

Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz: la tension expliquée

L'intrigue est une notion polysémique qui a été récemment revisitée par les théories du récit que certains définissent comme «postclassiques» pour souligner leurs différences par rapport aux paradigmes formalistes. Dans ce nouveau cadre d'analyse, l'intrigue n'est plus seulement conçue comme représentant la logique de l'histoire racontée, mais comme une stratégie discursive visant à engendrer un effet de tension chez le lecteur. A ce titre, l'étude de l'intrigue devient la voie royale pour explorer les liens passionnels qui se nouent entre les récits littéraires et leurs lecteurs. L'œuvre de Ramuz *Derborence* sert d'illustration à ce que pourrait être un enseignement de la littérature centré sur l'intrigue dans sa définition la plus dynamique et dans son extension la plus large.

À quoi bon une poétique du récit si elle ne peut rien dire de cette «incertitude du futur» qui est le ressort même de notre lecture des grands romans?¹

M. Escola

1. Qu'est-ce qu'une intrigue?

L'analyse de l'intrigue occupe généralement une portion congrue dans l'enseignement de la littérature, quand on ne la juge pas complètement dénuée d'intérêt. Car étudier l'intrigue semble nous condamner à nous placer d'emblée en deçà des activités interprétatives sérieuses, comme s'il ne s'agissait que d'une étape préliminaire et facultative, dont le seul mérite serait de s'assurer que les lecteurs ont bien «compris» l'histoire, ou du moins qu'ils ont «compris» ce que c'est qu'une histoire. En effet, dans les approches traditionnelles, les activités didactiques portant sur l'intrigue consistent à décrire les éléments principaux de l'histoire, en faisant abstraction des éléments facultatifs ou secondaires. Reprenant les outils développés par les formalistes russes, les sémioticiens français et la linguistique textuelle², les personnages – dont les caractéristiques sont a priori illimitées – se trouvent réduits à des «fonctions», des «rôles» ou des «actants», dont le nombre est strictement limité (p. ex. ils sont héros ou anti-héros, sujet ou objet, opposant ou adjuvant, etc.) et la succession apparemment contingente des événements finit par apparaître comme l'actualisation d'une séquence prototypique invariante :

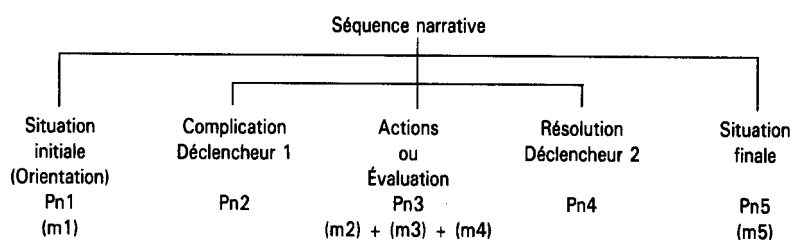


Schéma quinaire de Jean-Michel Adam³

Lorsque les apprenants maîtrisent ces outils, ils sont censés être capables de décrire avec objectivité le squelette de l'histoire. Cette opération peut servir à souligner le caractère hétérogène de la textualité en distinguant les séquences narratives d'autres types de séquences (description, digressions, dialogues), à clarifier la compréhension de l'histoire, ou encore à faciliter la production de résumés. En revanche, cette étape de l'analyse semble détachée des enjeux liés à l'interprétation du texte⁴, puisque la description de l'intrigue réduite à ces quelques attributs formels ne permet pas de réfléchir sur ce qui rend l'histoire passionnante, obscure, déroutante, ou de se demander comment le discours transforme la chronologie des événements, focalise la narration sur tel aspect au détriment de tel autre, joue sur

¹ M. Escola, «Le clou de Tchekhov», en ligne.

² On reconnaîtra ici la tradition qui part du formalisme de Propp pour aboutir à la linguistique textuelle, en passant par Todorov, Greimas, Bremond, Larivaille, Van Dijk, etc.

³ J.-M. Adam, *Les Textes : types et prototypes*, p. 54.

⁴ A ce sujet, voir T. Todorov, *La Littérature en péril*, p. 85.

une variation ou un éclatement des points de vue. Sans parler des questions relatives au style ou au contexte: l'histoire littéraire, la biographie de l'auteur, la genèse de l'œuvre, ses réécritures et sa réception critique, toutes ces dimensions qui renvoient au contexte et qui semblent n'avoir qu'un rapport indirect avec l'analyse de l'intrigue.

Il me semble toutefois qu'il est possible de nuancer ce constat et d'élargir considérablement la portée de l'étude de l'intrigue en procédant à un recadrage de cette notion. Je voudrais insister sur le fait que ce que nous pouvons *faire* avec l'intrigue dépend étroitement du sens que nous donnons à ce terme ; un sens qui ne doit pas être considéré comme univoque et définitivement gravé dans le marbre de la théorie structuraliste. En effet, la plupart des théoriciens du récit insistent sur le caractère hautement polysémique de cette notion. Hilary Dannenberg souligne ainsi qu'en dépit de son apparente simplicité, l'intrigue se présente comme «l'un des termes les plus insaisissables de la théorie du récit»⁵, et si l'on s'accorde sur le fait qu'elle a quelque chose à voir avec la manière dont une séquence se noue et se dénoue, il y a cependant bien des manières de définir les notions de *séquence*, de *nœud* et de *dénouement* ainsi que leurs relations réciproques.

