

Johanne Villeneuve

LE SENS DE L'INTRIGUE

ou

La narrativité, le jeu
et l'invention du diable



COLLECTION
InterCultures

Les Presses de l'Université Laval

Collection InterCultures

Collection fondée par Laurier Turgeon et dirigée par Laurier Turgeon et Pierre Ouellet

Cette collection réunit des études interdisciplinaires qui traitent des dynamiques interculturelles et des phénomènes de métissage passés et présents, d'ici et d'ailleurs. Elle accueille une large gamme de thèmes : les frontières culturelles, les médiations culturelles, la communication et la consommation interculturelle, les conflits interculturels et les transferts culturels.

Les travaux sur la mondialisation tendent à expliquer l'expansion des économies et des cultures occidentales depuis un lieu central, l'Europe, vers les autres parties du monde. Cette approche centriste présente généralement les différences culturelles comme un obstacle à l'idéal de l'universalisme qui veut que le monde devienne un seul et même lieu.

Les ouvrages de cette collection présentent le monde comme un lieu de contacts et d'échanges entre des groupes différents plutôt que comme un ensemble cohérent et unifié qui s'étend depuis un pôle central. Au lieu de définir les cultures comme des ensembles homogènes et fermés qui contribuent à construire des catégorisations ethnoculturelles, ils les étudient comme des entités ouvertes, interactives et mobiles dans le temps et dans l'espace. L'accent est mis sur le syncrétisme pour expliquer l'émergence de nouvelles formes culturelles.

Dans la même collection

Les entre-lieux de la culture, sous la direction de Laurier Turgeon, PUL et L'Harmattan, 1998.

Louise Côté, *En garde ! Les représentations de la tuberculose au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, PUL, 2000.

Georges E. Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, PUL et L'Harmattan, 2001 (publié antérieurement sous le titre *Pour une autohistoire amérindienne*).

Tristan Landry, *La valeur de la vie humaine en Russie, 1836-1936. Construction d'une esthétique politique de fin du monde*, PUL et L'Harmattan, 2001.

Shenwen Li, *Stratégies missionnaires des jésuites français en Nouvelle-France et en Chine au XVII^e siècle*, PUL et L'Harmattan, 2001.

Khadiyatoulah Fall, Daniel Simeoni et Doumbé Bétoté Akwa, *Variations de la perception catégorielle. Enjeux énonciatifs et interculturels*, PUL, 2002.

Laurier Turgeon (dir.), *Regards croisés sur le métissage*, PUL, 2002.

Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives, mémoires et perceptions*, PUL, 2002.

Champagne, Juliette Marthe, *De la Bretagne aux plaines de l'Ouest canadien. Lettres d'un défricheur*, PUL, 2003.

LE SENS DE L'INTRIGUE

ou

La narrativité, le jeu et l'invention du diable

Johanne Villeneuve

LE SENS DE L'INTRIGUE
ou
La narrativité, le jeu et l'invention du diable



LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
2003

Table des matières

Avant-propos	xiii
La constellation des choses graves et des choses légères	

PREMIÈRE PARTIE

Poétiques et théories du récit

I. Goliadkine chez les narratologues..... 3

1. L'imposture du double – 2. La présence au monde – 3. Le vertige des obsessions – 4. Ces choses qui regardent Goliadkine – 5. L'aventure narratologique – 6. L'équilibre et la transformation – 7. La fable et le discours – 8. Todorov chez Peronnelle – 9. La grammaire narrative chez Dostoïevski – 10. L'héritage formaliste – 11. Le « super-romancier » de Furetière – 12. Le partage des déchirements – 13. La traversée du discours – 14. Schizophrénie et théorie – 15. Le rapport au savoir – 16. Des souvenirs critiques de la narratologie – 17. Le *muthos* d'Aristote – 18. L'intrigue pour Peter Brooks – 19. Le désir de la fin – 20. La rhétorique des formes de Thomas Pavel – 21. Les modèles de Frye – 22. Accident et essence

II. *Desis et lysis*.....37

1. L'herméneutique des récits – 2. Les choix de Paul Ricoeur – 3. La « mise en intrigue » – 4. « La coupure qui ouvre l'espace de fiction » – 5. La *mimesis* aristotélicienne – 6. « Prendre ensemble » – 7. Le nœud et le dénouement – 8. L'intrigue et la péjoration – 9. La faillite de l'intrigue ? – 10. L'avenir du récit – 11. Discordance et causalité – 12. Pourquoi pas l'intrigue ? – 13. La chambre de la *poiêsis* – 14. Connexités sémantiques – 15. Le piège du complot – 16. Les tricheries – 17. Des règles ludiques – 18. L'intrication des événements – 19. L'être-pris – 20. Aller et venir, faire et défaire.

DEUXIÈME PARTIE

Considérations sur l'imagination de la conspiration

I. L'invention de la démonologie 69

1. L'Inquisition et la dilution de l'autorité – 2. La théologie et le tissage d'un monde – 3. L'anxiété et la diabolie – 4. La réversibilité des peurs – 5. La figuralité du démon – 6. Le passage à la diabolie – 7. La duplicité du réel – 8. L'altérité dans le même – 9. Le pouvoir et la centralisation – 10. Les habiletés nouvelles du mal – 11. Des techniques d'investigation – 12. L'autorité et la *litteratura* – 13. L'ordre du désordre – 14. L'affirmation du non-être – 15. L'humanisation du diable et la déshumanisation – 16. Le maléfice et le miracle – 17. L'intériorisation et l'économie de l'activité diabolique – 18. La stratégie et l'affrontement de l'ennemi – 19. Les procès et les procédures – 20. Le procès Gaufridy – 21. La possession et la réulsion

II. *Diabolos* et les paradoxes de la médiation 103

1. Le piège de la liberté – 2. Des délégations de causalités – 3. *Diabolos* et *sumbolon* – 4. Aller au diable – 5. La narrativité de la Genèse et de Job – 6. L'observateur et le catalyseur – 7. Le paradoxe du désir – 8. L'ultime possible – 9. Les probabilités et le hasard – 10. La surpopulation chez les oursidés – 11. L'expérience paradoxale – 12. La vitesse et le regard – 13. L'instant et le monde arrêté – 14. La mobilité et la fiction – 15. La chute – 16. La négation de la médiation et l'invention de la vitesse – 17. Le pacte et la tragédie – 18. Le langage diabolique et l'aventure hermétique – 19. Le dernier tour d'Hermès – 20. La surface et la profondeur – 21. La figuration de la vitesse – 22. La division génératrice de la diabolie

III. Rumeur, conspiration et corps des sociétés..... 133

1. L'énonciation de la malédiction – 2. La sécrétion du centre – 3. La rumeur et le corps de la société – 4. Ordre et sociétés secrètes – 5. L'intentionnalité des sociétés et l'efficace du secret – 6. Du sacrifice symbolique à la « juiverie » – 7. La déréférentialisation et la dette – 8. L'intériorisation de l'écriture – 9. L'identité narrative et la communauté – 10. La dualité du conteur (Walter Benjamin) – 11. L'errant de Nikolaï Leskov

IV. Imposture et duplicité 153

1. La blessure d'Ivan Ilitch – 2. Le lecteur d'Ernesto Sabato – 3. La manie de l'explication – 4. La solidarité du nombre et la prophétie – 5. L'immanence et la fin – 6. La perspective finaliste – 7. Les cartographies du hasard – 8. Le roman-carrefour (Malcom Lowry) – 9. La conspiration des aveugles – 10. L'agonique de l'auteur – 11. La déshéroïsation et la paranoïa – 12. La réalité jouée – 13. Le double moderne – 14. Le joueur infini – 15. L'écriture de William W. – 16. Le portrait de Dorian – 17. Le miroir de Jekyll – 18. Le voyage de Dracula – 19. Rumeur dans la ville

TROISIÈME PARTIE

Les traits ludiques de l'intrigue

I. Le comique et l'invention de la vitesse.....205

1. Le rire et l'angoisse – 2. Le carnaval – 3. Les restes carnavalesques – 4. La culture populaire et la culture élevée – 5. L'idéalisation et la culture populaire – 6. La révolusion et le renversement – 7. La scène publique et l'intériorité du corps – 8. Le rire nouveau et le corps burlesque – 9. Tourner, *vauder* – 10. La vitesse et la singularisation – 11. La mécanique du rire – 12. Le *toon*, héritier du burlesque – 13. La matérialité et l'immatérialité du *toon* – 14. La vitesse, la consommation, les accessoires – 15. Accélération et hyperbole – 16. La prédation et le démembrement – 17. Le *toon*, héritier du *trickster* – 18. La résistance et l'invention

II. Le mouvement du monde 241

1. Théâtre et perspective – 2. Le théâtre du monde – 3. Les pièges de la guerre et de l'amour – 4. Du mouvement et de la vertu – 5. Les jeux de la cour (Castiglione) – 6. L'art de la danse (stylistation et expérience) – 7. L'art du tiers – 8. Le courtisan et son prince – 9. La simulation et la dissimulation (Machiavel) – 10. La danse de Pouchkine, poète national – 11. Le courtisan et le philosophe – 12. Le contrôle et la gouverne – 13. Détour par l'utopie (Thomas More) – 14. L'imagination du centre et du décentrement (Cyrano) – 15. La double expérience du monde

III. L'économie de l'intrigant..... 281

1. Le langage et l'action – 2. Les traces du joueur de tours – 3. Les dupes et les badins – 4. La triple circularité narrative – 5. L'économie et l'expérience – 6. Le *picaro* de Lesage – 7. La délégation, la thésaurisation et la circulation – 8. L'intention du repos et l'épopée moderne – 9. L'épopée de l'argent – 10. Les nombreuses vies de Moll Flanders – 11. Les travestissements du *soi* (Moll et Molly Bloom) – 12. Les tribulations subjectives d'un *sopha* – 13. La résistance de Pamela

QUATRIÈME PARTIE

Aporétiques. Vertiges et infinitésimalité

I. Les vertiges de l'œil..... 321

1. Les leçons de Zazie – 2. Une étourdie dans la ville – 3. L'expérience moderne – 4. La communauté des voyeurs – 5. L'œil du photographe – 6. La fuite du réel – 7. Le ferai-je ou ne le ferai-je pas ? – 8. Le kaléidoscope d'Antonioni – 9. La force de captation – 10. James Stewart en Sisyphe – 11. La tragédie du temps – 12. L'œil fantastique – 13. Des engrenages et des formes – 14. Kant et le cinéma selon Pasolini – 15. Le *thrill* et le *thriller* – 16. Des anamorphoses et des échancrures – 17. La dérélition

II. L'infinitésimalité de l'histoire.....357

1. L'encyclopédie des morts – 2. La totalité du livre et l'hypertexte – 3. La totalité et le procès de la lecture – 4. La double processualité de la narrativité – 5. Le retournement moderne entre l'histoire et la littérature – 6. La textualité et la matérialité de l'histoire – 7. Le matériau et l'unité minimale – 8. Le concept d'événement – 9. Le caractère de *saillance* – 10. Les traces et le chasseur – 11. La profondeur et l'événementialité – 12. L'épaisseur de l'histoire – 13. Des intrigues en histoire ? – 14. Zénon et les qualités du temps – 15. Le temps de l'usure – 16. L'univers de Philip K. Dick – 17. La loterie à Babylone – 18. La liminarité de l'expérience – 19. Les pierres à sucer – 20. L'errance de la voix – 21. La matérialité de la voix – 22. Beckett et la comédie d'errances

Bibliographie411

Avant-propos

La constellation des choses graves et des choses légères

La notion d'intrigue offre à l'amateur d'histoires d'étonnantes flexibilités sémantiques. À telle enseigne qu'on a peine à concevoir par quel fil conducteur les choses graves et les choses légères s'y trouvent réunies.

Dans le domaine des études littéraires, on a longtemps rangé les « histoires à intrigues » parmi les mauvaises fréquentations. Elles appartiendraient encore, du reste, à cette littérature et à ce cinéma dénués de sens artistique authentique. Hors de l'esthétique, loin des choses sérieuses et maîtrisées, l'intrigue fait sa petite œuvre, tantôt facile, tantôt besogneuse, toujours un peu racoleuse, auprès d'un public venu s'y distraire, s'y évader ou s'y complaire.

Au sortir de la salle de cinéma, paraît-il, le commun des mortels parle d'intrigues parce qu'il ne sait faire autrement. La signature de l'œuvre lui échappe, et avec elle, cette profondeur sans fin où sont délivrées la valeur et l'originalité artistiques. Quand il tente d'apprécier la littérature, notre mortel issu du commun n'est bon qu'à se passer des mots ; il saute au plus vite à l'intrigue, heureux de reconnaître des situations qu'il a croisées mille fois, mais content des quelques surprises et rebondissements qu'elle lui réserve encore.

L'amateur d'intrigues est un instinctif qui vous dira tout de go si *c'était bon* ou *raté*. Il ne se laissera pas entortiller dans des considérations poétiques. Certains voient en lui un pur consommateur, un entiché de mécanique, un fêru de scandale, un boulimique livré vivant à la production en chaîne de la culture de masse, aveugle à la complexité des formes et sourd à l'appel de la poésie.

