

Dynamique de l'intrigue, improvisation et segmentation : nouvelles perspectives pour l'enseignement de la littérature

Raphaël Baroni

Résumé

Cet article reprend des passages tirés de mon ouvrage *Les Rouages de l'intrigue*. Je défends l'idée que l'intrigue peut être improvisée, car elle consiste essentiellement en un dispositif suscitant le désir d'un dénouement. L'étude de l'intrigue exige de lier l'analyse de la trame des événements à l'étude de la manière dont l'histoire est racontée et aux effets qui en découlent. Après avoir redéfini l'intrigue dans une perspective fonctionnaliste, j'explique l'intérêt de son analyse pour les études littéraires. J'évoque notamment la segmentation narrative et le phénomène du *cliffhanger*, que ce dernier soit engendré par le découpage en épisodes ou par le découpage en chapitres. La conclusion revient sur la difficulté de lier analyse formelle et analyse fonctionnelle, tout en soulignant l'importance de ce rapprochement dans le cadre d'un enseignement de la littérature soucieux de socialiser l'interprétation des textes et de renforcer les compétences critiques des apprenants.

Mots-clés

intrigue, segmentation, épisode, chapitre, cliffhanger

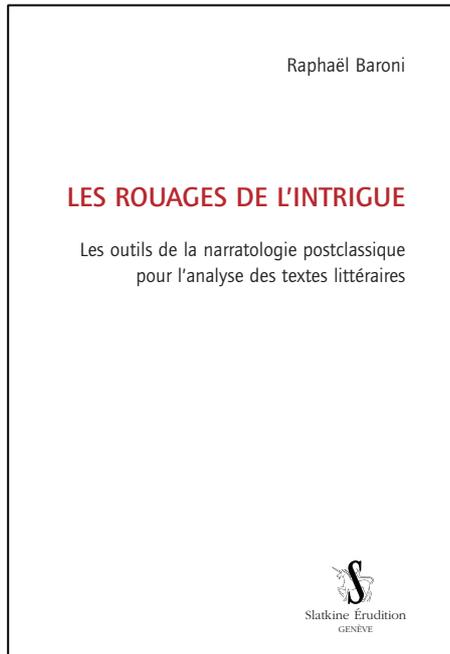
⇒ Titel, Lead und Schlüsselwörter auf Deutsch am Schluss des Artikels

Auteur

Raphaël Baroni, Professeur associé, Université de Lausanne, EFLE, 1015 Lausanne, raphael.baroni@unil.ch

Dynamique de l'intrigue, improvisation et segmentation : nouvelles perspectives pour l'enseignement de la littérature

Raphaël Baroni



Cet article reprend plusieurs extraits tirés de mon dernier ouvrage, publié aux éditions Slatkine sous le titre : *Les Rouages de l'intrigue* (2017). En s'affranchissant de la méfiance envers la dimension affective de la lecture, ce livre vise à démontrer que la narratologie contemporaine offre de nouveaux outils pour analyser la dynamique de l'intrigue et pour justifier l'intérêt de son étude dans l'enseignement de la littérature. Il s'adresse à tous ceux, notamment les enseignants de langues et littératures¹, qui s'interrogent sur le fonctionnement des récits immersifs et intrigants, dont la valeur est ici rediscutée dans le cadre plus large des représentations mimétiques (Baroni, 2009). Des applications à des œuvres de Ramuz, de Gracq et de Robbe-Grillet facilitent le passage de la théorie à la pratique de l'analyse textuelle, tout en illustrant le raffinement des mécanismes de la tension narrative dans des œuvres du milieu du XX^e siècle. La réflexion exposée dans ces lignes rejoint également la problématique d'un numéro récent de la revue *Télévision*, que j'ai co-dirigé avec François Jost (2016). Ce numéro portait sur la nécessité de repenser les outils hérités de la narratologie en les confrontant aux séries télévisées, qui se caractérisent par des récits étalés sur une longue durée, dont les développements

ne peuvent être que partiellement planifiés². Nous verrons que l'intrigue peut être improvisée sans rien perdre de son efficacité, car elle consiste davantage en un dispositif suscitant le désir d'un dénouement qu'en la planification de ce dernier. Par ailleurs, l'étude de l'intrigue exige de lier l'analyse de la trame des événements (à laquelle elle est souvent réduite) à l'étude de la manière dont l'histoire est racontée et aux effets qui en découlent pour un lecteur ou un spectateur qui progresse dans le récit. Dans *Les Rouages de l'intrigue*, j'analyse notamment l'usage des temps verbaux, la caractérisation des personnages, ainsi que la fonction discursive des figures genettiennes concernant le temps, le mode et la voix. En ce qui concerne le mode, qui joue un rôle crucial dans l'analyse de la tension narrative, je montre l'importance de découpler l'analyse de la focalisation de celle de la construction textuelle du point de vue, qui relève d'un autre niveau d'analyse, bien que les deux notions soient souvent confondues (cf. Niederhoff, 2001). Dans le cadre de cet article, après avoir redéfini la notion d'intrigue dans une perspective fonctionnaliste, j'illustrerai l'intérêt de son analyse pour les études littéraires en me penchant notamment sur la segmentation narrative et sur ses effets sur la dynamique de la lecture. Je m'attacherai notamment au phénomène du *cliffhanger* (Baroni, 2016b) et aux dispositifs qui permettent de produire cet effet, que ce soit à travers le découpage en épisodes dans un feuilleton ou le découpage en chapitre dans un livre. La conclusion reviendra sur la difficulté de lier analyse formelle et analyse fonctionnelle, tout en soulignant l'importance de ce rapprochement dans le cadre d'un enseignement de la littérature soucieux de socialiser l'interprétation des textes et de renforcer les compétences critiques des apprenants.

Remotiver l'étude de l'intrigue par la tension narrative

L'analyse de l'intrigue occupe généralement une portion congrue dans l'enseignement de la littérature, quand on ne la juge pas totalement dénuée d'intérêt. Car étudier cet aspect du récit semble nous condamner à nous placer d'emblée en deçà des activités interprétatives sérieuses, comme s'il ne s'agissait

¹ Sur les rapports entre enseignement et passions littéraires, je me permets de renvoyer au numéro de la revue *Eudes de Lettres* que j'ai récemment dirigé avec Antonio Rodriguez (2014), aujourd'hui en libre accès sur le site www.revue.org.

² Certains éléments de ce chapitre reprennent aussi des arguments développés dans (Baroni & Goudmand, 2015) et dans (Baroni, 2014).

que d'une étape préliminaire et facultative, dont le mérite principal serait de s'assurer que les lecteurs ont bien « compris » l'histoire, ou du moins qu'ils ont compris ce que c'est qu'une histoire. En effet, dans les approches traditionnelles, les activités en classe portant sur l'intrigue consistent à décrire la trame des événements racontés, en faisant abstraction des éléments facultatifs ou secondaires ainsi que de l'ordre dans lequel ces événements ont été racontés, réduisant ainsi la définition de l'intrigue à ce que j'ai appelé plus haut la *séquence événementielle*. Sur la base des outils descriptifs développés par les formalistes russes, les sémioticiens français et la linguistique textuelle, les personnages (dont les caractéristiques sont a priori illimitées) se trouvent réduits à des « fonctions » ou à des « rôles actantiels », dont le nombre est limité (p. ex. ils sont héros ou anti-héros, sujet ou objet, opposant ou adjuvant, destinataires ou destinataires) ; quant à la succession apparemment contingente des événements, elle finit par apparaître comme l'actualisation d'une séquence prototypique invariante, qui se résume généralement au modèle d'un schéma quinaire.

Lorsque les lecteurs maîtrisent ces outils, ils sont censés être capables de décrire avec une certaine objectivité le squelette de l'histoire. Cette opération peut servir à souligner le caractère hétérogène de la textualité, en distinguant les séquences narratives d'autres types de séquences (descriptives, explicatives, argumentatives ou dialogiques), à clarifier la compréhension de la structure de l'histoire, ou encore à faciliter la production de résumés. En revanche, cette étape de l'analyse semble détachée des enjeux liés à l'interprétation du texte, puisque la description de l'intrigue, réduite à ces quelques attributs formels, ne permet pas de réfléchir sur ce qui rend l'histoire passionnante, obscure ou déroutante, de se demander comment le discours réarrange la chronologie des événements, focalise la narration sur tel aspect au détriment de tel autre, joue sur une variation de rythme ou un éclatement des points de vue. Sans parler des questions relatives au style, au choix des temps verbaux ou au contexte, qui semblent n'avoir aucuns liens directs avec l'analyse de l'intrigue.

