

# *SOCIOTEXTES*

*Revue de sociologie de l'Afrique littéraire*

ISSN 2518-816X

*NUMERO SPECIAL n°2*

*JEUNES CHERCHEURS*

Décembre 2019

## ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI, Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE, Maître de Conférences**, spécialiste d'études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

### Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

### Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)

- Dr Konaté Siendou (Université Félix Houphouët-Boigny, Ontario, Anglais)
- Dr Koné Klohinwele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)
- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

**Numéro spécial n°2 *Jeunes chercheurs***

**Décembre 2019**

**SOMMAIRE**

**LA TRANSGRESSIVITÉ DES ESPACES DANS *DESTINS DE CLANDESTINS* DE JOSUÉ GUÉBO**

*Arnaud Pamphile Oyourou KAKPO*, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

**INTERCULTURALITÉ ET RÉALISATION CINÉMATOGRAPHIQUE : LE CAS *SOUNDIATA KEITA, LE RÉVEIL DU LION*.**

*Nicaise YAO ATTA*, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

***DU COTE DE CHEZ SWANN, UNE TENSIVITE NARRATIVE PROUSTIENNE***

*CHERIF Sékou*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

**DES STIGMATES DE L'HISTOIRE A LA CONSTRUCTION DU LIEU REFERENTIEL DANS *LE CHAOS ET LA NUIT* DE HENRY DE MONTHERLANT**

*Yacoub Mohamed BAMBA*, Université Felix-Houphouët Boigny, Abidjan-CI

**MEURTRES DANS *TCHAT SOUS UN TOIT BRÛLANT* DE JEAN-PIERRE TARDIVEL : QUELLE RÉALITÉ SOCIOPOLITIQUE**

*Dah SIE*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

**L'AUTEUR OFFSHORE ET LE PROCESSUS DE TRANSCULTURATION**

*Kassikpa Georges KOUASSI*, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

**L'HYBRIDATION DANS *BABYFACE* DE KOFFI K**

*Nancy Mireille KANON*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **SEXE ÉTRANGE ET ÉTRANGER DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN.**

*Rodrigue A. S. Glouansonhi*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **LEONORA MIANO ET LE CHAMP LITTÉRAIRE : POSTURE ET POSITIONNEMENT POUR UNE DOUBLE QUÊTE DE LA RECEPTION**

*LUE JONATHAN*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **LE PARADIS FRANÇAIS DE MAURICE BANDAMAN : UN ROMAN POSTMODERNE ?**

*Lou Tinan Édith ZAOU LI*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **RHÉTORIQUE DU COSTUME DE THÉÂTRE**

*KOFFI Kouadio Toussaint*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **ODES FUNAMBULESQUES OU LA POÉTIQUE CLOWNESQUE CHEZ THÉODORE DE BANVILLE**

*Diloman Isaac KONÉ*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN, UNE TENSIVITÉ<sup>1</sup> NARRATIVE PROUSTIENNE

Chérif SEKOU

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

### RESUME

*Du côté de chez Swann*, premier volume du cycle romanesque de *À la recherche du temps perdu* est dense d'historiettes s'entremêlant les unes les autres ; créant, ainsi, l'intrigue en formation. L'entrée hâtive du narrateur dans la trame du récit dès l'amorce du livre laisse le lecteur perplexe. Cette structuration proustienne de l'intrigue engendre une sorte de tension narrative qui maintient le lecteur dans sa curiosité inassouvie. Ce présent article s'attèle à démêler la démarche « architecturale » dudit volume de Proust afin d'aboutir à la tension narrative suscitée chez le lecteur.

Mots clés : proustien, tension narrative, intrigue, récit, narratologie

### ABSTRACT

*Du côté de chez Swann*, first volume of the romance cycle of *À la recherche du temps perdu* is dense with stories intermingling each other; creating, thus, the intrigue in formation. The hasty entry of the narrator into the plot of the story from the beginning of the book leaves the reader puzzled. This Proustian structuring of the plot generates a sort of narrative tension that keeps the reader in his unfulfilled curiosity. This article attempts to unravel the "architectural" approach of this volume of Proust in order to end up with the narrative tension set in motion by the reader.

Key words: proustian, narrative tension, intrigue, story, narratology

---

<sup>1 1</sup> Pour éviter de porter à confusion les concepts théoriques, il est convenable de faire une circonscription, ici, avant l'analyse que nous envisageons mener. Nous n'employons pas cette notion selon le sens que lui confèrent Jacques Fontanille et Claude Zilberberg qui poursuivent les travaux d'A. J. Greimas et Courtés. Ces derniers (Greimas & Courtés) définissent la tensivité en tant que « relation que contracte le sème duratif d'un procès avec le sème terminatif : ce qui produit l'effet de sens 'tension', 'progression' ou l'expression aspectuelle 'sur le point de' ». Cette relation aspectuelle surdétermine la configuration aspectuelle et la dynamique en quelque sorte. Paradigmatiquement, la tensivité s'oppose à la détensivité. », *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p.388. Quand bien même les théoriciens successeurs (Jacques Fontanille et Claude Zilberberg) s'accordent, *a priori*, sur le fait que la tensivité est la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âmes aux états de choses ; leurs travaux sont beaucoup plus axés sur la construction textuelle (structure textuelle, organisation textuelle). Contrairement à Raphaël Baroni qui concentre ses travaux sur l'émotion que peut engendrer ou stimuler une œuvre chez le lecteur. Notre centre d'intérêt se tourne à cet effet vers la perception baronienne du concept.