Ainsi tournée à la caricature, l'intrigue aurait force et pouvoir d'aliénation : elle tient le spectateur naïf en haleine, le rive à ses fantasmes comme à son siège.

Tantôt, cependant, elle se laisse définir autrement. Elle n'appartient plus aux écrans. Elle déborde la littérature. On revient à la vie. Elle y devient une pratique, une activité courante, quand elle n'est pas du ressort privilégié des

politiciens dont on déplore les torts et les travers. Quoi qu'il en soit, quand une intrigue se dessine, dit-on, un récit prend forme. Et il n'appartient pas toujours à la littérature, au sens étroit qu'on pourrait donner à celle-ci. Ce peut être le récit d'un rêveur, une histoire sans public, racontée à soi-même, une appréhension encore vague mais déjà pleine de possibilités narratives. Il peut s'agir encore d'une histoire pour séduire, pour se faire voir des autres, inventée dans l'intimité amoureuse ou dans le cercle mondain. Ce peut être le souvenir relaté, l'aventure partagée, le compte rendu quotidien, l'appréciation d'un risque ou l'anticipation d'une affaire – les récits ne sont pas tous *faits*, la plupart sont à venir. C'est aussi le témoignage de celui qui a vu, la construction habile d'un mensonge ou le dévoilement d'une vérité. Dans l'attente comme dans la rétrospection, cela peut aussi se mériter le statut officiel d'Histoire.

Au fil des lectures et au hasard de la vie, on découvrira de l'intrigue autant de définitions. Produit de l'intellection et fruit des connivences, elle est censée découler des raisonnements les plus subtiles ; elle introduit dans les choses l'intelligibilité propre aux formes. Enfant de la Raison, elle pave les chemins de l'interprétation, mais trop y croire mène, dit-on, à la folie. Le paranoïaque ne finit pas d'en démêler avec elle.

En amour, l'intrigue se veut médiatrice. Un certain mérite s'attache à celui qui a l'heur d'en concevoir, mais une connotation mauvaise entache la réputation de celui – surtout de celle – qui s'y adonne avec zèle. Dans l'Histoire, les intrigues sont à la source des grands événements. C'est par elles que le pouvoir périt. Elles bouleversent l'ordre des choses, plongent les rois et les nations dans d'inextricables conflits. Bizarrement, elles tuent et sèment la terreur autant qu'elles instillent dans l'esprit du vacancier une insatiable curiosité. Sans elles, dit-on, le monde serait ennuyeux comme la pluie, obtus comme le visage d'un dormeur. Les intrigues sont le sel de la vie, pour le meilleur et pour le pire – le plus drôle comme le plus tragique.

Malgré l'impression d'une certaine désinvolture, lorsqu'il s'agit de creuser le sens de toutes ces occurrences, un paradigme se détache. Au long de ce parcours en apparence aléatoire, d'un sens à l'autre, on peut encore mettre en valeur la richesse sémantique de l'intrigue. Loin des évidences, de multiples passerelles font se rejoindre des contenus variés. Des intrigues s'immiscent dans d'autres intrigues. Or, cette immixtion a une historicité à laquelle il faudrait bien s'attarder. L'histoire de ces ponts est à faire. Comment se sont introduites et liées toutes ces occurrences de l'intrigue ? Comment se sont constitués ces liens ? Entre la *géométrie des récits* et l'*agencement des incidents sur une trame narrative*, entre une *faculté de l'esprit* et le *déterminisme* historique, entre la *dynamique* des séquences d'un film et l'*élaboration d'une stratégie politique*, entre les *jeux de l'amour* et les *stratégies de la guerre*, entre ce qui inquiète et ce qui fait plaisir, entre ce qui conspire et ce qui *arrive*, des ponts sont jetés qui ne laissent de déployer ce que nous appellerons *le sens de l'intrigue*.

La force de ces analogies et de ces liens a été négligée, tant par la narratologie, tournée vers l'élaboration de modèles, que par la critique littéraire dont l'intérêt pour l'intrigue reste secondaire. Si la première en préconise par atrophie une délimitation conceptuelle, la seconde dilue le paradigme dans des considérations générales, quand elle ne cède pas à la force des préjugés que nous venons d'évoquer et qui s'appuient sur le caractère « populaire », aliénant, voire mercantile des intrigues. Dans cette perspective, leur poétique ne devient-elle pas irréalisable ?

En interrogeant les histoires, les théories du récit se sont heurtées à certains problèmes, le plus souvent en se donnant pour tâche la quête téméraire de sa spécificité, quelque chose comme son *essence*. La volonté d'établir une méthodologie sur la base de critères universels, cette recherche de la « littérarité » ou d'une structure capable de rendre compte à la fois de la spécificité discursive du récit et de sa *mimesis*, a poussé les théoriciens vers une nécessité commune : contraindre la narrativité à une nouvelle discipline scientifique, soit la *narratologie*. Certes, la prétention de ces théories à une *science* des récits est responsable de la fantastique éclosion qu'a connue la recherche sur la narrativité depuis la fin du siècle dernier, depuis les études de Joseph Bédier jusqu'aux travaux de Gérard Genette. Mais c'est également elle qui a le plus contribué à dépouiller les récits, à réduire la variété de leurs contenus sémantiques. En abordant ce problème dans les seules limites d'un critère d'universalité, la théorie dite « scientifique » s'est vue obligée de contenir son objet au lieu d'en explorer les vicissitudes.

La théorie du récit a ainsi connu un premier essoufflement. Trompée par sa propre ambition, elle a dû se tourner récemment vers d'autres disciplines, là où se profilent de nouvelles questions : l'historicité des récits à travers l'histoire de l'histoire, l'éthique et le « contrôle social » à travers la légitimité des témoignages narratifs, etc.

De nos jours, en dépit des efforts fournis par les théoriciens pour comprendre la relation entre la richesse sémantique des récits et leurs protocoles formels, l'intrigue est délaissée. On en parlera comme de cette condition de base – celle dont la théorie doit d'abord s'affranchir pour toucher l'essentiel – mais sans s'interroger sur les conséquences sémantiques de son utilisation. Parfois encore, on usera du terme comme d'un synonyme commode, pour parler d'une histoire, d'une trame, d'un ensemble de circonstances, quand ce n'est de la *mimesis* ou du désir de narration. On reconnaît donc à l'intrigue cette aptitude à toujours désigner quelque chose d'*autre*. Mais on se refuse par ailleurs le droit de mesurer la force de cette synonymie. Le terme semble circuler grâce à cette facilité avec laquelle on peut le faire coïncider avec à peu près n'importe quoi. Pourquoi alors ne pas tirer du sens de cette extraordinaire polyvalence ? Quelle est donc la nature des liens permettant cette formidable transmuabilité ?

Outre le fait de consentir à la notion d'intrigue quelques vertus pratiques, on accorde très peu de place à son imagination, à son invention.

Sur le plan de la poétique, un certain nombre de questions reste encore sans réponse : entre la voie de la narration (celle du *discours* du récit) et la voie des événements racontés, où se situe l'intrigue ? Une chose est intrigante en son énonciation même, dans la *manière* d'être dite ; mais ce sont par ailleurs les *actions* qui forment une intrigue. Or, d'où cela vient-il, justement, qu'on parle d'*intrigues* ? À quelle activité se livre l'intrigant et que peut bien subir l'intrigué ? Comment rendre compte de l'intelligibilité des formes sans négliger pour autant les émotions et le désir qu'insuffle l'intrigue ? Y en a-t-il un « concept » recevable ou le terme n'ouvre-t-il pas plus généreusement un *nouveau paradigme* ?

La tâche qui incombe à qui veut retracer, en ces multiples remous, la marque d'une continuité conceptuelle n'est pas facile. Des concepts différents peuvent sourdre des ruines d'une seule idée et des idées distinctes se croiser au détour d'un concept unique. Les démarcations ne sont pas toujours franches. C'est pourquoi, si on souhaite être attentif à l'histoire des usages, mais aussi à la force de pénétration du paradigme dans certaines cultures, il faut faire preuve d'une certaine souplesse ; il faut suivre des pistes, apprécier la multitude et la variété des occurrences. De toute manière, la théorie de la littérature ne saurait rendre purement objectif, voire omniscient, le regard qu'elle porte sur les récits ; elle ne saurait se présenter comme un discours portant sur un ensemble de données relativement facile à circonscrire, comme un programme de recherche parmi d'autres, car la littérature l'accomplit déjà en elle-même. Elle se constitue comme une vaste entreprise d'exploration des formes, des discours et des événements, où les actions humaines sont liées à la capacité et au désir de raconter, où la quête prend aussi la tournure de l'enquête. Dire *juste* sur la littérature, sur les mythes et les histoires racontées, c'est toujours *dire à nouveau, dire autrement*.

Suivre les pistes par où passe l'intrigue nous oblige à rendre compte, par-dessus tout, d'une constellation de sens et de formes – un *paradigme ouvert* dont la seule mesure est l'imagination productrice. Ce paradigme, nous le désignerons donc par *le sens de l'intrigue*.

Loin d'entraver la richesse sémantique des intrigues, la conception du problème en termes de *sens* permet de *désubstantifier* la notion d'intrigue, de la livrer, sur un mode interrogatif, aux méandres d'une poétique. Elle permet d'en rappeler la valeur intuitive de même que la sensibilité inhérente à son appréciation. Elle marque, de manière plus évidente que ne le ferait un *concept* narratologique, son incidence affective et perceptive. Le lecteur se *sente* happé par elle. Dans l'expectative, il se sent intrigué. Il pressent que quelque chose se trame ; il se tourne déjà vers l'imagination des possibles. L'intrigue, en tant que *chose sentie, pressentie*, rend inutile tout recours à l'essentialisme.

À travers cette évocation d'un *sens*, je rappelle également la nature interprétative des intrigues, non pas uniquement en vertu d'une *semiosis*, mais parce que ce *sens* réfère à une activité (la réunion de personnes, la transmission d'informations, les gestes à une table de jeu, etc.) qui fait entrevoir des *possibles*.

Il devient alors une médiation entre le sensible et l'intelligible dont éclôt une prolifique imagination de la vitesse et de l'attente. Le sens de l'intrigue guide le lecteur d'un récit, le rend avide de signification et d'intelligibilité, lui fait parfois entrevoir l'intelligence des choses là où il ne saurait y en avoir ; il lui fait désirer du sens, parfois avec une telle démesure qu'il en contrevient au bon sens. Mais ce qui compte à ce jeu, autant que le saisissement qu'il produit, c'est le déplacement, la suspension, la traversée, les entrelacs où la conscience du lecteur divague pour un temps, où elle s'accroche parfois avec la force propre aux grands moments de lucidité. En cette trame, en ce moment de désir volontairement étiré, la saisie du sens ne compte qu'à la condition de ce jeu. C'est ainsi que l'intelligence, la connaissance, l'imagination et les impressions s'interpénètrent. Si on définit le *sens de l'intrigue* comme une *projection du monde sensible sur l'imagination*, c'est à la seule condition d'y voir aussi l'imagination projetée à son tour dans le monde sensible : les théories de la conspiration sont là pour le montrer, en ce qu'elles préméditent les drames qu'elles croient prévenir.

Se préoccuper du sens de l'intrigue revient donc à déployer cette projection, mais sans cesser pour autant de la concevoir comme une *activité* dans le monde. Le *sens de l'intrigue* devient le mode interrogatif et interprétatif par excellence d'une imagination de l'activité. C'est par lui que le récit y accède, bien que cela n'aille pas sans une certaine ambiguïté. Celle-ci se reflète dans ce jeu auquel nous convie l'intrigue entre subjectivité et objectalité : l'intrigant est lui-même un *intrigué* qui assouvit et exploite sa curiosité dans l'élaboration des possibles. Il se laisse entraîner sur un réseau de possibles dont les ramifications dépendent de sa propre imagination intrigante. Ainsi, les deux pôles d'une même activité sont exacerbés, mais cette exacerbation crée à son tour une telle confusion, un tel vertige, une telle vitesse que rien ne saurait démêler qui, de l'intrigant ou de l'intrigué, est à la source de l'intrigue.

Ce qui caractérise profondément la constellation sémantique de l'intrigue, ce jeu de l'intrigant et de l'intrigué, c'est la conjonction paradoxale entre la contrainte et la liberté, entre le déterminisme et le hasard ou pour le dire autrement : cette commotion ressentie dans le double effet des intrigues, dans la sujétion à laquelle elles confinent et la licence qu'elles permettent tout à la fois. Jeu libre de l'imagination et tension contraignante, l'intrigue enserre dans ses filets protéiformes les données de l'expérience ; mais c'est pour mieux les confier à l'imagination, les soumettre aux désirs, aux affaires comme aux plaisirs de l'invention.

Ce que cache une intrigue est toujours ce qui alerte le sens, ce qui l'éveille et le met, pour ainsi dire, *en branle*. L'inclination au secret devient, par excellence non moins que par ironie, la *révélation* de l'intrigue, ce par quoi elle s'expose. Elle se révèle tout en ne révélant rien sur elle-même. Elle dévoile avant tout le caractère secret des choses. Elle s'expose dans sa résistance même à divulguer ce qu'elle est. On ne sait ce qui s'y trame, on ignore à quoi cela rime, mais on suppute et on soupçonne. Ne pas savoir équivaut alors à

savoir le pire : savoir que l'on ne sait pas. Voilà donc l'intrigue associée à la connaissance négative.

