

Récit policier et émotions

Police story and emotions

Date de réception : 06/06/2022 ; Date d'acceptation : 27/07/2022

Résumé

Les spécialistes ont coutume de distinguer, en matière de théorie du récit, une narratologie thématique (Propp, Greimas, Larivaille...) qui se focalise sur le contenu de l'histoire racontée et les différentes péripéties qui la composent, et une narratologie discursive (Gérard Genette) qui analyse les modalités du discours narratif. À côté de cette narratologie classique, s'est développée une narratologie postclassique soucieuse d'étudier les fonctions thymiques du récit, autrement dit comment la mise en intrigue génère une tension narrative, elle-même génératrice d'émotions chez le récepteur de l'œuvre. Les recherches de Raphaël Baroni s'inscrivent dans cette perspective. Dans le cadre de cet article, nous nous sommes fondés sur ses travaux pour analyser le suspense, la curiosité et la surprise dans le récit immersif. Nous nous sommes appuyés, pour les besoins de la démonstration, sur deux romans policiers de Pierre Lemaître, *Alex et Robe de marié*.

Mots clés: Intrigue; tension narrative; suspense; curiosité ; surprise ; récit policier, émotions

*

**Mohamed Salah
DADCI**

Université les Frères
Mentouri Constantine 1
(Algérie)

Abstract

With regard to the theory of story-telling, specialists are commonly familiar, on the one hand, with the Thematic Narratology (Propp, Greimas, Larivaille...), which focuses on the content of the story and on the different adventures that make it; and, on the other hand, with the Discursive Narratology (Gérard Genette), which analyses types of narrative discourse. In addition to this Traditional Narratology, a Post-traditional Narratology has been developed with a view of studying the thymic functions of a narrative; in other words, how setting the plot creates a narrative tension, which, itself, creates emotions in the reader of the work. In this perspective, the research works of Raphaël Baroni are pertinent examples of Post-traditional Narratology. We have used Raphaël Baroni's works, in this article, to analyse 'suspense', 'curiosity', and 'surprise' in the immersive story. To better demonstrate and back our analysis with evidence, we have relied on two detective stories of Pierre Lemaître, *Alex and Robe de marié*

Keywords: the plot- Narrative tension ; Suspense ; Curiosity ; Surprise; detective story; emotions

ملخص

يعتمد المتخصصون إلى التمييز ، من حيث نظرية السرد ، بين السرد الموضوعي (Propp ، Greimas ، Larivaille...) الذي يركز على محتوى القصة والأحداث المختلفة التي تتكون منها ، وعلم السرد الخطابى (جيرار جينيت) الذي يحلل طرق الخطاب السردى .

وإلى جانب هذا السرد الكلاسيكي ، تطور علم السرد ما بعد الكلاسيكي معنيًا بدراسة الوظائف الوجدانية للقصة ، وبعبارة أخرى كيف تولد الحكمة توترًا سرديًا ، والذي يولد في حد ذاته مشاعر لدى القارئ . وهو ما أبان عنه سياق البحث عند رفايل باروني . واعتمدنا عليه في عمل هذا المقال من تحليل التشويق والفضول والمفاجأة في السرد الغامر كما اعتمدنا بهدف التأكيد على روايتين بوليسيتين لبيير لوماتر ، أليكس ، وستان الزفاف .

الكلمات المفتاحية: الحكمة ؛ توتر سردي ؛ تشويق ؛ فضول ؛ مفاجأة؛ الرواية البوليسية؛ المشاعر

* Corresponding author, e-mail: dadci_salah@yahoo.fr

I- Introduction :

Les chercheurs ont coutume de diviser, d'une manière générale, la narratologie dite « classique » en deux orientations majeures : la narratologie thématique, héritière des travaux de Propp, Greimas et Larivaille, qui focalise l'attention du chercheur sur la logique actionnelle du récit, sur l'enchaînement des péripéties ; et la narratologie discursive, issue des travaux de Gérard Genette, et qui s'intéresse au discours prenant en charge l'histoire racontée (la diégèse). Dans un de ses ouvrages, le poéticien français les résume en ces termes :

« Il y aurait donc apparemment place pour deux narratologies : l'une thématique au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de "représentation", opposée aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelque hors-littérature »¹

Il est à noter que, depuis plusieurs années, le champ des études portant sur le récit a connu l'éclosion de recherches novatrices, dans diverses directions, et qui l'ont considérablement enrichi. Elles sont, généralement, subsumées sous le terme générique de « narratologies postclassiques ». Elles témoignent de la grande vitalité du champ disciplinaire concerné, ainsi que de l'intérêt croissant des chercheurs.

Dans un article pertinent, Ansgar Nünning prend acte de cette extrême diversité des approches, dont certaines n'appartiennent pas forcément à la narratologie, définie comme théorie du récit :

« Au cours de la dernière décennie, l'étude du récit s'est tellement diversifiée et a pris une telle envergure qu'il n'est sans doute pas exagéré de parler d'une "renaissance de la théorie et de l'analyse narrative". Cependant, étant donné la multiplication des approches et des points de départ dans ce champ en plein essor, on peut se demander s'il est justifié de parler d'une renaissance de la narratologie. La question de savoir si toutes ces nouvelles approches, ou la plupart d'entre elles, ont beaucoup de points communs avec l'étude systématique du récit nommée "narratologie" et définie par Todorov comme la "science du récit", reste ouverte. »²

Par souci pédagogique, on peut discriminer, d'une manière générale, une narratologie classique et une narratologie postclassique. Les travaux de Raphaël Baroni se réclament de cette seconde orientation, celle de la narratologie postclassique. En effet, le chercheur suisse revient, dans ses ouvrages, sur la question cruciale de l'intrigue, délaissée, en partie, par les formalistes et les structuralistes. L'hypothèse de travail de Baroni est qu'il est impératif de déplacer l'intérêt du côté de la réception. Partant, s'inspirant d'un article du Formaliste russe Boris Tomachevski³, il conçoit la mise en intrigue comme le fondement et le principe dynamique du récit. Celle-ci, grâce à la tension narrative qu'elle installe, se révèle génératrice d'émotions, de dispositions affectives chez le lecteur.

En effet, le récepteur d'œuvres fictionnelles ne manquera pas d'éprouver certaines émotions relatives aux situations et aux personnages du récit (sympathie, antipathie, rejet, indignation...), favorisées, en cela, par le processus d'identification. Certains récits, de par le genre auxquels ils appartiennent, seraient plus prédisposés à mettre en œuvre une intrigue favorisant les « dispositions thymiques » du lecteur. Tel est le cas, à titre d'illustration, des romans policiers et des récits fantastiques où la tension narrative est thématisée de façon optimale.

Nous nous attellerons, dans la suite de cet article, à analyser le phénomène de la tension narrative, conséquence obligée de la mise en intrigue, et ce, dans deux romans⁴

¹ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 300.

² Ansgar Nünning, « Narratologie ou narratologies ? », in John Pier et Francis Berthelot, *Narratologies contemporaines – Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 15.

³ Boris Tomachevski, « Thématique », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature – Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001.

⁴ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, Paris, Calmann-Lévy, 2009 ; *Alex*, Paris, Albin Michel, 2011.

de Pierre Lemaître, l'un des maîtres du polar français contemporain. Nous ferons appel à ces textes qui nous serviront pour les besoins de la démonstration.

Par ailleurs, la lecture attentive des deux textes narratifs susmentionnés nous amène à la formulation de la problématique suivante, qui nous servira de fil conducteur :

-Quelles émotions suscite, chez le lecteur, la mise en intrigue dans les romans de Pierre Lemaître ?

-De quelle manière ces émotions sont-elles provoquées ?

Nous adopterons, en guise de réponse à ce questionnement, l'hypothèse heuristique suivante : la mise en intrigue engendre la tension narrative et détermine, chez le récepteur de l'œuvre, certaines dispositions affectives. Notre réflexion s'inscrit évidemment dans une perspective de réception.