Dans les approches «classiques», l'analyse *formelle* de la séquence narrative a été dissociée de l'analyse des *fonctions* remplies par la mise en intrigue des événements. Nous pouvons considérer que les théories du récit contemporaines (que certains définissent comme «postclassiques»⁶) s'opposent aux modèles formalistes en insistant au contraire sur l'instabilité de l'histoire et sur la dynamique des rapports entre nœud et dénouement, qui dépend de la progression du lecteur dans le récit et de la manière dont l'auteur distribue l'information narrative⁷. Pour Peter Brooks, l'intrigue a dès lors pour fonction essentielle de susciter «une forme de désir qui nous porte vers l'avant, en avant, à travers le texte»⁸. Si nous l'abordons par ce biais, l'intrigue apparaît ainsi comme un dispositif rhétorique et interactionnel très complexe, comme un labyrinthe conçu pour égarer le lecteur, pour aimer sa quête d'une issue. Certes, la configuration de l'histoire finit parfois (pas toujours) par se dévoiler, mais elle ne se révèle qu'à la fin d'un parcours. Ainsi que le résume Dannenberg :

La lecture du récit est nourrie par deux aspects différents de l'intrigue. Premièrement, il y a la configuration intra-narrative des événements et des personnages qui se présente comme une matrice de possibilités, ontologiquement instable, créée par l'intrigue dans son aspect encore non résolu. Celle-ci, en retour, nourrit le *désir cognitif* du lecteur d'être en possession du second aspect de l'intrigue: la configuration finale réalisée à la clôture du récit, lorsque (du moins c'est ce qu'espère le lecteur) une constellation d'événements cohérente et définitive sera établie⁹.

Ce recadrage fondamental consiste donc à considérer l'intrigue comme une «matrice de possibilités» dont la fonction serait de susciter un «*désir cognitif*». Ainsi que l'affirme Umberto Eco, la *fabula* ne se réduit donc pas à une propriété immanente du texte, mais elle est une forme en perpétuelle évolution, dont la dynamique dépend de la progression du lecteur dans un texte qui requiert sa coopération:

La *fabula* n'est pas produite après que le texte a été entièrement lu: la *fabula* est le résultat d'une série continue d'abductions élaborées au cours de la lecture. Ainsi, nous faisons toujours l'expérience de la *fabula* étape par étape¹⁰.

En me situant dans le prolongement de ces travaux, j'ai récemment proposé une redéfinition de la notion d'intrigue dont l'élément central consiste en la corrélation entre le couple nœud/dénouement et l'établissement, le maintien et la résolution de ce que j'ai désigné comme la *tension narrative*¹¹. Dans cette approche qui met l'accent sur l'interaction entre le texte et son destinataire, le «nœud» n'est plus

⁵ H. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality*, p. 6, ma traduction.

⁶ Sur la différence entre narratologie «classique» et narratologie «postclassique», voir D. Herman, «Scripts, sequences, and stories».

⁷ Sur l'importance de la notion de progression, je renvoie aux travaux de James Phelan, *Reading People, Reading Plots*. Phelan distingue l'intrigue de la progression. Pour ma part, je rejoins la perspective de Dannenberg, qui considère l'intrigue dans sa dynamique, en relation avec la progression, au lieu de la restreindre à la logique immanente de l'histoire.

⁸ P. Brooks, *Reading for the Plot*, p. 37, ma traduction.

⁹ H. Dannenberg, *op. cit.*, p. 13, ma traduction.

¹⁰ U. Eco, *The Role of the Reader*, p. 31, ma traduction.

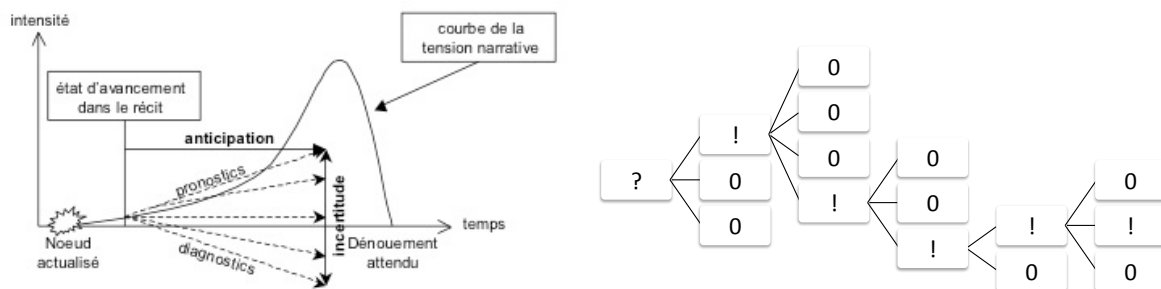
¹¹ Voir notamment R. Baroni, *La Tension narrative*, et R. Baroni, *L'Œuvre du temps*.

interprété comme une complication que rencontrerait le héros, mais comme une stratégie discursive¹² visant à intriguer le lecteur. En terme de niveau narratif, cela signifie que le nœud précède toujours le dénouement dans l'ordre du texte, même si le récit ne respecte pas la chronologie de l'histoire. On constate ainsi qu'il existe deux formes de mise en intrigue: soit le nœud consiste à raconter des actions dont le développement ultérieur est difficile à prévoir (une quête, un conflit, une catastrophe, etc.), soit, au contraire, il est fondé sur la représentation énigmatique d'une histoire dont certains éléments essentiels, présents ou passés, nous échappent¹³. Cette opposition avait déjà été soulignée par Todorov dans sa typologie du roman policier :

On se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages¹⁴).

La *tension narrative* apparaît ainsi comme un hyperonyme englobant les effets de *suspense* et de *curiosité*, ce qui permet de souligner leur dépendance commune envers la dynamique de l'intrigue. En dépit de leur parenté, suspense et curiosité se distinguent cependant clairement au niveau des stratégies employées par l'auteur (notamment en ce qui concerne l'ordre d'exposition des informations¹⁵) aussi bien qu'au niveau des activités cognitives du lecteur. Ainsi, le suspense dépend des *pronostics* du lecteur, qui cherche à anticiper ce qui va arriver dans la *fabula*, alors que la curiosité se nourrit de *diagnostics* élaborés à partir d'indices disséminés dans le texte (par exemple pour deviner l'intention obscure d'un personnage ou comprendre son rôle ambigu). Le dénouement, au contraire, apparaît comme le lieu où le lecteur reçoit les informations qui lui faisaient précédemment défaut, et parvient (ou ne parvient pas, si la fin est ouverte) à ressaisir la logique complète de l'histoire.