Il est pourtant possible d'élargir considérablement la portée de l'étude de l'intrigue si nous procédons à un recadrage conceptuel de cette notion. Ce que nous pouvons *faire* avec l'intrigue dépend étroitement du sens que nous donnons à ce terme, qui ne doit pas être considéré comme univoque et définitivement gravé dans le marbre de la théorie structuraliste, mais plurivoque et en constante évolution. Le point de départ consistera à ne pas considérer les termes *action* et *intrigue* comme de simples synonymes. Dans un ouvrage consacré à la recherche du « sens de l'intrigue », Johanne Villeneuve insiste sur la nécessité de lier la perspective centrée sur l'action avec celle qui s'intéresse à la fonction de l'intrigue au sein de l'interaction entre texte et lecteur :

Le *Littré*, le *Larousse* et le *Quillet* accordent à l'intrigue la vertu de créer du suspense et d'éveiller la curiosité du lecteur-spectateur. C'est sur ce plan que se démarque pour la peine le couple nœud-dénouement. Les complications, les enchevêtrements, les combinaisons d'événements sont intimement liés au pouvoir de séduction qu'exerce l'intrigue sur le lecteur ou le spectateur. Grâce à ce second plan, on comprend mieux la spécificité du premier [celui des actions]. On saisit pourquoi la confusion règne entre l'action et l'intrigue. Une fois de plus, la notion d'intrigue permet de lier la *fable* au *discours*, la puissance formelle aux effets de lecture, l'action aux effets rhétoriques, pour ne pas dire à la rhétorique des formes. (Villeneuve, 2003, p. 46-47)

Dans le cadre de la narratologie formaliste, puis de la linguistique textuelle, l'analyse de la succession chronologique et causale des événements racontés semblait suffisante pour décrire les séquences structurantes des textes relativement simples (contes, nouvelles, faits divers), mais cette approche se révèle incapable de décrire les mécanismes textuels qui président à la dynamique du couple « nœud-dénouement » dans des récits complexes, dont certains, notamment les feuilletons, les séries ou les romans-fleuves, peuvent tenir en haleine le public pendant plusieurs années sans que leur fin ait fait l'objet d'une panification quelconque de la part de l'auteur.

Par ailleurs, un récit peut parfaitement se nouer à partir d'une énigme ou d'un mystère, ce qui permet de souligner l'existence d'une forme très courante de mise en intrigue que les modèles structuraux centrés sur le devenir de l'action, et non sur celui de la lecture, ne permettent de traiter que sous la forme de schémas déviants. Pourtant, le *nœud* et le *dénouement* se soumettent nécessairement à l'ordre de la progression du lecteur dans le texte et non à celui de l'action racontée : ces deux phases de l'intrigue ne peuvent donc jamais être inversées dans la lecture, sans quoi le dénouement perdrait sa fonction anaphorique de

réponse à un questionnement induit par le nœud : un récit à intrigue commence *toujours* par se nouer et il finit *parfois* par se dénouer.

Pour comprendre l'évolution de la notion d'*intrigue* nous pouvons considérer que la plupart des approches contemporaines s'opposent aux modèles formalistes en insistant avant tout sur l'instabilité de l'histoire, sur sa contingence et sur la dynamique des relations entre nœud et dénouement, qui dépend de la progression du lecteur dans le récit, cette progression étant elle-même tributaire de la manière dont l'auteur a préalablement distribué l'information narrative. Ainsi que le résume Dannenberg :

La lecture du récit est nourrie par deux aspects différents de l'intrigue. Premièrement, il y a la configuration intra-narrative des événements et des personnages qui se présente comme une matrice de possibilités, ontologiquement instable, créée par l'intrigue dans son aspect encore non résolu. Celle-ci, en retour, nourrit le *désir cognitif* du lecteur d'être en possession du second aspect de l'intrigue : la configuration finale réalisée à la clôture du récit, lorsque (du moins c'est ce qu'espère le lecteur) une constellation d'événements cohérente et définitive sera établie. (Dannenberg, 2008, p. 13)

Le recadrage conceptuel fondamental auquel il s'agit de procéder consiste donc à considérer l'intrigue « dans son aspect non encore résolu », comme une matrice de possibilités dont la fonction est de susciter un « désir cognitif ». Il devient alors possible de redéfinir l'intrigue en prenant comme point de départ la fonction remplie par cette dernière : l'établissement, le maintien et la résolution d'une tension dans la lecture, dont dépend l'intérêt du récit. Dans cette approche, qui met l'accent sur l'interaction entre le texte et son destinataire, le nœud n'est plus interprété comme une complication que rencontrerait le héros (même si une telle complication peut être exploitée occasionnellement pour nouer une intrigue), mais comme une stratégie discursive visant à intriguer le lecteur en ouvrant des virtualités dans le monde de l'histoire. En ce sens, cette reconceptualisation de l'intrigue peut être vue comme le passage d'un modèle textualiste à une approche relevant de l'interactionnisme socio-discursif défendu par Jean-Paul Bronckart, qui a d'ailleurs souligné à plusieurs reprises la corrélation entre la séquence narrative à l'établissement d'une tension dans la planification discursive :

S'il est rarement posé comme tel, le statut dialogique de la séquence narrative est néanmoins évident. Comme nous l'avons montré, qu'elle soit ternaire, quinaire ou plus complexe encore, cette séquence se caractérise toujours par la mise en intrigue des événements évoqués. Elle dispose ces derniers de manière à créer une tension, puis à la résoudre, et le suspense ainsi établi contribue au maintien de l'attention du destinataire. (Bronckart, 1996, p. 237)

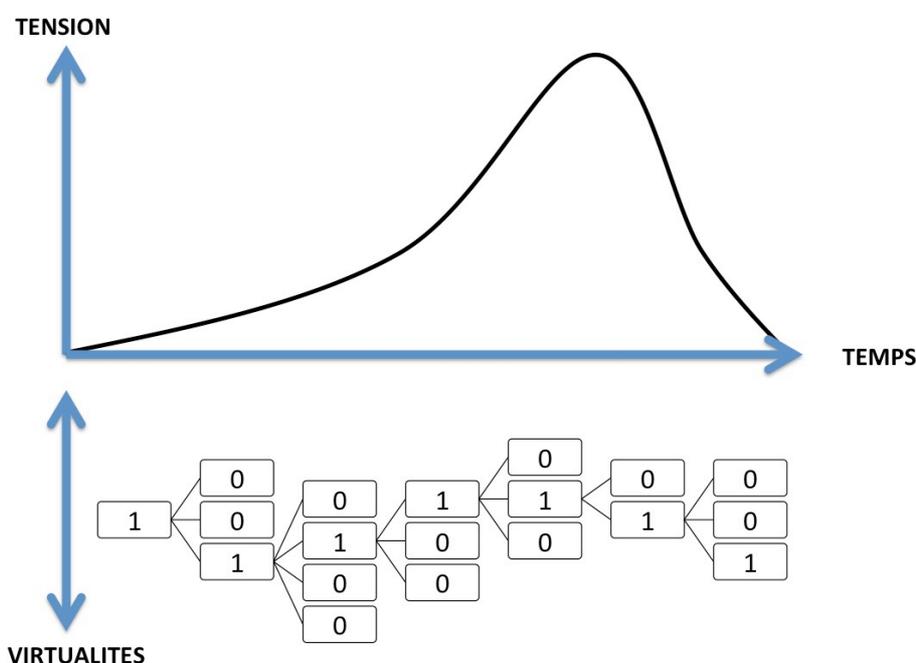
Cela signifie que le nœud précède toujours le dénouement dans l'ordre du discours, même si le récit ne respecte pas la chronologie de l'histoire, car les virtualités peuvent aussi bien concerner le futur de l'histoire que son présent ou son passé³. On constate ainsi qu'il existe deux formes de mise en intrigue : soit le nœud consiste à raconter des actions dont le développement ultérieur est difficile à prévoir (une quête, un conflit, une catastrophe, etc.) ; soit, au contraire, il est fondé sur une représentation énigmatique de l'histoire, dont certains éléments essentiels, présents ou passés, nous échappent. Cette opposition avait déjà été remarquée par Todorov dans sa typologie du roman policier :