A la base de la recherche entreprise par Baroni, une interrogation fondamentale s'impose : qu'est-ce qui éveille et motive notre intérêt pour la lecture des récits ?

Il s'agit, en fait, nous répond Baroni de la mise en intrigue, de la textualisation de l'intrigue, qui déclenche l'intérêt du récepteur, le maintient vivace, tout au long de la lecture, et explique l'envie irrésistible de lire des fables.

Cette posture heuristique de Baroni correspond, en fait, à un important changement de paradigme : la centration de l'enquête sur la production de l'intérêt du lecteur :

« *C'est la dynamique de la tension narrative et de sa résolution – qui se traduit chez le récepteur par la tension entre la dysphorie passionnante, qui maintient vivace son intérêt, et l'euphorie qui résulte de la résolution de la tension produite par le suspense ou la curiosité – qui est au cœur du modèle proposé par La Tension narrative. Le récit est ainsi défini comme une relation d'interdépendance entre tension et intrigue.* »⁵

La taxinomie et l'étude des fonctions thymiques du récit s'avèrent cruciales quand il s'agit de se pencher sur la compréhension de la production de l'intérêt narratif. Il s'agit là de points forts de l'ouvrage de Baroni, mais qui ont longtemps été occultés par la narratologie classique. A titre d'exemple, la différence introduite par Baroni, entre dysphorie passionnante et dysphorie passionnelle, se révèle d'un intérêt heuristique appréciable. Par ailleurs, elle lui permet de comparer l'expérience de la dysphorie, dans l'univers fictionnel et dans le réel :

« *Si le récit est de nature fictionnelle, la dysphorie qui caractérise l'attente prend en général une valeur positive.* »⁶. C'est qu'elle sera caractérisée, dans ce cas précis, par les traits tensifs de l'attente ou de l'excitation ludique.

Le modèle exposé par Baroni, dans son livre, se particularise par sa force innovante consistant à ancrer la textualité du récit dans le champ de l'analyse du discours et de l'interaction communicationnelle. Son modèle associe les deux principaux pôles de la communication littéraire : le pôle de l'activité auctoriale (la mise en intrigue) et celui de l'activité du récepteur (la mise en œuvre d'une compétence endo-narrative, associée à une pragmatique discursive). Les deux pôles sont ainsi réunis par une activité fédératrice : les fonctions thymiques. Les propositions de Baroni permettent de corriger et de compléter, de manière substantielle, le modèle (le schéma) classique du récit, axé exclusivement sur les structures immanentes du texte.

Nous nous attacherons, dans la suite de cet article, à examiner le fonctionnement de la mise en texte de l'intrigue et de la tension narrative qui s'ensuit, toutes deux constituant les aspects fondamentaux de la théorie de Baroni. Le corpus sur lequel nous nous appuyerons est constitué de deux romans de Pierre Lemaître, comme nous l'avons précédemment mentionné. Notre choix s'est porté, préférentiellement, sur l'étude de la tension narrative, et des émotions qu'elle génère, chez le récepteur de l'œuvre, au sein du récit policier du fait que celui-ci constitue un terrain d'investigation propice, susceptible d'acheminer le chercheur vers des conclusions intéressantes.

1. Tension narrative et fonctions thymiques du récit

La narratologie classique, d'obédience structuraliste, issue des recherches sémiotiques de Propp, Greimas, Courtés, Larivaille, etc. s'est exclusivement focalisée

⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Avant-propos », in Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 2007, pp. 13-14.

⁶ Raphaël Baroni, op. cit., p. 14.

sur l'organisation interne de l'univers diégétique, évacuant, par le même geste, de ses préoccupations heuristiques, le lecteur. Le résultat d'un tel parti pris, épistémologique et méthodologique, est la prolifération de modèles et de schémas qui, à force d'excès, ont abouti à la réification du récit et de sa dynamique. Le changement de paradigme initié par les travaux de l'esthétique de la réception ont procédé à la réhabilitation du récepteur (lecteur), en sa qualité de pôle essentiel de la communication littéraire.

L'intérêt porté à l'interprète du texte a conduit, par voie de conséquence, à s'intéresser au processus d'identification, notamment favorisé par le jeu sur la focalisation, ainsi que l'investissement émotionnel généré par la rencontre avec l'œuvre.

Selon Baroni, les caractéristiques inhérentes au récit, conçu comme un art du temps, sont l'incertitude (ce que passent sous silence les schémas figés de la narratologie classique) et l'émotion qu'engendre la mise en intrigue (délaissée par la logique du structuralisme). Ainsi, le plaisir du texte naît de la tension qui existe entre les hypothèses formulées par l'interprète et les données textuelles qui viennent les confirmer ou les infirmer :

« La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation et teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. »⁷

A l'issue du texte, le lecteur demeure étonné et surpris, se demandant pour quelle raison la fin qu'il avait imaginée ne coïncide pas avec la réalité textuelle, mais aussi pour le déroulement des événements qu'il avait prévu. Pareille expérience n'a pas seulement une fonction ludique, elle incite également le lecteur à remettre en question sa vision des choses et du monde, de sorte à entreprendre une interprétation inédite du texte.

Par ailleurs, la tension narrative se révèle autonome par rapport à l'action décrite (à titre d'illustration, une catastrophe est susceptible d'engendrer l'angoisse et l'incertitude ; elle se fonde, prioritairement, sur une gestion efficace de l'information narrative).

Ainsi, la *surprise*, le *suspense* et la *curiosité* constituent les trois émotions majeures, qui découlent de la lecture du récit. La *surprise* advient au dévoilement subit (inopiné) d'une information passée sous silence : une bombe est dissimulée, à l'insu du lecteur, soudain elle explose. Quant au *suspense*, il participe de l'incertitude caractérisant une situation connue : les lecteurs savent qu'il y a une bombe dans la voiture ; néanmoins, ils ignorent si elle explosera ou non. La *curiosité*, enfin, se présente comme la conséquence d'une information lacunaire : un personnage a déposé un objet sous le siège de la voiture, et l'on ne sait pas de quoi il s'agit.

Par ailleurs, tout récit oscille constamment entre tension et détente. Ce qui a pour corollaire l'implication émotionnelle de l'interprète, qui prend ainsi une part active à la construction du sens et dont l'investissement se manifeste par l'élaboration d'hypothèses de lecture sur la suite imaginée de l'histoire. Processus que décrit Vincent Jouve, dans l'extrait suivant :

« Si la tension est en général dysphorique, elle laisse attendre l'euphorie d'un retour à l'équilibre. Mais, même si ce dernier n'intervient pas, la dialectique de l'incertitude et de l'anticipation aura de toute façon rendu le récit palpitant en impliquant le lecteur dans son déroulement. »⁸

2. L'intérêt romanesque

Le modèle élaboré par Baroni lie indissolublement l'intérêt du récit et son incertitude. Ce qui provoque l'ennui du lecteur et son désintérêt, c'est la prévisibilité totale d'une suite narrative. Shannon, par exemple, estime que l'information la plus importante doit être inattendue et faire l'objet d'un retard dans sa livraison.

⁷ Raphaël Baroni, op. cit., p. 18.

⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 4^{ème} édition, 2014, p. 174.

Toutefois, il convient de nuancer ces réflexions :

« Une approche de l'intérêt en termes d'inattendu a cependant ses limites. En premier lieu, si elle permet d'évaluer l'intérêt de la dynamique narrative une fois la situation installée, elle ne rend pas compte de l'intérêt de la situation ou des objets mis en scène. »⁹

De plus, selon Jouve, une telle approche ne décrit pas, de façon satisfaisante, la notion d'*incongru*. Puissant ressort du texte narratif, l'incongru caractérise certains genres : humoristique, parodique ou fantastique. Ce cas de figure se présente avec *La Métamorphose* de Kafka.

