu se confronte au même artefact et s'inscrit dans des communautés interprétatives qui partagent des horizons communs.
- 28 Je pense que le travail scolaire, qui consiste en une socialisation de l'interprétation par le biais d'un échange de commentaires argumentés, vise précisément à renforcer l'inscription des parcours individuels de lecture dans des horizons collectifs, sans pour autant écraser sous le poids d'une norme quelconque les discordances interprétatives qui pourraient survenir. Très souvent, la valeur d'un texte littéraire se mesure à sa capacité d'ébranlement des subjectivités, à une résistance qui se manifeste objectivement et entraîne généralement une pluralité de réponses interprétatives. Il s'agit alors de travailler sur cette résistance objective pour en faire émerger la valeur commune. Mais naturellement, cela ne signifie pas que les facteurs psychologiques et contextuels, qui font diverger les lectures, doivent être négligés. Simplement, le travail d'interprétation consiste à envisager comment le contexte et la subjectivité modifient le sens de l'œuvre, et comment on peut malgré tout tenter d'en définir aussi

objectivement que possible les mécanismes. Il s'agit de partir d'une analyse textuelle pour formuler des hypothèses sur les effets que le récit visait à produire, tout en prenant acte du fait que les expériences esthétiques ne sont pas nécessairement celles escomptées, que nous ne sommes pas toujours des « lecteurs modèles », entre autres parce que nous sommes amenés à étudier en classe des récits qui ne nous étaient pas directement destinés, le contexte scolaire et historique modifiant la perception des œuvres et nos attentes les concernant.

- 29 Pour le dire un peu trivialement, on peut imaginer qu'une classe d'adolescents du début du XXI<sup>e</sup> siècle partagera probablement un horizon commun qui consiste à penser qu'un roman du XVII<sup>e</sup> siècle ou un film muet en noir et blanc sont nécessairement ennuyeux, mais l'analyse des mécanismes narratifs de ces œuvres peut amener à surmonter certains a priori, à comprendre la valeur esthétique qu'elles ont pu avoir, et qu'elles possèdent encore potentiellement aujourd'hui. Par ailleurs, il ne faut pas minimiser une attente opposée : à savoir que de nombreux élèves attendent des études littéraires qu'elles leur rendent accessible un corpus d'œuvres jugées prestigieuses, dont la familiarité valorise ceux qui savent en goûter les plaisirs ou, du moins, qui savent en parler<sup>14</sup>. Cette idée bourdieusienne d'une motivation extrinsèque, fondée sur la recherche d'un prestige symbolique, peut paraître, certes, un peu réductrice, mais il n'y a aucune raison de la mépriser : c'est un moteur fondamental qui permet d'élargir les horizons culturels des apprenants et d'enrichir le spectre de leurs expériences esthétiques. Évidemment, ces considérations ne concernent pas uniquement la dynamique de l'intrigue, mais cette dernière, étant donné qu'elle est indissociable de l'intérêt que l'on porte au destin des personnages, devrait être jugée fondamentale pour tous ceux qui affirment que les fictions sont des modèles à partir desquels une réflexion sur la nature humaine et sur la valeur de nos actions peut se déployer, ce constat étant au cœur des plaidoyers actuels pour la défense des études littéraires.
- 30 On pouvait éventuellement reprocher au modèle exposé dans *La Tension narrative* de mettre trop l'accent sur la saisie cognitive de la situation narrative, dont on peut supposer qu'elle ne se réalise pas de manière uniforme chez tous les lecteurs. Pour contourner le problème, dans les analyses empiriques, j'avais plusieurs fois procédé de manière indirecte, en partant des hypothèses formulées par des « lecteurs réels » : par exemple la lecture du scénario du film *Titanic* par Sylvain Rigollot, ou Tardi qui formule lui-même les interrogations laissées en suspens entre deux tomes du *Cri du peuple*. Je n'ai jamais prétendu que tous les lecteurs se posent les mêmes questions au même moment dans l'interprétation d'un récit. Mais je ne suis pas non plus d'accord avec ceux qui soutiennent que pour mener une véritable enquête sur les rouages de l'intrigue, la seule alternative serait de procéder à une visualisation des processus mentaux. À l'instar de Marie-Laure Ryan (2015), je suis convaincu qu'une approche cognitiviste soft, reposant essentiellement sur des inférences fondées sur l'analyse des structures narratives, donne des résultats satisfaisants, et même bien plus satisfaisants que les études menées dans le champ des neurosciences, qui ne peuvent offrir que des résultats très imprécis, car le cerveau reste largement impénétrable.
- 31 Tous les jours, nous formulons des hypothèses sur les intentions des personnes qui nous entourent à partir de leurs discours et de ce que nous savons de leurs actions. Parfois, ces hypothèses s'avèrent malheureuses, mais si nous étions totalement dépourvus de cette aptitude à produire des interprétations généralement satisfaisantes des intentions communicationnelles ou actionnelles des êtres humains avec lesquels

nous interagissons, nous serions tout simplement incapables de vivre en société. Il me semble qu'interpréter un récit en termes d'intentions communicationnelles, tout en cherchant à étayer cette interprétation en recourant à des indices textuels et contextuels, relève de la même aptitude, et cet exercice interprétatif est aussi un lieu où nous apprenons à renforcer nos compétences d'animal social.