Dans ce nouveau paradigme, si nous devons représenter graphiquement l'intrigue, en lieu et place d'un schéma symétrique qui néglige le mouvement de la lecture et les virtualités de la *fabula*, il faudrait dessiner une courbe de tension (comme dans les modèles dramatiques ou scénaristiques¹⁶) ou une suite orientée de virtualités qui s'articulent les unes aux autres¹⁷ :



Avant de passer à une application concrète de ce modèle, j'aimerais évoquer rapidement un problème qui surgit lorsqu'on adopte un tel cadre interprétatif. En associant l'intrigue à une stratégie visant à produire un effet passionnel, nous risquons de voir notre interprétation conditionnée par les dichotomies qui opposent l'intelligence à l'émotion, la gratuité de l'esthétique aux procédés

¹² On peut considérer cette association de l'intrigue à une stratégie discursive comme une façon (parmi d'autres) de replacer la littérature dans le champ de l'analyse de discours, ainsi que le professe D. Maingueneau dans *Le Discours littéraire*.

¹³ On peut associer cette stratégie narrative à la figure de la «paralipse» chez Genette ou au code herméneutique tel que le définit Barthes dans *S/Z*.

¹⁴ T. Todorov, *Poétique de la prose*, p. 60.

¹⁵ Voir à ce sujet M. Sternberg, *Expositional modes and Temporal ordering in Fiction*.

¹⁶ Il faut toutefois souligner le caractère hautement stéréotypé des «courbes dramatiques» qui sont enseignées aux apprentis scénaristes. La courbe de tension narrative d'un roman complexe est beaucoup moins prévisible. Cf. R. Baroni, *La Tension narrative*, p. 342-361.

¹⁷ Sur les virtualités de l'histoire et leur lien avec la «racontabilité» (tellability), je renvoie aux travaux de Marie-Laure Ryan *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*.

commerciaux, la «grande» littérature à la littérature «populaire». Ainsi que le résume Johanne Villeneuve :

Dans le domaine des études littéraires, on a longtemps rangé les «histoires à intrigue» parmi les mauvaises fréquentations. [...] 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 complaire¹⁸.

Sans vouloir entrer dans le débat très complexe des valeurs littéraires¹⁹, je me contenterai d'affirmer qu'il serait naïf d'ignorer, tant sur un plan sociologique qu'historique, la dimension économique des œuvres, ainsi que les représentations des lecteurs «ordinaires», c'est-à-dire ceux qui paient pour lire au lieu d'être payés pour le faire – ou d'être contraints de lire par l'institution scolaire. Les effets liés à la tension narrative ont pu faire l'objet de critiques dans le cadre des études littéraires, mais, ainsi que l'ont montré Legallois et Poudat, pour la grande majorité des lecteurs, une «intrigue évaluée comme pauvre entraîne [...] une recommandation négative de l'œuvre»²⁰.

En outre, la plupart des articles recueillis dans ce volume témoignent du fait que les approches les plus récentes dans le domaine de la didactique convergent autour de la nécessité de décroiser les lectures de plaisir des lectures scolaires. J'ajouterai pour ma part que si l'intrigue se situe dans le registre des émotions, elle n'en est pas moins exigeante d'un point de vue cognitif, puisque les opérations de *diagnostic* et de *pronostic* mobilisent un vaste réseau de compétences intertextuelles et culturelles. En outre, c'est en grande partie par la vertu de son intrigue que le récit de fiction se transforme en un laboratoire d'expériences pratiques et morales simulées, dont la valeur dépend autant de l'immersion et de l'empathie que nous éprouvons envers les personnages que des virtualités de l'histoire²¹.

Je voudrais enfin préciser que cette ouverture sur la lecture passionnée ne nous condamne nullement à tourner le dos à un outillage conceptuel capable d'objectiver, dans le cadre de la classe, les facteurs textuels et contextuels qui conditionnent l'expérience esthétique. Ainsi que l'affirme Daunej :

[M]ettre en cause une entreprise de négation de certains rapports au texte littéraire n'est pas prôner un retour à un subjectivisme empiriste dans l'approche scolaire des textes littéraires: un danger guette toujours, qui est celui d'un empirisme spontanéiste, qui négligerait la nécessité didactique de la construction d'outils conceptuels pour la lecture – et il faut interroger la dichotomie un peu trompeuse entre subjectivisme et formalisme²².

J'aimerais montrer dans ces lignes que la redéfinition de la notion d'intrigue dans le cadre de la narratologie contemporaine offre précisément de nouveaux outils pour démonter les rouages de l'intrigue, pour mieux comprendre son origine, son fonctionnement textuel, ses effets et sa raison d'être. Le «désir cognitif» des lecteurs peut être exploité comme un moteur de l'interprétation, comme une source de motivation pour l'étude des textes, mais il peut aussi devenir un sujet d'étude en soi. Expliquer comment le récit parvient à nous séduire répond alors à l'ambition légitime d'acquérir une plus grande autonomie critique face aux récits, qu'ils soient littéraires ou qu'ils relèvent d'autres genres de discours (politique, publicitaire, etc.).

2. Les rouages de l'intrigue dans l'atelier de Ramuz

Pour illustrer les nombreuses manières dont il est possible d'aborder l'intrigue dans son aspect dynamique, je me baserai sur l'une des œuvres les plus célèbres et les plus étudiées de Ramuz. Le choix de *Derborence* tient au fait que j'ai eu l'occasion d'entrer dans «l'atelier de Ramuz»²³, c'est-à-dire de collaborer avec l'équipe qui s'est récemment occupée de la réédition des œuvres complètes de

¹⁸ J. Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, p. xiii.

¹⁹ J'ai traité ces questions dans: «La valeur du suspense», «La valeur de l'intrigue», et «L'intrigue est-elle populaire?».

²⁰ D. Legallois et C. Poudat, «Comment parler des livres que l'on a lus?», §100.

²¹ Voir par exemple J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* et S. Laugier, *Ethique, littérature, vie humaine*.

²² Daunej, «Le sujet lecteur: une question pour la didactique du français», p. 46-47.