Enfin, le lien de réciprocité existant entre l'intérêt et l'inattendu présuppose la connaissance des possibles narratifs, ce qui constitue une lacune importante des modèles classiques qui se fondent sur la notion de « *prévision* ». Jouve éclaire cette relation en ces termes :

« quand un personnage est pris dans un incendie, on peut se demander si oui ou non il va s'en sortir ; mais, lorsqu'un personnage s'accoude à la fenêtre pour rêver, l'objet de sa rêverie est potentiellement infini (ce qui n'empêche pas qu'on puisse s'y intéresser). »¹⁰

Néanmoins, il convient de discriminer l'intéressant de l'inattendu. N'étant aucunement le fruit du hasard, l'œuvre littéraire est souvent l'objet de description et d'interprétation par le biais de modèles et de schémas. C'est notamment le cas d'une discipline telle que la sémiotique, qui s'attelle à la description des significations du texte en convoquant des schémas idoines (schéma actantiel, modèle quinaire...). Cependant, la complexité foncière du texte littéraire est susceptible de défier toute tentative de modélisation définitive :

« Un texte est donc formellement d'autant plus complexe qu'il échappe aux schémas interprétatifs. Rappelons cependant qu'aucun texte ne vise la complexité absolue : il serait alors illisible. Toute la difficulté est de trouver un équilibre entre le maintien d'un minimum de repères (pour assurer la lisibilité) et une part de complexité (pour accrocher l'intérêt). »¹¹

En guise de récapitulation, lorsque nous lisons un texte littéraire, nous tentons d'appréhender et de comprendre l'histoire relatée : en l'absence d'un modèle disponible, le lecteur est livré à la complexité du texte. Cela l'amène à échafauder plusieurs hypothèses sur l'issue de la diégèse.

Par ailleurs, la tension narrative n'est pas seulement relative à la certitude et l'incertitude des faits relatés, elle concerne également le fait brut et la signification. Le choix entre deux possibles narratifs (succès/échec, par exemple) caractérise, préférentiellement, les genres très codifiés, comme c'est le cas du roman policier. Dans les chefs-d'œuvre, il en va autrement : l'interprète est alors confronté à une quête implicite des personnages. Pour V. Jouve :

« Le lecteur ne se demande pas : voici la quête des personnages, comment vont-ils s'y prendre pour la mener à bien ? mais : voici les personnages ; quelle est la quête sous-jacente ? Autrement dit, que nous raconte le texte ? C'est cela ta tension interprétative : non pas l'incertitude sur l'issue, mais l'incertitude sur le sens. Le lecteur ne répond pas à sa façon aux questions posées sur le texte ; mais répond à sa façon aux questions qu'il a lui-même construites en lisant le texte. »¹²

Ainsi, l'intérêt, chez l'interprète, naît souvent du caractère remarquable d'un événement, qui s'impose à son attention et éveille sa curiosité, l'engageant à faire des pronostics sur la suite de l'histoire :

« L'intéressant, ce n'est donc pas seulement ce qui sort de l'ordinaire, c'est ce que l'on remarque, ce qui frappe l'attention. »¹³

⁹ Vincent Jouve, op. cit., p. 174.

¹⁰ Ibid., p. 175.

¹¹ Ibid., pp. 175-176.

¹² Ibid., p. 176.

¹³ Ibid., p. 176.

Une interrogation cruciale nous vient alors à l'esprit : qu'est-ce qui fait qu'un événement précis, plutôt qu'un autre, focalise notre attention ? C'est là que la psychologie cognitive intervient pour nous apprendre que :

« *D'après les recherches en psychologie cognitive, on peut retenir trois facteurs principaux : la discrimination, la localisation et la structuration.* »¹⁴

Les individus, en général, ont tendance à retenir plus aisément les situations inaccoutumées, qui viennent rompre leur vécu quotidien :

« *On peut penser que si les cas de déviance (les meurtres, les actes barbares, ou plus communément les actes illicites) offrent une excellente accroche narrative, c'est (outre leur forte charge dramatique) en raison de la simplicité de leur discrimination (ils retiennent immédiatement l'attention).* »¹⁵

En outre, il convient de noter que la connaissance du contexte spatial ainsi que la localisation des éléments de la diégèse dans des lieux familiers facilitent la mémorisation. Raison pour laquelle, les œuvres contemporaines offrent au lecteur un ancrage spatial réaliste.

Enfin, la structuration interne du récit et sa cohérence sont propices à la mémorisation. Le récit est d'autant plus aisé à résumer d'autant qu'il est mieux structuré. A cela, il faut ajouter que le plaisir du texte est généré, non seulement, par l'intérêt qu'il crée, mais aussi par les émotions dont il est la source.

3. Récit policier et émotions

Le roman policier appartient, assurément, à cette catégorie de récits que Baroni qualifie d'*immersifs*, dans la mesure où ils favorisent l'immersion du lecteur dans l'aventure contée et son adhésion affective au personnage. Attitudes que détermine la mise en intrigue :

« *Le récit intrigant (ou récit à intrigue) se caractérise par une forme minimale d'immersion du lecteur dans un monde raconté distinct de son monde actuel et, par ailleurs, par la création d'un intérêt narratif qui se caractérise par un sentiment de suspense, de curiosité ou de surprise.* »¹⁶

Ce genre de récit est, par excellence, générateur de dispositions affectives, impliquant le lecteur, notamment par la mise en place d'une intrigue dans le corps de l'histoire, elle-même dépendante de la rétention d'une information capitale :

« *L'effet visé dans le roman à suspense jouerait ainsi fondamentalement sur les émotions du lecteur. En partie liées à l'incursion, elles seraient poussées à leur paroxysme grâce à une identification à la victime sympathique.* »¹⁷

L'approche cognitiviste a théorisé les facteurs déterminant l'intensité des émotions, et qui sont au nombre de trois : la proximité, l'improbabilité et la gradualité. Ainsi, un événement qui advient à d'autant plus de chance de nous émouvoir et de nous intéresser qu'il affecte directement notre sphère personnelle (nos proches, nos amis...). C'est pourquoi, notre implication subjective et affective se manifeste, de manière patente, lorsqu'une personne, de notre entourage immédiat, est concernée par un événement. Ce facteur de proximité intervient aussi au sein du récit. Aussi, le capital de sympathie que nous ressentons à l'endroit d'un personnage est proportionnel au nombre des informations que le narrateur nous fournit sur lui (cas d'*Alex* de Pierre Lemaître, par exemple).

En outre, l'intensité émotionnelle s'accroît en fonction de l'improbabilité de l'événement survenu. Un événement improbable est susceptible de générer, chez le lecteur, une plus grande intensité affective :

¹⁴ Vincent Jouve, op. cit., p. 176.

¹⁵ Ibid., pp. 176-177.

¹⁶ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Éditions Slatkine, 2017, p. 31.

¹⁷ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 3^{ème} édition, 2017, p. 88.

« L'information "Un enfant a sauté sur une mine alors qu'il allait à l'école" est ressentie comme plus révoltante que l'information "un soldat a sauté sur une mine alors qu'il montait à l'assaut" »¹⁸

De plus, l'improbable est intimement dépendant du récit de fiction et concerne aussi le scénario intertextuel. Dans un conte de fées, à titre d'illustration, une fin malheureuse est d'autant plus improbable qu'elle transgresse les normes du genre :

« Un conte qui se terminerait mal, par la mort de la princesse, par exemple, serait ressenti comme particulièrement dramatique. »¹⁹

De plus, l'intensité émotionnelle est tributaire d'un troisième facteur dont l'intervention est fondamentale : la gradualité. Lorsqu'un événement parvient à un seuil intolérable, il risque de provoquer, en nous, une plus forte émotion et nous ébranler davantage :

« L'émotion causée par un événement dépend enfin d'un paramètre graduel, comme une plus ou moins grande somme d'argent gagnée ou perdue, un nombre plus ou moins grand nombre de victimes dans une catastrophe, une forme plus ou moins contagieuse d'épidémie. Il semble que, dans toute situation, il existe un seuil au-delà duquel on est dans l'intolérable. On parlera d'"effet de mur" lorsqu'on se rapproche de ce seuil. L'"effet de mur" est un puissant générateur d'émotion. »²⁰