- 32 **6°) FW : Dans cette « transition » de la forme à la fonction (ch. 4), vous analysez successivement « caractérisation des personnages, voix, mode, temps et segmentation », tous éléments dont le rapport à l'intrigue ne va pas forcément de soi de prime abord. Vous serait-il possible d'indiquer succinctement comment chacun de ces paramètres est à même selon vous de participer d'une dynamique intrigante ?**
- 33 RB : L'inventaire des affinités électives entre formes textuelles et fonctions discursives permet de souligner que la dynamique de l'intrigue ne repose pas uniquement sur la nature des événements racontés, mais aussi sur la manière dont ils sont racontés. Il s'agit de ne négliger aucun aspect de cet art qui consiste à créer du suspense ou de la curiosité en intriguant le lecteur. Au niveau poétique, tous les concepts formulés par Genette demeurent très utiles, mais certains doivent être repensés et l'on peut en ajouter d'autres, comme l'étude évolutive du personnage (Jouve 1992), l'analyse de la segmentation chapitrale ou épisodique (Dionne 2008 ; Leblond et al. 2015) ou encore l'analyse de la représentation verbale de l'action.
- 34 Pour les figures genettiennes, au-delà des phénomènes que j'ai déjà mentionnés, il est évident qu'un récit rétrospectif offrira une perspective différente pour moduler la tension narrative qu'un récit énoncé au présent, car dans le premier cas, des allusions concernant un futur déjà accompli pourront être formulées, aussi bien d'ailleurs sous forme de teaser que de spoiler. En revanche, la narration simultanée offre une perspective intéressante pour le suspense, car elle place le lecteur dans une posture cognitive similaire à celle des personnages, pour lesquels l'avenir n'est pas encore écrit. Dans mon livre, je n'ai pas vraiment abordé les différences entre récits homodiégétiques et hétérodiégétiques, car rien ne permet d'affirmer qu'une forme serait plus immersive ou intrigante qu'une autre, mais l'identité du narrateur peut jouer un rôle crucial quand il s'agit de réfléchir sur les effets découlant de la limitation de son champ de connaissances concernant l'histoire. Par ailleurs, Genette affirme que l'opposition entre scène et sommaire est traditionnellement corrélée à l'intensité dramatique des événements représentés, ce qui se traduit souvent au cinéma par un ralentissement de l'action associé au climax du film. Pour Sternberg, il est aussi évident que les anachronies ont un lien direct avec la curiosité, tandis que le récit linéaire est associé au suspense. La manière dont Genette définit la focalisation, en termes de restriction ou d'élargissement de l'information transmise par le narrateur, en fait aussi un paramètre central dans la modulation de la tension narrative.
- 35 Un autre aspect, que j'avais négligé dans *La Tension narrative*, mais sur lequel insistent tous les manuels pour scénaristes, consiste à affirmer que le suspense dépend en grande partie de notre attachement au personnage, ce qui implique qu'il doit posséder une certaine épaisseur ontologique. Cette épaisseur repose sur ce que Barthes appellerait un « effet de réel », qui est généralement obtenu, on le sait, par une surdétermination, par une accumulation progressive de qualités idiosyncrasiques qui transforment le personnage en personne crédible, excédant le rôle qu'il ou elle joue dans la trame de l'histoire. En dépit de cette surdétermination, il faut aussi que le

personnage demeure partiellement imprévisible, qu'il maintienne un degré relatif d'autonomie par rapport à son rôle attendu. Enfin, on peut produire un effet de curiosité très efficace quand son intention ou son rôle sont provisoirement occultés ou brouillés. Pour analyser la dynamique de l'intrigue, il faut donc toujours avoir en tête ces trois paramètres évolutifs essentiels, qui peuvent entrer en tension : la surdétermination, l'indétermination et la sous-détermination de tel ou tel personnage à telle étape du récit.