²³ Voir J. Berney et D. Jakubec, «Dans l'atelier de Ramuz».

l'auteur romand aux éditions Slatkine²⁴. Dans ce cadre, tirant parti d'une riche documentation, j'ai pu aborder la problématique de l'intrigue selon des angles très variés, qui ne concernent pas uniquement les structures narratives, mais également l'histoire littéraire, la biographie de l'auteur, la genèse de l'œuvre, ses réécritures et sa réception commerciale et critique.

2.1. Du point de vue des critiques

Ainsi que le souligne Stéphane Pétermann, *Derborence* représente l'un des «chefs-d'œuvre de cette période vue comme celle de la maturité, comme un des points culminants de l'ensemble de la production fictionnelle de l'écrivain. [...] Et il faut bien reconnaître que *Derborence* est, avec *La Grande Peur dans la montagne* et *Aline*, un des romans les plus connus de Ramuz, un des plus étudiés dans les écoles et un des mieux diffusés»²⁵. J'ajouterai que ce succès commercial, critique et scolaire n'est pas le résultat d'un lent processus de reconnaissance, mais bien le prolongement d'un accueil très favorable qui s'est manifesté dès la publication du livre. En effet, à l'époque de sa parution, la très grande majorité des critiques reconnaissent que *Derborence* se démarque des œuvres précédentes de l'auteur romand par l'efficacité de son intrigue. Ainsi que l'affirme un critique en 1936 :

On a fait à Ramuz la réputation d'être un auteur difficile. À lire *Derborence*, on se demande bien sur quoi repose un tel avis ; car le roman se lit d'une traite, avec un intérêt, une émotion croissante²⁶.

Plusieurs commentateurs insistent sur l'effet de *pathos* qui accompagne le lecteur jusqu'aux dernières lignes:

Derborence qui paraît ces jours-ci, est d'un pathétique intense et déconcertant. Il prend tout de suite le lecteur, mais pour le dérouter, et ne pas le laisser se reprendre, tant que le roman n'est pas fini²⁷.

[O]n pressent qu'un malheur menace. C'est superbement «amené»²⁸.

[Des] angoisses diverses [...] nous assaillent et ne cessent de nous tenir vibrants jusqu'à la fin²⁹.

Une activité en classe pourrait consister à confronter ces commentaires à des «critiques» rédigées par les apprenants. L'intrigue est-elle toujours aussi efficace pour un lecteur contemporain? Le contexte scolaire ne conditionne-t-il pas notre capacité à être ému par une histoire? Le statut d'auteur canonisé et d'œuvre culte ne font-ils pas écran au pouvoir d'immersion du récit? Un drame alpestre peut-il encore émouvoir un jeune d'aujourd'hui? Toutes ces questions mettent en évidence la manière dont les contextes historiques, culturels et sociaux conditionnent dans une large mesure l'efficacité de l'intrigue. Evoquer ces questions pourrait aussi contribuer à mettre en perspective notre manière d'aborder le texte, et rappeler que de nombreux lecteurs des années 1930 ont lu la fiction de Ramuz pour le simple plaisir que procurait son intrigue.

Par ailleurs, même si la tension narrative s'est probablement émoussée avec le temps, on peut malgré tout s'interroger sur les moyens utilisés par l'auteur pour accentuer cette dernière. Parmi les éléments relevés par les critiques, on notera notamment l'éclatement des perspectives, qui sert à renforcer la curiosité, et les jeux sur le rythme de la narration, surtout le «ralenti», qui contribue à accentuer le suspense:

Celui qui lit *Derborence* est immédiatement frappé par la discontinuité de l'action et par la régulière cassure qui intervient à la fin de chacun des courts chapitres où elle est enfermée³⁰.

²⁴ Pour une analyse plus développée, je renvoie à la préface que j'ai rédigée dans les œuvres complètes : R. Baroni «Derborence, récit intrigant ou roman commercial?»

²⁵ S. Pétermann, «Postface».

²⁶ Anonyme, *Bulletin PML*, septembre 1936. L'ensemble des commentaires cités sont tirés des archives de Ramuz et ont été publiés entre 1934 et 1936.

²⁷ Anonyme, *L'Européen*, 20 mars 1936.

²⁸ Anonyme, *Feuille d'avis de Lausanne*, 21 décembre 1934.

²⁹ Anonyme, *Zofingue*, janvier 1935.

³⁰ Georges Anex, *Cahiers de la renaissance vaudoise*, 1935.

Le récit est très lent, si vous le chronométrez selon les règles ordinaires. Mais justement, c'est le *film au ralenti* qui, ici, nous intéresse et nous tient en haleine³¹.

Plusieurs critiques soulignent aussi les éléments d'incertitude qui nouent des virtualités sur le fil de l'histoire:

Antoine a été écrasé dans la tourmente; cependant, un jour, il reparaitra. Mais sous quelle forme? Est-ce un corps? Est-ce une âme?³²

Ne serait-il pas un fantôme? [...] Sous les blocs accumulés, n'a-t-il pas laissé son compagnon, son parent?³³

On constate que l'essentiel de ces questions se focalisent sur la deuxième partie du roman. D'ailleurs, un critique reconnaît que «la mise en train apparaît difficile, mais bientôt le drame se noue» (*Grande revue*, juillet 1937). Ici encore, on pourrait imaginer un exercice qui consisterait à confronter ces questions, formulées par les critiques, avec celles que se posent effectivement les apprenants au cours de leur progression dans le texte³⁴. Y a-t-il d'autres charnières fondamentales dans le récit? Où sont-elles situées? Comment le récit s'y prend-il pour intriguer son lecteur? Laquelle des deux parties est la plus passionnante?

On peut enfin noter que certains critiques reprochent à l'auteur l'épilogue heureux du récit et n'hésitent pas à lui substituer une fin alternative:

Mais c'est l'amour qui vainc la tentation de la mort et l'on voit redescendre de la montagne le couple retrouvé. Epilogue heureux mais auquel on ne saurait empêcher la pensée de substituer l'image plus vaste, plus dramatique, plus mystérieuse du couple qui se serait au contraire perdu dans sa poursuite insensée³⁵.