3.1. Le suspense

Les romans *immersifs* (cas du récit policier) recourent souvent à des stratégies éprouvées destinées à polariser l'attention du lecteur et à éveiller son intérêt pour l'histoire. Ces récits encouragent l'interprète à se poser des questions, car ils remettent les éléments de réponse à plus tard. Ceux-ci apportent la confirmation ou l'infirmité de ses hypothèses initiales. C'est pourquoi, la caractéristique majeure du suspense se révèle la rétention de l'information narrative qui a pour effet d'orienter l'interprète vers une fin qu'il attend avec empressement :

« Si la mise en intrigue par le suspense repose fondamentalement, ainsi que nous l'avons répété jusqu'à maintenant, sur une "réticence" du texte visant à polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec impatience, cette stratégie narrative exploite par ailleurs une incertitude beaucoup plus générale que l'on pourrait définir, à la suite de Sternberg, comme l'opacité ontologique du futur. »²¹

Dans ce cas de figure, cette stratégie narrative a pour conséquence de lier, de manière indissoluble, l'évolution chronologique des événements et l'activité interprétative :

« Dans un "récit à suspense", la chronologie des actions est donc au moins partiellement parallèle à la téléologie du discours narratif et, par extension, à celle de son actualisation par l'interprète, ce qui permet à cette opacité ontologique d'étendre ses effets au niveau de l'interaction discursive. »²²

Pour Iser, la rétention de l'information, caractéristique majeure du récit à suspense, a pour corollaire le rapprochement de la posture du personnage de celle de l'interprète et de favoriser, *ipso facto*, une certaine « connexion » émotionnelle :

« La discontinuité du récit fait que le lecteur est amené à produire lui-même ce qui rend vivante l'action décrite : il se met à suivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels ils sont impliqués. En effet, son manque d'information sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages. »²³

¹⁸ Vincent Jouve, op. cit., p. 178.

¹⁹ Vincent Jouve, op. cit., p. 178.

²⁰ Ibid., p. 178.

²¹ Raphaël Baroni, op. cit., p. 269.

²² Ibid., pp. 269-270.

²³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 333.

Dans l'extrait susmentionné, l'indétermination qui caractérise les événements et qui maintient, dans l'incertitude, les personnages et le lecteur, les supputations que celui-ci est amené à construire sur l'évolution de l'histoire réfèrent à la tension narrative et introduisent, au sein de la diégèse une tonalité affective, conséquence de la similitude des deux situations (celle du personnage et celle du lecteur) :

« Cette homologie, surtout quand le protagoniste incarne des valeurs qui correspondent aux "structures idéologiques" de l'interprète, provoque un phénomène d'identification ou de sympathie qui vient renforcer la tension narrative. »²⁴

Par ailleurs, l'émergence du suspense découle de certaines attitudes affectives susceptibles de le provoquer (de le faire naître) ou d'en accroître l'intensité. Ces postures, caractéristiques du vécu existentiel, se concrétisent également dans le récit, et autorisent le rapprochement des deux univers, le référentiel et le fictionnel :

« On considère en général que le suspense repose sur l'angoisse, la pitié ou l'espoir, cette dernière émotion représente une variante connotée "positivement" du suspense. L'angoisse et l'espoir mettent en évidence ce parallélisme des sentiments que l'on peut éprouver quand on est soi-même pris dans un événement dont le développement est marqué par une incertitude : ces composantes thymiques de la vie quotidienne sont alors susceptibles d'être "projetées" sur la situation narrative. »²⁵

De plus, il arrive même que le lecteur soit mieux informé que le protagoniste du récit et détenir plus d'informations que lui. D'où la nécessité de distinguer la *sympathie* de l'*identification* :

« Si nous maintenons la distinction entre sympathie et identification, c'est que ce dernier trait implique un rapprochement encore plus étroit entre les plans de l'interprète et du protagoniste, ce qui représente un effet qui n'est pas toujours pleinement réalisé dans un récit. »²⁶

Le suspense peut ainsi caractériser deux ordres de faits différents :

« On peut classer ces questions en deux grandes catégories, celles qui ont trait à la causalité (exemple : qui est coupable ?) et celles qui ont trait à la temporalité (exemple : qu'est-ce qui va arriver maintenant ?), catégories qui se manifestent dans toute leur pureté respectivement dans le roman policier classique et le roman d'aventures. »²⁷

Par ailleurs, le suspense, en tant que moteur du récit, semble relever de certains genres plutôt que d'autres. C'est ainsi que :

« Le suspense est un effet que l'on associe particulièrement au récit d'aventures et à cet hybride du roman policier et du récit d'aventures nommé "roman à sensation".²⁸

Dans *Alex* de Pierre Lemaître, la protagoniste du récit se fait kidnapper par un homme, sans qu'elle sache le pourquoi de cet acte de violence. Elle est incapable de deviner ses véritables intentions la concernant et ignore, partant, la suite des événements. Ce qui est de nature à accentuer son angoisse et la jette dans la détresse. La scène est dépeinte en focalisation interne : les embrayeurs du point de vue du personnage l'attestent (elle pense...), (et voit...) :

« Elle ne reconnaît pas sa propre voix. Et puis elle bégaye ; comme enfant, comme adolescente.

Ils sont face à face, c'est l'instant de vérité. Alex est tellement terrifiée à l'idée de ce qu'il pourrait lui faire qu'elle a subitement envie de mourir, tout de suite, sans rien exiger, qu'il la tue, maintenant. Ce dont elle a le plus peur, c'est de cette attente dans laquelle son imaginaire s'engouffre, elle pense à ce qu'il pourrait lui faire, elle ferme les yeux et voit son corps, c'est comme s'il ne lui appartenait plus, un corps allongé, dans la position exacte qu'il avait tout à l'heure, il porte des plaies, il saigne abondamment, il souffre, c'est comme si ce n'était pas elle mais c'est elle. Elle se voit morte. »²⁹

²⁴ Raphaël Baroni, op. cit., p. 271.

²⁵ Ibid., p. 271.

²⁶ Ibid., p. 273.

²⁷ David Lodge, *L'Art de la fiction*, Paris, Rivages, 1996, p. 27.

²⁸ Ibid., p. 27.

²⁹ Pierre Lemaître, op. cit., pp. 43-44.

Dans le passage précité, il s'agit encore du choix du point de vue du personnage focal, Alex en l'occurrence. Ce point de vue (ou focalisation interne) se reconnaît à la présence de certains embrayeurs tels que la mention du nom propre (ou son équivalent) et le verbe de perception ou de procès mental (*Elle ; Alex : reconnaît ; voit...*) :

« *Mais il s'agit d'aller plus loin en dégageant les marques qui permettent d'attribuer avec le plus de certitude possible ce PDV à un personnage focalisateur. Ces marques, qui fonctionnent en réseau, signalent au lecteur : "attention, ouverture du point de vue du personnage" : elles concernent notamment la manière, l'endroit où apparaît le nom propre auquel se rapporte le PDV ; la présence du verbe de perception et/ou de procès mental et introduit le choix de la visée ; le lexique, notamment les relations entre hyperonymes et hyponymes, ainsi que les subjectivèmes ; des faits de syntaxe, tels le recours aux présentatifs, aux constructions clivées, etc.* »³⁰

Cette stratégie narrative a le mérite de superposer le plan de l'interprète et celui du personnage, et favoriser, *ipso facto*, l'identification du premier au second. Dans son for intérieur, Alex s'interroge sur l'éventuelle violence que pourrait lui infliger cet individu, au comportement intrigant, qui demeure taciturne. Il affiche un comportement étrange qui l'incite à élaborer des hypothèses, en même temps que le lecteur, sur son passage à l'acte. Le cœur d'Alex est alors le siège de différentes émotions concomitantes : la peur, l'angoisse, l'attente... Dans le passage suivant, c'est l'attente angoissée qui la caractérise :

« *Alex voudrait dire quelque chose. Le ruban l'en empêche. De toute manière, tout ce qui lui viendrait, c'est : "je vous en supplie..." Elle cherche ce qu'elle pourra lui dire s'il la détache. Elle voudrait vraiment trouver autre chose qu'une supplique mais rien ne remonte, rien, pas une question, pas de demande, rien que cette imploration. Les mots ne viennent pas, le cerveau d'Alex s'est figé. Et confusément ceci : il l'a enlevée, attachée, jetée là, que va-t-il faire d'elle ?*

Alex pleure, elle ne peut pas s'en empêcher. L'homme s'éloigne sans un mot. Il va jusqu'à l'angle de la salle. D'un geste large, il ôte une bâche, impossible de voir ce qu'elle recouvrait. Et toujours cette prière magique, irrationnelle : faites qu'il ne me tue pas.