- 36 Quant à la segmentation, c'est un paramètre dont dépendent les effets de cliffhangers (Baroni 2016), dont la valeur fonctionnelle est apparue historiquement avec le roman-feuilleton, mais qui a trouvé des prolongements dans la segmentation chapitrale à travers la pratique de la focalisation alternée. Ce paramètre, longtemps négligé, est en train de retrouver une place centrale dans l'étude du récit avec l'émergence de la poétique des chapitres (Dionne 2008 ; Leblond et al. 2015) et avec l'intérêt que l'on porte aujourd'hui aux séries télévisées (Baroni & Jost 2016) et à la sérialité en général (Goudmand 2013).
- 37 **7°) FW : au titre du mode, notion narratologique d'un maniement souvent malcommode, vous proposez une distinction à mes yeux très stimulante, car tout à fait opératoire dans une perspective analytique : celle de la focalisation et du point de vue. Vous serait-il possible d'illustrer d'un exemple la fécondité d'un tel découplage pour les études de textes ?**
- 38 RB : Je crois que tout enseignant de littérature a déjà été confronté un jour au malaise que constitue l'explication à ses élèves ou à ses étudiants de la focalisation, qui semble, chez Genette, recouvrir la question du point de vue, notamment parce que les termes « interne » ou « externe » ont été choisis pour définir les différents modes. Le problème, c'est que la définition de la focalisation par Genette ne fait pas directement intervenir l'ancrage du récit dans le point de vue subjectif du personnage, mais repose strictement sur la quantité d'informations le concernant : autrement dit, dans un récit, on peut en savoir autant, moins ou plus que le personnage, et c'est ce qui distingue le récit en focalisation « interne » du récit en focalisation « externe » ou « zéro ».
- 39 Cette définition a été très critiquée, notamment par Mieke Bal (1977), puis par Alain Rabatel (1997), parce que si l'on s'en tient strictement à une théorie du point de vue, il n'y a que deux perspectives possibles : soit l'on est dans le point de vue d'un personnage, soit l'on se trouve en dehors de celui-ci, dans le point de vue du narrateur. Rabatel (1998) a montré par ailleurs qu'il existait des outils linguistiques très précis qui permettaient de mettre en évidence les lieux où le récit procède à un débrayage du point de vue du narrateur pour se ré-ancrer, totalement ou partiellement, dans le point de vue du personnage. La question interne/externe est une question liée à la perspective de la narration et elle est construite discursivement, elle n'a donc pas grand-chose à voir avec la question de la quantité d'information à disposition du lecteur. On peut accéder sporadiquement aux pensées et aux perceptions d'un personnage tout en sachant certaines choses qu'il ignore ou en ignorant certaines choses qu'il sait. Il s'agit de deux niveaux d'analyse différents. En revanche, contrairement à Rabatel, je ne pense pas qu'il faille totalement abandonner l'approche genettienne, car elle est très utile pour définir le jeu de la tension narrative. Je rappelle en passant que Jost (1989) a montré depuis longtemps qu'il y a une distinction à opérer entre ocularisation et focalisation, mais qu'il y a aussi une complémentarité entre la description du point de vue et la réflexion sur le degré d'information dispensé par le

récit au sujet du personnage. Je pense d'ailleurs que ce que Rabatel appelle le « point de vue embryonnaire », à savoir une attitude qui consiste à se « mettre à la place des autres en suivant le déroulement de l'action qu'ils exercent ou dans laquelle ils sont engagés » (Rabatel 2014 : 43), renvoie davantage à la focalisation genettienne qu'à la question de la construction textuelle du point de vue : ce qui compte ici, c'est la quantité d'information disponible, pas la perspective énonciative.

40 Pour éviter la confusion, je propose donc de changer la terminologie de Genette et d'abandonner les termes « interne » et « externe ». Certes, la focalisation du récit sur tel ou tel personnage est essentielle, dans la mesure où il en découle un effet d'immersion dans la fiction, mais les situations de décalage épistémique entre personnage et lecteur devraient être désignées par les termes de « focalisation élargie » (on en sait plus que le personnage : régime favorable à l'effet de suspense) ou de « focalisation restreinte » (on en sait moins que le personnage : régime favorable à l'effet de curiosité). À cette analyse s'ajoute celle de l'ancrage interne ou externe du point de vue, que l'on peut décrire avec beaucoup de précision grâce aux outils de l'analyse textuelle, sans que cela n'induisse automatiquement des effets de superposition ou de décalage des savoirs entre personnage et lecteur. À mon avis, les deux approches devraient toujours être combinées dans l'analyse de texte : même si l'analyse du point de vue n'a pas un effet aussi direct sur la dynamique de l'intrigue que les variations de focalisation, l'ancrage de la représentation influence malgré tout la manière dont les événements sont appréhendés par le lecteur. J'ai aussi avancé (Baroni 2017d) que l'on pouvait éventuellement envisager un quatrième mode, celui du récit non focalisé, pour décrire des représentations narratives qui ne visent pas à produire une immersion dans l'histoire, et pour lesquelles la question de savoir si l'on en sait autant, moins ou plus que les personnages est dépourvue de pertinence. Je pense notamment au récit historique, pour lequel la fonction informative domine sur la fonction immersive, et où il est évident que l'historien en sait à la fois moins et plus que les personnages historiques dont il parle, puisqu'il dispose de sources lacunaires mais jouit d'un recul qui faisait défaut aux sujets dont il parle<sup>15</sup>.