La longue chaîne antithétique qui nous interpelle ici a pour valeur l'événement qui se produit et se répète en chacune des intrigues, en chacune des rencontres paradoxales qui s'y joue. C'est au cœur d'une événementialité complexe que surgit le sens de l'intrigue. L'interprète touche alors au scandale, à cette pierre (*scandalon*) où viennent buter les récits, à des forces et des vitesses variables. Sur cette pierre, en effet, sont gravées des marques variées, les traces de cultures et de temps différents, car les intrigues ont aussi leur histoire. Et cette histoire, par la force des choses – légères comme graves – est aussi, comme à un second degré, chargée d'intrigues.

Ce livre allie donc un effort de théorisation critique de la narrativité à une enquête sur la polysémie des intrigues dans l'Occident moderne. Mais il demeure en lui-même lié à la poétique dont il décrit les entrelacs. Sa principale visée est d'explorer la diversité des intrigues et non de proposer une méthodologie ou une théorie permettant de les rallier toutes sous un seul dénominateur commun. Il s'agit bien d'un ouvrage qui tient à la poétique, au sens où je m'acharne à y filer des métaphores et y explore une imagination analogique. En étudiant les vicissitudes de ce paradigme que j'ai appelé *le sens de l'intrigue*, j'espère montrer combien la narrativité se déploie au milieu des contingences, demeurant irréductible à une « essence », bien qu'elle alimente l'épistémologie de la civilisation occidentale moderne en « essences » de toutes sortes en même temps qu'elle ne cesse de mettre en doute l'assignation d'une vérité. À cet égard, il faut comprendre le rapport entre l'émergence du paradigme intrigant et le sens de l'autorité qui se voit ébranlé de plusieurs manières et en divers temps dans l'histoire occidentale : le sens de l'autorité divine est toujours lié à l'autorité du sens, mais lorsque la divinité se voit elle-même ébranlée, c'est à la fois l'autorité narrative qui bouge sur son socle et le sens même de la narrativité.

Par « autorité narrative », j'entends généralement ce qui fournit du sens, par le travail de la médiation, aux actions et aux événements – à l'événementialité de l'action. Ainsi, la narrativité assure la médiation des actions humaines ; elle se caractérise par cette œuvre de médiation. S'il y a une hypothèse à formuler à partir de cette prolifération sémantique des intrigues, c'est donc celle qui consiste à ouvrir toute narrativité à la question de l'autorité, à trouver dans la version occidentale de cette autorité non pas le point d'arrivée d'une théorie des intrigues – ce qui nous ramènerait au structuralisme –, mais le point de départ de l'expansion même du paradigme des intrigues. Si l'autorité narrative dépend toujours de la manière dont est figurée et organisée l'autorité dans une culture donnée – organisation du pouvoir, hiérarchisation sociale, valeurs partagées, etc. –, la narrativité occidentale a cela de particulier qu'elle dépend à sa source d'une autorité divine qui *contient* sa propre négation. En l'occurrence, c'est au diable qu'il revient de *saper* continuellement l'autorité divine, tout en la confirmant

*négativement*¹. Mais ce trait paradoxal, mis en évidence par l'étude de la théologie médiévale, produit ses véritables effets dans la narrativité qui se développe vers la fin du Moyen Âge, en particulier avec ce que j'appellerai *la diabolie*. Si la narrativité ne saurait de toute évidence constituer l'exclusive de la littérature occidentale moderne, le *sens de l'intrigue* commence à se déployer avec l'élaboration en Occident des grandes théories de la conspiration. Celles-ci constituent une forme d'exacerbation de certaines conceptions et croyances afférentes aux actions humaines et à leurs causes. Certes, le paradigme moderne des intrigues s'appuiera ensuite sur la valorisation de certains aspects des cultures antiques : la puissance synthétique de la tragédie grecque ou le *topos* du complot politique dans la Rome antique. Mais c'est la rencontre de diverses sources qui produit, durant le bas Moyen Âge, cette nouveauté bientôt appelée *intrigo*.

En prenant en compte ces diverses interactions dans l'histoire de la narrativité occidentale, rien ne nous limite à une seule histoire des intrigues ni ne nous astreint à concevoir leur sens comme un objet de recherche uniforme. Il ne s'agit pas de démontrer comment une seule *conception* de l'intrigue se serait imposée et cristallisée avec le temps ni comment elle se serait forgée un parcours évolutif depuis l'Antiquité jusqu'à la littérature moderne ; mon projet consiste plutôt à montrer que le paradigme des intrigues, dont le déploiement sémantique offre autant de variétés, fournit de nouvelles ressources à la narrativité et qu'à travers lui se manifeste la pluridimensionalité de la médiation narrative. En d'autres termes, il s'agit moins de *délimiter* le sens de l'intrigue que de saisir combien la narrativité occidentale moderne lui doit son ouverture sur le possible – un possible fait de toutes les libertés et de toutes les terreurs.

Aussi, en vertu de cette oscillation entre la liberté et la contrainte, la théorie du jeu offrira un découpage pertinent des activités auxquelles on associera les intrigues. En particulier, c'est à Roger Caillois² que seront empruntées des pistes intéressantes d'après quatre classes de jeux : les jeux d'imitation (*mimicry*), les jeux de compétition (*Agon*), les jeux de hasard (*Alea*) et les jeux de vertige (*Ilinx*). Le caractère ludique inhérent au sens moderne de l'intrigue se découvre les mêmes repères et en exacerbe le mouvement : imitation, compétition, hasard et vertige en définissent les possibilités, comme le fera voir la narrativité au fur et à mesure que se déploiera l'argument dans ce livre.

La première partie de l'ouvrage est consacrée à l'exploration critique des poétiques et des théories du récit. Elle met particulièrement en valeur l'importance de la *desis* aristotélicienne dans l'élaboration moderne du sens de l'intrigue et en relief la sémanticité d'*intrigo*. Celle-ci amène à penser que le sens de l'intrigue prolifère selon des désirs et des appréhensions en

1. Je reviendrai plus en détail sur ce point dans la deuxième partie de cet ouvrage.

2. Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967 ; voir également Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1967.

apparence contradictoires : jeu et contrainte, concordance et discordance – pour reprendre les termes en usage chez Paul Ricœur. C'est l'interrogation que suscite cette connexion entre concordance et négativité qui appelle, en deuxième partie, un détour du côté du diable et de la diabolie introduite par la chrétienté médiévale. Sans doute s'agit-il d'explorer, depuis les premiers démonologues jusqu'à la modernité, « le grand récit » du christianisme. Mais ce qui s'y déploie comme intrigues expose une telle diversité de désirs et de contraintes qu'il faut reconnaître à l'intérieur de ce « grand récit » la force d'une inventivité – celle du diable, bien sûr, grand inventeur d'intrigues en qui il faut aussi lire les paradoxes de la médiation narrative. L'invention du diable et celle de la littérature moderne se touchent ici, alors que le sens de l'intrigue fournit à la narrativité de nouveaux plaisirs et de nouvelles terreurs : plaisirs et terreurs des retournements et des paradoxes, substitution entre la surface et la profondeur, rumeurs et spectacles. Le diable et, avec lui, le modèle que peut offrir la théorie de la conspiration pour penser l'intrigue font voir l'incidence de la « vitesse » et du jeu dans l'invention narrative. Par invention, il faut entendre la nouveauté, mais aussi l'*aptitude* à déstabiliser, à créer, à produire et à reproduire de l'activité. La narrativité se conçoit alors comme la production d'une activité ; l'invention moderne de la *littérature*, comme celle du diable, dépend du caractère inventif des intrigues, de leur versatilité et de leur imagination.

Dans la troisième partie, consacrée aux traits ludiques de l'intrigant moderne, le sens de l'intrigue se déplace d'abord vers le théâtre burlesque et le cinéma d'animation puis vers les jeux littéraires de la « mondanité » où diverses sources viennent confirmer la polysémie des intrigues : dans la foulée du *trickster*, la dupe et le badin, le courtisan, le *picaro*, l'héroïne du XVIII^e siècle et l'*homo economicus* permettent de comprendre comment sont intriqués différents réseaux d'activités, des jeux de cour jusqu'aux conquêtes amoureuses en passant par la danse et les machinations politiques. Il ne s'agit pas d'établir une classification des modèles d'actions ni d'analyser exhaustivement l'évolution de l'intrigant, mais d'entrer dans ce vaste paysage de la modernité naissante où se croisent et se dispersent les différentes acceptions du sens de l'intrigue. L'historicité des intrigues est traversée de ruptures ; elle effectue des retours vers des formes anciennes ; elle pousse le mouvement du monde dans des directions souvent contraires et contraignantes. Mais par-dessus tout, c'est à la diversité même du *mouvement* des échanges sociaux – vitesse et repos, circulation, délégation des pouvoirs, intériorisation, thésaurisation – qu'il revient d'exprimer le mieux l'inventivité intrigante.

La quatrième partie du livre s'attarde aux aspects spécifiquement aporétiques du sens de l'intrigue. Dans un premier temps, elle explore les « vertiges de l'œil » en se penchant sur les effets intrigants de l'optique et de la cinématique. Le vertige est un aspect immédiatement sensible de la ludicité intrigante, à la fois jouissif et inquiétant ; mais cette absence de « médiateté » transforme la narrativité dont on dit toujours qu'elle est *médiation*. Sur le parcours qui lie l'intrigue à la mort, quelque chose comme une « négativité

productrice » fournit un autre sens à l'intrigue. C'est par le truchement du *thrill* et de l'œil qu'on entre dans ce vertige, avec Antonioni et Hitchcock, par exemple. Finalement, le dernier chapitre apporte à cette négativité un autre sens, celui d'une « infinitésimalité de l'histoire » où se déploient différentes conceptions du temps : temps usurier, mesure du temps, temps de l'événement. Beaucoup a été dit sur ce dernier dans les débats en historiographie et en philosophie de l'histoire ; mon but est d'en reprendre certains termes afin d'appuyer la thèse selon laquelle la narrativité moderne se conçoit dans l'esprit aporétique des paradoxes. Loin de nuire à la narrativité et d'en verrouiller les dispositifs, c'est cette paradoxie qui, en ouvrant la voie à l'imagination des intrigues, rend possible son efficacité. C'est alors l'impossibilité même de rendre compte de l'expérience – de sa liminarité, de son épaisseur et de ses qualités – qui enrichit la narrativité et permet de la définir non plus comme la « possibilité de raconter », mais comme le processus par lequel s'élabore l'imagination d'un impossible récit. Beckett est ici d'un grand secours, chez qui se découvre une comédie d'errances, mais aussi la matérialité de la voix, là où le Dieu dont on parlait tout à l'heure sous le signe de l'autorité narrative devient l'innommable.

* * *

Le sens de l'intrigue est le fruit d'une réflexion amorcée dès la fin d'une maîtrise en Études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et véritablement mise en chantier lors de mes études de doctorat au Département de littérature comparée à l'Université de Montréal. Si la question de l'intrigue fournissait un sujet à ma thèse de doctorat (1991), il m'a fallu plusieurs années avant de compléter la rédaction du présent livre. La raison en est que j'ai revu en totalité l'argument de cette thèse qui ne réussissait pas, selon moi, à rendre compte de la dimension multiforme du sujet. J'ai donc intégré une partie de la documentation littéraire de ma thèse à ce livre qui constitue cependant la somme d'une réflexion nourrie par plusieurs années d'enseignement.

Entre 1992 et 2000, j'ai enseigné au Département de littérature comparée et en études cinématographiques des séminaires de maîtrise et de doctorat qui m'ont permis d'avancer dans cette recherche et d'en préciser le propos. Aussi suis-je reconnaissante à ces étudiantes et étudiants pour leur attention, leur concours dans la réflexion, leurs commentaires et leurs questions. Merci en particulier à Danielle Aubry, Sébastien Bage, Alain Biage, Denis Bilodeau, Gustave-Gilles Boulou, Marie Fraser, Jean-François Hamel, Germain Lacasse, Jean Lepage, Éric Lozowy, Craig Moyes, Maria Oddo et Valéria Wagner.

Je remercie également pour leurs précieux conseils et leur apport intellectuel plusieurs collègues de tous les horizons : Wlad Godzich, Charles Grivel, Hans Ulrich Gumbrecht, Silvestra Mariniello, Thomas Pavel et Michel Zink. Merci à Wladimir Kryszinski et à Mariella Pandolfi pour leurs encouragements alors que tout semblait si long.

Finalement, je dois beaucoup à François Dugré pour sa patience, son amour et son soutien au cours de ces années de recherche. Je lui en suis reconnaissante.