## INTRODUCTION

« Le suspense est quelque chose de purement émotionnelle »<sup>2</sup>

« Les femmes sont comme le suspense. Plus elles éveillent l'imagination, plus elles suscitent d'émotions. »<sup>3</sup>

Développée dans le domaine littéraire par les travaux du suisse Raphaël Baroni, la notion de « tension narrative » est un concept plus ou moins utilisé par la cinématographie. Elle est généralement connue sous la terminologie de « suspense ». Il paraît important de ne pas le confondre avec la surprise selon la pensée hitchcockienne<sup>4</sup>.

Comme le souligne M. Méité (2015, p. 11), « Toutes les productions d'art (architecture, cinéma, littérature, peinture...) ont pour objectif majeur de captiver le lecteur ou le spectateur à travers l'histoire racontée ou le récit en train de 'se faire', de 'se dérouler' et ce avec ou sans effets spéciaux. » Il est donc évident que la lecture – qu'elle soit cinématographique, pittoresque ou livresque – concourt à l'engendrement d'une tension qui maintient le lecteur dans le processus de lecture entamée.

Le narrateur<sup>5</sup> proustien, dans son système narratif, réussit cet enclenchement émotionnel chez le destinataire du livre. Connue sous la dénomination de « tension narrative » selon l'expression que l'on emprunte à Baroni, la notion conjugue suspense et curiosité dans la conception baronienne. Raison pour laquelle il affirme que « c'est la dialectique de l'incertitude et de l'anticipation qui fonde la tension narrative [...] en produisant un affect généralement jugé

---

<sup>2</sup> Alfred HITCHCOCK, *www.ac-strasbourg.fr*, consulté le 12/03/2019.

<sup>3</sup> Alfred HITCHCOCK, cité par *Le Figaro* en ligne : *evene.lefigaro.fr*. Consulté le 08/03/2019.

<sup>4</sup> Lors d'un entretien en 1966 entre Alfred Hitchcock et François Truffaut (tous deux cinéastes), le maître expose sa conception du « suspense » au jeune cinéaste tout en faisant une distinction entre les notions de « suspense » et de « surprise ». Pour ce faire, il dira que « La différence entre le suspense et la surprise est très simple. 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 très intéressante parce que le public participe à la scène. Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense. », Disponible sur *alfredhitchcocksuspense.wordpress.com*, consulté le 08/03/2019.

<sup>5</sup> Représentant une des instances de la narratologie, le narrateur est cet être fictionnel qui relate l'histoire à un public fictionnel que l'on appelle narrataire. Mais, il constitue la voix à travers laquelle l'écrivain parle au lecteur. Le narrateur fictionnel a donc, implicitement, deux sortes de narrataire : celui de la fiction et le public de l'auteur quand bien même il (narrateur) n'écrit pas l'histoire qu'il narre. Et, l'auteur n'est pas à côté de chaque lecteur lors de la lecture de son livre. Dans le cadre de cette analyse, nous faisons, notamment, allusion au destinataire de l'écrivain. Nous faisons cette délimitation afin de ne pas porter à confusion les notions de destinataire fictionnel et destinataire réel (le lecteur). Car comme le disait Roland Barthes, « le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la linguistique, *je* et *tu* sont absolument pré-supposés l'un par l'autre ; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur) ». (p.24) cité par Sylvie Patron dans *Pour une théorie poétique de la narration. Introduction, notes et éditions de Sylvie Patron*, Paris, A. Colin, 2012, p.25. En effet, le travail de Barthes s'attèle à déceler la distinction entre le narrateur et l'auteur dont il proclame la disparition à travers son article la « mort de l'auteur » que l'on peut consulter dans ses *Œuvres Complètes*. La tension que nous analysons est celle éveillée chez le lecteur ; non pas celle suscitée chez le narrataire de fiction. Soulignons au passage qu'il y a un débat autour de l'existence permanente d'un narrateur dans tous les textes de fiction. Cf. Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

agréable » (2007, p. 123). L'exemple hitchcockien révèle clairement que le suspense est généralement focalisé sur l'incertitude qui provoque chez le spectateur des reproductions imaginatives sur la suite des événements ; d'où l'anticipation dont parle le théoricien. Alors, de manière latente, il appert que le suspense joue un rôle identique dans le cinéma comme dans la littérature : celui de captiver le lecteur ou le spectateur. Dès lors, comment se manifeste la tension narrative chez Proust ? Avant l'analyse du corpus, que convient-il d'appréhender par tensivité narrative ou tension narrative ? À travers la théorie de Baroni, nous chercherons à montrer comment la désorganisation textuelle – du point de vue chronologique – joue sur l'état d'âme du lecteur.