41 **8°) Dans le sillage de certains travaux de linguistique textuelle, vous vous intéressez également aux modalités variées de « la manifestation verbale de l'intrigue » (ch. 5). Dans ses grandes lignes, comment pourrait-on définir cette « stylistique de la tension narrative » (p. 135 et suiv.) que vous appelez alors de vos vœux ? et comment la concilier avec l'approche plus « poétologique » adoptée au cours du chapitre précédent ?**

42 RB : L'une des critiques les plus pertinentes adressée à la narratologie structuraliste concerne ce que Rabatel définit comme une « sous-estimation persistante des phénomènes de surface et de discours, en raison de la fascination pour les structures profondes » (2017 : 256). Je pense en effet que, pour gagner en précision, le commentaire des textes narratifs devrait tirer un profit plus systématique des nombreux travaux développés dans le giron des sciences du langage. Lorsqu'on travaille sur un média audio-visuel comme le cinéma, la piste sonore, le montage, le cadrage ou l'angle de vue de la caméra sont des passages obligés de l'analyse de séquence. Si l'on veut obtenir une précision similaire dans l'analyse des textes littéraires, il me semblerait absurde de négliger la dimension verbale de la représentation de l'action, qui est un paramètre aussi essentiel dans la dramatisation des événements que le cadrage ou le montage au cinéma.

- 43 C'est pourquoi, même si je n'ai pas moi-même toutes les compétences requises pour la développer, j'invite à poser les fondements d'une véritable stylistique de la tension narrative, qui pourrait se construire, au niveau linguistique, à partir de plusieurs approches complémentaires : la théorie du déplacement déictique (Duchan et al. 2005 ; Philippe 2000), la conception guillaumienne des paradigmes temporels (Leiduan 2012), les travaux de Weinrich (1973) sur la mise en relief ou la valeur immersive du passé simple, la construction textuelle du point de vue (Rabatel 1998), le cadre conceptuel fourni par l'interactionnisme socio-discursif (Bronckart 1996), sans parler de la théorie du narrateur optionnel (Patron 2009) et du discours indirect libre. J'ai conscience des angles-morts de ma perspective, qui mériterait, entre autres, d'intégrer une réflexion sur les effets d'opacité ou de transparence des énoncés liée à la construction syntaxique de la phrase (Philippe 2002), sans parler des anaphores ou des démonstratifs ambigus dans les incipits des romans ou des chapitres (Philippe 1998). J'ai malgré tout essayé d'esquisser le périmètre de ce champ de recherche en renvoyant à quelques travaux incontournables, trop souvent négligés par les narratologues.
- 44 **9°) FW : À l'échelle de votre livre, la phase de modélisation théorique est suivie d'un triptyque relevant davantage de la critique littéraire, et consacré à *Derborence* de Ramuz, *Le Roi Cophetua* de Gracq et *Les Gommès* de Robbe-Grillet – textes que l'on peut, à première vue, considérer comme esthétiquement contrastés. Pourriez-vous dégager, superficiellement bien sûr, à propos de chacun d'eux, le trait saillant susceptible de susciter selon vous une lecture intrigante ?**
- 45 RB : Il me semblait absolument nécessaire de montrer que la question de l'intrigue ne concernait pas uniquement la littérature de genre ou les récits populaires, mais qu'elle pouvait aussi se déployer dans quelques œuvres emblématiques du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, période pourtant considérée comme particulièrement réticente vis-à-vis de l'intrigue. En fait, cet effort vise à sortir de l'aveuglement découlant d'un rejet de principe contre la dynamique du récit, qui a engendré des conceptions réductrices du rôle et de la forme de l'intrigue. Pour beaucoup de critiques, l'intrigue est confondue avec un ordre linéaire et causal inscrivant une série d'événements dans une totalité facilement descriptible. Aussi, dès qu'une œuvre s'écarte un peu de ce canevas, dès que la linéarité est brisée, dès que les événements apparaissent un peu moins saillants et qu'il devient difficile de les résumer, on affirme haut et fort que l'auteur a tourné le dos à l'intrigue, ce qui est généralement considéré comme un critère fondamental pour accorder de la valeur à son texte dans l'histoire littéraire récente, encore marquée par une esthétique moderniste.
- 46 Lorsque vous m'avez invité à participer à un ouvrage sur Julien Gracq (2007), j'ai immédiatement senti, à la lecture de *La Presqu'île*, que de nombreux commentaires sur cette œuvre manquaient totalement ce qui constituait l'intérêt du récit. Il me semble que l'on se trompe lorsqu'on affirme, par exemple, que Gracq se détourne de l'intrigue pour privilégier une œuvre poétique fondée sur une attitude descriptive ou contemplative. Certes, il ne se passe pas grand-chose dans ses histoires, mais le temps n'apparaît jamais comme figé. Les moteurs fondamentaux du désir et de l'inquiétude dynamisent la durée, et cette attention au passage du temps, cette tension d'un être porté en avant de lui-même, vers un dénouement attendu, s'incarne dans un style incroyablement dense. Même les passages descriptifs sont continuellement émaillés par des adverbes tels que « encore » ou « déjà » qui dynamisent la durée : il n'y a jamais de pause descriptive, mais une description du temps qui passe. La caractérisation très