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada a appuyé financièrement cette recherche. Le livre est publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Certaines parties du livre comportent des éléments publiés dans des versions préliminaires ou partielles. Les articles sont : « Résistance narrative et utopies. L'art de la "gouverner" au XVIII^e siècle », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Vol. XXVII, n° 53, été 2000, p. 587-598 ; « Vitesse et dématérialisation. Le corps du *toon* chez Tex Avery », *Cinémas*, Montréal, Vol. 7, n°s 1-2, 1996, p. 55-72 ; « L'homme de verre. Le meurtrier, le diable et la série », *Revue des sciences humaines*, Lille, n° 234, 1994-2, p. 179-192 ; « La littérature, le diable et le complot », *Discours social*, Montréal, CIADEST, Vol. 5, n°s 1-2, 1993, p. 127-136 ; « Abwesenheit und Wiederholung Die Erwartung des Ereignisses und das Beispiel der Sowjetunion », *Zeit des Ereignisses – Ende der Geschichte ?*, sous la direction de F. Balke, E. Mechoulam et B. Wagner, Munich, Fink-Verlag, 1992, p. 181-196 ; « Der Teufel ist ein Spieler oder : Wie Kommit ein Eisbär an die Adria ? », *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, sous la direction de Hans-Ulrich Gumbrecht et Ludwig Pfeiffer, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 83-95 ; « La Configuration du carrefour : Malcom Lowry », *Littérature*, Paris, Larousse, 1988, p. 80-89.

Une partie de cette recherche a également été présentée sous forme de communications et de conférences : à la 51st *Annual Kentucky Foreign Language Conference* à Lexington en avril 1998 ; à la *Conference on Romance Languages & Literature* à l'Université de Cincinnati en mai 1997 ; dans le cadre du séminaire pluridisciplinaire *La culture et ses institutions*, organisé par M^{me} Mariella Pandolfi, à l'Université de Montréal en janvier 1996 ; au Congrès international de l'AITF à Madras en décembre 1995 ; au Congrès des Sociétés savantes à l'Université Carleton à Ottawa en juin 1993 ; au colloque *The Age of Theory* à l'Université Western Ontario à London en avril 1993 ; à l'invitation du Department of Comparative Literature de l'Université Stanford en mai 1991 ; au colloque *Paradoxes, Breakdowns and Cognitive Dissonance* au Centre of Postgraduate Studies de Dubrovnik en mars 1989 ; et à l'invitation du Département d'études françaises et québécoises de l'Université de Ljubljana en mars 1989.

PREMIÈRE PARTIE
Poétiques et théories du récit

I. Goliadkine chez les narratologues

1. L'imposture du double

Il y a cent cinquante ans environ, Fiodor Dostoïevski créa un de ses personnages les plus caractériels. Cela fit plus tard le malheur de Nabokov, lui qui ne voyait dans les romans du célèbre écrivain russe qu'une galerie de fous, d'anormaux et d'hystériques. Goliadkine (c'est le nom du personnage) est né d'une idée que son auteur qualifiait lui-même de « parfaite ». Cette perfection a tout à voir avec l'ambition que cultivait alors le jeune écrivain : surpasser ses maîtres, Gogol le tout premier.

Goliadkine est un de ces fonctionnaires en crise dont Gogol avait souvent présenté la caricature, un de ces copistes dont le désir de se démarquer passe paradoxalement par la nécessité de se conformer à la société, au point de s'y dissoudre complètement. Il l'abhorre, mais il la convoite pourtant jusqu'à devenir fou. Il s'abaisse, se livre au ridicule, fait littéralement « un fou de lui-même » dans l'espoir d'y gagner une reconnaissance. Le faste et les honneurs l'attirent, mais il se méfie des parades et des déguisements publics auxquels le goût pour la « bonne société » oblige. Cherchant à adhérer à cette société – celle des bals, des grandes maisons, des hauts gradés –, il s'en écarte néanmoins, comme sur la pointe des pieds, par peur d'une étrange contamination. Croyant attendre son heure, il apprend à ses dépens que celle qui a sonné est celle de sa propre fin. Il finit ainsi par disparaître, pris dans les rets de désirs contradictoires. Il se dissout de l'intérieur sans laisser de traces, sans que personne ne s'en rende compte. Son être s'évanouit dans l'ordinaire de la vie. Sa présence au monde se dilue jusqu'à ce qu'un autre vienne le remplacer, sans aucun fracas. Par un soir de tempête, alors qu'il revient d'une dure humiliation – la valetaille de son Excellence vient de le mettre à la porte –, Goliadkine croise un homme qui lui paraît d'abord familier. Son destin s'en trouve marqué de la plus étrange façon. Cette rencontre est l'irruption d'une rivalité sans commune mesure, celle d'un « double » dont l'objectif sera de prendre sa place.

Au cœur de l'existence la plus ordinaire, d'une manière presque innocente, doucement et sans bruit, Dostoïevski greffe sur son récit un *topos* bien connu de la littérature : celui de l'imposture. L'imposteur est par définition celui qui se fait passer pour ce qu'il n'est pas, celui qui prend la place de l'autre, par qui l'*autre*, le *vrai*, a perdu sa posture.

2. La présence au monde

Comme Akaki Akakiévitch, célèbre héros du *Manteau* de Gogol, le personnage du *Double* de Dostoïevski sombre dans la déraison à mesure qu'il s'applique à raisonner. Le petit fonctionnaire décrit par Gogol rêve de se procurer un manteau neuf dont la magnificence obligerait enfin les collègues à une certaine déférence. On le reconnaîtrait enfin. Il croule littéralement sous son désir d'accéder au cercle fermé des « autres » – cercle protéiforme de l'autorité et de l'abnégation mélangées. Les deux auteurs russes arrivent ainsi à décrire le paradoxe selon lequel certains individus se font précisément remarquer par le caractère banal et médiocre de leur existence. L'anonymat est une force à la fois comique et tragique, le lot de l'être foncièrement social.

Les deux personnages partagent la même inquiétude devant l'édifice écrasant de la fonction publique russe dont la hiérarchie est calquée depuis Pierre Le Grand sur le modèle des grades militaires. Ils partagent cet inassouvissement, cette envie impossible à calmer et qui consiste à désirer à la fois l'effacement et l'affirmation de leur personne. Veulent-ils être remarqués, ils se terrent aussitôt, de peur d'attirer l'attention. Avant toute chose, il leur importe de préserver leur *situation*, de continuer à *occuper* leur place. Certes, ils ont une place *parmi les autres*, mais elle leur revient de droit. Ils s'accrochent contre toute menace. Ils s'élèvent contre toute tentative d'empiètement. Or, les débordements, les jeux de coudes et les « pousse-toi de là que je m'y mette » sont légion ; et ces antihéros désirent, avec toute l'ardeur et l'assiduité qui les caractérisent, voir enfin s'achever la danse incertaine que constitue leur présence au monde. Pour cela, ils rêvent d'imposer aux autres, sous le coup d'une révélation spectaculaire où l'inouï le disputerait à l'évidence, leur droit inaliénable à l'existence ! Petites lueurs vacillantes, frêles ombres, ils usent leurs jours dans les antichambres de leurs supérieurs, s'épuisant à courir sans but dans les rues de Saint-Petersbourg, ville labyrinthe. Sans que rien n'y paraisse, ils se meurent de n'être pas considérés.

Si on suit l'implacable logique de ces héros, il faut encore admettre qu'ils se meurent aussi de peur d'être reconnus. Tremblant à l'idée que quelque chose puisse se produire, ils se promettent de « marcher aussi silencieusement que possible » (Akaki Akakiévitch), « de ne pas trop user [leurs] semelles sur les parquets » (Goliadkine), comme si laisser des traces dans le monde suffisait à provoquer l'irréparable, comme si le poids des êtres signait toujours leur arrêt de mort.

Dans une magnifique reprise du thème, Tchekhov décrira plus tard dans *L'Homme à l'étui* cette phobie de l'événementiel : « pourvu qu'il n'arrive rien », ne cesse de répéter le fonctionnaire de province Belikov dont l'auteur fait un portrait corrosif, emprunté à Gogol et à Dostoïevski. L'entière personnalité du personnage est déterminée par une seule image : celle de l'individu enfermé dans sa fonction, dans le cadre rigide de son occupation, obéissant à son sens aveugle de l'autorité et du devoir. L'homme à l'étui s'efforce de vivre comme s'il n'existait pas, c'est-à-dire dans la peur de poser un geste remarqué. Agirait-il ainsi que ce serait ouvrir une brèche dans l'ordre des choses clairement prescrites et laisser libre cours à l'imprévisible déferlement de la vie. Le récit se termine sur les funérailles du héros qui trouve enfin, dans le repos de sa tombe, l'accomplissement de son idéal d'enfermement, puisque rien ne risque plus d'arriver par sa faute. Le narrateur décrit : « Dans son cercueil il avait une expression douce, agréable, gaie même, comme s'il était heureux d'avoir enfin été mis dans un étui dont il ne sortirait jamais¹. »

Si la crainte de l'événementiel semble confiner tous ces personnages à la plus grande discrétion, leur désir contradictoire de révéler au monde leur parfaite *maîtrise de la situation* ne les empêche pas de se lancer dans de profondes élucubrations. Bien au contraire.

Le style indirect libre dont use abondamment Dostoïevski, et qui renvoie au lecteur l'écho incessant du discours tenu par Goliadkine, est nourri de circonvolutions spéculatives. Le héros ratiocine, suppute et soupèse sa présence au monde avec l'application du copiste. Pas étonnant qu'il croise alors son double, copie vivante, mais version plus alerte, plus combative et plus convaincante pour son entourage. Le double exhibe au nez du héros son indécente identité.

Désormais, Goliadkine ne peut plus vivre sa présence au monde comme un état de fait, comme une *effectivité*. Celle-ci ne va plus de soi. Elle n'est plus qu'une *affectivité* hors de tout contrôle.

3. Le vertige des obsessions

La rencontre avec le double produit un effet contraignant sur Goliadkine : elle lui commande de se concentrer sur sa propre présence au monde, de se crispier, de s'accrocher à cette évanescence, à cet affect, à ce mobile. Comme s'il pouvait, par la seule force de la concentration, retenir, maintenir une existence normale dans le cercle des fonctions et des rétributions. Comme si de cette retenue dépendait son effectivité, sa conformité au réel. Mais voilà le comble : cette concentration si contraignante, Goliadkine doit arriver à en maintenir l'effort de manière spontanée, *comme si de rien n'était* ! C'est ainsi que tombe brutalement l'impératif de la spontanéité ! Pari intenable, s'il en est

1. Anton Tchekhov, « L'Homme à l'étui », *Récits. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 775.

un. Se tromper soi-même, être à soi-même son propre traître, voilà l'impasse du devoir qui s'impose ici, mais aussi la clef de voûte du dédoublement. Piégé de son propre chef, notre fonctionnaire ne cesse d'errer de par la ville à la recherche d'une légitimation qu'il ne trouvera jamais, mais dont il jouera sans cesse la représentation dérisoire. Acteur loufoque et cependant tragique, il ne peut échapper aux *formes* de l'existence ni à la *réflexion* imposée par ces formes, au vertige miroitant des obsessions. Il ne peut éviter la force et la vitesse d'une lucidité qui lui fait voir dans ces formes les mailles d'un filet dans lequel il se prend. Et plus l'imagination semble ouvrir de nouvelles portes, plus ce qui apparaît derrière celles-ci confirme les peurs entretenues.

Or, voilà que Goliadkine réitère obsessivement son dégoût des « intrigues ». Il s'en tient loin, prétend-il. Il n'est pas de leur *genre*, bien qu'il s'obstine à en parler sans réserve, répétant à outrance demeurer sur son « quant-à-soi » : terrain propice à l'invisible, où les choses sont tenues à *distance*, sorte de leurre par lequel il est permis de s'abstraire à soi-même et de se soustraire pour un temps à toute activité dans le monde.

Mais plus les activités mondaines et professionnelles semblent se résorber – par sublimation, dans le repaire d'une conscience ratiocinante creusée par Goliadkine –, plus les ratiocinations prennent de l'expansion. Elles ont tendance à enfler. Les signes refluent les uns vers les autres en d'inextricables tautologies. Goliadkine hésite, dénie, affirme, se dédit, revient à la charge, s'appuie sur un argument puis retombe et se relève ébranlé, avant de buter de nouveau sur ses propres appréhensions. Il cherche le mot juste, le pas à faire, celui à ne pas franchir, la ligne de fuite, le trou où disparaître. Il se ronge de l'intérieur. Son *mot* est rogné, corrompu par d'inutiles élucubrations, usé à la corde du délire.

4. Ces choses qui regardent Goliadkine

Aux yeux de Goliadkine, les intrigues sont le signe de trois abominations : la promiscuité, le secret et l'imprévisible production événementielle – sa devise étant : *pourvu surtout que rien n'arrive !* Il dit les exécrer et il se targue de ne jamais se mêler des affaires des autres. Il croit qu'elles *ne le regardent pas*. Or, bien malgré lui, son insistance à en parler provoque un retour douloureux. Car *ces affaires* qui *ne le regardent pas*, au sens où il ne veut pas les voir, *le regardent* pourtant. Elles ne constituent pas des objets, des choses inertes, sans regard et sans vision. Elles sont plutôt les affaires du cercle dans lequel Goliadkine évolue ; elles le lient à une société qui regarde et qui juge.