*L'homme est de dos, arc-bouté, il tire à deux mains en reculant quelque chose de lourd, une caisse ? »*³¹

Une des caractéristiques majeures du suspense est que sa progression coïncide avec la chronologie des événements. Sur le plan cognitif, quand le savoir du lecteur équivaut à celui de l'acteur du récit, les mécanismes d'adhésion se révèlent efficaces. Les deux points de vue se superposent alors et les deux instances nourrissent des interrogations communes :

« *Elle ne pourra revenir en arrière. Va-t-il la violer ? La tuer ? La tuer avant, après ? Va-t-il la faire souffrir longtemps ? Que veut-il, ce bourreau qui ne dit rien ? Les réponses à ces questions, elle va les avoir dans quelques minutes. Il ne reste qu'un seul mystère.* »³²

En outre, la caractérisation du suspense s'avère progressive. Celui-ci est, souvent, étroitement tributaire du point de vue du personnage focal qui découvre peu à peu le lieu où il est enfermé. Ce cas de figure est illustré par l'extrait suivant :

« *La caisse se balance lourdement au bout de sa corde. Un courant d'air froid tourbillonne et recouvre par vagues le corps déjà transi d'Alex.*

Elle est seule. Nue, enfermée.

Alors soudain, elle comprend.

Ce n'est pas une caisse.

C'est une cage. »³³

Sur le plan stylistique, la superposition de phrases courtes mime cette progression du suspense, qui va crescendo jusqu'à l'horrible découverte finale. Parfois encore, la

³⁰ Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Coll. Sciences des discours, 1998, p. 61.

³¹ Pierre Lemaître, op. cit., p. 42.

³² Ibid., p. 56.

³³ Ibid., p. 67.

brutalité de la découverte s'accompagne d'un sentiment d'effarement, qui lui est alors concomitant. L'autre roman de Pierre Lemaître, *Robe de marié*, offre, à cet égard, un exemple probant :

« Il y a là, à demi allongé sur elle un enfant mort, une sonnerie de téléphone qui ne veut pas s'arrêter et Sophie, qui a la garde de cet enfant, qui répond ordinairement au téléphone, assise contre le mur, la tête dodelinant d'un côté à l'autre, à respirer ses vomissures. La tête lui tourne, le malaise la saisit de nouveau, elle va s'évanouir. Son cerveau est en train de fondre, sa main se tend désespérément, comme celle d'une naufragée. C'est une impression due à son affolement, mais il lui semble que la sonnerie a monté d'un ton »³⁴

Se trouvant dans une situation inédite et horrible, Sophie n'a pas de prise sur la réalité qui l'entoure. Elle ne parvient pas à comprendre ce qui lui arrive ; elle est désemparée. En l'absence d'autres informations complémentaires, le lecteur épouse la perspective narrative de la protagoniste, son point de vue. L'incomplétude du récit favorise l'adhésion au héros.

Alex offre un cas similaire : le personnage principal est incapable de deviner les intentions réelles de son ravisseur. Se trouvant dans une condition physique et psychique intolérable, Alex éprouve les pires appréhensions à l'endroit de l'issue qui est la sienne. Son esprit engourdi est alors réduit à des supputations teintées d'incertitude. La limitation du champ perceptif intensifie cette incertitude (le personnage entend, mais ne voit pas) :

« La première fois qu'il revient, le cœur d'Alex chavire. Elle l'entend faute de pouvoir se retourner et le regarder. Son pas est lourd, lent et résonne comme une menace. Pendant chacune des heures précédentes, Alex a anticipé sur cette venue, s'est vue violée, battue, tuée. Elle a vu la cage descendre, elle a senti l'homme l'empoigner par l'épaule, l'extraire de sa cage, la gifler, la tordre, la forcer, la pénétrer, la faire hurler, la tuer. Comme il a promis. "Je vais te regarder crever, sale pute." Quand traite une femme de pute, c'est qu'on va la tuer, non ? »³⁵

À mesure que le récit progresse, l'effroi s'accroît. Alex doit faire face à une nouvelle menace : les rats. L'imminence du danger exacerbe le suspense et autorise toutes les conjectures :

« Il est à une quarantaine de centimètres d'elle, immobile, puis, prudemment, il descend dans la corbeille et commence à manger les croquettes en jetant sur Alex de fréquents coup d'œil. De temps à autre, pris d'une crainte soudaine, il se recule d'un mouvement vif, comme pour se mettre à l'abri mais assez vite il revient, il semble comprendre qu'il n'a rien à craindre d'elle. Il a faim. C'est un rat adulte, il doit mesurer pas loin de trente centimètres. Alex est blottie au fond de la cage, le plus loin possible. Elle fixe le rat avec une intensité d'autant plus dérisoire qu'elle est censée le tenir à distance. »³⁶

Un peu plus loin dans le texte, le narrateur s'emploie à maintenir le suspense. La description de l'espace mobilise des sens en alerte. Caractérisation et multiplication des détails génèrent alors une illusion référentielle, de nature à solliciter une participation émotionnelle de l'interprète :

« Le chef, peut-être. Pelage plus sombre.

Et il n'est pas venu par la corde qui soutient le panier en osier, non, lui est venu par la corde qui tient la cage, il est arrivé juste au-dessus de la tête d'Alex, et lui, contrairement à celui qui l'a précédé, n'a eu aucun mouvement de recul lorsqu'elle a hurlé et l'a injurié. Il a continué à descendre à l'aplomb de la cage, par petits mouvements vifs, saccadés, il a posé les deux pattes de devant sur la planche du couvercle, Alex a senti son odeur forte, c'est un rat très gros, très luisant, avec des moustaches très longues, des yeux très noirs, sa queue est si longue qu'elle est passée un instant à travers les planches et qu'elle a touché l'épaule d'Alex. »³⁷

³⁴ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, Paris, Calmann-Lévy, 2009, p. 24.

³⁵ Pierre Lemaître, *Alex*, p. 74.

³⁶ Ibid., p. 104.

³⁷ Ibid., p. 105.