réticente des personnages ou des événements est aussi un cas exemplaire de création de curiosité par un retard dans la livraison d'une information importante. Je pense que pour toutes ces raisons, Gracq est un auteur idéal pour mettre en évidence la dimension stylistique de l'intrigue, car la tension narrative repose davantage sur des phénomènes de surface que sur la nature des événements racontés.

- 47 Votre article sur l'intrigue dans les romans de Robbe-Grillet a été pour moi un autre révélateur, notamment quand vous évoquez cette « heureuse surprise » qu'a constitué pour vous « l'emprise fascinante exercée par un univers fictionnel d'une remarquable densité » (Wagner 2011). Dans *Les Gommès*, il y a un malentendu sur la nature d'un récit qui, certes, bifurque continuellement vers des directions imprévues, mais qui demeure malgré tout très intrigant. La tonalité change par rapport aux genres populaires, il y a davantage de réflexivité et d'ironie, mais les mécanismes fondamentaux du suspense et de la curiosité continuent à jouer pleinement. Analyser la tension narrative dans *Les Gommès*, c'est aussi déconstruire un préjugé tenace que l'on associe souvent à l'une des œuvres emblématiques du Nouveau Roman et, plus largement, à un certain modernisme en littérature. Certes, les mécanismes traditionnels sont exhibés et déplacés, mais le nouveau dispositif continue à produire des effets semblables. L'attitude de Robbe-Grillet, si l'on s'en tient à ses essais, est elle-même ambiguë : il lui arrive de dire que l'intrigue n'importe plus dans la littérature contemporaine, mais c'est parce qu'il définit cette dernière dans le sens étroit des approches formalistes, comme ordre causal et linéarité. Par contre, il reconnaît volontiers qu'en dépit de ce que l'on a écrit sur ses œuvres, ses romans racontent bel et bien des histoires. Je ne nie pas qu'il existe des œuvres qui remettent en question de manière beaucoup plus radicale la narrativité et la mise en intrigue, mais il était intéressant de montrer que cette dernière conserve malgré tout une capacité adaptative fascinante, qui la rend soluble même dans des projets qui se rattachent à l'avant-garde littéraire du siècle dernier.
- 48 Le cas de Ramuz m'a aussi intéressé par le décalage que j'ai perçu d'emblée en comparant le commentaire qui en est fait dans la préface de l'édition de la *Pléiade*, qui affirme que l'intérêt de l'intrigue est très secondaire, et la réception critique au moment de la sortie du livre. Suite à la crise financière de 1929, Ramuz avait quelques raisons personnelles de produire un roman qui serait susceptible de lui assurer un succès commercial, et selon toute évidence, il a parfaitement réussi son coup, puisque la presse unanime salue une histoire assez facile à lire, très poignante, qui prend le lecteur dès les premières lignes pour ne pas le lâcher jusqu'au dénouement. Même si Ramuz a eu d'autres ambitions esthétiques, qui l'ont amené occasionnellement à préférer l'esthétique du tableau à celle du récit, il semble donc bien que l'invention d'une intrigue haletante ne fût pas hors de sa portée. J'ai montré par ailleurs qu'il a tenu des propos sur la littérature qui marquent une préférence marquée pour le roman populaire contre le roman didactique à la Zola, parce que pour lui, l'art devait d'abord engendrer du plaisir avant d'enseigner quoi que ce soit.
- 49 Le cas Ramuz, que je connaissais bien pour avoir collaboré à l'édition critique de *Derborence* dans les *Œuvres complètes* publiées chez Slatkine, m'a aussi permis de montrer que l'étude de la dynamique de l'intrigue n'était pas incompatible avec une approche plus contextuelle des œuvres littéraires. L'intrigue de *Derborence* s'éclaire non seulement en étudiant ses mécanismes textuels, mais aussi en étudiant sa réception critique, son insertion dans les courants littéraires de son temps et sa genèse.