On se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). (Todorov, 1971, p. 60)

Pour éclairer la force de l'intrigue, il convient ainsi se pencher sur ce qui dynamise la forme en la rendant mobile. Il est tentant de dresser un parallèle avec la physique newtonienne pour laquelle il existe deux types d'énergies fondamentales, l'énergie cinétique et l'énergie potentielle, la mécanique des corps reposant sur le transfert de l'une à l'autre. Pendant longtemps, les approches formalistes se sont fondées sur un paradigme de nature essentiellement géométrique : l'analyse de l'intrigue visait à représenter le récit sous la forme d'une structure ou d'un schéma invariant. Mais dans de telles représentations, ce qui se perd, c'est le temps et la force de l'expérience esthétique. Si l'on veut intégrer la dimension temporelle dans l'analyse

³ Sur ce point, voir aussi (Bronckart et al., 1985, p. 51).

du dispositif narratif, il est donc nécessaire de passer d'un paradigme *géométrique* à un paradigme *physique*, ou plus précisément, d'une analyse du texte comme *espace* à l'étude de la lecture comme *mécanisme*. Dans le champ d'une poétique « mécanique » (qu'il ne faut pas confondre avec une poétique déterministe), on pourrait ainsi affirmer que la force de l'intrigue consiste en la *conversion de l'énergie potentielle de l'histoire en l'énergie cinétique de la lecture*, cette dernière étant conçue comme un processus qui fait passer l'histoire d'un état virtuel à un état actuel. Inversement, on pourrait décrire l'écriture comme l'accumulation dans l'œuvre d'une énergie potentielle destinée à être convertie ultérieurement en énergie cinétique, comme si l'écrivain tendait un ressort que le lecteur détendrait. Pour poser les termes de l'équation, et pour mesurer la force de l'intrigue, il importe donc de replacer au cœur de l'analyse ces deux facteurs essentiels : d'une part, le mouvement de la lecture, c'est-à-dire la progression dans le texte, et d'autre part, ce qui demeure *en puissance* dans le texte, c'est-à-dire les virtualités, passées, présentes ou futures, de l'histoire racontée. Dans ce nouveau paradigme, si nous devons représenter graphiquement l'intrigue, en lieu et place d'un schéma symétrique qui néglige le mouvement de la lecture et les virtualités de la *fabula*, il faudrait dessiner une courbe de tension (comme en proposent les modèles scénaristiques) ou une suite orientée de virtualités qui s'articulent les unes aux autres, à la manière d'un arbre horizontal.



Alors que les modèles structuraux définissaient l'intrigue à partir de l'œuvre achevée, l'approche fonctionnaliste prend comme point de départ l'effet produit par la mise en intrigue lors de la progression dans le texte. La conséquence de ce changement de perspective est essentielle. Certains romans, contes ou nouvelles peuvent nouer et dénouer leurs intrigues dans un espace textuel clos et minutieusement planifié par l'écrivain, mais cette approche convient également pour décrire la dynamique de récits qui échappent en partie, voire complètement, à une telle planification, qu'il s'agisse de romans-fleuves ou de feuillets extensibles à l'infini.

Dans l'expérience concrète que nous en avons, la mécanique fondamentale de l'intrigue consiste donc en l'art d'intriguer le public et, par conséquent, elle n'est pas incompatible avec un degré plus ou moins important d'improvisation dans l'élaboration de l'histoire, sans parler des incohérences, intentionnelles ou non, qui pourraient survenir sur la ligne du temps. Certaines œuvres incohérentes ou paradoxales peuvent d'ailleurs être malgré tout extrêmement efficaces en terme d'immersion et de capacité d'intriguer le public, ainsi que le démontrent certains films de David Lynch, par exemple *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*. En d'autres termes, le nœud et les péripéties sont essentiels, mais le dénouement et la révélation d'une explication finale ne sont que des virtualités de cette « matrice de possibilités » que représente l'intrigue dans

son état encore irrésolu. Pour Johanne Villeneuve, une telle définition devrait par conséquent nous conduire à changer de métaphore lorsque nous nous référons à l'intrigue :

Pour aborder le paradigme des intrigues, ce n'est pas vers la métaphore de la chambre, mais vers celle de la forêt qu'il faudrait se tourner – telle qu'elle apparaît à celui qui s'y perd : labyrinthe aux sentiers entrelacés, prison ouverte sur un ciel infini, mais striée de branches et de sentiers multiples. Au milieu de cette forêt, le récit n'est plus un objet sur lequel le chercheur se penche à distance ni le triomphe célébré de la concordance aristotélicienne sur la discordance augustinienne. Au milieu des intrigues, le récit laisse quelque chose courir : un souffle, le vent, la rumeur. Le sens de l'intrigue détermine ces circuits sur lesquels court l'imagination narrative. (Villeneuve, 2003, p. 53)

Les modalités de l'intrigue

D'un point de vue séquentiel, la tension narrative, qui rythme le texte au-delà des limites de la phrase, s'articule de la manière suivante : à une phase initiale de *nouement* succède généralement (mais pas nécessairement) une phase ultérieure de *dénouement*, qui vient clore le récit ou un épisode de celui-ci en résolvant la tension induite par le nœud. Le dénouement répond ainsi aux incertitudes introduites par le nœud, qui apparaît pour sa part comme un inducteur de tension encourageant la participation active du lecteur à l'élaboration du sens du texte. Il faut ajouter que cette structure séquentielle ne condamne nullement le récit à se conformer au standard hollywoodien d'un scénario en trois actes ultra-formaté, lui-même inspiré des standards dramatiques préconisés par Aristote. Un simple chapitre de roman peut présenter plusieurs intrigues parallèles, dont certaines peuvent se nouer ou se dénouer, tandis que d'autres peuvent être laissées en l'état d'ouverture, de sorte que la fonction de la scansion chapitrale, ainsi qu'on le verra plus loin, peut servir à la fois de nœud, de péripétie ou de dénouement. Pour définir la manière dont se noue le récit, il s'agit de distinguer clairement :

1. ce qui relève d'une *textualisation réticente* de la séquence événementielle, qui induit une indétermination intentionnelle concernant le passé, le présent ou le futur de l'action racontée ;
2. ce qui touche aux *efforts cognitifs* du lecteur visant à réagir à cette indétermination textuelle en formulant des *pronostics* ou des *diagnostics* concernant l'action racontée, ce qui lui permet de construire une représentation mentale de la *fabula* sous la forme d'une configuration incertaine, d'une modélisation probabiliste précaire et en constante évolution ;
3. ce qui relève enfin d'un *effet esthétique* résultant de la mise en intrigue, qui prend la forme du *suspense* ou de la *curiosité*⁴, deux modalités alternatives de la *tension narrative* que l'on peut corrélérer à l'incertitude et au type de traitement cognitif (pronostic ou diagnostic) engendrés par la textualisation de l'histoire.

Il est important de noter que même si certaines stratégies textuelles engendrent plutôt du suspense et d'autres plutôt de la curiosité, il peut arriver qu'une même situation puisse être interprétée comme relevant des deux effets en même temps. Par exemple, dans une enquête, le lecteur peut être amené à produire, à l'instar du protagoniste, un diagnostic concernant l'identité du coupable éventuel (qui a tué X ?) tout en faisant des pronostics concernant les chances de succès de l'enquêteur (va-t-il réussir à élucider le meurtre ?). En fin de compte, l'identification de la résultante affective (suspense ou curiosité) dépendra alors de la nature de l'activité cognitive du lecteur, et si les deux effets sont différenciés sur un plan conceptuel, ils ne sont pas nécessairement incompatibles et peuvent devenir pratiquement indiscernables dans une configuration textuelle déterminée.