## 1. APPROCHE THÉORIQUE D'UNE NOTION

Raphaël Baroni (2007, p. 99) prend appui sur les travaux de Paul Ricœur – qui a mené une étude intéressante sur l'herméneutique dans plusieurs de ses textes parmi lesquels on peut *La Métaphore vive* et les trois volumes de *Temps et récits* – pour élaborer sa théorie sur la tension narrative. En effet, il estime que :

Il y a effet de suspense, quand face à une situation narrative incertaine (disjonction de probabilité importante) dont l'interprète désire impatientement connaître l'issue, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action, relation chronologique ne comprenant pas de résumé synthétique dans la phase d'exposition, etc.). Une question typique du suspense : « que va-t-il arriver ? »

On comprend à partir des propos du théoricien que la tension narrative réside dans la méthode discursive empruntée par le narrateur. Il y a également la participation de la segmentation stratégique qui inclut une temporalité informelle (qui n'a pas de forme fixe) que l'écrivain prête au narrateur : il s'agit de la désorganisation textuelle de l'œuvre. Autrement dit, l'auteur emploie une technique de fragmentation laissant le lecteur dans une attente émaillée de curiosité. Ainsi, comment ces effets tensifs<sup>6</sup> se manifestent-ils dans *Du côté de chez Swann* ? En clair, comment Proust parvient-il à sceller le lecteur à son œuvre ? Pour mener à bien le décryptage du livre proustien, il convient de se focaliser sur la structure textuelle, c'est-à-dire l'organisation du texte. Par ailleurs, on s'attèlera à démêler la construction de l'intrigue. *De facto*, la visée de l'analyse consiste à déceler ces moyens du suspense qui permettent d'amarrer le lecteur à l'œuvre.

## 2. CONSTRUCTION ANACHRONIQUE : STIMULUS DE TENSION

En prenant appui sur Jean-Louis Dumortier (1989, p. 92), il convient de retenir que « Lorsque l'ordre de la narration ne calque pas l'ordre de l'histoire, on dit que le narrateur commet des anachronies narratives. Ces dernières peuvent être de deux sortes : rétrospectives – ce sont de loin, les plus fréquentes – et par anticipations – sont beaucoup plus rares ». Perçu sous cet angle, il ne sera pas anodin de poser l'interrogation suivante : comment une telle structuration textuelle peut-elle engendrer le suspense narratif ?

---

<sup>6</sup> Terme que nous empruntons à Baroni ; sens différent du schéma tensif introduit dans la sémiotique narrative par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg à la suite Greimas.



## 2.1. Analepses

Conçues pour des retards narratifs ou des rétropections narratives, les analepses selon Yves Reuter servent « à raconter, à évoquer un événement après le moment où il se situe dans la fiction. » (2009, p. 63). Le premier volume de la *Recherche* est un roman, en grande partie, analeptique. Dans sa philosophie de mémoire involontaire, le narrateur excite une tension chez le lecteur en plaçant les événements loin de leur positionnement chronologique. Ce dernier, qui souhaite parachever sa lecture, est confronté à un chaos organisationnel du texte proustien.

Lorsque l'on se réfère au structuralisme de Paul Larivaille (appelé schéma quinaire) – qui suppose qu'un système narratif (schéma narratif) obéit à trois étapes fondamentales que sont notamment l'état initial, les péripéties composées de trois sous éléments (la perturbation ou la complication, les actions, la résolution) et la situation finale – on se rend compte que l'état initial du récit proustien se retrouve à la fin de la première séquence de *Du côté de chez Swann*, plus précisément dans « Combray I ». À partir de ce moment, le lecteur se retrouve dans une confusion temporelle due au processus de narration emprunté par le narrateur. Le « sujet-narrant » – pour reprendre la formule d'Alain Rabatel (2009) – postule dans un registre comparatiste la situation initiale du récit en ces termes :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (Marcel Proust, 1999, p. 46-47)

Il apparaît que cette construction narrative regorge une implication du lecteur dans la reconstruction du récit afin de mieux l'appréhender. Ce retardement narratif suscite nécessairement une attente corroborée de pression chez le lecteur ; sa curiosité de découvrir l'exorde de l'histoire en cours de narration l'incite à progresser dans le cheminement de la lecture. Le réveil obscur du narrateur à l'amorce de l'œuvre reste incompréhensible par le lecteur. Il ne devient clair pour lui qu'après la découverte de la séquence concernant la madeleine et la tasse de thé ; comme cité dans le passage supra. Mais bien avant cela, le destinataire de l'œuvre ballote entre une réticence de lecture et une curiosité d'y progresser en raison de ce qu'affirme Alfred Humblot (directeur éditorial de la maison Ollendorff) : « Je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil »<sup>7</sup>.

Au demeurant, l'analyse sémantique du deuxième épisode de *Du côté de chez Swann* met en évidence une antériorité par rapport à toute la *Recherche*. Une telle appréhension n'est possible qu'après le décryptage du récit effectué par le lecteur. Le narrateur s'approprie le récit de Swann en s'érigeant en auteur narratif. Y aurait-il une visée derrière une telle procédure ? Seul l'achèvement de la lecture peut supposer une réponse adéquate à cette question. *A priori*,

---

<sup>7</sup> Propos transposé par Luc Fraise dans « Il y a cent ans paraissait *Du côté de chez Swann* », in *Synergies Espagne*, n°6, 2013, p.189.

l'amorce marque une forte présence du narrateur par le biais des subjectivèmes (le pronom « je » et ses variantes) et des axiologiques que sont notamment les jugements de valeurs. Cependant, la deuxième section du livre constitue une histoire ancienne par rapport au narrateur vu qu'elle est antérieure à sa naissance. À partir de ce moment, le roman proustien change d'embrasseur (spécialement de personne) lors de la narration. Ce « bricolage narratif »<sup>8</sup> engendre une sorte de questionnement chez le lecteur qui envisage prendre connaissance de l'issue du récit.