- 50 **10°) FW : Même si votre livre témoigne d'un « recentrement » sur les textes littéraires, vous procédez tout de même à une ouverture de perspective finale, en vous intéressant au devenir des productions narratives contemporaines dans le cadre de ce que Henry Jenkins nomme le « transmedia storytelling ». Dans ce contexte élargi et renouvelé, sans aller peut-être jusqu'à parler de « propriétés », les récits de fiction littéraires vous paraissent-ils posséder certaines singularités, et si oui lesquelles ?**
- 51 **RB :** La focalisation sur des récits littéraires revêt pour moi une grande importance : premièrement, cela me permet, ainsi que je l'ai dit, de m'approcher de la matérialisation verbale et scripturale de phénomènes plus généraux et abstraits. Par ailleurs, il devient possible d'aborder des questions qui relèvent de la didactique de la littérature, ce qui est absolument fondamental à mes yeux, car c'est presque exclusivement via l'étude des récits littéraires qu'une réflexion plus générale sur la narrativité est enseignée au niveau de la formation obligatoire. Même si, à mes yeux, c'est le récit mimétique qui importe, quels que soient ses avatars médiatiques, je reconnais volontiers que le texte littéraire est pourvu d'attributs particulièrement intéressants dans un contexte d'enseignement. Non seulement il s'incarne dans le langage, qui est à la base de la pensée, mais il s'inscrit aussi dans une histoire longue, qui permet d'envisager une variété de formes pratiquement infinie. Cette histoire longue et la légèreté des moyens de production libèrent parfois le récit littéraire de contraintes, notamment économiques, qui risqueraient d'en limiter les possibles.
- 52 Il faut ajouter que les romans ont l'énorme avantage de se vendre en édition de poche, ils sont donc bon marché et facilement manipulables. On peut les annoter et en citer des extraits dans des communications orales ou manuscrites sans avoir à s'appuyer sur des techniques complexes. En dépit de l'affection particulière que je porte à la bande dessinée, ces facteurs de prix et de maniabilité me semblent constituer les plus sérieux obstacles pour une entrée de ce média dans les classes de littérature : difficile de demander à des élèves d'acheter un roman graphique à cinquante euros, et plus difficile encore d'exiger d'eux d'annoter un tel objet ou de le citer sans recourir à une reproduction informatique ou à une photocopie<sup>16</sup>. Par ailleurs, beaucoup de jeunes (et de moins jeunes) accordent une place importante aux séries télévisées et aux jeux vidéo, et je suis convaincu qu'il faudra un jour accorder à ces objets souvent esthétiquement ambitieux l'attention qu'ils méritent, mais les obstacles pratiques pour étudier des récits audio-visuels, instables et évolutifs sont pratiquement insurmontables en l'état actuel.
- 53 Je terminerai en rappelant que, pour autant qu'il sache lire et écrire, chaque lecteur est un écrivain potentiel, alors qu'il est beaucoup plus difficile de s'improviser dessinateur de bandes dessinées, réalisateur de film ou créateur de jeux vidéo si l'on ne dispose pas de talents spécifiques ou de moyens financiers importants. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la vaste majorité des fan fictions sont des récits verbaux, qui imitent les codes romanesques les plus traditionnels. Voir comment une œuvre littéraire est construite permet d'envisager comment on pourrait créer soi-même des récits, quelle qu'en soit la source d'inspiration. Évidemment, le revers de la médaille, c'est que, dans une société numérique où les pôles de production et de réception sont plus poreux que jamais, où la soi-disant culture de la gratuité s'est imposée en norme, et où les canaux de diffusion échappent de plus en plus aux acteurs traditionnels, on a parfois l'impression qu'il y a plus de prétendants au statut d'écrivain que de lecteurs prêts à déboursier de l'argent

pour lire un roman ou un recueil de poésies. C'est aussi cela, la crise de la littérature : une pléthore d'offre pour une demande anémique. Mais cette évolution ne marque pas forcément la fin de la littérature, c'est un moment de mutation, et c'est peut-être aussi le moment de sa véritable démocratisation. Reste que l'on pourrait rappeler à tous les auteurs en herbe, et notamment à ceux qui suivent nos cours de littérature, que les meilleurs écrivains sont généralement de grands lecteurs, à l'instar de Kurt Cobain, qui, en dépit d'une technique musicale assez rudimentaire, a été capable de créer des morceaux légendaires en s'appuyant sur une solide culture musicale, aussi bien alternative que mainstream<sup>17</sup>.

- 54 Même si la société du *do it yourself* est confuse et très inégale dans ce qu'elle est capable d'engendrer, elle est aussi riche de promesses d'émancipation. Je préfère une société où tout le monde se prend pour un écrivain et où plus personne ne peut vivre de ce métier (qui reviendrait à sa fonction de loisir ou d'activité secondaire), plutôt qu'un monde dominé par de grands éditeurs et de grands intellectuels professionnels, écrasant leur entourage de leur prestige et de leur aura. Je suis persuadé que ceux qui auront encore quelque chose d'intéressant à dire, ceux dont les récits conserveront ce pouvoir d'ébranlement ou de nouveauté qui font la valeur des récits mimétiques, trouveront encore un moyen de se détacher du flux médiatique et de rencontrer un large auditoire.
- 55 Ce sont les raisons principales pour lesquelles je souscris volontiers à l'idée que les études littéraires devraient demeurer longtemps un jalon essentiel dans l'éducation des citoyens, pour autant que l'on prenne au sérieux la nécessité de comprendre et de maîtriser jusqu'à un certain point les formes narratives qui saturent nos existences. Si je devais encore commettre un livre sur la dynamique de l'intrigue, ce serait pour aller encore plus loin dans la voie de la didactique, il s'agirait pour moi de produire un véritable manuel, peut-être aussi bien pour apprendre à démonter les rouages des récits que pour apprendre à les faire fonctionner soi-même. Impossible de refermer le chapitre de la poétique de l'intrigue sans ouvrir celui de son enseignement.