Cette façon de discuter des virtualités de l'intrigue pourrait nous conduire à envisager ce que Marc Escola, dans le sillage de Pierre Bayard, a défini comme une exploration des «textes possibles»:

Les contributeurs de cette *Théorie des textes possibles* ont retenu de P. Bayard l'idée qu'un lecteur n'est nullement tenu d'adopter les conclusions auxquelles l'auteur prétend s'arrêter, que la critique littéraire peut donc être la continuation de la création par d'autres moyens, et qu'en définitive il n'y a jamais bien loin de la lecture d'une œuvre à sa réinvention ou réfection³⁶.

Le dénouement de l'intrigue ne signifie pas la fin de la contemplation du virtuel, c'est la raison pour laquelle la dynamique de l'intrigue est toujours lisible, même dans le contexte d'une relecture critique ou scolaire. Toute une série de dispositifs d'enseignement peuvent être envisagés à partir de ce retour sur les virtualités de l'histoire, que ce soit pour imaginer des fins alternatives, pour débattre des choix éthiques des personnages ou des choix esthétiques de l'auteur. C'est donc un discours fondamental sur les valeurs (littéraires ou morales) qui peut s'engager sur ce terrain, de sorte que l'apprenant est encouragé à sortir de son rôle d'interprète herméneute, soumis à l'horizon du texte, pour investir celui, beaucoup plus aventureux, de critique³⁷.

2.2. Du point de l'auteur : genèse, réécritures et succès commercial

On peut s'interroger sur les motivations qui poussent Ramuz à rédiger, en 1933, un récit dans lequel l'intrigue occupe une place aussi centrale. Pour comprendre ce parti pris, il est nécessaire de sortir de l'illusion romantique qui voudrait qu'un créateur soit dénué de toutes préoccupations mondaines.

³¹ Camille Melloy, *Revue des auteurs et des livres*, avril 1936.

³² Jean Vignaud, *Le petit parisien*, 21 avril 1936.

³³ Anonyme, *Mémorial de la Loire*, 17 octobre 1936.

³⁴ Dans ce volume, Jean-Louis Dufays propose un dispositif de lecture scolaire en progression qui pourrait être utilisé à cette fin.

³⁵ Pierre Loewel, *L'ordre*, 15 juin 1936. Détail amusant : un demi-douzaine de critiques, qui devaient avoir mal lu le texte (ou peut-être recopié les erreurs de leurs collègues), ont prétendu que la fin était effectivement malheureuse: «Lui et sa femme repartent pour Derborence, à la recherche des disparus; une nouvelle avalanche les recouvrira pour toujours. Une tragédie» (Jean-Germain Tricot, *L'Indépendant*, 14 mars 1936).

³⁶ M. Escola, *Théorie des textes possibles*, p. 10.

³⁷ Sur cette opposition entre approche critique et approche herméneutique, je renvoie aux travaux de Michel Charles et, plus récemment, de Marc Escola.

Ainsi que le révèle son journal, durant l'été 1933, Ramuz est en proie à d'importantes difficultés financières liées à l'achat de sa maison ainsi qu'à la crise, qui entraîne la «diminution catastrophique des quelques valeurs [qu'il avait] en banque»³⁸. Dans une lettre à son éditeur datée de 1934, il évoque la «question de la critique (ou des critiques)», pour préciser que, sur ce point, qu'il n'est «préoccupé que de [son] avenir *commercial*»³⁹. Le soucis d'argent explique certainement de nombreux choix esthétiques de l'auteur au moment de la rédaction de l'œuvre. Jean-Louis Pierre signale par exemple que Ramuz n'hésite pas à modifier les événements historiques dont il s'inspire pour en accentuer le caractère dramatique:

A partir des données du *Dictionnaire géographique*, Ramuz procède à des modifications: dans un désir de dramatisation, il additionne les pertes humaines de 1714 et 1749, modifie l'heure de la catastrophe en passant du jour à la nuit⁴⁰.

Lors de la publication des œuvres complètes, en 1941, on retrouve le même souci de dramatisation qui conduit Ramuz à modifier un passage du texte:

Edition 1934: Séraphin avait fait quelques pas pour trouver une place d'où la vue fût entièrement dégagée ; Séraphin lève le bras.⁴¹

Edition 1941 : De tous côtés, ils étaient ainsi entourés et dominés par l'entassement des montagnes, et c'est au fond du trou que Séraphin a levé le bras.⁴²

L'«entassement des montagnes», qui vont bientôt s'abattre sur le protagoniste, et le «trou», qui préfigure le lieu dans lequel il sera emprisonné, renforcent indéniablement l'effet de suspense. Mais ce qui frappe le plus, c'est que Ramuz a réuni dans son récit tous les ingrédients qui avaient été à l'origine de sa plus grande réussite commerciale, acquise en 1926 avec *La Grande Peur dans la montagne*: une intrigue simple mais tendue, le cadre montagnard, l'atmosphère inquiétante tendant vers le surnaturel et la personnification de la nature comme puissance destructrice. Dans une lettre à Poulaille datée du 9 février 1925, Ramuz décrivait *La Grande Peur* comme un «petit roman feuilleton», précisant qu'il voulait dire par là «que c'était un récit et qu'il y avait une "intrigue"»⁴³. On peut en conclure que le choix de l'étiquette «récit» apposée à *Derborence*, qui a fait couler beaucoup d'encre, avait probablement pour but principal de souligner ce parti pris pour l'intrigue, qui contraste avec l'esthétique du «tableau» que l'on rencontre dans d'autres œuvres de cette période.

Force est de constater que la stratégie de Ramuz sera couronnée de succès, puisque le 27 mars 1936, il reçoit une lettre de son éditeur français dans laquelle Pierre Tisné lui annonce :

Si vous suivez la presse parisienne, vous y verrez que *Derborence* y obtient un accueil splendide. Aujourd'hui encore, c'est un grand article de J.P. Maxence dans *Gringoire* après beaucoup d'autres. La vente est bonne, je suis très content.