L'efficacité narrative relève souvent de l'incomplétude du récit comme un puissant moteur susceptible de maintenir en alerte la vigilance critique de l'interprète, mais aussi son implication affective. Sa participation active est alors sollicitée afin de combler les blancs de la diégèse :

« *Le potentiel narratif tient à un facteur essentiel au départ : l'incomplétude. Incomplétude d'un événement (ou d'une action) inachevé générant un certain suspense et donc le désir du lecteur de connaître la suite ou incomplétude d'un événement (ou d'une action) qui, bien qu'achevé, nécessite un complément d'information et suscite la curiosité. Dans le premier cas d'incomplétude, l'événement (ou l'action) possède une extension temporelle intrinsèque.* »³⁸

Un autre exemple, emprunté à l'œuvre, nous convaincra de l'efficacité narrative du suspense. L'incomplétude du récit policier (forcément lacunaire) alimente et maintient suspense et curiosité. Dans le passage qui suit, le temps ne constitue point un paramètre objectif, mais une expérience foncièrement subjective qui donne l'impression d'un étiement indéfini :

« *Alex s'arrête, écoute, la tête penchée. Cette fois, aucun n'avertissement n'arrive, aucun conseil. Au moindre glissement, au moindre tremblement ; si son corps touche le pied-de-biche et l'ébranle, la trappe s'effondre. Il lui faut un peu moins d'un trentième de seconde pour jeter son sac sous la trappe, elle l'entend faire un bruit feutré en tombant, ça ne semble pas profond. En se disant cela, Alex est déjà allongée et, millimètre par millimètre, elle se glisse sous la trappe. Il fait froid mais elle est en nage lorsque le bout de son pied, loin derrière elle, sent un appui, c'est une marche, elle achève de se couler dans le trou, se retient des doigts au bord quand, en tournant la tête, elle fait le faux mouvement qui était à redouter, le pied-de-biche glisse avec un cri strident, la trappe s'écroule brutalement avec un bruit d'enfer, juste le temps de retirer ses doigts, un réflexe qui se mesure en nanosecondes. Alex en reste pétrifiée. Elle est debout sur une marche, dans le noir presque complet. Elle est entière.* »³⁹

Dans *Robe de marié*, la tragique découverte de la mort du petit Léo, étranglé à l'aide d'un lacet, nous dépeint Sophie comme un être totalement désemparée et engage le récit dans une nouvelle direction, caractérisée par le suspense et l'incertitude. Le narrateur nous livre, en usant du discours indirect libre, les pensées intimes de la protagoniste :

« *Elle voudrait bouger mais elle ne peut pas. Mon Dieu, Sophie, dans quel merdier tu t'es mise ? Comme si ça ne suffisait pas déjà... Tu devrais partir tout de suite, là maintenant, avant que le téléphone sonne à nouveau, avant que la mère, inquiète, d'un coup de taxi ne débarque ici avec ses cris, ses larmes, la police, les questions, les interrogatoires.*

Sophie ne sait plus quoi faire. Appeler ? Partir ? Elle a le choix entre deux mauvaises solutions. C'est toute sa vie, ça. »⁴⁰

3.2. La curiosité

D'entrée de jeu, il convient de noter que la curiosité se présente comme la conséquence d'un récit lacunaire, même provisoirement. La réticence textuelle relative à l'événement décrit éveille l'intérêt du lecteur et l'oriente vers l'élaboration d'hypothèses de lecture :

« *Dans la tension liée à la curiosité, le discours narratif semble au contraire exhiber continuellement son insuffisance, son artificialité, son caractère provisoirement lacunaire et cela a pour conséquence – en dehors du fait que les interrogations polarisent malgré tout le récit vers un dénouement – de produire parfois une "mise à distance" de la représentation.* »⁴¹

³⁸ Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009, pp. 170-171.

³⁹ Pierre Lemaître, *Alex*, p. 176.

⁴⁰ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, p. 26.

⁴¹ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, pp. 257-258.

Pour Baroni, la curiosité se démarque nettement du suspense par un certain nombre de traits caractéristiques, qu'il résume ainsi :

« ...la curiosité mettrait en avant la richesse de la forme, la fictionnalité de la représentation, sa polysémie et sa complexité, l'attitude de l'interprète se produisant par une impassibilité, son rapport au texte étant défini par l'intellectualisme de son approche. »⁴²

La description du fonctionnement textuel de cette émotion qu'est la curiosité requiert la définition des éléments de la sémantique de l'action, passés sous silence par le discours. Ainsi, à titre d'illustration, l'introduction d'un nouvel acteur, au sein du récit, incite l'interprète à se poser des questions sur son identité, ses intentions, ses motivations, sur sa fonction dans la diégèse. En outre, le lieu et le temps d'une scène peuvent constituer l'objet d'une élucidation différée. C'est ce qu'explique Bertrand Gervais dans le passage suivant :

« Le schème interactif est cette structure, cet ensemble de catégories organisées entre elles permettant l'identification de l'action, quel que soit son type de manifestation : dans un récit ou dans le monde. Le schème interactif préexiste à la lecture et il trouve ses racines dans la connaissance pratique du domaine de l'action et de sa conceptualisation par le langage ordinaire ; il vaut donc comme modèle de la configuration générale de la pré-compréhension pratique de l'action, pré-compréhension posée comme garantie de la capacité du lecteur de comprendre adéquatement la représentation d'une action. »⁴³

Ainsi, lorsque l'action fait l'objet, idéalement, d'une représentation claire et complète, l'interprète sera en mesure d'apporter des éléments de réponse concernant les principales composantes du récit, notamment : le cadre (où et quand l'action a-t-elle eu lieu ?) ; l'agent (qui agit ? quel rôle remplit le personnage au sein de l'histoire ? quelles relations entretient-il avec les autres acteurs du récit ?) ; l'opération (que fait l'agent ? ; quelle intention nourrit-il ? quel est le but visé par son action ? ; quels sont les mobiles qui l'incitent à agir ? ; les accessoires : à quels moyens recourt-on afin d'atteindre le but ? quels accessoires sont exigés pour la réalisation de l'action ?⁴⁴

Bien entendu, tous ces éléments ne sont pas toujours ni systématiquement explicités par un récit coopératif. Dans ce cas de figure, le narrateur sollicite les compétences encyclopédiques du lecteur capable de combler les lacunes de la narration. La mise en intrigue par la curiosité requiert qu'un des éléments cités soit délibérément occulté. Ce qui incite, par voie de conséquence, l'interprète à élaborer un diagnostic en se fondant sur les indices textuellement disponibles. Cette dissimulation d'un élément important se révèle délibérée, dans la mesure où elle traduit l'intention de l'auteur, comme l'explique Baroni :

« Par volontairement occulté, il faut comprendre que la dissimulation d'un élément pertinent du réseau conceptuel de l'action est saillante (et non pas discrète), et que, par conséquent, le lecteur est conduit à l'interpréter comme une stratégie intentionnelle de l'auteur. »⁴⁵

Quand le récit intrigue l'interprète par l'intermédiaire de la curiosité, cela signifie une abdication de la part du narrateur à la transparence de la représentation, et partant, une plus grande focalisation sur le matériau textuel. Cela apparaît, de manière privilégiée, au niveau des éléments péritextuels de l'œuvre, lieux de la manifestation de cette curiosité :

« Par conséquent, cette modalité de la mise en intrigue peut s'accommoder d'une immersion affaiblie et elle permet souvent de retenir l'intérêt du lecteur dans les incipits romanesques ou dans les débuts de chapitre, qui sont marqués par une rupture narrative, par un changement de temps, de lieu ou de focalisation. »⁴⁶

⁴² Raphaël Baroni, op. cit., p. 259.

⁴³ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec, Le Préambule, Coll. L'Univers des discours, 1990, p. 80.

⁴⁴ Nous empruntons ce questionnaire à Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, p. 74.

⁴⁵ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, pp. 74-75.

⁴⁶ Ibid., p. 75.

Dès lors, le paratexte (le péri-texte) apparaît comme un lieu névralgique où se noue le contrat de lecture et où se manifeste, de manière anticipée, la tension narrative qui attise l'intérêt du lecteur et le contraint à vouloir connaître la suite des péripéties :

« *La tension narrative, qu'elle s'affiche de manière anticipée par le biais de la désignation générique ou qu'elle emprunte le canal d'une exposition explicite des incertitudes du texte par le péri-texte paraît efficace pour attirer un grand nombre de lecteurs potentiels.* »⁴⁷

Ainsi, dans *Robe de marié*, le lecteur est dérouté par le titre, élément péri-textuel par excellence, dans la mesure où il s'attend à la forme habituelle du participe passé accordé au féminin « mariée », selon le principe de collocation⁴⁸. Les deux termes *robe* et *mariée* sont habituellement cooccurrents. Cette graphie inhabituelle excite la curiosité de l'interprète et l'engage à formuler des suppositions sur la suite du récit. Il ne connaîtra la raison qui a présidé à ce choix que dans les dernières pages du roman. Dès l'incipit de ce récit, un personnage féminin nous est présenté, sans que l'on connaisse son identité :

« *Ce matin-là, comme beaucoup d'autres, elle s'est réveillée en larmes et la gorge nouée alors qu'elle n'a pas de raison particulière de s'inquiéter. Dans sa vie, les larmes n'ont rien d'exceptionnel : elle pleure toutes nuits depuis qu'elle est folle. Le matin, si elle ne sentait pas ses joues noyées, elle pourrait même penser que ses nuits sont paisibles et son sommeil profond. Le matin, le visage baigné de larmes, la gorge serrée sont de simples informations. Depuis quand ? Depuis l'accident de Vincent ? Depuis sa mort ? Depuis la première mort, bien avant ?* »⁴⁹

Le lecteur, adoptant le point de vue du personnage, reprend à son compte les mêmes interrogations qui taraudent l'esprit tourmenté de la protagoniste.