---

## BIBLIOGRAPHY

Adam, Jean-Michel (1984), *Le Récit*, Paris, P.U.F.

Adam, Jean-Michel (1997), *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan.

Adam, J.-M. & F. Revaz (1996), *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil.

Bakhtine, Mikhaïl (1982), *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

Bal, Mieke (1977), *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck.

- Baroni, Raphaël (2017a), *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Erudition.
- Baroni, Raphaël (2017b), « Pour une narratologie transmédiée », *Poétique*, n° 182, p. 155-175.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-p-155.htm>
- Baroni, Raphaël (2017c), « Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », *Fabula / Les colloques*, Les « voix » de Michel Houellebecq.  
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>
- Baroni, Raphaël (2017d) « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahiers de narratologie*, n° 32.  
URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7851>
- Baroni, Raphaël (2016), « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions et du fonctionnement du récit mimétique », *Cahiers de narratologie*, n° 31.  
URL : <https://narratologie.revues.org/7570>
- Baroni, Raphaël (2014), « La guerre des voix : critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq », *CONTEXTE*, Varia.  
URL : <http://contextes.revues.org/5979>
- Baroni, Raphaël (2012), « Le chronotope littéraire de l'étranger », *Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies*, n° 192, p. 161-174.
- Baroni, Raphaël (2009), *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil.
- Baroni, Raphaël (2007), *La Tension narrative*, Paris, Seuil.
- Baroni, Raphaël & François Jost (dir.) (2016), « Repenser le récit avec les séries », *Télévision*, n° 7.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-televison-2016-1.htm>
- Baroni, Raphaël & Francis Langevin (dir.) (2016), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », *Arborescence*, n° 6.  
URL : <https://www.erudit.org/revue/arbo/2016/v/n6/index.html>
- Bechdel, Alison (2014), *Fun Home. Une tragi-comédie familiale*, Paris, Éditions Points.
- Bemporad, Chiara (2014), « Lectures et plaisirs : pour une reconceptualisation des modes et des types de lecture littéraire », *Etudes de Lettres*, n° 295, p. 65-83.
- Bionda, Romain (2017), « La vérité du drame. Lire le texte dramatique », *Poétique*, n° 181 p. 67-82.
- Bronckart, Jean-Paul (1996), *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne & Paris, Delachaux & Niestlé.
- Brooks, Peter (1992 [1984]), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- Citton, Yves (2017), *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam.
- Citton, Yves (2010), *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam.
- Cobain, Kurt (2005) *Journal*, trad. par Laurence Romance, Paris, Oh ! Éditions.
- Coste, Florent (2017), *Explore. Investigations littéraires*, Mercuès, Questions théoriques.
- Crane, R. S. (1952), « The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones », in *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, Chicago, University of Chicago Press, p. 62-93.

- David, Jérôme (2012), « Le premier degré de la littérature », *LHT*, n° 9.  
URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>
- Dionne, Ugo (2008), *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder & Lynn E. Hewitt (1995), *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates.
- Eco, Umberto (1993 [1971]), « Pleurer pour Jenny ? », in *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, p. 13-25.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Goudmand, Anaïs (2013), « Narratologie du récit sériel », *Revue Proteus*, n°6, p. 81-89. Consulté le 17 octobre 2014. URL : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-10.pdf>
- Hansen, Per Krogh, John Pier, Philippe Roussin & Wolf Schmid (dir.) (2017), *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin, de Gruyter, coll. « Narratologia ».
- Jost, François, (1989), *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL.
- Jouve, Vincent (1992), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- Kukkonen, Karin (2014), « Plot », in *Handbook of Narratology*, P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid (dir.), Berlin & New York, Walter de Gruyter, p. 706-719.
- Leblond, Aude, Claire Colin & Thomas Conrad (dir.) (2015), « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », in *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Leiduan, Alessandro (2012), « Pour une nouvelle narratologie guillaumienne », *Modèles linguistiques*, XXXIII, n°65, p. 11-40.
- Mazauric, Catherine, Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade (dir.) (2011a), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, Editions Peter Lang, coll. « Théo'Crit ».
- Mazauric, Catherine, Marie-José Fourtanier, Gérard Langlade (dir.) (2011b), *Textes de lecteurs en formation*, Bruxelles, Editions Peter Lang, coll. « Théo'Crit ».
- Patron, Sylvie (2018), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- Patron, Sylvie (2009), *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin.
- Pennac, Daniel (1992), *Comme un roman*, Paris, Gallimard.
- Philippe, Gilles (2002), *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard.
- Philippe, Gilles (2000), « L'ancrage énonciatif des récits de fiction », *Langue française*, n°128, p. 3-8.
- Philippe, Gilles (1998), « Les démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman », *Langue française*, n°120, p. 51-65.
- Rabatel, Alain (2017), « Des récits en général, de la narratologie en particulier », *Questions de communication*, n° 31, p. 245-264.
- Rabatel, Alain (2014), « Empathie, points de vue, méta-représentation et dimension cognitive du dialogisme », *Études de linguistique appliquée*, n° 173, p. 27-45.
- Rabatel, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé.