Par ailleurs, l'interprète du livre saura plus tard que Swann est ce que Genette appelle « l'ex-hypostase de Marcel » (1972, p. 250), c'est-à-dire qu'il y a une similitude entre la vie de ces deux personnages ; excepté le fait que le vécu de Swann précède celui du narrateur. La privation de Swann de son récit est éventuellement due à ce fait. Soulignons que le narrateur fait preuve d'honnêteté intellectuelle quand bien même son procédé narratif est jugé « d'égoïsme narratif » (Genette, 1972, p.250). Car, il ne manque pas de faire savoir au lecteur que le récit de Swann est un récit en abyme :

Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quand je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien, que quand il écrivait à mon grand-père (qui ne l'était pas encore, car c'est vers l'époque de ma naissance que commença la grande liaison de Swann et elle interrompit longtemps ces pratiques), celui-ci, en reconnaissant sur l'enveloppe l'écriture de son ami, s'écriait [...] (M. Proust, 1999, p. 161)

Rentrant immédiatement dans l'histoire de Swann comme dans le premier épisode de l'œuvre, le lecteur est confronté à un changement brusque, sans transition chronologique ; sa curiosité attisée l'incite à parcourir davantage le livre jusqu'à la découverte de ce passage au centre de la narration. Partant de là, l'interprète comprend que « le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'"auteur" mais aussi d'autorité. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu [...] » (Susan Suleymane, 1983, p. 90). Chez Proust, le narrateur constitue l'être par qui le récit existe. Il représente l'épicentre de l'œuvre dans la mesure où il relate ce qu'il sait ; ce qu'il aperçoit et perçoit ; ou encore ce qui lui a été raconté. Tout le récit gravite autour de lui.

Paradoxalement, cette antériorité devient implicitement une prolepse latente. Pourquoi une telle affirmation ? La raison se trouve dans le fait que le détenteur de l'histoire connaîtra une vie amoureuse, émaillée de jalousie exacerbée, à l'image de Swann dans une vie ultérieure : il s'agit précisément de sa relation avec Albertine. Nous convenons à cet effet avec la thématique de l'article d'Arouna Coulibaly (2018) : « Récits brefs et totalité dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust ». Dans son analyse du récit bref proustien, le critique parvient à démontrer que ce volume de la *Recherche* est dense de microrécits englobant implicitement la question du temps et certaines thématiques abordées (l'homosexualité, le snobisme, etc.) dans les six autres volumes. Aussi, il développe le fait que l'écriture morcelée implique la déconstruction narrative chez Proust. Il indique que « La linéarité temporelle, lien primaire

---

<sup>8</sup> Nous parlons de « bricolage narratif » car il n'y a aucun intermède ni de transition entre la séquence précédente intitulé « Combray » et la séquence suivante qui est « Un amour de Swann ». Le narrateur chevauche ainsi de réminiscence en réminiscence dans un désordre organisé. Ce qui impose une attention particulière au lecteur qui désire saisir la chronologie du récit.

évident de la continuité d'un récit semble alors brisée par une disposition aléatoire artificiellement entretenu par le romancier. » (2018, p. 71). Mais ce qu'il n'avance pas, c'est que ces ralentissements temporels et le procédé discontinuiste suscitent et corroborent chez le lecteur l'effet de surprise et de tension. Cette cassure narrative au détriment du système narratif chronologique est créatrice de suspense. Le lecteur proustien se doit d'être un interprète attentif pour ne pas laisser échapper un détail important (Proust même étant enclin aux détails) qui peut concourir à la compréhension de l'œuvre. Le critique reconnaît que :

Le lecteur, justement sollicité pour comprendre l'intrigue générale d'un texte dont la propriété principale est de n'être pas a priori, sinon très insuffisamment, si ce n'est excessivement, un texte, dans le sens d'un ensemble tissé, d'une totalité cohérente, se trouve dérouté par ces fragments narratifs d'« histoires distinctes » qui s'imbriquent tout en se heurtant dans des trajectoires croisées. (A. Coulibaly, 2018, p.70)

Ce tome premier constitue éventuellement un assemblage de toute la *Recherche* de manière voilée. Le déroutement généré par la construction des « fragments narratifs d'« historiette distinctes » » dont parle Arouna Coulibaly produit un état affectif chez l'interprète qui élabore le sens du récit au fil de la lecture. Il n'en demeure pas moins qu'il s'interroge sur la structuration de l'œuvre : quels sont les aboutissants d'une telle construction narrative ? En effet :

le récit est [le plus souvent] interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque sur la suite des événements. Comment la suite va-t-elle évoluer ? Plus nous nous posons ce genre de question, et plus nous participons au déroulement des événements. (Sylvain Rigollot cité par Baroni, 2004, p. 31)

Dans ce contexte, il est donc évident qu'au-delà des anlepsés, il existe d'autres moyens – à l'instar des procédés proleptiques – pour maintenir la tension chez le lecteur. L'on exploitera cela dans le point suivant.