Bien que nous ne disposions pas de chiffre précis, nous savons que les mille exemplaires de l'édition Mermod ont été vendus en quelques jours, et à en croire la lettre de Pierre Tisné, l'édition Grasset s'est également bien écoulee. Nous savons aussi que Ramuz obtient 8000.- francs pour l'édition à la *Gilde du Livre* avec un premier tirage de luxe de 3000 exemplaires, qui sera suivi de cinq rééditions jusqu'en 1953. À ces succès en France et en Suisse romande, il faut ajouter les traductions en allemand et en italien, qui débouchent sur des publications en 1935 à Zürich, en 1936 à Munich et en 1942 à Milan. Parallèlement à son succès critique et à son incontestable réussite artistique, il faut donc admettre que *Derborence* fut aussi une réussite commerciale qui fut, dans une large mesure, programmée par l'auteur.

2.3. Du point de vue de l'histoire littéraire

³⁸ C.-F. Ramuz, *Journal*, tome 3, p. 273.

³⁹ Dans cette lettre dactylographiée, le mot « commercial » est souligné par Ramuz.

⁴⁰ C.-F. Ramuz, *Romans*, Gallimard, p. 1661.

⁴¹ C.-F. Ramuz, *Romans*, Slatkine, p. 203.

⁴² L'édition des œuvres complètes par Slatkine offre la possibilité de comparer facilement toutes les versions publiées du vivant de l'auteur grâce à un CD-ROM.

⁴³ C.-F. Ramuz, *Lettres*, p. 161.

Ainsi que le souligne Michel Raimond, l'histoire littéraire du début du XX^e siècle peut être vue comme une suite continue de crises et de retour de l'intrigue, et le parcours de Ramuz représente cas exemplaire de ce mouvement de balancier. Raimond note qu'avant la Première Guerre mondiale «Ramuz avait pris le parti de raconter tout bonnement une histoire, fût-elle pénétrée de poésie. C'est après 1914 que ses romans rompaient avec l'ordre traditionnel du récit»⁴⁴ mais il ajoute que «Ramuz devait en revenir, vers 1925, à la narration d'histoires toutes simples, comme celle de *La Grande Peur*, de *La Beauté sur la terre*, de *Derborence*»⁴⁵. Il ajoute que dans les textes les plus réussis de cette période, l'auteur romand parvient à faire la «synthèse de l'image et de l'action» et ainsi à concilier «l'intérêt romanesque et l'attrait de la poésie»⁴⁶.

Ramuz a lui-même exposé son point de vue sur l'histoire littéraire à diverses reprises. Dans un essai de 1939, il décrit «l'invention» comme l'art qui consiste à «nouer une intrigue, à en compliquer, à en diversifier les péripéties et à ne la dénouer qu'après les avoir épuisées. L'invention est "dynamique" comme on dit; elle réside dans un mouvement constant, organisé de manière à susciter, à maintenir et renouveler l'intérêt ou même fréquemment la simple curiosité du lecteur; l'imagination, au contraire, est contemplative»⁴⁷. Il ajoute modestement : «je n'ai pas d'invention ; je n'ai que de l'imagination» tout en précisant que le parfait romancier devrait être pourvu de ces deux qualités⁴⁸. Le succès commercial et critique de *Derborence* semble prouver que Ramuz, en dépit de sa posture affichée, était parfaitement capable de conjuguer imagination et invention quand le besoin s'en faisait sentir. Par ailleurs, il est important de souligner que Ramuz ne considérait pas l'invention d'une intrigue efficace comme dénuée de valeur artistique. Cela apparaît de manière encore plus frappante dans un essai de 1915, où Ramuz oppose l'esthétique «romanesque» qui vise à «intéresser le lecteur» en «piquant sa curiosité» au «roman analytique ou didactique ou "à thèse"», dont Zola serait le principal représentant. Ramuz prend alors clairement position en faveur du romanesque contre le roman à thèse:

[S']il fallait absolument décider entre eux ce serait bien au «romanesque» qu'il conviendrait de donner raison. Qu'est-ce qu'en effet que le roman[,] défini dans son sens le plus large [?] c'est un *récit*. L'erreur de certains romans modernes, et de ceux de Zola lui-même[,] c'est qu'ils ont voulu *prouver*. Ils se sont mis à combiner les faits non pour le seul *plaisir* qui pouvait résulter de leur combinaison, mais en vue d'une *conclusion à imposer* au lecteur⁴⁹.

Dans cet essai, Ramuz envisage aussi la possibilité d'un mélange entre poésie et romanesque, qui deviendra l'un des traits saillants de son esthétique à partir de 1925, notamment dans *La grande peur* et dans *Derborence*:

Maintenant que le vers se meurt (à moins qu'il ne soit déjà mort) sans doute que c'est dans le roman que va se réfugier la poésie [...] la seule condition essentielle étant qu'elle comporte un récit (mais on sait qu'il y a le récit épique, le récit lyrique, le récit dramatique)[.] [...] Peut-être alors serions-nous plus près [...] du roman dit romanesque ou du roman populaire ou du roman-feuilleton que de certains romans dits sérieux qui passent cependant pour le type du genre.⁵⁰

On constate qu'il serait donc réducteur d'opposer systématiquement l'imagination et le lyrisme ramuzien à l'invention d'une intrigue palpitante. Au contraire, les ambitions esthétiques de Ramuz envisageaient la possibilité d'une fusion entre intrigue et poésie, car l'une et l'autre visent au fond un même but: engendrer un plaisir gratuit, qui s'oppose à l'esthétique engagée des romans «dits sérieux».

2.4. Du point de vue de la narration et de sa lecture

Démonter les rouages de l'intrigue ne consiste pas seulement à décrire l'enchaînement des actions qui forment l'histoire, mais également à réfléchir sur la manière dont l'auteur distribue l'information, introduit stratégiquement certains retards, révèle tel aspect alors qu'il en masque tel autre.

⁴⁴ M. Raimond, *La crise du roman*, p. 237.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ C.-F. Ramuz, *Ecrits autobiographiques*, p. 564.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ C.-F. Ramuz, *Essais*, p. 495.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 496.