Entre nœud et dénouement est intercalée une phase d'attente caractérisée par une réticence à livrer des informations qui permettraient de dénouer la tension initiale. La fonction discursive de ces péripéties est d'entretenir ou de renforcer la tension introduite par le nœud. Ces détours pourront ultérieurement apparaître comme une suite logique de causes et d'effets qui, en dépit de leur caractère louvoyant, constitueraient le meilleur chemin pour sortir du labyrinthe narratif, étant entendu que la voie la meilleure n'est pas

⁴ Je renonce à l'usage du terme « fonction thymique », utilisé dans *La Tension narrative* (Baroni 2007), de manière à ne pas compliquer inutilement la terminologie, tendance qui a été parfois reprochée à la narratologie. Je ne mentionne pas davantage la surprise à cette étape de l'analyse, dans la mesure où, contrairement au suspense et à la curiosité, cet effet ponctuel ne permet pas de structurer un arc narratif alternant *tension* et *résolution*.

forcément la plus directe, puisqu'il s'agit de jouir du voyage le plus longtemps possible, et non d'arriver à destination de la manière la plus efficiente.

Le *dénouement*, quant à lui, est optionnel et ne constitue que l'une des virtualités de l'histoire. Il est ainsi possible d'opposer la *clôture du texte*, qui correspond formellement à l'interruption provisoire ou définitive du récit (ce dernier n'étant pas infini), et le *dénouement de l'intrigue*, qui correspond fonctionnellement à la résolution éventuelle de la tension. Ce modèle n'est donc pas incompatible avec des œuvres dont le dénouement est ouvert ou avec les récits sérialisés, qui sont toujours plus ou moins improvisés. Certains feuillets démontrent à l'envi que les intrigues non planifiées peuvent se prolonger indéfiniment et qu'en dépit de ce caractère tâtonnant et infini, une tension très efficace peut être entretenue, de rebondissement en rebondissement, parfois pendant des décennies. Lorsqu'un épisode se clôt sur une situation tendue, la plupart des lecteurs jugent que l'intrigue se présente sous l'un de ses aspects les plus saillants, et le fait que, dans de nombreux cas, les auteurs ignorent la manière dont ils vont résoudre cette situation, ne paraît nullement de nature à remettre en cause un tel jugement.

Jean-Cristophe Menu, en tant qu'auteur et que lecteur, a décrit le plaisir singulier que l'on peut tirer de la discontinuité temporelle induite par la sérialisation, tout en soulignant que le caractère improvisé de l'écriture pouvait participer à ce charme :

A posteriori, je crois que ce principe de *discontinuité temporelle* a été primordial dans mon attachement premier à la bande dessinée. Le journal de *Spirou* se présentait comme une collection de feuillets : deux pages d'un récit, la production d'un suspense en fin de deuxième page, et la mention (*à suivre*). Dans l'attente du numéro de la semaine suivante, l'imagination était en effervescence, l'histoire se poursuivait à travers de multiples hypothèses dans l'imaginaire, bref cet agencement de récits à suivre induisait un processus de désir. [...] Lorsque le feuilleton est combiné à l'improvisation, le plaisir de l'auteur rejoint celui du lecteur. La suspension du récit dans l'imaginaire, effectuée par le lecteur, est également vécue par l'auteur, qui dans le même laps de temps, ignore lui aussi ce qui va se passer. Il s'ensuit une véritable communion entre l'auteur et le lecteur, basée sur la surprise, dans un interstice de temps imaginaire partagé. (Menu, 2010, p. 303-306)

Il faut ajouter que les intrigues émergentes ne sont pas propres uniquement à des récits associés à une production industrielle, fondée sur la sérialisation et impliquant une forme de bricolage narratif⁵. Marc Escola a montré que le principe de « causalité régressive », qui fonde la plupart des modèles narratologiques de la période structuraliste, est inadéquat pour décrire les modes de composition privilégiés par les romanciers des XVII^e et XVIII^e siècles (2010). En effet, le roman-fleuve se présente davantage comme une errance imprévisible que comme une architecture romanesque minutieusement organisée à partir de son point final. Plus près de nous, ainsi que l'affirme Jean-François Louette (2002), il existe aussi des auteurs qui, à l'instar d'Aragon, privilégiaient une écriture à *processus*, par opposition à une écriture à *programme*. Aragon, pour décrire sa méthode de travail, évoque un article de Véniamine Kavérine dans lequel ce dernier souligne l'importance de la première phrase du récit *La Douce* de Dostoïevski, en associant cette dernière au « pied d'un arc » :

La première phrase c'est le pied d'un arc qui se déploie jusqu'à l'autre pied, à la phrase terminale. Il me plaît que le développement romanesque soit comparé ainsi à un arc-en-ciel, et qu'en soit défini le caractère des phrases initiale et terminale. Pour moi, l'image serait un peu différente : je comparerais volontiers le romancier à un jongleur, dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe, ici appelée arc, mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle.

Parce que le roman sort de son début comme d'une source, mais l'eau s'en charge avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation⁶. (Aragon, 1969, p. 87-88)

⁵ Pour une réévaluation de la qualité esthétique de l'écriture improvisée des séries télévisées, je me permets de renvoyer à mon article « Intrigue et personnages dans les séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu » (Baroni, 2016b).

⁶ Je remercie Philippe Lecocq de m'avoir signalé cette citation d'Aragon et son lien avec les travaux de Jean-François Louette (2002) et de Lionel Follet (1980).

Tous ces exemples montrent que la dynamique de l'intrigue n'est pas toujours liée à une planification ; en revanche, elle dépend de manière essentielle des dispositifs dont la fonction est de produire une déclivité fondée sur l'accumulation d'une tension susceptible d'emporter le lecteur dans sa progression textuelle comme le courant d'un fleuve. S'il y a théoriquement autant d'arcs narratifs qu'il y a de questions laissées en suspens dans le récit, on peut cependant considérer que la tension cumulée de toutes ces questions forme un *arc majeur* déterminant le profil global de l'intrigue. Dans certains cas cependant, quand les interrogations des lecteurs portent sur des aspects relativement autonomes du monde raconté, on pourra parler d'intrigues parallèles, l'évaluation du degré d'autonomie entre les différentes lignes narratives demeurant sujette à interprétation.

Segmentation (épisodes et chapitres)

Dans la suite de cet article, j'exposerai la manière dont la dynamique de l'intrigue peut être abordée par le biais de l'analyse de la segmentation narrative, que cette dernière relève d'une publication sérialisée, ou qu'elle repose sur le découpage chapitral d'un œuvre. La poétique du chapitre est une science jeune⁷, dont on peut pratiquement faire coïncider l'apparition avec la publication de l'ouvrage pionnier d'Ugo Dionne, *La voie aux chapitres* (2008). Vingt ans auparavant, Gérard Genette (1987) avait cependant déjà attiré notre attention sur les péritextes auctoriaux et éditoriaux, auxquels il est possible de rattacher le dispositif chapitral, avec sa numérotation, ses sous-titres plus ou moins développés, ses éventuels résumés, ses renvois en table des matières, etc. Pourtant, alors que de nombreuses études ont été consacrées à différentes unités du paratexte, comme le titre ou la signature, Aude Leblond souligne que « le chapitre semble étrangement absent des préoccupations de la critique universitaire », ce qui s'explique, selon elle, par une difficulté à tenir compte des pratiques de lecture « qui fragmentent inévitablement les romans » (2012b). Elle ajoute que cette difficulté se double du refus d'admettre

le phénomène de la lecture rapide et cursive, voire sélective, dynamisée par [...] la « tension narrative » – et dont on peut penser que le chapitre, qui promet régulièrement un dénouement, mais ne fait à chaque fois que nous renvoyer au chapitre suivant, est un élément clef. (Leblond, 2012b)

La fragmentation textuelle serait donc fondamentalement liée au rythme discontinu de la lecture en progression. Le chapitre nous inviterait dès lors à réfléchir sur ce que Leblond désigne comme la « fonction linéaire et respiratoire » de l'organisation textuelle :

Avant de fermer le livre, on finit son chapitre. La tabulation chapitrale fournirait dès lors un balisage, un rythme à l'activité de lecture : il faudrait explorer ses fonctions, par exemple en partant de la façon dont les chapitres relaient la tension narrative, par le biais des micro-dénouements qu'ils fournissent à intervalles réguliers. (Leblond, 2012a)