## 2.2. Prolepses

Nous ne concevons pas les prolepses<sup>9</sup> dans le sens de productions anticipatrices incluant une restriction de la part du destinataire ou comme un procédé d'« autocorrection »

---

<sup>9</sup> Il y a eu plusieurs débats autour de la notion. Nous n'en ferons pas l'objet de notre étude ; mais il est prééminent de signaler cela ici afin que le lecteur appréhende notre démarche analytique. En clair, loin d'un pédantisme orchestré, qu'il sache la raison pour laquelle nous avons décidé de circonscrire. Bref, c'est dans le souci d'orienter cette analyse. Pour une recherche approfondie sur le terme, nous vous renvoyons à l'article de Cendrine Pagani-Naudet intitulé « Prolepse et dislocation. Notions rivales ou complémentaires ». Elle y dresse un historique depuis l'Antiquité.

selon la terminologie de Daniel Forget<sup>10</sup>, de Diane Vincent et de Troy Heisler<sup>11</sup>. Dans le champ narratologique, on la perçoit plutôt sous l'angle d'anticipation engendrant un questionnement kyrielle chez l'interprète du récit. Il va de soi qu'il y aura en filigrane, chez le lecteur, une multitude de représentations événementielles en ce qui concerne le cheminement de la narration. Ses émotions sont donc mises en jeu par le biais de l'anticipation qu'annonce le narrateur tout en faisant patienter le lecteur : « je suis sans doute déjà trop vieux » (M. Proust, 1999, p.341). L'affirmation du narrateur est déclarée avec assurance à travers la locution adverbiale « sans doute ». Pourtant, il semble que *Du côté de chez Swann* révèle la vie d'enfance du narrateur en passant par l'histoire de Swann qui est antérieure à la sienne. La formulation du narrateur conduit le lecteur à se poser les questions suivantes : comment se fait-il que le narrateur soit vieux ? À quel moment a-t-il atteint la vieillesse ? Paradoxalement, la déclaration du narrateur proustien constitue le temps présent pour celui-ci (narrateur) et devient une prédication pour l'interprète. Puisque le lecteur n'aura la réponse à ses questions qu'après avoir parcouru le *Temps retrouvé* qui est le dernier volume de la *Recherche*. « La prolepse s'inscrit dans la dynamique interactionnelle de figuration » dans la mesure où elle est une stratégie narrative qui vise à stimuler la curiosité du lecteur. Ladite attente de la situation finale du récit par des montages imaginatifs dans la psychologie du destinataire de l'œuvre est productrice de tension. C'est à juste titre que Baroni (2007, p. 18) déclare que « 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 teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. » En clair, faire patienter le lecteur par des retardements narratifs constitue l'un des moyens adéquats pour renforcer sa curiosité. Ce qui semble être le cas chez Proust.

Portant un regard sur la fragmentation des textes littéraires, Julia Kristeva (1969, p. 123) met explicitement en cause l'expression de la linéarité. Elle dira à cet effet que :

Le texte littéraire se présente comme un système de connexions multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux parapragsmatiques. Nous appelons réseau parapragsmatique le modèle tabulaire (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluri-détermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique

Dans la conception kristevienne, les productions littéraires sont élaborées sous formes discontinuistes avec des ramifications d'histoires. Effectivement, l'approche narrative proustienne est « un système de connexions de fragments »<sup>12</sup> qui doit être décelé par le lecteur

---

<sup>10</sup> Daniel FORGET, « Anticipation et argumentation : la prolepse », in, *Revue québécoise de linguistique*, vol.23, n°1, 1994. Le critique s'évertue à démontrer dans l'atmosphère de la rhétorique le rôle primordial dont dispose la prolepse pour prévenir, anticiper ce qui pourrait advenir après le discours du locuteur. Autrement dit, elle constitue le procédé d'autocorrection vis-à-vis du destinataire. Consulter son article pour de plus ample information.

<sup>11</sup> Diane VINCENT, Troy HEISLER, « L'anticipation d'objections : prolepse, concession et réfutation dans la langue spontanée », in *Revue québécoise de linguistique*, vol. 27, n°1, 1999. Ceux-ci, allant dans un canevas proximal de Forget, analysent la notion dans la circonscription de l'objection, c'est-à-dire que c'est une méthode adéquate qui « a pour effet de priver l'interlocuteur d'une objection. [...] la prolepse conjugue l'anticipation avec un blocage d'interprétation [...] », p.16. Pour une analyse détaillée, nous vous renvoyons à la lecture dudit article.

<sup>12</sup> Nous y préparons une thèse de doctorat ; et, une revue a été publiée à ce sujet. Cf. *Revue d'études proustiennes, Proust et le récit bref*, Classiques Garnier, 2018 – 2, n°8 [Sous la direction de Stéphanie Fonvielle avec la collaboration de Méké Méité].

dans l'optique de cerner tous les contours de la *Recherche*. Cette fragmentation proustienne imbrique les historiettes de manière chaotique de sorte à réveiller le thymus du lecteur. La brisure linéaire et la propulsion narrative conduisent l'interprète à reconstituer le puzzle diégétique tout en imaginant le déroulement des événements à venir. L'émotion est, à cet effet, scellée par le détenteur de l'histoire à travers un ralentissement narratif.