La curiosité peut également fonctionner au sein de la diégèse. Le cas se présente si le lecteur épouse la perspective d'un personnage aux prises avec une énigme à résoudre ou les intentions inavouées d'un autre personnage. L'immersion est alors maximale. Dans ce cas, l'incomplétude du récit, due à une réticence textuelle, a pour corollaire la limitation de la compétence interprétative, à la fois du narrateur et du lecteur. Les deux, ne disposant pas de données nécessaires, sont alors réduits à échafauder des supputations teintées d'incertitude :

« *L'impossibilité de comprendre ces choses, liée à un défaut de compétence, tant du côté de l'interprète que de celui du narrateur, fait qu'elles n'atteignent pas le statut d'objets et restent par conséquent dans un état d'indétermination angoissant.* »⁵⁰

En outre, l'attitude cognitive du lecteur, se concrétisant dans son aptitude à appréhender la trame narrative ainsi que les informations mises à sa disposition, à tel moment du récit, sont étroitement subordonnées au point de vue du personnage :

« *En effet, ainsi que nous l'avons déjà suggéré, quand les questions que l'interprète est encouragé à se poser préoccupent également le protagoniste du récit – et cela d'autant plus dans le cas où le récit se focalise sur sa perspective limitée –, l'effet de mise à distance est réduit d'autant, tandis qu'en termes cognitifs le résultat est le même : l'interprète est malgré tout amené à s'interroger sur un élément de la situation narrative jugé "énigmatique".* »⁵¹

Ajoutons que, pour Baroni, la stratégie narrative à laquelle recourt le donateur du récit, au fil de la progression de l'histoire, est susceptible d'orienter le lecteur dans un sens précis, l'amenant, par voie de conséquence, à produire tel ou tel type d'interrogation. Ce qui peut déterminer tel type de curiosité :

« *Dans un deuxième temps, on peut s'interroger sur le type de stratégie narrative qui a encouragé tel ou tel type de questionnement, et l'on peut alors évaluer son impact*

⁴⁷ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, p. 231.

⁴⁸ « *On appelle collocation l'association habituelle d'un morphème lexical avec d'autres au sein de l'énoncé, abstraction des relations grammaticales existant entre ces morphèmes.* », in Jean Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 91.

⁴⁹ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, pp. 11-12.

⁵⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, p. 262.

⁵¹ Ibid., p. 263.

sur la "tonalité affective" de l'effet : curiosité intellectuelle, distanciée, tendant à créer une "mise en abyme", ou au contraire curiosité participative, émotionnelle, compatible avec l'identification et la chronologie. »⁵²

La curiosité, en tant que réaction affective, peut être relative à un fait passé ou présent. Contrairement au suspense, la curiosité n'a pas de relation étroite avec la chronologie de l'événement :

« D'une manière générale, il faut surtout relever par rapport au suspense le rapport plus "lâche" qu'entretient la dynamique de la curiosité avec la temporalité de l'action. [...] c'est la raison pour laquelle la "mise en intrigue par la curiosité", si elle est souvent efficace pour structurer globalement un récit ou des épisodes entiers de celui-ci, n'est cependant pas aussi liée intrinsèquement à la "narrativité" – qui implique nécessairement la représentation temporelle – que la "mise en intrigue" par le suspense. »⁵³

Dans *Alex*, la police fait part de son étonnement du fait que Pascal Trarieux n'a, à aucun moment, montré la photo de sa copine Nathalie (Alex) à ses amis. Cette rétention de l'information éveille sa curiosité :

« Son pote chauffeur-livreur confirme qu'il a cassé les pieds à tout le monde avec sa Nathalie comment, ça, personne ne le sait. Vu qu'il ne l'a montrée à personne.

-Tiens donc...

-Non, pas si étonnant que ça. Il la rencontre mi-juin et il se taille avec elle un mois plus tard. Ça ne laisse pas beaucoup de temps pour la présentation aux amis. »⁵⁴

L'itération de l'événement peut entraîner la neutralisation de la curiosité, en tant que phénomène ponctuel, et partant, sa banalisation. Ce que nous apprenons dans le passage suivant :

« -Je ne comprends pas, dit lentement Camille, que personne ne signale la disparition de cette fille.

-Oh là là ! Mais il y en a des mil...

-...liers comme ça, je sais, Jean, des milliers de personnes qui ne sont réclamées par personne. Mais enfin...ce Trarieux, c'est une buse, on est d'accord ? »⁵⁵

Dans *Robe de marié*, Mme Gervais s'étonne qu'une jeune fille comme Sophie, possédant des atouts certains, puisse afficher une ambition limitée et se contenter d'un travail subalterne, en l'occurrence celui de baby-sitter :

« À plusieurs reprises, Mme Gervais s'est étonnée qu'une femme de trente ans, visiblement cultivée, se contente d'un emploi si modeste et passe toutes ses soirées devant un petit écran, même devenu grand. Lors de leur premier entretien, Sophie lui a dit qu'elle avait suivi des études de communication. Mme Gervais ayant souhaité en savoir plus, elle a mentionné son DUT, expliqué qu'elle avait travaillé pour une entreprise d'origine anglaise mais sans préciser à quel poste, qu'elle avait été mariée mais qu'elle ne l'était plus. »⁵⁶

Un peu plus loin dans le texte, le narrateur nous fait part, en recourant à la stratégie du discours indirect libre, des interrogations qui lancinent l'esprit de Sophie et la jettent dans le désarroi :

« Qu'est-ce qu'elle fait là ? Et d'abord, où est-elle ? [...] Non, peut-être pas. Elle ne se souvient plus. Rue du Temple. Bon Dieu, il ne lui a pas fallu une heure et demie pour venir jusqu'ici...Qu'est-ce qu'elle a fait de tout ce temps ? Elle est allée où ? Et d'abord, Sophie, où vas-tu ? Tu as marché depuis la rue Molière jusqu'ici ? Tu as pris le métro ? »⁵⁷

L'entrée en scène, à la page 121 du même roman, d'un personnage énigmatique, prénommé Frantz, qui tient un journal intime au sein duquel il note les moindres détails relatifs aux faits et gestes de la protagoniste (Sophie) ne manque pas de polariser l'intérêt de l'interprète et d'attiser sa curiosité. L'incomplétude narrative –

⁵² Raphaël Baroni, *La tension narrative*, p. 266.

⁵³ Ibid., 167.

⁵⁴ Pierre Lemaître, *Alex*, p. 125.

⁵⁵ Ibid., p. 126.

⁵⁶ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, p. 15.