Les recherches d'Ugo Dionne ont ouvert un vaste champ de recherche pour la poétique du récit, mais en dépit de l'énorme travail entrepris dans *La Voie aux chapitres*, l'exploration des fonctions du dispositif chapitral demeure encore au stade embryonnaire⁸. C'est du moins ce qu'il reconnaît dans la conclusion de son ouvrage lorsqu'il affirme :

[B]ien que j'aie évoqué à plusieurs reprises les *fonctions* de la chapitration, je n'ai pas procédé à une formalisation explicite de la fonctionnalité dispositive. Dès le départ, cette question m'a semblé tout à la fois rudimentaire et inextricablement compliquée. (Dionne 2008, p. 528)

Il recense toutefois deux fonctions essentielles qui se rattachent, d'un côté, à cette explication qu'il juge « rudimentaire », et de l'autre, à un problème jugé « inextricablement compliqué ». La fonction rudimentaire du chapitre serait tout simplement *pratique*. Genette expliquait que le texte « existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le "consommer" est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ » (1972, p. 78). On pourrait filer la métaphore et ajouter que la route ou le champ peuvent être plus ou moins longs et chaotiques ou, au contraire, organisés comme un parcours jalonné d'étapes et de pauses. La fonction du chapitrage, à l'image de la ponctuation, consisterait ainsi simplement à baliser « l'espace du livre et du roman » (2008, p. 528). Dionne affirme qu'au « rôle

7 Pour un ouvrage de synthèse récent, voir Colin, Conrad & Leblond (2017).

8 Cette situation est en train de changer rapidement dans la mesure où Aude Leblond dirige depuis 2015 un projet ANR portant sur les « pratiques et poétiques des chapitres ».

pneumatique et rhétorique de la ponctuation correspond, pour le chapitre, une fonction rythmique » (2008, p. 251). Une fonction respiratoire, donc, qui répond au besoin de rendre la matière romanesque plus digeste, de faciliter sa compréhension et sa mémorisation progressive. On connaît d'ailleurs l'effet des œuvres d'avant-garde qui se refusent à toute forme de balisage, même celui du paragraphe ou de la ponctuation, et dont l'idéal vise le *scriptible* au détriment du *lisible*. La pause serait donc, ici, à comprendre comme le lieu où l'on peut reprendre son souffle, où l'on fait le point, où l'on peut interrompre sa lecture sans crainte d'être perdu au moment de la reprendre. Une fonction élémentaire, donc, mais où se joue déjà la question de notre rapport à l'œuvre, la manière dont nous envisageons la consommation du texte, qui peut correspondre à une lecture intermittente ou, au contraire, continue, à un parcours balisé ou à un défrichage harassant dans une jungle de mots.

La deuxième fonction évoquée par Dionne se situe, de manière plus explicite, sur le plan *esthétique* et correspond à « l'ensemble des rôles que le romancier peut faire jouer au dispositif – c'est-à-dire aux chapitres, aux ruptures, aux divisions, aux intertitres... – dans le système de l'œuvre » (2008, p. 529). Sur ce point, le corpus sur lequel s'est concentré Ugo Dionne n'apparaît pas comme idéal pour explorer ces rôles, car il constate que

l'Ancien Régime ne réalise que fort progressivement les potentialités suspensives du blanc interchapital. Dans les romans où la rupture est essentiellement matérielle, liée à une publication en plusieurs volumes, concomitante ou différée, on laisse au temps et à l'espace qui sépare les livraisons le soin de créer la tension, de provoquer le désir de savoir. (Dionne, 2008, p. 526)

Ce serait donc plutôt au début du siècle suivant, une fois le dispositif installé, que la littérature chercherait à exploiter de manière réfléchie les potentialités narratives de la fragmentation romanesque, notamment sous l'influence de l'esthétique du roman-feuilleton, alors en plein essor :

Des ouvrages aussi divers que *L'Astrée*, *Clélie* ou *La Vie de Marianne* sont tous parus à la pièce, chaque livraison appelant certes la suivante, mais constituant une unité de lecture et d'interprétation, et reçue comme telle par le public contemporain. Les choses se compliquent au XIX^e siècle avec le roman-feuilleton, parfois composé en cours de parution, mais parfois aussi obtenu par le dépeçage d'un texte continu, ou complètement (et autrement) disposé. (Dionne, 2008, p. 245)

Il semble donc que sous l'impulsion du roman-feuilleton le rôle du chapitrage se soit progressivement transformé, la simple *pause respiratoire* faisant place à ce que l'on pourrait définir comme une *respiration hale-tante*. Wolfgang Iser rappelait en effet la logique inhérente à l'interruption du récit dans le roman-feuilleton et son lien avec l'établissement d'une tension dans l'acte de lecture :

Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. (Iser, 1976, p. 332)

Cette manière de segmenter le discours narratif aurait ainsi permis de corrélérer l'interruption induite par la clôture d'un épisode avec ce que l'on appellera plus tard un *cliffhanger*⁹. Ainsi que le résume Luke Terlaak Poot :

Le *cliffhanger* fonctionne en s'appuyant sur une configuration particulière de l'histoire et du discours, une configuration que l'on peut définir comme un non-alignement. [...] Chaque fois que nous rencontrons un *cliffhanger*, nous trouvons une unité du discours (comme un chapitre ou l'épisode d'un feuilleton) qui se termine avant que la portion de l'histoire racontée ait atteint sa résolution. Le *cliffhanger* est d'abord et avant tout un lieu où le discours narratif s'arrête trop tôt. Par trop tôt, je veux dire que l'événement ou l'épisode raconté n'est pas résolu au moment où le discours s'interrompt. (Terlaak Poot, 2016, p. 52)

Ugo Dionne constate pour sa part que la fonction du chapitre telle qu'elle se généralise au XIX^e siècle répond à une logique similaire :

⁹ Pour une synthèse concernant cette notion et ses spécificités narratives, voir Terlaak Poot (2016) et Baroni (2016a).

Le monopole du chapitre [au XIX^e siècle] multiplie les ruptures, donc les occasions de clore ; il entraîne le développement d'un récit plus haletant, et amène l'adoption de nouvelles stratégies, centrées sur le *suspense*, le coup de théâtre ou la coupure mélodramatique. (Dionne, 2008, p. 528)

Toutefois, Dionne ajoute avec prudence que « les emplois susceptibles d'être compris sous le chef de la fonction "esthétique" [du chapitre] sont inépuisables » (2008, p. 529). En effet, la littérature expérimentale du XX^e siècle a montré que le chapitre pouvait aussi remplir une fonction d'inventaire, qu'il choisisse de suivre une logique alphabétique, comme c'est le cas dans les *Microfictions* de Régis Jauffret, ou une logique spatiale, comme dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. D'autres, à l'instar de Marc Saporta dans *Composition n° 1* ou de Julio Cortázar dans *Marelle*, se sont servis de cette segmentation pour proposer différents parcours de lecture, produisant ainsi une œuvre permutationnelle et multipliant du même coup les virtualités de l'intrigue.

On peut toutefois postuler que le savoir-faire des feuilletonistes, qui ont découvert, dans la première moitié du XIX^e siècle, l'effet que l'on pouvait tirer de la clôture ouverte d'un épisode, a pu se transmettre progressivement aux écrivains qui segmentaient leurs romans en chapitres, et c'est ainsi que s'est développée la conscience que, parmi d'autres effets possibles, cette segmentation pouvait notamment servir à dynamiser la lecture en jouant sur une série de *cliffhangers*. Le procédé s'est standardisé à tel point qu'Umberto Eco en vient à constater que les « signaux de suspense » se manifestent souvent, pour le lecteur, « par la division en chapitres » (1985, p. 145).