Le petit fonctionnaire en vient à constater avec horreur et dégoût le sens véritable du devoir auquel le soumet cette société : une *monstration* insoutenable pour lui-même, un devoir d'exhibition. Ces affaires, que Goliadkine se défend bien de regarder, l'assignent à demeure. Le prix à payer est sa transformation en objet ridicule. Voyant cela, mais cherchant par tous les moyens à se cacher cette vérité, il ne peut s'empêcher de garder

un œil sur *ces affaires qui le regardent* – l'œil torve de celui qui regarde, mais qui prétend ne pas le faire. Ce regard se veut précis, incisif, capable de tenir contre toute intimidation. Il est plus rusé, en fait, que ne l'est le corps. L'œil veut battre le corps de vitesse.

Celui de Goliadkine est jeté dans la société, contraint de se fondre au corps social. Il est tantôt trop vu, tantôt invisible, y passant *comme si de rien n'était*. C'est un corps désirant, mais aussitôt pris d'abjection, poussé hors de lui. Goliadkine courtise, pavoise pour le cœur d'une femme, mais toujours dans la hâte d'en finir. Il croit donc résoudre cette difficile présence au monde en confiant à son « regard de travers » l'entière charge de la vigie. Pantin stupide, objet de mascarade, il simule la réceptivité, l'ouverture au monde dans la plus totale acceptation des choses qui en découlent. Mais le regard triche, tendu comme un fil vers ce qu'il pense être un piège.

Mais voilà qu'il s'y prend. Car dans son désir obsessif de prévoir l'imprévisible, avec cette attention qu'il prête à *ce qui pourrait advenir* dans la rencontre avec autrui, il laisse dans le plus pur abandon tout un pan de ce qui pourrait encore être donné à voir : le même. C'est de ce côté précisément que le *double* portera son coup. Ce dernier se pointe sur le fond d'une telle ironie. Le héros ne saisira pas tout de suite la ressemblance parce qu'il croit avoir endigué toute événementialité.

Désœuvré, balayé par la neige, le héros de Dostoïevski marche dans la nuit, ratiocinant comme toujours, lorsque du fond abstrait de la tempête, le double émerge, d'abord aperçu dans le vague telle une connaissance lointaine puis reconnue du fond d'une mémoire possible. Bientôt, Goliadkine poursuit son double, lui qui tout à l'heure le dépassait sur le pont. Ce n'est qu'une fois entré dans sa propre chambre qu'il décille et constate l'horreur de la situation : un être parfaitement identique à lui-même occupe son appartement, donne des ordres à son serviteur et se couche dans son lit.

Mais quel est donc cet horizon sur lequel émerge le double et qui favorise une telle vulnérabilité ?

En cette posture – corps feignant la réceptivité, œil torve préparé au pire et tête absente – notre fonctionnaire, dont le discours soutient la haine des intrigues, révèle le flagrant délit des siennes. Il ne se serait jamais attendu à trouver en lui-même son pire ennemi. Quelque chose a surgi de sa propre fuite, de son absence, quelque chose qui n'est rien d'autre que son *retour*, spectaculaire de son point de fuite, de son propre regard sur lui-même. L'ennemi attendu se manifeste enfin : le double apparaît, Goliadkine dans l'œil de Goliadkine, dans un effet de retour sans issue, découvrant par là que rien ne le protège plus contre les autres, car il se dévore lui-même des yeux.

Être pris au piège des intrigues, c'est être dans l'obligation de les subir et de les tisser tout à la fois. Pour penser à la fuite hors de celles-ci, comme le souhaiterait Goliadkine, il faut y répondre par l'incontournable voie de l'intrigant. Il faut pénétrer le secret de la société où elles se tricotent. La leçon qu'il devrait tirer, en toute logique, est la suivante : les relations sociales sont

d'abord et avant tout affaires de secret, relation au secret, art du secret. Se montrer au grand jour parfaitement à sa place et à son aise, adapté à la vie en société, dépend d'une aptitude à ne rien dévoiler, à se retirer du monde, à cultiver le non-dit et l'artifice. Mais Goliadkine ne se trouve-t-il pas à procéder à l'envers ? Ou plutôt, il retourne cette logique sur elle-même, la *grossit*, la tourne en catastrophe, la prend au pied de la lettre. Sa fausse assurance, son « quant à soi », il ne les découvre qu'à lui-même, en les réitérant en son seul for intérieur, jusqu'à devenir fou. En société, par contre, c'est la confusion et le mutisme qu'il cultive au grand jour, jusqu'à devenir aphone.

Quel est le sens de ce retournement ? En vertu de quoi Goliadkine croit-il renoncer aux intrigues au moment même où il s'y engouffre ? Quel est le sens de cette activité paradoxale par laquelle l'individu se voit assigner une place et arraché du même coup à toute certitude ? Quel est le sens de cette étrange relation entre les formes de l'existence humaine et le déplacement des regards, entre des objets appartenant à une réalité conventionnelle et des sujets de perception qui assistent, impuissants, à leur propre dissolution ?

5. L'aventure narratologique

Si Goliadkine avait été un protagoniste, non pas des romans de Dostoïevski, mais de « l'aventure narratologique » du XX^e siècle, ses ratiocinations se seraient rarifiées. L'ascendant des intrigues sur sa pénible existence se serait atténué. Imaginons-le sur les bancs de l'université durant les années 1970. Il aurait été rassuré à l'idée de confier ses angoisses à une science taillée sur mesure pour venir à bout des intrigues : la *narratologie*. Pour paraphraser Thomas Pavel, nous dirions que Goliadkine aurait aimé voir le structuralisme « achever la modernisation de la pensée intellectuelle » et « soumettre enfin la philosophie spéculative » (dont notre héros, ne l'oublions pas, est une victime notoire) à l'autorité de la linguistique². Une retraite loin de la métaphysique et du mysticisme ne peut pas faire de tort à un homme hanté par son double. Aussi Goliadkine aurait-il convenu de ce que les intrigues appartiennent à cette nouvelle catégorie du récit : *le niveau structural*. Il se serait réjoui de ce qu'au lieu d'empoisonner l'existence des personnages de fiction, elles se laissent découper en un certain nombre de fonctions et de motifs décodables et réencodables.

Finie la peur des intrigues, avec ce don qu'elles avaient d'effaroucher, sinon de terrifier, les fonctionnaires de la Russie impériale. Les intrigues, aurait appris Goliadkine en 1970, se laissent reconduire au bercail de la langue ; elles se laissent décrire par des catégories franches, énoncées par la linguistique, où elles deviennent d'inoffensives « grammaires du récit ». Applications multiples de quelques lois arrêtées, points nodaux où viennent

2. Voir la critique du structuralisme et du poststructuralisme par Thomas Pavel dans *Le Mirage linguistique*, Paris, Minuit, 1988.

interagir des codes, elles sont les émanations de la structure toute profonde, affaire de surface, aisément contournables par le moyen de cette science baptisée en 1969 par Todorov : « une science qui n'existe pas encore, disons la narratologie, la science du récit³ ».

L'objet de la grammaire du récit, suggère Todorov, est constitué des actions telles que les organise un certain discours appelé *le récit*. En cela, la narratologie naissante se soucie non seulement de rappeler combien la littérature *est* la manifestation essentielle du langage et combien il importe de l'aborder avant toute chose comme on aborde la langue, mais aussi de concevoir l'action humaine, une fois appréhendée par la forme d'un récit, comme un effet de structure. Cette structure, on le devine, est modelée sur la langue ; on aurait même raison de dire, *sur la plus modeste armature de la langue*, soit ce qu'on tire de son *caractère d'abstraction* : « Le système narratif que nous décrivons est une abstraction par rapport au texte réel : nous traitons des résumés des nouvelles plus que des nouvelles elles-mêmes⁴. » Dans un article paru quelques temps après, Todorov précise les conséquences de ce modèle pour l'intrigue : « Pour étudier la structure de l'intrigue d'un récit, nous devons d'abord présenter cette intrigue sous la forme d'un résumé, où à chaque action distincte de l'histoire correspond une proposition⁵. »

Ainsi, la situation d'énonciation dans laquelle se trouvent les différents narrateurs du *Décameron* n'attire pas la faveur des narratologues, en comparaison de l'organisation syntaxique des actions. La forme que prend l'assemblée des conteurs décrite par Boccace et le désir qui les rassemble n'ont rien à voir, selon la narratologie, avec l'intrigue. Dans la mesure où on cherche à saisir l'organisation syntaxique des actions, rien ne peut porter à différencier de manière significative un conte tiré du *Décameron* de son résumé rédigé en trois lignes. Les enjeux performatifs que suppose la mise en récit sont simplement délestés au profit de la seule logique de l'action. La manière de raconter des histoires ne cadre pas ici avec le problème de l'intrigue.

6. L'équilibre et la transformation

La critique détaillée de la méthode proposée par Todorov pour son analyse du *Décameron* a déjà été faite dès 1973 par Claude Brémont⁶. Bien que la grammaire de Todorov, proposée en 1969, soit considérée aujourd'hui comme dépassée, il faut reconnaître qu'elle fut le coup d'envoi de la narratologie structurale. Mon but n'est pas d'accentuer les faiblesses que souligne déjà la critique de l'analyse structurale, mais de situer la démarche narratologique de Todorov par rapport à l'objet qui m'intéresse, à savoir la

3. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, La Haye, Mouton, 1969, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 16.

5. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 120.

6. Claude Brémont, *Logique du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973.

catégorie de l'intrigue envisagée, non plus dans son sens étroit, mais dans sa diversité sémantique et sa dimension épistémologique. L'effort d'abstraction des modèles narratologiques procède en soi d'une intention louable : celle de soustraire enfin le problème du récit au champ nébuleux de la critique littéraire traditionnelle et à l'emprise des jugements esthétiques normatifs.

Pour élaborer une théorie de l'intrigue sur les bases d'une grammaire solide, Todorov imagine une structure très simple. L'intrigue minimale et complète consiste, selon lui, au *passage d'un équilibre à un autre*, soit dans la relation présupposée entre trois *verbes* sur lesquels repose la grammaire du *Décameron* : le verbe a, soit *modifier la situation* ; le verbe b, soit *transgresser une loi* ; le verbe c, soit *punir*. À eux seuls, ces « verbes » établissent la loi fondamentale des récits de Boccace. Plus encore, ils servent d'universaux, de modèles applicables à l'élaboration syntaxique de toute intrigue. Le récit idéal débute donc sur une situation stable, mais il en subit la perturbation avant de conclure sur l'établissement d'un nouvel équilibre. L'équilibre final n'est jamais identique au premier, de sorte qu'il en résulte toujours une *transformation*.

Le lecteur attentif se demande ce qui demeure de l'intrigue telle que l'appréhendait le héros de Dostoïevski. Que reste-t-il de ce *sens* si intensivement présent à la conscience de ce fou de Goliadkine ?

À la suite de son analyse du *Décameron*, Todorov rend compte de manière beaucoup plus sophistiquée de la grammaire des récits en introduisant notamment une série de considérations sur la fonction de *transformation*⁷. Leur nature est révélatrice, puisqu'elles visent essentiellement le caractère d'incertitude et la motivation liés aux intrigues. Ces ajustements permettent enfin de percer le domaine des intentions et du possible : ce que Todorov appelle « les transformations de mode » introduit, dans la syntaxe des actions, des catégories telles la *possibilité*, l'*impossibilité* ou la *nécessité* d'une action. Par exemple, la *projection* et la *préméditation* entrent sous le registre des *transformations d'intention*, l'*empressement* et l'*acharnement*, sous celui des *transformations de manière*.

Mais aussi justes qu'elles puissent être, ces considérations ne permettent d'aucune façon d'approfondir le contenu sémantique de ce que Todorov désigne par des « verbes ». Le but de la narratologie n'est pas d'explorer une sémantique des récits, mais d'en comprendre le fonctionnement structural. Si on ne peut blâmer la narratologie pour n'avoir pas énoncé clairement ses ambitions à cet égard, voilà que se pose tout de même le problème de savoir pourquoi une théorie des récits, pourtant intéressée à décrire le *fonctionnement* des intrigues, refuse d'emblée de prendre en compte ce qu'elles ont à dire. L'élaboration d'un modèle abstrait pour celles-ci ne doit pas s'en remettre à l'unique concordance préexistant entre la structuration de la langue et celle d'une action logique. L'action elle-même ne peut être envisagée selon sa

7. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit.

valeur narrative en dehors du temps (l'action comme potentiel de narration, comme *ce qui est racontable*), soit dans un pur effet de déshistoricisation, sans relation aucune avec le monde des valeurs qui est aussi, toujours, le monde de l'action. Car pour dégager un modèle, percevoir une logique, abstraire un segment signifiant, encore faut-il reconnaître à la *lecture* du récit, à sa prise en charge concrète, à son écoute comme à son déploiement dans un espace mental et à sa temporalité nécessaire, l'importance requise.

Bien avant la fondation de la narratologie, les intrigues s'entendaient déjà, en vertu des plans et des logiques qu'elles constituaient, comme des discours aptes à saisir et à penser le fonctionnement des choses et les structures de l'action.