Bien que la catastrophe qui survient dans la première partie semble inéluctable, puisqu'elle est déjà annoncée dans l'épigraphe, Ramuz parvient à conserver l'intérêt de son récit en nous faisant ressentir, dès les premières pages, le poids de la menace qui pèse sur la tête des personnages. L'éboulement survenu, c'est la saisie de ses conséquences qui est longtemps retardée. L'auteur joue alors sur une multiplication des points de vue s'incarnant dans différents personnages, témoins directs ou indirects du drame, qui se révèlent incapables de saisir immédiatement la nature des événements. C'est notamment l'annonce à Thérèse, longtemps différée, de la disparition d'Antoine qui constitue le point d'orgue de cette partie du récit. Juste après cette scène, l'incipit du dernier chapitre insiste sur la différence de perspective entre le compte rendu officiel de l'événement, qui le considère dans la totalité de son achèvement, et la rumeur, qui se répand comme une traînée de poudre, et qui donne son allure à la fiction:

On a calculé plus tard que l'éboulement avait été de plus de cent cinquante millions de pieds cubes, et ça fait du bruit, cent cinquante millions de pieds cubes, quand ça vient en bas. Ça avait fait un grand bruit qui avait été entendu de toute la vallée, encore qu'elle ait d'une à deux lieues de large et au moins quinze de long. Seulement on n'avait pas su tout de suite ce que ce bruit signifiait.

Maintenant on allait le savoir, parce que la nouvelle allait, allant très vite, bien qu'il n'y eût alors ni télégraphe, ni téléphone, ni automobiles. C'est bientôt dit. On dit : «C'est la montagne qui est tombée.»⁵¹

L'efficacité de l'intrigue de la première partie repose ainsi sur un jeu de focalisation très subtil: d'une part, nous sommes généralement placés dans la perspective limitée de personnages qui ne comprennent pas «tout de suite» ce qui leur arrive. Cette limitation de la perspective nous soumet au rythme de la nouvelle qui se répand dans la vallée, qui est aussi le rythme du texte et celui de la parole de l'auteur. D'autre part, il arrive fréquemment que nous soyons en léger décalage par rapport au savoir des personnages⁵², ce qui nous permet d'anticiper le drame qui les menace: notamment l'éboulement, mais aussi l'annonce de la disparition d'Antoine. Cette technique rejoint la métaphore de la bombe placée sous la table, dont se servait Hitchcock pour différencier le suspense de la surprise:

Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup: boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor –; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran: «Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser.»⁵³

C'est toutefois dans la deuxième partie que la tension narrative apparaît la plus évidente, ainsi que le soulignent la plupart des critiques lors de la parution de l'œuvre. Je ne m'attarderai pas sur les incertitudes de l'histoire que j'ai déjà évoquées (Antoine ne serait-il pas un fantôme? Sous les blocs accumulés, n'a-t-il pas laissé son compagnon?), mais je voudrais souligner la manière dont Ramuz renforce la tension narrative de son récit en utilisant différentes techniques.

Premièrement, l'auteur prend soin d'introduire, dès les premières lignes de la deuxième partie, l'élément qui constituera le cœur de l'intrigue, à savoir l'hypothèse surnaturelle formulée par le vieux Plan.

Et tu les entends comme moi, la nuit, les pauvres, ceux qu'il retient là prisonniers. La nuit, quand je suis dans ma cabane de pierres et toi tu es là-haut: ce qu'ils disent, hein? comment ils se lamentent et ils se désespèrent, n'ayant pas trouvé le repos. Ayant une forme de corps, mais

⁵¹ C.-F. Ramuz, *Romans*, Slatkine, tome 9, p. 242.

⁵² Antoine et Thérèse ressentent pendant des sortes de «prémonitions» qui ne font qu'accentuer le tragique de la situation.

⁵³ F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, p. 81.

rien dedans, et c'est des coques vides ; seulement elles font du bruit, la nuit, et on les voit, pas vrai?⁵⁴

Pour intensifier le suspense, Ramuz n'hésite pas à introduire un élément supplémentaire de dramatisation: le fusil de Rebord, qui vient concrétiser la menace qui pèse sur le retour d'Antoine :

– Qui est-ce qui peut bien avoir passé par là, hein?

Tout à coup, alors, on entend Rebord:

– Ma foi, moi, on ne sait jamais... Moi, je vais toujours chercher mon fusil⁵⁵.

Un coup de feu sera tiré en l'air, trois pages plus tard, et pendant que Rebord recharge son arme, on lui dit: «Voyons, tu es fou! Est-ce qu'on sait seulement qui c'est ou ce que c'est? Tu vas faire un malheur.»⁵⁶ L'introduction d'une arme ajoute ainsi un danger concret à l'incertitude identitaire et au climat de peur lié à cette histoire de revenant.

Un autre passage servant à dramatiser le retour d'Antoine repose à nouveau sur un jeu de focalisations. Lors du premier contact entre Antoine et Thérèse, nous nous trouvons d'abord dans le point de vue de cette dernière. Vécu à travers les yeux et les oreilles de Thérèse, plusieurs éléments donnent un caractère surnaturel à la scène: premièrement, Antoine, qui n'est pas reconnu, est désigné avec par un pronom neutre; ensuite, il se déplace silencieusement et paraît flotter dans l'air; enfin, sa voix est inhumaine :

C'était venu on ne sait d'où, puis ça se montre. C'était comme suspendu en l'air, parce que justement les branchages en cachaient la partie d'en bas. Elle cherchait à se raisonner; elle se disait: «Qu'est-ce que c'est?» elle se disait: «C'est un voisin»; mais un voisin a des souliers à clous qui font du bruit ; or, la forme là-bas était parfaitement silencieuse. [...] Et elle reste ainsi jusqu'au moment où une voix rauque était venue, mais était-ce seulement bien une voix:

— Eh!... eh!...⁵⁷

Lorsqu'elle raconte cette scène à Nendaz, Thérèse fait naturellement le lien entre cette rencontre mystérieuse et la légende colportée par Plan :

J'étais dans le jardin, c'était blanc, ça ne pesait rien. Vous savez bien ce qu'on raconte, vous savez bien ce que dit Plan. Qu'est-ce que vous en pensez, Maurice Nendaz? Hein, s'ils revenaient quand même! et ils ne touchent plus le sol, parce qu'ils n'ont plus de poids. Ils ne font point de bruit, c'est comme de la fumée, c'est comme un petit nuage, ça se déplace comme ça veut⁵⁸...