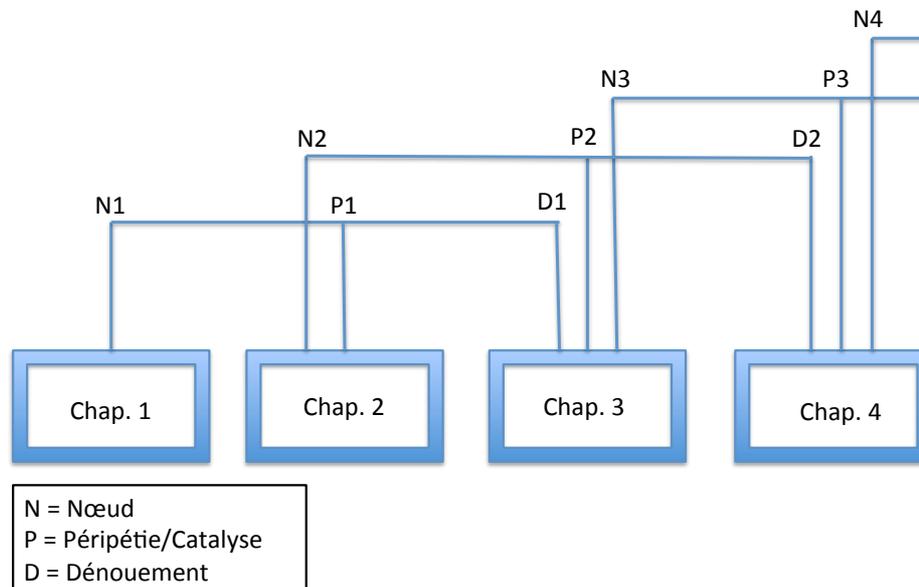
Il faut cependant tenir compte du fait que les ruptures induites par le chapitrage et par la sérialisation ne sont pas de même nature, puisque attendre la suite de l'histoire à la page suivante ne produit évidemment pas le même effet qu'attendre la suite au prochain épisode. C'est ce que soulignait Wolfgang Iser lorsqu'il affirmait que les feuilletons perdent beaucoup de leur saveur lorsqu'ils sont publiés en volume, parce que la nature des « blancs textuels » diffère entre les deux versions. On peut d'ailleurs montrer que lorsqu'un auteur envisage son récit en fonction de ces deux modes de publication, ses stratégies narratives évoluent considérablement. C'est ce que relève Jan Baetens au sujet d'Hergé :

Hergé était passé maître dans l'art du récit « étagé », capable de répondre aux désirs des publics les plus variés [...] comme de tenir compte des sollicitations et des contraintes des deux grands formats de publication, à savoir la prépublication par planches en magazine et la publication intégrale en album. Si les meilleurs livres d'Hergé se prêtent aussi bien à cette lecture en feuilleton qu'à celle en album, c'est justement à cause de la polyvalence des planches mêmes, dont l'effet narratif ne dépend jamais seulement de la seule logique de l'attente et de la surprise hebdomadaires. Comme la logique du feuilleton est atténuée, pour se disséminer sur tous les strips, voire sur toutes les cases (y compris les cases « intermédiaires »), les *Aventures de Tintin* absorbent sans difficulté la perte en termes de tension narrative que suppose l'intégration des livraisons en une structure d'ensemble, tout en gardant suffisamment d'effets microscopiques, à l'échelle du strip, pour faire de la lecture de l'album – et surtout de la relecture, quand bien même elle commencerait à n'importe quelle page du livre – une entreprise durablement passionnante. (Baetens, 2009, §24)

On peut donc envisager l'existence de stratégies narratives distinctes suivant que le récit privilégie une publication en feuilleton ou en livre, ou que l'auteur cherche au contraire à se plier aux contraintes des deux formats en même temps. Le feuilletoniste peut s'appuyer sur la discontinuité temporelle du mode de publication, qui induit une tension en quelque sorte par défaut, mais il peut aussi craindre qu'un épisode précédent ait été manqué ou oublié, souci toutefois modéré par le fait qu'il peut s'appuyer sur les discours qui s'échangent au sein d'une communauté de lecteurs, ces derniers progressant de manière synchronisée dans le récit et partageant interprétations, souvenirs, diagnostics ou pronostics concernant la suite de l'histoire.

L'écrivain qui travaille d'emblée à l'échelle du roman voit quant à lui l'espace inter-chapital réduit comme peau de chagrin, mais il peut jouer sur d'autres formes de discontinuité. Parmi ces stratégies, il peut exploiter les ruptures capitales pour changer de lieu, de temps ou de point de vue sur l'action, ce qui permet au nouveau chapitre de dénouer certains problèmes liés à des chapitres plus anciens, tout en introduisant de nouvelles interrogations qui seront ultérieurement résolues, voire en entretenant les tensions introduites dans les chapitres qui le précèdent. Un tel effet – qui est utilisé de manière systématique dans la série de romans de Georges R. R. Martin *Le Trône de fer* – peut être obtenu en variant simplement la focalisation

des chapitres, le destin parallèle de différents personnages, dont le récit est alterné, permettant de maintenir l'intérêt de la lecture.



Cette *organisation alternée* permet de conférer potentiellement aux chapitres une triple fonction de nœud, de péripétie et de dénouement, tout en offrant au lecteur ce mélange caractéristique d'apaisement (il obtient des réponses) et d'excitation (des questions sont maintenues ouvertes, de nouvelles apparaissent) qui donne son allure à la narration romanesque. Georges Perec (1975) a fait un usage particulièrement original de cette technique dans *W ou le souvenir d'enfance*. Dans un premier temps, il avait publié sous forme de feuilleton une partie de son futur récit dans *La Quinzaine littéraire*, décrivant à l'éditeur son projet comme un hommage à Jules Verne et aux romans d'aventure, de voyage et d'éducation :

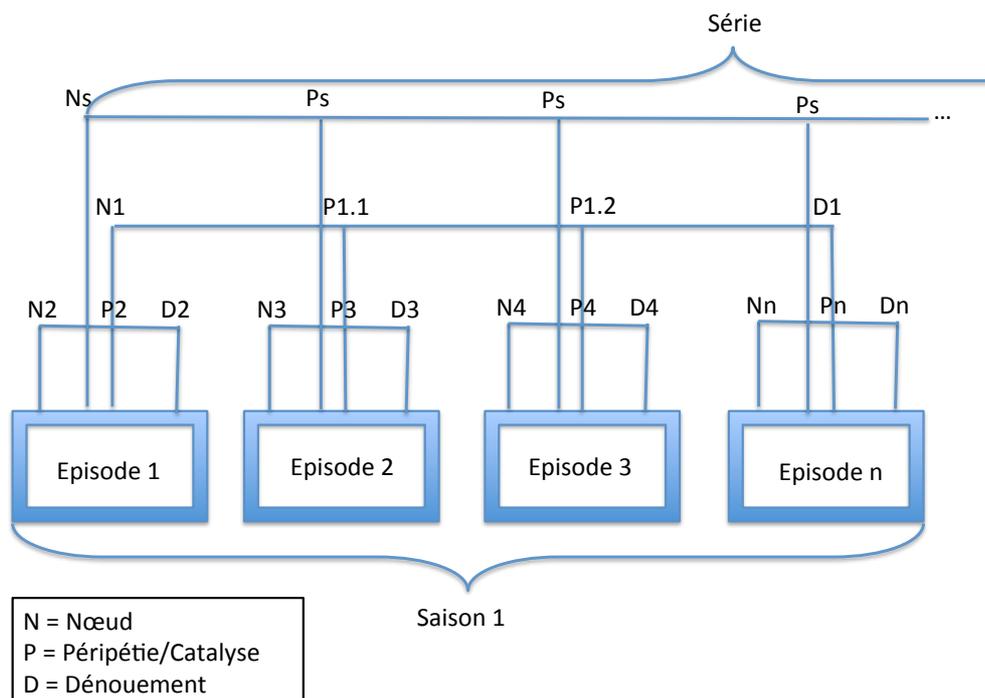
Il y a près de trois semaines, je me suis dit que la forme qui conviendrait le mieux à un tel projet était celle du roman-feuilleton. J'entends par là la livraison périodique régulière à un journal, et même à un quotidien (et non un découpage a posteriori comme le sont la plupart des feuilletons), m'obligeant chaque jour à une nouvelle invention, à la construction d'épisodes dont chacun conclurait heureusement celui qui précède et préparerait, dans le mystère ou le suspense (ou suspense) celui qui suit. Cette idée m'a également enthousiasmé ; je me suis dit que le feuilleton était une des plus belles inventions du roman, et qu'il avait permis Balzac, Zola, Eugène Sue, Dumas, Sterne, and so on. (Perec, cité par Lejeune, 1991, p. 96-97)