La prémonition chez Proust est en quelque sorte équivoque, c'est-à-dire camouflée bien que l'on arrive à percevoir clairement par endroit ces usages proleptiques. De ce fait, le narrateur demande des efforts au récepteur du livre ; il apprête la psychologie de celui-ci tout en stimulant l'étincelle du suspense chez ce dernier. La plupart des critiques proustiens à l'instar de Gérard Genette<sup>13</sup>, Luc Fraisse, etc. estiment que la *Recherche* est une œuvre de vocation. Cependant, la réalisation du projet d'écrire du narrateur est perceptible dans ce premier volume. Dans l'exorde, lorsque l'auteur de la narration affirme ceci :

je n'avais pas cessé en m'endormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage [...] Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison [...] (M. Proust, p. 13)

*A priori* l'interprète du message ne peut se rendre compte d'une telle sensation de la part du narrateur. Mais des possibilités de questions peuvent tourmenter son esprit : pourquoi le locuteur a-t-il le sentiment d'être le sujet du livre qu'il vient de parcourir ? Pourquoi cette impression lui reste-t-elle familière ? La réponse/les réponses à ces interrogations qui constitue(nt) une surprise réside(nt) dans le dernier volume de la *Recherche*. Ce procédé participe à faire durer le suspense. En effet, le lecteur devient objet de ses émotions qui le contraignent à se représenter le déroulement de l'histoire. Lorsque toute la *Recherche* sera décryptée par l'interprète, celui-ci saura que la lecture de l'œuvre dont parle le « sujet-narrant » fait implicitement allusion à la production qu'il n'a cessé de repousser à une date ultérieure. Dans le processus de rédaction proustienne, l'état initial constitue de manière latente la situation finale ; le « tout » pour les séquences constitutives de l'œuvre dans sa totalité. *Du côté de chez Swann* est une sorte de transposition de synecdoque à partir de laquelle vont dériver les autres sections de la *Recherche*. La trame devient alors le lieu d'enlèvement de la tension narrative chez l'interprète. C'est dans cette veine que l'un des spécialistes de la notion qui est notamment Raphaël Baroni (2017, p. 158) atteste que « Le suspense est créé lorsque le développement, l'issue ou les conséquences d'un événement demeurent incertains, mais néanmoins partiellement prévisibles. L'interprète est alors encouragé à produire un pronostic sur le développement ultérieur de la séquence événementielle. » Il convient d'appréhender par ce passage que l'effet de suspense est produit à partir du doute qui s'installe chez le lecteur. Dans ce cas, le narrateur annonce un récit futur qu'il interrompt dans le but d'attiser la curiosité de l'interprète. Celui-ci portant un intérêt au dénouement du récit est stimulé par son désir de

---

<sup>13</sup> Il affirme que « chaque moment de l'œuvre est en quelque sorte donnée deux fois : une première fois dans la *Recherche* comme naissance d'une vocation, une deuxième dans la *Recherche* comme exercice de cette vocation ; mais ces "deux fois" nous sont données ensemble, et c'est au lecteur informé *in extremis* que le livre qu'il vient de lire reste à écrire et que ce livre à écrire est à peu près (...) celui qu'il vient de lire [...] », *Figure I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 62-63. Il également Luc Fraisse qui déclare dans son article que « la quatrième section du cycle romanesque se situe au cœur du *temps perdu* qui détourne, temporairement mais résolument, le héros de sa vocation littéraire. », dans « Proust et le pacte romanesque » in *Poétique*, vol. 2, n°142, 2005, p.223.



savoir. Ainsi, poursuivra-t-il l'expérience de la lecture qu'il a commencée en s'imaginant la suite du récit.

Soulignons que c'est une stratégie narrative que d'entamer l'histoire par des liens de familiarité comme généré par le narrateur proustien. Dès les premières pages de l'œuvre, il aborde le récit en entrant dans la trame de l'histoire comme si le lecteur le connaissait déjà. Il emploie massivement le « je » narratif et ses dérivés ainsi que les présentatifs. Concernant l'emploi des démonstratifs, Alain Rabatel (2009, p. 122) estimait que :

Si les tours avec *ce*, *ça* sont plus concrets, plus particularisants, cela tient certes au fait que le mode de présentation des processus par impersonnalisation renvoie toujours à un événement envers lequel le narrateur n'a pas de responsabilité alors que l'énonciation de *c'est* renvoie précisément à son énonciateur et au (co-énonciateur).