L'effet de ce passage est double: d'une part, cette apparition renforce le suspense en accréditant la légende et en augmentant le danger qui pèse sur Antoine, mais d'autre part, elle contribue aussi à piquer la curiosité du lecteur. Confrontés au caractère surnaturel de la scène, nous sommes amenés à douter de la nature de Antoine, ou nous nous demandons pourquoi cette rencontre s'est déroulée d'une manière tellement étrange. Ce n'est que dans le chapitre suivant, lorsque nous revivons la scène du point de vue d'Antoine, que nous comprenons les causes de cet événement mystérieux:

Alors il repart en courant, mais il faut qu'il s'arrête de nouveau, parce que les lambeaux de souliers qu'il a aux pieds se sont racornis par l'effet de la sécheresse, et le blessent : il s'assied, il voit qu'il a les pieds en sang ; ils sont gris comme la terre, avec des taches brunes. Il ôte ses souliers et les jette dans la gorge, où ils tombent tout d'une haleine. [...] Il a voulu appeler, mais alors il s'étonne du bruit de sa voix, tellement elle est rauque ; et elle a comme des piquants qui font qu'elle s'accroche dans sa gorge au passage, de sorte que les mots qu'il prononce restent sans achèvement⁵⁹.

⁵⁴ C.-F. Ramuz, *Romans*, Slatkine, tome 9, p. 251.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 271

⁵⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 268.

La résolution différée de cette séquence qui mêle curiosité et suspense représente un cas exemplaire d'une technique jouant sur la discontinuité des points de vue, technique que Ramuz utilise fréquemment et à laquelle on peut associer également le lyrisme de sa narration incarnée et sensuelle.

3. Conclusion

J'espère avoir montré par le biais de cette rapide analyse tout le profit que l'on peut espérer tirer d'une redéfinition de l'intrigue tenant compte non seulement de la forme de l'histoire, mais aussi de la fonction esthétique remplie par la *mise en intrigue* des événements. Mettre en intrigue une histoire, ce n'est pas autre chose que l'art d'intriguer le lecteur, de produire un récit intrigant, intéressant, passionnant, tendu depuis son nœud jusqu'à son point de dénouement. Les techniques de l'intrigue sont dès lors beaucoup plus sophistiquées que ce que l'on pourrait imaginer: il ne suffit pas de raconter le déroulement d'un conflit, mais il convient aussi de jouer intelligemment sur les ruptures temporelles, les changements de rythme, les variations de la focalisation et du point de vue. Bref, il s'agit de jouer sur tous les registres du discours narratif dont Genette a dressé l'inventaire. Cette approche renouvelée du récit, en articulant forme et fonction, en rapprochant l'étude du discours (narratologie modale) de l'analyse de la séquentialité (narratologie thématique), fournit des concepts clairement définis, relativement intuitifs et facilement transférables. Dans un contexte de formation, il est dès lors possible d'objectiver les fondements textuels qui conditionnent nos passions romanesques. J'ai aussi essayé de mettre en évidence les implications de cette conception de l'intrigue pour l'analyse du contexte de l'œuvre: au-delà de l'analyse des techniques narratives, nous pouvons nous demander de quelle manière le parti pris de l'intrigue (ou son rejet) permet de situer l'œuvre, non seulement dans l'histoire littéraire, mais aussi dans l'histoire singulière d'un auteur, dont la situation matérielle conditionne, plus qu'on ne l'imagine, les choix esthétiques.

Raphaël BARONI
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, *Les Textes, types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.
- BARONI, Raphaël, «La valeur littéraire du suspense», *A Contrario*, 2(1) (2004), p. 29-43.
- , *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- , *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
- , «L'intrigue est-elle populaire?», in *Fictions populaires*, N. Cremona, B. Gendrel & P. Moran (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 63-82.
- , «La valeur de l'intrigue», in *La valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, P. Voisin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 23-38.
- , «*Derborence*, récit intrigant ou roman commercial?», in *Romans*, C.-F. Ramuz, Genève, Slatkine, tome 9, 2013, p. 165-193.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BERNEY, Jérôme & Doris JAKUBEC (dir.) (2003), «Dans l'atelier de Ramuz», *Etudes de Lettres*, 1-2 (2003).
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- DANNENBERG, Hilary, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2008.
- DAUNEY, Bertrand, «Le sujet lecteur : une question pour la didactique du français», *Le français aujourd'hui*, 157 (2007), p. 43-51.
- ECO, Umberto, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

- ESCOLA, Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2012.
- , «Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive», mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 1^{er} novembre 2013, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive#_ftnref21
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1973.
- HERMAN, David, «Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology», *PMLA*, 112 (5), 1997, p. 1046-1059.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- LAUGIER, Sandra (dir.), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.
- LEGALLOIS, Dominique & Céline POUDAT, «Comment parler des livres que l'on a lus? Discours et axiologie des avis des Internaute», *Semen*, 26 (2008), URL : <http://semen.revue.org/8444>
- PETERMANN, Stéphane, «Postface», in *Derborence*, Lausanne, Editions Plaisir de Lire, 2006.
- PHELAN, James, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Lettres 1919-1947*, Etoy, Les Chantres, 1959.
- , *Essais*, Genève, Slatkine, tome 1, 2009.
- , *Romans*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pleiade», tome 2, 2005.
- , *Journal*, Genève, Slatkine, tome 3, 2005.
- , *Ecrits autobiographiques*, Genève, Slatkine, 2011.
- , *Romans*, Genève, Slatkine, tome 9, 2013.
- ROUXEL, Annie & Gérard LANGLADE, *Le sujet lecteur*, Rennes, PUR, 2004.
- RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- STERNBERG, Meir, *Expositional modes and Temporal ordering in Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « café Voltaire », 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- TRUFFAUT, François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers, 1975.
- VILLENEUVE, Johanne, *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.