

tique<sup>1</sup>». Nous préférons parler, pour notre part, de *tension narrative*, de manière à éviter de donner l'impression que nous réduisons la portée de notre analyse aux seuls récits scéniques ou cinématographiques. Même si la *tension narrative* apparaît avec moins d'« éclat » dans les autres formes de récit (par exemple, dans la bande dessinée ou dans la littérature), nous ne pensons pas qu'il faille en conclure qu'elle serait d'une nature fondamentalement différente : l'effet « physiologique » est peut-être d'une intensité moindre (du fait de l'influence de certains facteurs concrets définissant le récit sur un plan formel), mais l'identification cognitive des « charnières » de l'intrigue reste inchangée. L'atténuation des effets tensifs dans les récits littéraires et les bandes dessinées, qui diffèrent des récits « dramatiques » sur le plan de la gestion du temps d'actualisation de l'œuvre, ne fait que confirmer la dépendance de principe entre ces deux dimensions de la mise en intrigue : tension et extension.

Dans cette première partie de notre étude, nous confronterons cette approche « tensive » de l'intrigue aux travaux des narratologues portant sur la « séquence narrative ». Nous mettrons notamment en évidence la nécessité de faire se rejoindre une approche essentiellement « rhétorique » de la mise en intrigue, qui est fondée sur les « modes d'exposition » du récit et sur leur fonctionnalité au niveau de l'interaction discursive (cf. Sternberg 1978 ; 1990 ; 1992) et une « théorie de l'action » (cf. Gervais 1990 ; Petitat et Baroni 2002 ; 2004) et de la « transtextualité » (cf. Genette 1982 ; Adam 2001). L'originalité de notre démarche apparaîtra dans la synthèse que nous opérerons entre ces différentes perspectives. D'un côté, Bertrand Gervais (1990) nous fournira le modèle le plus complet à ce jour décrivant la manière dont les théories de

1. Ainsi, parmi d'autres, Freytag (1908) définit une « pyramide dramatique » servant exclusivement à décrire la « bonne forme » de la tragédie.

l'action peuvent servir à expliquer les modalités interprétatives des textes narratifs ; mais en restreignant volontairement son analyse au niveau endo-narratif, il nous semble qu'il ne parvient pas à saisir la richesse et la complexité des procédés rhétoriques de la mise en intrigue. Par ailleurs, nous trouverons chez Meir Sternberg (1978 ; 1992) une théorie complète des différents « modes d'exposition » du récit permettant de définir fonctionnellement l'« art de la séquence », mais nous constaterons en même temps qu'il ne tient pas suffisamment compte des paramètres « transtextuels » et « endo-narratifs » qui entrent en jeu dans la compréhension d'une situation narrative et dans l'anticipation de son développement virtuel. Notre perspective, en fusionnant les approches de Sternberg et de Gervais, et en les enrichissant par la confrontation avec des travaux convergents, tant dans le domaine des théories de l'action que de la psychologie cognitive et de la poétique en général, nous permettra ainsi d'expliquer le fonctionnement et de souligner la grande complexité des fonctions thymiques qui structurent les récits et produisent une *mise en intrigue* des événements narrés.

Des modèles théoriques antérieurs nous serviront de guides préalables pour défricher ce champ d'investigation, et notamment un article fondamental de Tomachevski et les travaux ultérieurs de Barthes, de Grivel, de Todorov, d'Iser, d'Eco et de quelques autres. Ces études nous apporteront de précieux éclairages pour défendre notre conception intégrée de l'intrigue, même si, entre l'article du formaliste russe et la période d'effervescence de la narratologie structuraliste en France, il nous semble que l'on a assisté davantage à une régression de la compréhension du phénomène qu'à des progrès véritables. Cette relative régression explique en partie le fait que le mouvement argumentatif du prochain chapitre paraîtra globalement anti-chronologique par rapport à l'histoire de la narratologie.