En outre, le rythme de la langue lorsqu'elle raconte, les effets de retardements qu'elle impose dans un rapport d'attention sans cesse renouvelé entre l'énonciation, l'énoncé et ceux qui en reçoivent les mots, la force rhétorique du récit et les inflexions de la voix, rien de cela ne touche les intérêts d'une narratologie occupée à décrire le fonctionnement des intrigues. Le pôle de la *langue*, si important par ailleurs chez Todorov lorsqu'il s'agit de calquer la logique des actions sur le modèle linguistique de la grammaire, est occulté au moment où on serait tenté de le voir triompher, soit dans les effets propres au *discours*, à la *voix*, à la vitesse de la langue. Le défi de la grammaire des récits, c'est de montrer la structuration fondamentalement linguistique des intrigues et non l'attraction sémantique que celles-ci exercent dans le déploiement de la langue, des voix narratives et des discours. Il faut se souvenir que Todorov appartient aux héritiers de Propp, pour qui l'étude du récit doit passer par la conversion des intrigues en répertoires d'actions. Les considérations concernant le *discours* des récits donneront naissance à une autre branche de la narratologie dont Gérard Genette sera le meilleur représentant. Les narratologues se retrouvent donc répartis sur des plages hétérogènes de la science du récit, rappelant parfaitement cette dichotomie faite depuis les formalistes russes entre la *fabula* et le *sjuzhet*.

7. La fable et le discours

Héritant du découpage opéré par les formalistes russes du début du siècle, la théorie du récit a appris à séparer l'*histoire racontée* de l'*histoire racontante* : l'histoire racontée, celle qui peut être fractionnée en autant de *motifs* que le permet la variété des actions, correspond à la *fabula*. La *fable* est définie comme un matériau qu'incorpore le discours racontant. Ce discours est identifié par la théorie comme le *sjuzhet*. D'après cet agencement formel, la *fable* consiste donc en des matériaux à partir desquels le discours va construire un récit. Elle est la matière à la portée du discours. Et le récit n'est plus que le résultat d'une opération, l'aboutissement d'un travail du discours, d'un modelage. Un récit *porte* sur quelque chose, raconte des faits, des événements et la fable est l'agencement de ces actions mises à la disposition d'un discours

prêt à les organiser. Gérard Genette l'appelle *histoire*⁸. Mais les premières tentatives pour la définir remontent à la poétique d'Aristote.

Il est assez singulier que la théorie du récit se soit trouvée à emprunter aux formalistes russes les termes *fabula* et *sjuzhet* pour en renverser presque aussitôt les sens premiers ou, plus précisément, pour dénier leur dangereuse inclination à ébranler le sens, à se déséquilibrer l'un l'autre sémantiquement. Si on se reporte, en effet, au sens littéral de chacun de ces termes, on comprend que *fabula* désigne, pour les premiers formalistes, une *histoire*, une *fable* impossible à détacher de son *pouvoir-être-raconté* et qui ne peut exister autrement que dans l'exigence du discours. Même la cinématographie n'arrive pas à arracher la fable de sa *force discursive*, car l'histoire racontée dans un film en est encore et toujours une qui est envisagée dans son *pouvoir-être-raconté*. Quant à *sjuzhet*, le terme lui-même renvoie à un matériau, à une *mise-en-disposition*, mais aussi à une nature indéniablement synthétique : le sujet est alors conçu comme *intrigue*, au sens d'un plan, d'une mise en ordre et d'une intellection qui reste liée à la force du discours et à son travail. Le sujet (le thème, le motif, le *topos*, l'objet) est un matériau linguistique autant qu'une manière de signifier, une façon de mettre en forme, de faire voir la forme.

Mais les formalistes russes ont par la suite contribué à accentuer la division entre la valeur de matérialité de ce qu'ils ont appelé la *fabula* et la fonction d'ordonnance assignée au *sjuzhet*. Cette division entre *matérialité* et *fonction d'ordonnance* comporte sans doute une grande valeur heuristique ; aussi a-t-elle gagné l'adhésion des théoriciens de la littérature. Mais elle a également des conséquences énormes sur la compréhension de ce que j'appelle *le sens de l'intrigue*, car elle encourage une méprise importante : elle amène à concevoir la dichotomie comme une valeur non plus seulement heuristiquement nécessaire, mais ontologiquement fondée. Or, l'ontologisation sur la base de laquelle la théorie disjoint la fable et le discours, cette conception selon laquelle la fable a sa nature propre, déliée de la spécificité du discours narratif, et le discours du récit a son existence propre en dehors du matériau qu'il s'apprête à modeler, contrevient pourtant à l'esprit dans lequel la théorie s'acharne à poser le problème du récit – certes, dans les limites épistémologiques qui sont les siennes, mais avec une certaine priorité accordée au langage. La théorie sait bien que *fable* et *discours* sont liés (et qu'ils le sont de par l'impossibilité de penser le langage en dehors du langage !). Elle sait qu'ils sont versés l'un dans l'autre, incompréhensibles l'un sans l'autre. Mais tout se passe comme si au lieu d'en reconnaître le véritable tournoiement épistémique, elle cherchait à maintenir à l'intérieur d'un cadre dichotomique ce qui ne se laisse appréhender que de manière dynamique,

8. Outre les termes *fable* et *discours*, le terme *récit* a souvent été utilisé dans le sens de *fable* ou d'*histoire*. Pour Émile Benveniste (*in Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel Quel », 1976), *récit* et *discours* interviennent dans l'énonciation : le *récit* se définit alors comme le degré zéro d'énonciation, sans locuteur repérable, comme si les événements se racontaient d'eux-mêmes.

dans un régime de relations fondées sur le mouvement, sur des effets de chocs, sur des rencontres et des délestages.

Todorov s'appuie donc sur cette dichotomie fondatrice entre la fable et le discours, mais il la pervertit d'une manière qui laisse justement voir la méprise de la fondation. L'économie du récit repose, selon lui, sur une fonction toute simple : la transformation opérée par le discours sur un matériau donné. On remarquera l'analogie visible entre cette fonction, attribuée à l'ordre du discours dans le récit, et la « grammaire » des actions à la source de l'analyse structurale. On ne peut produire, en effet, « grammaire » plus limpide que celle que comporte la proposition suivante : un *discours* (sujet) *transforme* (verbe) un *matériau* (complément). Todorov semble approuver cette simplicité grammaticale ; il la considère sans doute comme un avantage pour la nouvelle science dont il célèbre en l'occurrence le « baptême ». Mais la célébration ne se fait pas sans heurt⁹. La perversion du modèle tient de ce que la grammaire universelle proposée ici dans l'analyse des récits replie les intrigues sur le modèle exclusif de la langue. Et ce report est de nature à changer bien des choses. On est alors en droit de demander où commence et où finit la tâche attribuée au seul *discours*. Y a-t-il encore lieu de séparer le *discours* de l'*histoire racontée* ?

La « grammaire des récits » s'inspire, on le sait, de la grammaire générative transformationnelle de Chomsky. Rappelons que cette dernière se définit comme un ensemble de règles dont l'application mécanique produit les énoncés admissibles de la langue. Le caractère transformationnel, ajouté par Chomsky¹⁰ en 1957, suppose une différenciation entre une structure profonde (le contenu sémantique, la constitution du sens) et une structure de surface (en l'occurrence le discours du récit).

C'est de cette différenciation entre surface et profondeur structurales que Todorov tire sa grammaire du récit. D'après le principe de la grammaire générative transformationnelle, un certain nombre de règles vient *transformer* des structures profondes en structures de surface. Ainsi, dans les énoncés « le chat a mangé la souris » et « la souris a été mangée par le chat », on retrouvera des structures de surface différentes pour une structure profonde commune. En interrogeant les lois qui fondent les récits du *Décameron*, Todorov choisit de s'attarder sur la structure commune des histoires, soit le niveau désigné par Chomsky comme celui de la profondeur. Malheureusement, à cette profondeur envisagée comme le noyau générique de la structure échappent les nuances du récit ; l'attrait pour la profondeur produit dans l'analyse structurale une perte si grande qu'on est tenté de l'assimiler à un autre degré de superficialité. Le chat peut bien manger la souris à l'heure qui lui plaît et

9. Je reprends cette ironie glissée par Michel Mathieu-Colas au détour d'une critique de la narratologie (« Frontières de la narratologie », *Poétique*, Paris, Seuil, n° 65, 1986) : « [...] la théorie du récit, fière de son autonomie nouvellement conquise, s'est dotée d'un nom de baptême auréolé de science – la narratologie » (p. 91).

10. Voir Noam Chomsky, *Syntactic Structure*, La Haye, Mouton, 1957.

la souris peut bien connaître la fin tragique qu'il lui impose, seul le résumé de leur commune aventure constitue pour Todorov le caractère profond du récit et sa spécificité. Toute considération au sujet d'un jeu possible entre une instance qui subit l'action et une autre qui la produit ne touche pas fondamentalement la spécificité de la chose narrative. Cela ne modifie pas les lois fondamentales des récits, leur production et le sens de ce qui les rend possible.

Pourtant, le jeu entre structure profonde et structure de surface ne comporte-t-il pas *aussi* une valeur sémantique, une *vérité* sur les récits ? Étant lui-même thématisé et médiatisé dans les récits – soit par le chat, soit par la souris –, le jeu entre *subjectivité* et *objectivité*, entre le chat et la souris, entre l'œuf et la poule, n'offre-t-il aucune prise à des considérations d'ordre sémantique ? N'a-t-il aucune conséquence épistémologique ?

Quelles sont les conséquences de ce jeu ? Que signifie donc cet ébranlement, la difficulté même par laquelle doit passer tout travail de lecture lorsqu'il convoite la possibilité de reconnaître la profondeur et la surface, la structuration et l'aléatoire, l'action racontée et le discours racontant ? Car ce qui intéresse le sens de l'intrigue, ce qui le déclenche, n'est pas la constitution d'une barre ontologique ni le désir de distinguer et de définir les termes d'une activité, mais celui, beaucoup plus trouble de saisir les liens, le mouvement par lequel les choses se rejoignent pour s'emmêler et se fragmenter à nouveau, tant et aussi longtemps que rien ne l'épuise.

8. Todorov chez Peronnelle

Comment Todorov peut-il soutenir, comme il le fait à la fin de son analyse du *Décameron*, que la transgression d'une loi sociale et la tentative d'en éviter la punition constituent les principes sur lesquels ces récits sont construits ? Comment peut-il penser cette moralité du récit sans recourir à aucun contenu sémantique ?

L'histoire intitulée *À la fortune du pot* fournit un exemple éloquent non seulement d'une résémantisation que Todorov opère à son corps défendant, mais aussi et surtout de la difficulté d'assigner au récit l'évidence d'une structure profonde, garante de sa signification pour l'ensemble des nouvelles. C'est une mise en scène de l'adultère, burlesque avant l'heure. Peronnelle profite de l'absence quotidienne de son mari pour introduire son amant à la maison. Un jour, le retour inopiné du premier la force à cacher le second dans un tonneau. Or, le mari est justement revenu pour prendre ce tonneau pour lequel il vient de trouver un acheteur. Peronnelle se sort d'un mauvais pas en lui racontant qu'un acheteur intéressé s'y trouve déjà en train d'en examiner les parois. La ruse réussit et l'amant en ajoute en l'invitant à nettoyer le tonneau avant de le lui livrer. Tandis qu'il s'exécute, les deux amants s'en donnent à cœur joie. Penchée au-dessus du tonneau, Peronnelle se joue encore de son mari en usant des doubles sens : les demandes qu'elle formule à l'endroit

de son amant sont prises par son mari pour des indications concernant le nettoyage du tonneau. Le récit se termine donc sur cette métaphore sexuelle du tonneau *que l'homme doit nettoyer*.

Que l'histoire de Peronnelle soit racontée dans la perspective exclusive d'une femme cherchant à soustraire son amant aux yeux de son mari, cela ne frappe en rien Todorov qui fait de ce récit un résumé étonnant : vue l'entorse commise à la loi du mariage, Peronnelle s'expose à une punition ; et c'est pour éviter la punition qu'elle est amenée à cacher son amant.

En vérité, rien n'indique dans ce récit l'impératif d'une loi extérieure s'appliquant aux relations entre Peronnelle, son mari et son amant. Outre ce qu'il vaudrait mieux appeler *la régulation interne du désir* (ce désir qu'éprouve Peronnelle de jouir de son amant tout en contrôlant son mari), rien ne laisse entendre qu'un échec de cette logique interne équivaldrait à une punition socialement codifiée. Claude Brémont l'avait déjà remarqué : « Parce que Peronnelle trompe son mari, il faut, dit Todorov, que celui-ci la punisse. Mais qui l'y oblige ? Il n'y a pas de loi, écrite ou non écrite, qui prescrive aux maris trompés de battre leur épouse. [...] L'assimilation automatique de l'action punitive à une obligation n'est donc pas recevable¹¹. » À aucun moment non plus, l'intrigue ne repose sur la seule perspective du mari cocu ; car Peronnelle, loin de répondre à l'impératif d'une loi extérieure, établit son propre principe : celui qui lui garantit simultanément une pleine jouissance de l'amant et des avantages que lui confère sa situation matrimoniale – jouissance de l'amour et des biens. Elle agit et elle désire selon ce principe de simultanéité, et c'est à une intelligence stratégique que le récit doit ce principe. La simultanéité devient même un élément important du plaisir, ce que confirme la scène finale au cours de laquelle les amants s'excitent mutuellement de la crédulité du mari. Le double sens, la précarité de la situation, cette éventualité qui la guette d'être renversée sont parties intégrantes de cette jouissance. L'histoire de Peronnelle n'est donc pas celle d'une transgression, comme le suppose Todorov, mais bien celle d'une *habileté*. S'il s'était agi de la transgression d'une loi supérieure à toute perspective stratégique, à tout désir singulier de *jouir ici-maintenant*, elle ferait entendre les échos d'une tragédie. Or, ce n'est pas à une tragédie ni même à une dramatisation que Boccace invite le lecteur, mais à une comédie de la jouissance. Certes, à un certain *ébranlement*, une certaine *peur*, mais si le lecteur craint momentanément que l'équilibre ne se rompe entre les deux activités maintenues simultanément par Peronnelle, il ne craint pas pour elle l'imminence d'une *punition*. Par contre, cette punition semble si évidente pour Todorov qu'il désigne même *À la fortune du pot* comme « l'histoire de la punition évitée ».