Rabatel, Alain (1997), « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », *Littérature*, n° 107, p. 88-113.

Revaz, Françoise (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, DeBoeck & Duculot.

Rouxel, Annie and Gérard Langlade (dir.) (2004), *Le Sujet lecteur. Lectures subjectives et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR.

Ryan, Marie-Laure (2015), « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de Narratologie*, n° 28.

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7171>

Salmon, Christian (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

Segal, Eyal (2015), « L'École de Tel Aviv. Une approche rhétorique et fonctionnaliste du récit », *Cahiers de narratologie*, n°28.

URL : <http://www.vox-poetica.org/t/pas/segal.html>

Sternberg, Meir (2011), « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n°4, p. 35-50.

Todorov, Tzvetan (2007), *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion.

Wagner, Frank (2011), « Raconter est devenu proprement impossible. Fabula et intrigue dans l'œuvre romanesque d'Alain Robbe-Grillet », *Atelier de théorie littéraire. Fabula*.

URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Fabula\\_et\\_intrigue](http://www.fabula.org/atelier.php?Fabula_et_intrigue)

Wagner, Frank (dir.) (2007), *Lectures de Julien Gracq*, Rennes, PUR.

Weinrich, Harald (1973), *Le Temps*, Paris, Seuil.

## NOTES

1. Sur Houellebecq, voir (Baroni 2009 ; 2014 ; 2017c ; Baroni & Langevin 2016).
2. Sur la polyphonie et l'éthique, voir aussi (Baroni & Langevin 2016).
3. Pour un aperçu de l'état actuel de la narratologie, voir notamment (Hansen et al. 2017) et (Patron 2018).
4. En réalité, elle n'est pas si jeune si l'on considère que la narratologie a simplement pris le relais de la poétique, dont les racines remontent aux périodes antique et classique.
5. Il faut prendre ici ce terme dans son sens général, et non selon l'acception philosophique plus étroite récemment défendue par Florent Coste (2017).
6. En ce qui concerne cette distinction, je pense notamment aux approches quantitatives relevant des humanités numériques. Certes, ces dernières, par leur exhaustivité, nous apprennent des choses que nous ignorions sur les textes littéraires, mais elles me semblent de peu de profit pour l'enseignement de la littérature, qui repose pour l'essentiel sur une démarche qualitative visant à faire ressortir la singularité d'un texte.
7. Pour se faire une idée de la nature (et de l'intensité) de l'opposition entre Genette et Sternberg, j'invite à lire ce qu'en dit ce dernier dans un article récent (2011). Pour une synthèse en français sur l'approche rhétorico-fonctionnaliste de l'école de Tel Aviv, voir Segal (2015).
8. Voir à ce sujet Kukkonen (2014 : 706).

9. Pour une théorie gradualiste de la narrativité prenant en compte l'intrigue naturelle des feuillets médiatiques, voir Revaz (2009).
10. Voir aussi (Adam & Revaz 1996).
11. Sur l'importance de la figure de l'étranger dans la théorie du récit, voir Baroni (2012).
12. Voir (Salmon 2007).
13. Voir à ce sujet la réflexion de Romain Bionda sur la « vérité du drame » (2017).
14. À ce sujet, voir les travaux de Chiara Bemporad (2014).
15. Sur cette extension, voir Baroni (2017d).
16. Ce qui repose la question du format de poche pour la bande dessinée, qui n'a jamais réussi à s'imposer, mais qui pourrait retrouver une actualité avec certaines œuvres contemporaines plus facilement adaptables que le traditionnel album franco-belge. On peut noter que le best-seller d'Alison Bechdel, *Fun Home*, est vendu en France dans la collection « points » du Seuil à un prix inférieur à 10 euros.
17. Sur l'importance de cette culture musicale, et son mépris pour la virtuosité technique, voir Cobain (2005).