On constate que Perec cherche, en envisageant la rédaction de ce récit, à retrouver l'élan du romanesque, à la fois à travers une écriture semi-improvisée et en adoptant une stratégie qui visait à dynamiser la lecture en exploitant la segmentation épisodique et les leviers du suspense ou de la curiosité. En définitive, ce sera surtout la première partie de son récit qui évoquera les voyages extraordinaires de Jules Verne et qui imitera cette dynamique romanesque du feuilleton, la seconde – beaucoup moins intrigante – relevant davantage du registre de la littérature utopique¹⁰. Quoi qu'il en soit, lors du remontage en volume de cette histoire inspirée par un souvenir d'enfance, Perec intercalera des chapitres autobiographiques entre les épisodes du feuilleton, ce qui permettra de raconter l'histoire de sa jeunesse, tout en introduisant des intermèdes au cours desquels la lecture progresse assez rapidement, en dépit du caractère expérimental de l'écriture. Par cette narration alternée, Perec parvient à reproduire la latence spécifique du feuilleton en jouant sur l'attente différée d'une suite, qui ne se situe plus « au prochain épisode », mais dans le chapitre qui succédera à la prochaine anecdote biographique. Si les chapitres autobiographiques ne visent pas directement à induire de nouveaux nœuds, ils jouent néanmoins le rôle de péripéties et l'on peut également leur attribuer une autre fonction intrigante : celle de fournir un faisceau d'indices pour le lecteur qui

¹⁰ La littérature utopique, qui se situe dans le sillage des œuvres de Platon, More, Bacon, Mercier, Fourier, etc., est directement liée au motif du voyage imaginaire, dans la mesure où la société utopique se situe dans un espace clos, séparé du réel, généralement insulaire, et que sa description est le fait d'un voyageur égaré, ou victime d'un naufrage.

chercherait à traquer les liens disséminés dans la fiction permettant de relier cette dernière avec le vécu de l'auteur ou avec le contexte politique de sa jeunesse. On peut alors considérer que les Jeux olympiques de 1936 constituent le versant utopique de l'univers fictionnel, alors que les camps de concentration renvoient à sa nature dystopique, tout en désignant la blessure familiale fondamentale qui a conditionné la vie de l'auteur, sa mère mourant en déportation.

On peut noter que l'on retrouve des techniques quelque peu différentes dans les séries télévisées évolutives : le triple niveau d'enchâssement de l'épisode, de la saison et de la série complète, correspondant à un emboîtement d'arcs narratifs qui permettent à chaque épisode et à chaque saison de former un récit plus ou moins complet, tout en maintenant l'intérêt du public concernant l'intrigue médiane (celle de la saison) et principale (celle de la série).



Reste à souligner que cette technique narrative, somme toute assez rudimentaire, qui consiste à ne pas faire coïncider le dénouement de l'une des séquences du récit avec la clôture provisoire du chapitre ou de l'épisode, n'est pas une invention du XIX^e siècle ou l'apanage exclusif des feuilletons littéraires ou télévisuels. C'est le même principe qui commande que dans les *Mille et une nuits*, le dénouement d'un conte ne corresponde jamais avec le lever du jour, sans quoi Shéhérazade perdrait la vie. Le roman rejoint ainsi le flux temporel d'une histoire en marche, dont la fin qui se profile ne peut jamais être que provisoire, du moins tant qu'il reste de la vie, de l'espoir, ou des pages à lire, et cela même s'il faut parfois refermer le livre.

Affinités électives entre forme et fonction

En conclusion, j'aimerais souligner que la narratologie s'est longtemps montrée réticente à opérer une fusion entre des perspectives que l'on pourrait qualifier de formelle et de fonctionnelle, ce qui revient à décrire avec une certaine systématisme les structures narratives en les reliant aux effets qu'elles sont susceptibles d'accomplir. On peut constater que cette réticence s'observe d'ailleurs aux deux extrêmes du spectre allant du formalisme des narratologues structuralistes aux approches rhétoriques des narratologues qui se disent fonctionnalistes. En effet, Genette soutenait qu'il est a priori impossible d'affirmer qu'un élément formel du récit, quel qu'il soit, possède « une fonction précisément assignable » (Genette, 2007, p. 420), ce qui explique que sa typologie ne peut être rattachée que de manière anecdotique ou indirecte à la dynamique de l'intrigue. Au pôle opposé, dans la version la plus intransigeante du fonctionnalisme, Meir Sternberg s'est servi de la métaphore du « principe de Protée » pour affirmer que « n'importe quel effet peut être produit par un nombre infini de formes, et que n'importe quelle forme peut produire un nombre infini d'effets » (2011, p. 40).

Il me semble malgré tout que ce constat ne nous condamne nullement à faire l'impasse sur une analyse des relations au moins potentielles entre forme et fonction. Il s'agit simplement de garder à l'esprit la dépendance de l'effet que peut accomplir une forme donnée envers un co-texte et un contexte d'usage. En conséquence, il faut souligner le danger de généraliser les pseudo-équivalences du type « forme X = fonction Y » tout en ménageant malgré tout une analyse du type : *telle forme a telle affinité avec telle(s) fonction(s), et elle pourrait produire tel effet dans telles circonstances*. L'analyse des affinités entre forme et fonction restera ainsi dans le domaine du virtuel et de l'indétermination relative, plusieurs fonctions, parfois opposées, pouvant être potentiellement associées à une même forme. Toutefois, l'analyse textuelle tirerait certainement profit d'une réflexion générale sur ces affinités, dans la mesure où elle contribuerait à attirer l'attention sur des aspects formels – par exemple la segmentation, les temps verbaux, la focalisation ou l'agencement temporel – dont il faut au moins reconnaître qu'ils peuvent avoir une influence directe sur la dynamique de l'intrigue.

Il serait absurde de ne pas reconnaître que clôturer un chapitre ou un épisode avant la résolution d'une scène d'action, ou qu'élargir le champ de la focalisation pour anticiper un danger qui menace le personnage, sont des procédés qui peuvent être corrélés à l'intensité de l'intrigue. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que chaque œuvre est susceptible de faire un usage singulier et plus ou moins original de tel ou tel paramètre textuel, dont l'effet dépendra de son interaction avec d'autres composantes du récit. L'analyse de la dynamique de l'intrigue ne peut donc être menée à son terme qu'en tenant compte du contexte dans lequel s'insère le dispositif textuel susceptible d'intriguer le lecteur.

Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que des facteurs personnels, culturels, psychologiques ou sociaux, peuvent interférer, en renforçant ou en entravant les effets qu'un dispositif textuel donné pourrait accomplir avec la coopération d'un lecteur « modèle » (Eco, 1985). Il s'agit là d'une évidence pour n'importe quel enseignant confronté à la diversité des réactions produites par une œuvre, qui peut être jugée ennuyeuse par certains et passionnante par d'autres. Le simple fait qu'un texte soit lu en classe modifie évidemment sa capacité d'intriguer le public, soit en rendant accessible une œuvre auquel le lecteur n'aurait jamais prêté attention dans d'autres circonstances, soit, au contraire, en constituant un parasitage de l'immersion par le biais d'une lecture collective, disciplinée et critique. Les dispositifs didactiques doivent ainsi tenir compte de cet équilibre, parfois difficile à trouver, entre une lecture privée, plus favorable à l'immersion, et une mise en commun de cette expérience, qui préserve ce qui faisait le sel de la lecture, sans pour autant perdre de vue le but d'objectiver les vecteurs immersifs et intrigants mobilisés par l'auteur, de manière à fournir les bases pour une analyse argumentée des textes littéraires¹¹.