La loi sociale qu'il invoque fait problème. Car s'il y a un principe qui règle le récit, ce n'est déjà plus cette loi transcendante au nom de laquelle la punition est inévitable, mais la règle d'un « pouvoir-jouer », la possibilité d'user de liberté. Non pas le registre de la transgression coupable, mais celui

11. Brémont, *op. cit.*, p. 118.

de la normalisation : rendre « vivable » sa situation, normaliser l'équilibre précaire entre la jouissance de l'amant et celle du mariage – voilà la règle qui guide ici l'intrigue. Ce n'est pas *le passage d'un équilibre à un autre* qui s'opère dans ce récit, mais *la jouissance qu'offre la précarité même de l'équilibre*. Le sel de cette histoire se trouve dans cette précarité.

Todorov conclut son analyse du *Décameron* en soulignant le caractère idéologique de la transgression :

Boccace est un défenseur de la libre entreprise, si l'on veut, du capitalisme naissant. L'idéologie de la nouvelle bourgeoisie consiste précisément à contester l'ancien système d'échange, devenu trop étroit et, à sa place, d'imposer un autre, plus « libéral », qui peut faire croire, au début surtout, qu'il consiste en la disparition totale du système¹².

La lecture comique de *À la fortune du pot* confirme aussi l'élaboration d'un « nouveau système d'échange » à l'époque où Boccace écrit son *Décameron*. Mais l'agent principal de ce changement ne passe pas par la *contestation* ou la *transgression* de la loi –, celle-ci étant d'ailleurs saisie dans son éclatement comme ce contre quoi il ne rime plus à rien de se battre ; le changement passe plutôt par l'élaboration de la liberté à travers les échanges et les nouveaux jeux de relations. Les personnages du *Décameron* ne contreviennent pas à la loi, car celle-ci a déjà commencé à céder de son autorité. Au contraire, ils profitent de cet effondrement comme d'une occasion pour refaire l'organisation sociale et ajuster leurs activités à l'ordre d'un monde qui a cessé d'opérer en regard de la stricte transcendance et de la verticalité d'une loi univoque.

9. La grammaire narrative chez Dostoïevski

La perversion évoquée tout à l'heure à propos de l'usage fait par Todorov de la théorie chomskienne se laisse concevoir ainsi : la structure profonde et la surface, soit le discours du récit, permutent. Ce revirement n'est pas purement accidentel ni uniquement motivé par la logique structurale. En y regardant de près, on peut se demander si Todorov ne réduit pas, malgré son effort pour la maintenir, la séparation établie par la grammaire générative entre la surface et la profondeur. Ne permet-il pas de remettre en question la nature du travail effectué par le discours sur un matériau donné en faisant valoir que ce travail n'en est toujours qu'un sur un autre, un discours narratif sur un discours du récit ? Ne subit-il pas à son tour les caprices de ce cercle vicieux dans lequel sont entrés le discours et la fable ? Car la fable n'est-elle pas toujours déjà un récit ?

Mais revenons au chat et à la souris. Si Todorov était passé du *Décameron* au *Double* de Dostoïevski, il lui aurait fallu, selon sa propre méthodologie, travailler à partir d'un sommaire de l'histoire de Goliadkine. Résumer cette intrigue lui aurait donné du fil à retordre. Énoncer, en effet, que « Goliadkine

12. Todorov, *op. cit.*, p. 81.

rencontre Goliadkine » n'aurait pas suffi à épuiser l'intrigue. Et cela non seulement parce que le récit de Dostoïevski est ce qu'on pourrait appeler *une forme longue* par rapport à la *forme courte* privilégiée par Boccace. Comparé à l'énoncé « le chat mange la souris », « Goliadkine rencontre Goliadkine » est sémantiquement complexe. Comment y démarquer la structure profonde de la structure de surface ? Dostoïevski joue ici à rendre cette démarcation impossible, mais d'autant plus *nécessaire* qu'elle plonge le lecteur intrigué dans cette impossibilité. Si Goliadkine rencontre son double, cela ne revient-il pas à dire que le double rencontre Goliadkine ? Mais on ne peut distinguer entre les deux énoncés, puisqu'on ne sait lequel rencontre son double. Y a-t-il une différence entre « Goliadkine rencontre Goliadkine » et « Goliadkine rencontre Goliadkine » ? S'il y a bien ici deux Goliadkine et deux énoncés en principe différents, il n'y a ni profondeur ni surface. Car comment pourrait-on y voir véritablement deux structures de surface ? Comment pourrait-on n'en voir qu'une ? Et comment peut-on saisir une structure profonde unique ? C'est d'ailleurs cette difficulté qui affole Goliadkine et qui contient pour lui le sens même de l'intrigue. Elle est la source de son malheur et de sa hantise des intrigues. Ce qui constitue pour Todorov le paisible passage d'une structure de surface (le discours du récit) à une structure profonde (le résumé, l'intrigue) se trouve en vérité hypostasié, dramatisé, exacerbé sémantiquement par le récit de Goliadkine.

Goliadkine rencontre Goliadkine. Dans cet énoncé, le lecteur trouve le condensé allégorique de l'aporie à laquelle mène nécessairement toute « grammaire » du récit. Outre la réduction qui consiste à modeler l'intrigue sur la grammaire de la langue, la grammaire du récit conduit à un écueil important : pour le dire sans jeu de mots, il s'agit de *l'affabulation* par laquelle on construit les deux niveaux (celui de la profondeur et celui de la surface, celui de la fable et celui du discours) comme des espaces clos, bien que contigus. Or, le choc auquel nous invitent les intrigues de Goliadkine, cette rencontre entre Goliadkine et Goliadkine, montre bien que l'identitaire qui en découle est à la fois *produit* et rupturé, saillant et dissolu, rendu plus évident par le manque. On s'interrogera alors longuement sur l'idée d'après laquelle, pour tout récit, le discours incorpore un matériau, travaille du *déjà-là*. Car cette incorporation est aussi la *production* d'un matériau, celle d'une intrigue. Celle-ci est à la fois le matériau et le résultat du discours narratif ; comme Goliadkine, sous sa double identité, est à la fois l'intrigant et l'intrigué, le producteur et l'interprète, Goliadkine le jeune et Goliadkine le vieux, irruption de la nouveauté et inertie du *déjà-là*. La fable ne devient *matériau* qu'en regard de l'opération par laquelle le discours engendre du récit. A-t-on idée, en effet, d'une fable livrée autrement qu'à travers une forme ou une autre de mise en discours ? En revanche, comment penser ce discours du récit loin du monde de l'action ? Ce monde ne constitue-t-il pas aussi la fabrique, le creuset du discours narratif ?

10. L'héritage formaliste

Les narratologues ont vite compris la nécessité de distinguer entre une théorie purement fondée sur l'action et une théorie des intrigues comme fondement du narratif¹³ ; ils ont en cela beaucoup insisté sur la spécificité linguistique de la fable. Sans doute, Claude Brémond fut celui qui passa au plus près d'une théorie des intrigues comme logique de l'action. Mais il est aussi le premier à avoir saisi avec acuité le problème de la relation entre les actions et les passions. Ce qui le rend, par ailleurs, tout aussi sensible à la posture de la souris qu'à celle du chat. Il confie même aux catégories passives une place capitale aux côtés des modes de l'action, l'affection des patients devenant, pour lui, aussi importante que l'initiative des agents¹⁴.

Cependant, malgré la quantité impressionnante des études de type « narratologique », et au moment où des travaux comme ceux de Todorov et de Brémond accusent un certain âge, le problème reste entier lorsqu'il s'agit de penser l'intrigue dans ses incidences sémantiques, mais aussi et surtout, à partir de cette interpénétration des niveaux sémantique et formel qui la caractérise. La fameuse dichotomie discours-fable, la différenciation entre structure de surface et structure profonde, permet indéniablement la mise en valeur du caractère proprement linguistique du récit. L'organisation grammaticale des événements racontés s'y trouve mise en évidence, érodant la forteresse de la référentialité érigée par les réalistes du XIX^e siècle. Personne n'ignore pourquoi les formalistes russes ont commencé par démonter les procédés des grands réalistes. Ils voulaient montrer que l'art, au même titre que n'importe quelle fabrication, tenait à un certain *travail*, en l'occurrence celui de la langue. Mais chemin faisant, ils ont ouvert la boîte de Pandore ; les formalistes et les narratologues ont déverrouillé le coffre des intrigues.

À regarder de près le travail accompli depuis près d'un siècle sur la base de cette dichotomie discours-fable, on aperçoit combien toute l'affaire tourne autour de la difficulté d'arraisonner ce qui dans l'intrigue peut encore se penser hors du langage, dans les fuites mêmes du langage. Comme on l'a vu, la fable est toujours modelée, portée par du discours, si bien que le matériau sur lequel celui-ci travaille est toujours déjà lui-même discursif. Or, s'il se définit dans le récit comme le procès d'incorporation d'une fable qu'il a *déjà* produite, quelle est donc la spécificité du *sjuzhet* par rapport à la *fabula* ? D'autre part, les récits ne sont-ils pas toujours, comme le dit si justement Paul Ricoeur, *préconfigurés* dans le monde de l'action¹⁵ ?

13. Todorov le premier, qui écrit dans sa *Grammaire du Décaméron* : « Une mise en garde est également nécessaire, dès le départ. On pourrait en effet facilement se méprendre sur notre intention et croire qu'elle est d'ordre anthropologique plus que linguistique ; que nous cherchons à décrire les actions et non le récit des actions. Mais les actions ne peuvent pas constituer notre objet. [...] C'est en cela que notre étude reste proche des analyses littéraires, et n'aura rien d'une théorie des actions, à supposer qu'une telle théorie puisse exister à un niveau autre que celui du récit des actions » (p. 10).

14. Brémond, *op. cit.*

15. Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome I*, Paris, Seuil, « Ordre philosophique », 1983.

D'aucuns penseront qu'en ramenant la catégorie de l'intrigue dans le champ grammatical de la langue, Todorov s'efforce, au contraire, d'éradiquer la dichotomie discours-fable en démontrant *ipso facto* l'interdépendance des deux termes. On peut aussi concevoir ce genre d'ambition, déjà présent chez les formalistes russes, comme une tentative de mettre en lumière le travail formel de l'œuvre d'art et de valoriser le matériau artistique. Mais il serait plus juste de reconnaître que les formalistes ont érigé en système la dichotomie discours-fable davantage qu'ils n'ont permis de la relativiser. Ils ont contribué à faire d'un des deux pôles, en l'occurrence le discours, une valeur gagnante par rapport à l'autre pôle : dans le récit, l'action n'est plus *qu'une affaire du discours*, au sens où elle se subordonne entièrement aux opérations linguistiques. Du coup, la fonction référentielle du discours est atrophiée. Elle mérite peu d'attention, en comparaison de ce qu'y gagne le fonctionnement interne et technique du récit.

Il en est de cet héritage légué par les formalistes à la narratologie comme du reste : en réduisant la fable au champ épistémique de la langue, soit en la traduisant dans les termes simples et précis de la grammaire, Todorov n'entrave pas cette suprématie du discours sur la fable. Bien au contraire. Lorsqu'il affirme ne s'occuper que des récits dans lesquels l'action et l'intrigue ont une place majeure par opposition aux récits psychologiques et descriptifs (Maupassant est cité en exemple), il assure le coup de force par lequel la catégorie du discours, loin de rester en plan, va subsumer complètement la part de l'action. L'intrigue est, dans ces conditions, une dimension de la langue, aussi nette et définie que l'est la grammaire sous l'œil exercé du linguiste. Bien sûr, elle peut et doit être ramenée à sa dimension première, hors des ornements discursives, de la rhétorique et des ambiguïtés formelles, arrachée à la dimension temporelle, épurée des scories de l'énonciation ; mais ce n'est que pour mieux réitérer son fondement linguistique, sa parfaite assimilation à la langue : débarrassée des infinis effets et variations de son expression dans le monde, l'intrigue révèle, par un retour étonnant, une structure conforme à la structure de la langue.