⁵⁷ Ibid., p. 27.

l'information capitale étant différée – le contraint à se poser des questions et à formuler des hypothèses de lecture, moyennant un certain coût cognitif, sur son identité (qui est ce personnage ?), sur ses motivations (pourquoi agit-il ainsi ? quel objectif veut-il atteindre ?) :

« 03 mai 2000

Je viens de l'apercevoir pour la première fois. Elle s'appelle Sophie. Elle sortait de chez elle. Je n'ai guère distingué que sa silhouette. Visiblement, c'est une femme pressée Elle est montée en voiture et elle a détalé aussitôt, au point que j'ai eu du mal à la suivre en moto. Par chance, elle a eu des difficultés pour se garer dans le Marais, ce qui m'a bien facilité les choses. Je l'ai suivie de loin. J'ai d'abord cru qu'elle allait faire du shopping, j'aurais alors dû renoncer à la suivre, trop de risques. »⁵⁸

3.3. La surprise

Le *suspense* et la *curiosité* constituent les deux modalités majeures de la tension narrative qui interviennent, activement, dans la structuration de l'intrigue. Il convient de leur ajouter la *surprise* qui se manifeste, de manière ponctuelle, mais qui se révèle d'une importance cruciale, sur le plan cognitif, dans la mesure où elle montre l'incertitude attachée aux *pronostics* et aux *diagnostics* qui accompagnent le cheminement du lecteur dans le texte :

« La fonction de la surprise est généralement de nous faire prendre conscience des codes sur lesquels s'érige notre interprétation du monde raconté. »⁵⁹

Si la *surprise* n'intervient pas dans la configuration de l'intrigue, en raison de son caractère éphémère, elle permet, néanmoins d'en souligner les moments cruciaux. Elle se caractérise moins par sa durée que par son apparition inopinée. Généralement, elle représente une attente déçue. Ainsi, l'interprète élabore des hypothèses, sur le déroulement ultérieur du récit, en se fondant sur des indices textuels. Soit que son hypothèse est réfutée, soit que les faits prennent une tournure imprévue.

Dans le passage suivant, Thomas Vasseur, le demi-frère d'Alex, ne s'attend aucunement à la révélation que lui fait Camille, dont le dessein est de le décontenancer et le confondre :

«Camille s'est levé, plus de dessein, plus de ruse, plus de preuve, il s'avance et se plante devant Thomas Vasseur.

-Alex, vous avez commencé à la violer à quel âge ?

Thomas lève la tête.

-Ha, c'est ça ?

Il sourit.

-Vous ne pouviez pas le dire plus tôt ?

Alex, enfant, tient son journal de manière très épisodique. Quelques lignes ici et là puis plus rien pendant longtemps. Elle n'écrit même pas toujours sur le même cahier. On trouve un peu de tout, dans les affaires jetées dans le conteneur, un cahier de brouillon dont elle n'a couvert que les six premières pages, un carnet à couverture rigide qui montre un cheval au galop dans un soleil couchant.

Ecriture enfantine.

Camille lit seulement ceci : "Thomas vient dans ma chambre. Presque tous les soirs. Maman le sait." »⁶⁰

Dans un autre extrait de l'œuvre, Camille interroge la mère de Pascal Trarieux sur son fils et les photos qu'il avait en sa possession. Il la surprend en lui révélant la vérité sur son attitude et ce qu'elle s'ingénie à dissimuler :

« -Je vais vous le dire, je vais trouver des photos que votre ex-mari vous a envoyées. N'espérez pas une fuite, c'est dans l'historique de votre téléphone. Et je peux même vous dire ce qu'il y a sur ces photos. Une fille dans une caisse en bois. Vous l'avez mis au défi, pensant que ça le pousserait à agir. Et quand vous avez reçu les photos, vous avez eu peur. Peur d'être complice. [...] – ce n'est pas pour ça que vous n'avez pas

⁵⁸ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, p. 121.

⁵⁹ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, p. 80.

⁶⁰ Pierre Lemaître, *Alex*, pp. 326-327.

*prévenu la police. C'est parce que vous aussi, vous pensez que cette fille est responsable de la disparition de votre fils. »*⁶¹

Grande est la surprise du lecteur quand il apprend, dans *Robe de marié*, l'intention déclarée de Frantz de mettre un terme à l'existence de Sophie. Tout au long du récit, il aurait pu penser que c'était un maniaque, un voyeur qui voulait la faire chanter. Certains indices textuels l'incitent à abonder dans ce sens :

*« C'était magnifique, exactement ce que je veux retrouver chez elle le jour où je la tuerai. »*⁶²

La même surprise est au rendez-vous, lorsque Frantz défenestre Andrée, la jeune collègue de Sophie, après lui avoir soutiré des informations capitales relatives à celle-ci :

*« ...je me suis retourné doucement, comme si je voulais l'embrasser et d'un coup très brutal, des deux mains sur ses épaules, je l'ai poussée. J'ai juste vu son regard éffaré au moment où elle disparaissait par la fenêtre. Elle n'a même pas crié. Deux ou trois secondes plus tard, j'ai entendu un bruit ignoble. »*⁶³

Tout au long du récit, le narrateur de *Robe de marié* s'emploie ingénieusement à déjouer la vigilance critique du lecteur, notamment en l'engageant sur de fausses pistes, lui fournissant moult détails crédibles. Ainsi va-t-il de suspense en curiosité, et de curiosité en surprise. Il apprend, à la page 199, que l'accident présumé de Vincent a été, en réalité, délibérément provoqué par Frantz :

*« J'étais juste derrière lui. Je l'ai dépassé exactement au bon moment et je me suis rabattu très brutalement, si brutalement même que l'arrière de la moto a touché son pare-chocs avant. [...] L'effet de surprise, la pluie, la moto qui surgit, se rabat si près qu'elle touche sa carrosserie et qui se met à déraper comme ça soudainement devant lui... »*⁶⁴

IV- Conclusion:

Contrairement à la narratologie classique, d'obédience thématique, qui envisageait le récit, dans sa linéarité, comme une suite de péripéties modélisable au moyen de schémas (schéma narratif, modèle quinaire...), la narratologie postclassique accorde une place prépondérante au récepteur de l'œuvre et théorise son rôle et son implication au sein de la diégèse, comme en témoignent les travaux de Raphaël Baroni. Ce chercheur suisse démontre, dans ses ouvrages, l'efficacité de la mise en intrigue et de la tension narrative qui s'ensuit. Cette même tension narrative est susceptible de générer, chez l'interprète, certaines dispositions thymiques telles que le suspense, la curiosité et la surprise. Nous inspirant de sa démarche heuristique, nous avons tenté, dans le cadre limité de cet article, d'analyser la tension narrative dans le roman policier. Pour ce faire, nous nous sommes appuyé sur deux thrillers de Pierre Lemaître, *Alex* et *Robe de marié*. L'observation attentive de ces deux corpus nous a conduit, chemin faisant, à focaliser notre attention sur l'investissement affectif du lecteur, favorisé, notamment, par les mécanismes d'adhésion au protagoniste du récit, lors de l'adoption du point de vue du personnage (la focalisation interne). L'efficacité narrative du récit immersif (cas du roman policier), caractérisé par incomplétude, consiste à maintenir la tension, notamment en déjouant la vigilance critique de l'interprète et à l'engager sur de fausses pistes et dans des directions erronées. Les deux œuvres de Pierre Lemaître le montrent, en particulier *Robe de marié*.

Références :

- [1]. Baroni, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 2007

⁶¹ Pierre Lemaître, *Alex*, p. 137.

⁶² Pierre Lemaître, *Robe de marié*, p. 171.

⁶³ Ibid., p. 186.

⁶⁴ Pierre Lemaître, *Robe de marié*, p. 199.

- [2]. Baroni, Raphaël, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Éditions Slatkine, 2017
- [3]. Dubois, Jean, et alii., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- [4]. Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- [5]. Gervais, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec, Le Préambule, Coll. L'Univers des discours, 1990.
- [6]. Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- [7]. Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 4^{ème} édition, 2014.
- [8]. Lemaître, Pierre, *Robe de marié*, Paris, Calmann-Lévy, 2009.
- [9]. *Alex*, Paris, Albin Michel, 2011.
- [10]. Lodge, David, *L'Art de la fiction*, Paris, Rivages, 1996.
- [11]. Nünning, Ansgar, « Narratologie ou narratologies ? », in John Pier et Pierre Berthelot, *Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.
- [12]. Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Coll. Sciences des discours, 1998.
- [13]. Reuter, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 3^{ème} édition, 2017.
- [14]. Revaz, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009.
- [15]. Tomachevski, Boris, « Thématique », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001.