Tous les lecteurs n'ont évidemment pas les mêmes dispositions pour s'engager dans une lecture immersive et intriguée, soit par incompetence, soit par manque de loisirs, soit par mépris pour ce genre d'effets ou de productions culturelles. Être capable d'expliquer ce que le récit aurait pu accomplir, sur la base d'une analyse plus ou moins objective de ses stratégies textuelles, peut ainsi déboucher sur une réflexion concernant les raisons d'un échec : le texte a-t-il trop vieilli ? son contexte de production est-il trop éloigné du nôtre ? les rouages de l'intrigue sont-ils trop simples ou au contraire trop sophistiqués pour happer le lecteur ? Cela peut également conduire à la découverte de ce qui avait été occulté ou négligé en raison de préjugés, par exemple parce qu'il est difficile d'attendre d'une œuvre lue en classe et canonisée par les institutions littéraires qu'elle puisse partager avec un blockbuster hollywoodien l'objectif d'immerger le lecteur dans un monde fictif et de le tenir en haleine jusqu'au dénouement. On peut en conclure que l'immersion romanesque et la lecture intriguée peuvent aussi faire l'objet d'un apprentissage spécifique, qui passe par une familiarisation avec certains dispositifs verbaux ou fictionnels, dont la fonction est de moduler la tension narrative et de servir de vecteurs d'immersion. Par exemple on peut montrer que la description, si souvent honnie par les apprentis lecteurs, peut être un ingrédient essentiel du suspense, dans la mesure où la qualité de l'immersion dépend en grande partie de la consistance ontologique du monde raconté.

Il s'agit donc, par le biais d'une analyse textuelle de la dynamique narrative, de s'émanciper autant d'une approche purement formaliste, qui serait repliée sur les structures textuelles, que d'une étude qui se contenterait de réfléchir sur l'œuvre à partir du compte rendu d'expériences empiriques individuelles. Ces

¹¹ Pour une étude portant sur la relation esthétique dans l'enseignement de la lecture des textes littéraires, voir (Gabathuler, 2016).

dernières peuvent certes avoir la vertu d'entamer un dialogue sur la manière dont le texte a été actualisé, mais s'en tenir à la singularité de points de vues hétérogènes n'est pas sans danger d'un point de vue didactique. On peut imaginer à quel point certains témoignages (plus ou moins honnêtes) d'expériences esthétiques inouïes vécues par des lecteurs qui se posent en experts peuvent se révéler intimidants pour ceux qui se jugent incapables de connaître de telles extases littéraires. À l'inverse, le travail d'objectivation des dispositifs textuels qui sont à l'origine de la tension narrative, à l'instar de la segmentation narrative que j'ai discutée dans cet article, permet aux genres scolaires du commentaire ou de l'analyse textuelle de familiariser les apprenants avec les complexités de l'écriture et de la composition narrative, tout en développant un jugement critique sur la spécificité littéraire de ces rouages, sur leur efficacité ou leur intérêt. Une telle tâche ne se révèle d'ailleurs pas d'une complexité insurmontable et les principaux outils existent déjà, il suffit de procéder à une mise à jour de certains d'entre eux et d'apprendre à s'en servir autrement, pour accomplir autre chose. La mobilisation des outils descriptifs hérités du formalisme se trouve alors re-motivée : il s'agit d'éclairer la raison d'être de la forme en la mettant en relation avec sa finalité esthétique.

Références

- Aragon, L. (1969). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Paris : Skira.
- Baetens, J. (2009). Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites. *Cahiers de Narratologie*, 16. URL : <http://narratologie.revues.org/974>.
- Baroni, R. (2017). *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève : Slatkine.
- Baroni, R. (2016a). Le cliffhanger : un révélateur des fonctions et du fonctionnement du récit mimétique. *Cahiers de narratologie*, 31. URL : <https://narratologie.revues.org/7570>
- Baroni, R. (2016b). Intrigue et personnages dans les séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu. *Télévision*, 7, 31-48.
- Baroni, R. (2014). Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz : la tension expliquée. *Etudes de Lettres*, 295, 109-131. URL : <https://edl.revues.org/614>
- Baroni, R. (2009). *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. Paris : Seuil.
- Baroni, R. (2007). *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. Paris : Seuil.
- Baroni, R. & Goudmand, A. (2015). De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative. In A. Leblond, C. Colin & T. Conrad (Eds), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*. (pp. 119-132). Rennes : P.U.R.
- Baroni, R. & Rodriguez, A. (Eds) (2014). Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement. *Etudes de Lettres*, 295 URL : <http://edl.revues.org/596>
- Baroni, R. & Jost, F. (Eds) (2016). Repenser le récit avec les séries. *Télévision*, 7. URL : <https://www.cairn.info/revue-television-2016-1.htm>
- Bronckart, J.-P. (1996). *Activité langagière, textes et discours*. Lausanne & Paris : Delachaux & Niestlé.
- Bronckart, J.-P. et al. (1985). *Le Fonctionnement des discours*. Neuchâtel & Paris: Delachaux et Niestlé.
- Colin, C., Conrad, T. & Leblond, A. (Eds) (2017). *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle*. Rennes : PUR.
- Dannenberg, H. (2008). *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln & London : University of Nebraska Press.
- Dionne, U. (2008). *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris : Seuil.
- Eco, Umberto (1985). *Lector in Fabula*. Paris : Grasset.
- Escola, M. (2010). Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive. *Fabula, Atelier de théorie littéraire*. Consulté le 29 juillet 2014. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive#_ftnref21
- Follet, L. (1980). *Aragon, le fantasme et l'histoire. Incipit et production textuelle dans Aurélien*. Paris : Les Éditeurs Français Réunis.
- Gabathuler, C. (2016). *Apprécier la littérature*. Rennes : PUR.

- Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris : Seuil.
- Iser, W. (1976). *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Leblond A. (2012a). La respiration du chapitre. *Hypothese.org*. Consulté le 7 janvier 2012. URL : <http://chapitres.hypotheses.org/89>
- Leblond A. (2012b). Le chapitre invisible ? *Hypothese.org*. Consulté le 7 janvier 2012. URL : <http://chapitres.hypotheses.org/62>
- Lejeune, P. (1991). *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris : POL.
- Louette, J.-F. (2002). Aragon, « Les Voyageurs de l'Impériale ». *Contes bleus, romans noirs et dames de trèfle. Les Temps modernes*, 618, 47-75.
- Menu, J.-C. (2010). *La bande dessinée et son double*. Paris : L'Association.
- Niederhoff, B. (2001). Fokalisation und Perspektive: Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz, *Poetica*, 33, 1-21.
- Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard.
- Sternberg, M. (2011). Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative. *Enthymema*, 4, 35-50.
- Terlaak Poot, L. (2016). On Cliffhangers. *Narrative*, 24(1), 50-67.
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.
- Villeneuve, J. (2004). *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec : Presses Universitaires de Laval.

Auteur

Raphaël Baroni est professeur associé à l'Ecole de français langue étrangère de l'Université de Lausanne. Son domaine de recherche est la théorie du récit et la didactique du français. Il est l'auteur de *La tension narrative* (Seuil, 2007), *L'œuvre du temps* (Seuil, 2009) et *Les rouages de l'intrigue* (Slatkine, 2017). Il a récemment coédité « Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement » (*Etudes de Lettres*, n° 295, 2014), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire » (*Arborescence*, n° 6, 2016), et « Repenser le récit avec les séries » (*Télévision*, n° 7, 2016).

Cet article a été publié dans le numéro 1/2018 de forumlecture.ch

Dynamik von Plots, Improvisation und Segmentierung: Neue Perspektiven für den Literaturunterricht

Raphaël Baroni

Abstract

Der Beitrag nimmt Bezug auf einzelne Passagen meines Buchs *Les Rouages de l'intrigue* (Die Mechanismen von Plots). Ich vertrete darin die These, dass Handlungen improvisiert werden können, da sie im Wesentlichen darauf ausgerichtet sind, den Wunsch nach Auflösung zu erzeugen. Um Plots analysieren zu können, muss man das Zusammenspiel von Handlungsablauf, Erzählform und ihrer Wirkung anschauen. Auf der Basis dieser funktionalistischen Neudefinition von Plots wird erläutert, inwiefern diese Analyse für die Literaturwissenschaft relevant ist. Ich setze mich insbesondere mit der narrativen Segmentierung und dem Phänomen des Cliffhangers auseinander, der durch die Gliederung in Episoden oder Kapitel erzeugt werden kann. Die Schlussfolgerung weist auf die Schwierigkeit hin, Form- und Funktionsanalyse miteinander zu verbinden und zeigt die Bedeutung dieses Bezugs für den Literaturunterricht auf, in dem das Interpretieren von Texten erlernt und die kritischen Fähigkeiten von Lernenden gestärkt werden soll.

Schlüsselwörter

Plot, Segmentierung, Episode, Kapitel, Cliffhanger

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 1/2018 von leseforum.ch veröffentlicht.