On pense qu'autant le présentatif « c'est » fait référence au narrateur, autant les déictiques « ce, ça » se rapportent au locuteur et l'interlocuteur. Allant dans le sens de la théorie genettienne, l'on atteste que tout discours produit (discours direct, rapporté, indirect libre) implique nécessairement celui qui l'a proféré. Il importe de ne pas s'appesantir sur cette observation car, sans les présentatifs, la présence du détenteur de la narration est perceptible à travers les instances de la première personne. Il est convenable de s'accentuer sur le pacte de familiarité que signe le narrateur avec le lecteur. Le « sujet-narrant » tient le discours comme si ce dernier (le lecteur) avait pris connaissance du livre dont il parle. Implicitement, il lui recommande de chercher à percer le mystère qui sillonne autour de cette production. Pourtant, tout ce qui est mystère interpelle la raison et influe sur l'émotion. C'est à juste titre que Vincent Jouve (2006, p. 156) déclare :

[...] découvrant un récit, le lecteur associe, dès qu'il le peut, les signes du texte à des structures sémantiques préexistantes (modèles narratifs, cadres cognitifs, schémas idéologiques). Ce n'est qu'au fur et à mesure que sa lecture progresse qu'il peut passer à une « deuxième compréhension » en construisant un *topic* plus conforme à l'univers du texte.

En clair, l'interprétation première d'une œuvre provient des prérequis du lecteur. Ses jugements immédiats se rapportent aux livres qu'il a déjà parcourus. Par ailleurs, au sens de Vincent Jouve, la sémantique du texte sera appréhendée qu'avec la progression de la lecture.

### 3. UNE AMBIGÜITÉ AU NIVEAU DE L'INTRIGUE

Avant la publication de *Les Rouages de l'intrigue* où il développe la notion de l'intrigue, R. Baroni a examiné la multisémantique du concept dans un article. Pour ce faire, il invite à :

réserver le terme *intrigue* pour désigner la dynamique du *récit intrigant*, en relation avec ce que certains scénaristes désignent comme la production d'un « arc narratif ». Cette métaphore insiste sur le pôle central joué par la *déclivité* ou le *relief* du récit, c'est-à-dire le nouement et dénouement d'une *tension* dans l'expérience esthétique. On pourra désigner les autres aspects que nous venons

d'évoquer par les termes : *séquence événementielle*, *séquence textuelle* et *configuration*. (R. Baroni, 2017, p. 161)

Le théoricien suppose donc que l'intrigue réside dans l'enlèvement du lecteur vis-à-vis de la trame du récit. Cet état de fait renforce sa curiosité en l'encourageant à poursuivre le processus de la lecture jusqu'à la découverte de la situation finale selon le schéma quinaire<sup>14</sup>. L'intrigue, c'est ce qui aiguise notre intérêt, tisse nos émotions à une production donnée.

Partant de ces données, l'on peut déduire que l'intrigue demeure sous-jacente dans l'œuvre proustienne. Elle est structurée de manière chaotique. La schématisation des trois épisodes de *Du côté de chez Swann* provoque une confusion chez le « sujet lisant » pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve. En effet, l'on passe d'une séquence à une autre sans pour autant percevoir des liens de causalité, des transitions. Le narrateur contraint, de ce fait, le lecteur à suivre sa logique narrative dans l'optique que celui-ci arrive à déterminer une chronologie en reconstituant le récit morcelé ; en décryptant, après ses efforts, la relation nœud-dénouement. L'univers monté par le récit « pren[d] sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre. » (Vincent Jouve, 1992, p. 107). Il apparaît, dès lors, que l'interprète participe à l'échafaudage de la tension narrative ; puisqu'elle se joue des deux côtés : l'un (narrateur) cherche à produire un effet sur l'autre (lecteur).

L'on remarque que la première séquence traite des promenades d'enfance du narrateur dans l'enceinte de Méséglise et des Guermantes ; quant à la deuxième séquence, elle raconte, principalement, les fresques amoureuses de Swann ; et, la dernière séquence de ce premier volume révèle ses vacances d'enfance du tenant de la narration à Paris. Cette disposition séquentielle des différents événements ressemble à ce que l'on appelle en comédie les pièces à tiroirs ou comédie épisodique. Tous ces aspects mettent en évidence les distorsions organisationnelles dans la dynamique de l'intrigue. D'où, la complexité à cerner l'atmosphère (univers) proustienne. Pour y réussir, il faut un élément fondamental de la tension narrative : la curiosité. Celle-ci sera active et propulsée par le biais de la compréhension des « schèmes interactifs »<sup>15</sup>. En effet :

Le schème interactif préexiste à la lecture et il trouve ses racines dans la connaissance pratique du domaine de l'action et de la 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 (Bertrand Gervais, 1990, p. 80)

Les propos du théoricien montrent clairement que la promptitude du lecteur à poursuivre sa marche pour la lecture est probablement due à une connaissance préalable. Ladite connaissance stimule son ardeur ; renforce sa curiosité qu'il se doit d'illuminer par la découverte ou la

---

<sup>14</sup> Commentant la théorie canonique du récit (roman) de Paul Larivaille, Vincent Jouve dira que « Toute intrigue se présente comme le passage d'un état à un autre [état initial, péripéties (provocation, action, sanction ou conséquence), état final]. En tant que transformation, elle suppose un élément qui l'enclenche (la provocation), une dynamique qui l'effectue (l'action) et un épisode qui clôt le processus (la sanction). », *Ib.*, p.154.