Contre cette ruse par laquelle la *fable* est maintenue en retrait du *discours* pour mieux se voir ingérée ensuite par la grammaire, il faut apprécier cette tension entre les deux termes et assouplir cette exigence d'assimilation. Loin de nier les vertus heuristiques réelles des deux termes, c'est en insistant sur cet espace épistémique, sur ce *jeu* créé entre les deux niveaux du discours et de l'action, qu'il est possible de saisir le sens de l'intrigue dans les récits.

Entre la narration faite et l'histoire racontée, depuis l'horizon sémantique des intrigues jusqu'à leur potentiel conceptuel et leurs formes, émane du sens (de la signification et du sensible, de l'interprétation et de l'intuitif). Or, c'est précisément à cette relation inépuisable entre le monde de l'action et la langue, entre la référentialité et la potentialité des formes, que tient le sens de l'intrigue. Il ne s'agit pas de fixer ce sens en refermant la boîte de Pandore ouverte par les théoriciens du récit. Mais sans doute faut-il

l'ouvrir en reconnaissant qu'il s'agit d'abord d'une boîte à *intrigues* que rien d'autre ne viendra remplacer.

Lorsque Dostoïevski parlait dans son journal de sa nouvelle *Le Double*, c'était pour endosser une *idée*. La « perfection » ne correspondait-elle pas à cette parfaite fusion dans l'histoire de Goliadkine entre la forme et le contenu, entre l'intrigue nouée dans la nouvelle et l'obsession du héros pour les intrigues ?

11. Le « superromancier » de Furetière

Si vous vous attendez, lecteur, que ce livre soit la suite du premier, et qu'il ait une connexité nécessaire entr'eux, vous estes pris pour dupe. Détrompez-vous de bonne heure, et sçachez que cet enchaînement d'intrigues les uns avec les autres est bien seant à ces poèmes héroïques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie. Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec du fil de roman, suivant le caprice ou le genre de celui qui les invente. Mais il n'en est pas de mesme de ce tres veritable et tres-sincere recit, auquel je ne donne que la forme, sans altérer aucunement la matière. Ce sont de petites histoires et advantures arrivées en divers quartiers de la ville, qui n'ont rien de commun ensemble, et que je tasche de rapprocher les unes des autres autant qu'il m'est possible. Pour le soin de la liaison, je le laisse à celui qui reliera le livre. Prenez donc cela pour des historiellles séparées, si bon vous semble, et ne demandez point que j'observe ny l'unité des temps ny des lieux, ny que je fasse voir un heros dominant dans toute la piece¹⁶.

Le narrateur du *Roman bourgeois* se présente comme un auteur ouvertement insurgé contre le genre romanesque, objet néanmoins délicieux de sa parodie. Il dénonce le caractère apocryphe des romans, la nature fabuleuse et trompeuse des relations qui s'y trament. Les histoires qu'il cherche à raconter sont pour leur part dénuées de ces vicieux attributs. C'est du moins ce dont il assure son lecteur. Elles sont sans lien, sans « connexité » aucune. Ces histoires « sincères et véritables », « petites » et « diverses » pour peu se laisseraient observer sans qu'aucun narrateur n'intervienne. Mais il intervient justement (à peine, prétend-il) non pour *relier* les épisodes, mais pour les *rapprocher* autant que possible. Le lecteur avisé se demandera pourtant quelle est la différence entre ce *rapprochement* envisagé par le narrateur comme son humble tâche et ce *lien* décrit comme une pure bassesse dont se chargerait le relieur. « Farcir » sa narration d'épisodes, « coudre ensemble » différentes histoires avec du « fil de roman », voilà à quoi l'auteur du *Roman bourgeois* dit ne pas s'adonner.

Pourtant il se voue bel et bien au roman. Le titre même du livre en fait foi. Mais il fait reposer sur son lecteur le fardeau de l'intrigue. Il sait que ce dernier, ayant l'habitude de la littérature, ne pourra s'empêcher d'appliquer à toute histoire présentée comme « roman » les règles cent fois rencontrées de la poétique. La poétique est devenue ici *habitude*. En d'autres termes, il

16. Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* [1666], Paris, Librairie Jules Tallandier, 1970, p. 177.

invite son lecteur à se passer de lui. La connexité, suppose ce narrateur-auteur, est un dispositif confié au lecteur. En prévenant qu'on ne trouvera dans son récit ni lien, ni fil cousu, ni communauté, ni invention, l'auteur n'atténue en rien le caractère romanesque et intrigant du texte ; il ne fait que déplacer le point focal d'où le décret peut tomber. Il n'en tient alors qu'au lecteur de décréter, dans son vice et son habitude, l'appartenance du *Roman bourgeois* à cette littérature cousue de fils blancs.

Il est donc juste de dire que Furetière ne conçoit pas son auteur-narrateur comme un anti-romancier, mais bien comme un superromancier : un romancier capable de raconter dans les termes les plus explicites son propre effacement dans le texte. Malgré son extrême modestie à l'égard du rôle qu'il joue dans la narration, l'auteur-narrateur n'a de cesse d'intervenir, d'avertir le lecteur de ce qu'il ne cherche précisément pas à faire ou à faire croire. Contre toute apparence, son effacement comme sa modestie sont les indices d'une maîtrise excessive et d'une assurance qui le placent bien au-dessus des histoires qu'il raconte. Le lecteur se laisse-t-il bernier ? Il se retrouve exactement là où le narrateur disait souhaiter ne pas l'attirer : « Si vous vous attendez, lecteur, que ce livre soit la suite du premier, et qu'il ait une connexité nécessaire entr'eux, vous estes pris pour dupe. » L'auteur piège derechef son lecteur en tissant autour de lui le filet d'une intrigue supplémentaire dont ce dernier est cette fois la dupe. Instigateur et dupe, voilà le contresens dans lequel il se voit pris, comme dans un tourniquet qui ne veut plus s'arrêter. Furetière a saisi l'extraordinaire mutation du sens de l'intrigue en reconnaissant chez le lecteur la figure idéale de la dupe. Dupé par son propre goût pour les intrigues. Dupé par son propre goût pour la dupe.

12. Le partage des déchirements

À la limite, laisse entendre le narrateur-auteur de Furetière, aucun auteur, quand bien même il serait le plus grand, n'échappe au jeu de la réplification poétique : « Un plus grand orateur ou poète que moy, quelque inventif qu'il fut, ne vous pourroit rien faire lire que vous n'eussiez veu cent fois¹⁷. » Le seul remède à la répétition consiste alors à faire de la littérature qui ne soit pas de la littérature, c'est-à-dire raconter des histoires « très sincères » tout en ayant l'air de ne pas les raconter. Goliadkine s'y trouverait à son aise. Le narrateur-auteur de Furetière, lui, se livre à ce jeu en s'élevant au-dessus des choses littéraires. Il se hisse au-dessus du canon. Si parodier consiste toujours à nier en partie le texte caricaturé, Furetière réussit un coup double en ironisant son propre geste parodique, et ce, sur le dos d'un narrateur-auteur qui ne cesse de réitérer sa propre absence. La négation parodique s'en trouve renversée et accentuée par la même occasion parce que plus visible, plus tapageuse. Le geste parodique est ouvertement proclamé dans *Le Roman bourgeois*, sans que la parodie n'en perde ses effets.

17. *Ibid.*, p. 168.

Tout en prétendant léguer au lecteur des histoires brutes, le narrateur-auteur jouit d'une telle liberté dans l'énonciation et dans l'invention des intrigues, d'une telle maîtrise sur les petites affaires dont regorgent ses histoires, qu'il se trouve à rivaliser avec le hasard le plus impartial. La proclamation de sa discrétion dans le texte, voire de son ingénuité à l'égard des intrigues, trahit sans doute son rôle, mais elle ne diminue en rien la force du paradoxe par lequel le lecteur apprend à tenir le sien : ces histoires, « petites » et décousues, ces microhistoires sans fil conducteur et sans direction, ne s'en trouvent pas moins sous la gouverne d'un auteur ludique. Or, celui-ci instille, chez le lecteur, un désir de connexion, la direction d'une intrigue. Bien qu'il s'en défende, il a un pouvoir énorme : celui de sonder le hasard, de s'y glisser et de le maîtriser. Il peut dire : voilà, je ne suis rien, mais je te dis qui tu es ; tu es le lecteur, avec tes habitudes, ta capacité à reconnaître les intrigues, à les filer et à les répéter, ton envie de les suivre et de les voir là où je te dis qu'il n'y en a pas !

Cet auteur se promène dans le récit en costume de hasard. Il s'arrête sur ce qui lui fait envie et en rabat sur ce qui lui chante. Les limites de l'intrigue sont les limites de son imagination ; elles sont les limites de ce pouvoir d'invention, à condition que celui-ci arrive à maintenir l'attente d'un lecteur.

Le superauteur de Furetière insiste sur l'absence de lien entre les récits qui constituent *Le Roman bourgeois*. Seul le lecteur, ajoute-t-il, est en mesure de construire ces ponts, de reconnaître dans les événements authentiquement racontés le fil d'une intrigue. L'unique continuité serait donc celle qui unit le lecteur à des histoires déjà connues. On se demande alors par quelle sorte de revirement se produisent et se perpétuent les effets de surprise, l'attente et le désir de l'intrigue. Comment l'intrigue peut-elle encore maintenir du *secret* ?

Le secret, comme l'a si remarquablement proposé Henry James longtemps après Furetière, est souvent si explicitement dévoilé, si grossièrement mis en lumière, qu'il en aveugle le lecteur. Il consiste en la ruse même du narrateur-auteur lorsqu'il prétend ne donner au récit « que la forme, sans altérer aucunement la matière ». Il y a ruse parce qu'au fil de leur aventure poétique, la forme et la matière deviennent inséparables, répliquées l'une l'autre comme l'étaient tout à l'heure le discours et la fable. Or, le lecteur perspicace ne s'y trompe pas : cette union n'est ni une résolution finale ni une communion harmonieuse. Il s'agit d'un partage hanté par les déchirements. Le sens de l'intrigue ne se pose donc pas dans les termes d'une simple résolution.

13. La traversée du discours

En manipulant de la sorte les règles de la poétique tout en se vantant de la méfiance qu'il entretient à leur égard, le superauteur de Furetière laisse entendre qu'il connaît et maîtrise parfaitement les principes aristotéliens

de la chose poétique. Cela fait de lui un théoricien de la littérature apte à deviser de la nature et de la composition des récits.

Quelque trois cents ans après Furetière, la théoricienne et romancière Christine Brooke-Rose s'interroge sur ce jeu entre la théorie et son objet, non plus, on s'en doute, dans les termes faussement outrés du narrateur de Furetière, mais avec ce même goût pour l'ambiguïté. Intéressée par l'histoire de la narratologie depuis ses débuts, par ses nombreuses variantes, ses ambitions et ses illusions déçues, elle constate que cette histoire se raconte : si la narratologie contient son propre récit, se dit-elle, cela suppose qu'elle rivalise avec son objet. Elle devient son propre objet. Il y a quelque chose de troublant dans le fait de découvrir qu'il *y a partout du récit*. L'ambiguïté risque alors de devenir totale entre le théoricien et son objet, entre la théorie et la fiction, jusqu'à opérer cet étrange chiasme que Brooke-Rose résume par une monstrueuse permutation : *phiction* et *philosophie*¹⁸.

Si Furetière savait introduire dans la fiction un narrateur capable d'en percer les ressorts comme seul peut le faire le poéticien, les théoriciens œuvrant dans la mouvance poststructuraliste découvrent cette probabilité de se voir dissous dans la complexité de leur objet, d'être emportés par son extraordinaire force d'attraction mimétique. Bien sûr, raconter l'histoire du lièvre n'empêche pas le lièvre de courir. Mais contrairement à celui-ci, la fiction continue de se métamorphoser et de s'adapter aux histoires qu'on raconte sur elle en les récupérant, peu importe d'ailleurs si elles proviennent des narratologues les plus attentifs ou de l'inventivité des enfants.

La textualité, note Brooke-Rose est beaucoup trop riche en fiction, en métafictions et trop gonflée d'illusions pour les modestes repères de la narratologie. La théoricienne s'accorde donc avec Thomas Pavel sur le fait que la linguistique est trop limitée pour assumer les risques d'une telle entreprise. C'est une chose que les premiers narratologues ont choisi précisément d'ignorer : en matière de récit, la linguistique peut difficilement aller au-delà des énoncés simples.

Or, on l'a vu, la narratologie ne peut ignorer la triple similarité entre la grammaire du récit comme *narratologie*, la grammaire du récit comme *objet* de cette dernière et la grammaire de la langue dans laquelle tout récit se trouve nécessairement énoncé. En toute bonne foi, la narratologie structurale se substitue à la grammaire qu'elle prétend reconnaître sous les traits diversifiés des récits. Elle *s'y conforme* et parvient alors difficilement à distinguer entre le principe de sa méthodologie et ce qu'elle désigne comme étant la loi de son objet.

Cette situation n'a rien d'unique en soi. L'objet de tout savoir, ne serait-ce qu'en sa qualité d'objet dûment désigné par un savoir, est toujours traversé par le discours qui l'adopte. En ce sens, il n'est jamais entièrement neutre, comme l'objet trouvé en toute innocence sur des rives inconnues. Une

18. Christine Brooke-Rose, *Stories, Theories and Things*, Cambridge University Press, 1991.