<sup>15</sup> Emprunt que nous faisons à Gervais. Il le définit en tant qu'« 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. », *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p.80.

résolution du mystère contenu dans l'œuvre. Le narrateur proustien donne l'impression d'avoir une mémoire fragile à cause de ses procrastinations récurrentes. Pourtant, toute la *Recherche* est une œuvre de souvenir. Quel paradoxe ? Ce volume premier pose déjà les balises du travail mnémorique du narrateur. Soulignons que la tension créée chez le lecteur varie d'un sujet-lisant à un autre ; l'on pourrait même ajouter que cela dépend de son niveau d'instruction. Marion Hamel – lorsqu'il a mené une analyse comparatiste sur la discontinuité chez Proust et Roland Barthes – a eu à relever cette remarque. Pour ce faire, il postule que « Le sens devra se recoudre dans l'esprit du lecteur à partir des punctums qui lui seront propres. » (Marion Hamel, 2018, p. 60). L'on comprend que la tension ou l'émotion à laquelle est soumis le lecteur est – d'une manière ou d'une autre – tributaire de ses prérequis.

## CONCLUSION

Il convient de retenir de cette analyse que Proust qui est connu pour ses longueurs phrastiques a su élaborer à travers celles-ci un mystère permettant de maintenir le lecteur en haleine. La structure de son texte probablement incomprise par Ollendorf a provoqué le refus éditorial chez ce dernier. Son œuvre brise ainsi la tradition structuraliste mise en place par Paul Larivaille. Par conséquent, la brisure chronologique du récit proustien génère les différents mécanismes d'engendrement de tension narrative due au rapport nœud-dénouement que constitue l'intrigue. Le fil d'Ariane ficelé avec des jeux anachroniques, l'émotion alterne entre surprise, suspense et curiosité assouvie ou inassouvie à travers des rétrospections narratives et des narrations proleptiques. Ce qui concourt au prolongement de la lecture et à l'implication du lecteur dans l'univers tensif engendré par le livre. La fin de l'œuvre confirme ou infirme le cheminement narratif que s'était construit le lecteur. Retenons en définitive que la désorganisation textuelle dont use Proust est stimulatrice de tension au sens baronien du terme. L'enjeu de la dynamique scripturale adopté par l'écrivain ne repose-t-il pas sur sa conception selon laquelle chaque lecteur est le lecteur de soi-même quand lit ?

## BIBLIOGRAPHIE

- **Corpus**

PROUST Marcel, 1999, « Du côté de chez Swann », in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Quarto ».

- **Autres ouvrages**

BARONI Raphaël, 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.

BARONI Raphaël, 2017, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », in *Letras Hoje*, vol. 52, n°2.

BARONI Raphaël, 2004, « La valeur littéraire du suspense », in *A Contrario*, vol. 2.

COULIBALY Arouna, 2018, « Récits et totalité dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust », in *Revue d'études proustiennes, Proust et le récit bref*, vol. 2, n°8, Paris, Classiques Garnier. [dir. Stéphanie Fonvielle et Méké Méité].

DUMORTIER Jean-Louis, 1989, *Pour lire le récit*, Paris, FR Plazanet.

FORGET Daniel, 1994, « Anticipation et argumentation : la prolepse », in *Revue québécoise de linguistique*, vol. 23, n°1.



- FRAISSE Luc, 2013, « Il y a cent ans paraissait Du côté de chez Swann », in *Synergies Espagne*, n°6.
- GERVAIS Bertrand, 1990, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques ».
- GREIMAS A. J., & COURTÈS, 1993, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HAMEL Marion, 2018, « Proust discontinuiste », in *Revue d'études proustiennes, Proust et le récit bref*, vol.2, n°8, Paris, Classiques Garnier. [dir. Stéphanie Fonvielle et Méké Méité].
- HITCHCOCK, Alfred, [alfredhitchcocksuspense.wordpress.com](http://alfredhitchcocksuspense.wordpress.com)
- HITCHCOCK Alfred, [evene.lefigaro.fr](http://evene.lefigaro.fr)
- HITCHCOCK Alfred, [www.ac-strasbourg.fr](http://www.ac-strasbourg.fr)
- JOUVE Vincent, 2006, « Les métamorphoses de la lecture narrative », in, *Protée*, vol. 34, n°2.
- JOUVE Vincent, 1992, « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, n°85.
- KRISTEVA Julia, 1969, *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil. [rééd. coll. « Points Essais », 1978].
- LARIVAILLE Paul, 1974, « L'analyse morpho(logique) du récit », in, *Poétique*, n°19.
- MÉITÉ Méké, 2015, « Le suspense discursif dans *La Chartreuse de Parme* », in *Revue internationale d'études stendhaliennes*, n°19.
- PATRON Sylvie, 2012, *Pour une introduction poétique de la narration. Introduction, notes et édition de Sylvie Patron*, Paris, A. Colin.
- RABATEL Alain, 2009, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, Limoges, Lambert-Lucas.
- REUTER Yves, 2009, *L'analyse du récit*, Paris, A. Colin.
- SULEIMANE Susan, 1983, *Le Roman à thèse*, Paris, PUF.
- VINCENT Diane, HEISLER Troy, 1999, « L'anticipation d'objections : prolepse, concession et réfutation dans la langue spontanée », in *Revue québécoise de linguistique*, vol. 27, n°1.