

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de théologie



PREMIÈRE INITIATION À L'ANALYSE NARRATIVE DES RÉCITS BIBLIQUES

Notes à l'usage des étudiant(e)s
André WÉNIN

2019
© A. Wénin

Première partie

Un peu de théorie

Chapitre premier

Une présentation de l'analyse narrative

L'analyse narrative est une méthode d'exégèse biblique. Elle n'est pourtant pas une invention de biblistes, même si, par l'intérêt qu'ils ont réservé à l'aspect littéraire des textes bibliques qu'ils étudiaient, des exégètes comme Hermann Gunkel, Gerhard von Rad ou Luis Alonso Schökel ont posé parfois plus que des pierres d'attente. La narratologie moderne a été élaborée par des linguistes et des spécialistes de la littérature qui, au cours de la seconde moitié du 20^e siècle, ont produit des travaux théoriques sur les textes narratifs (Gérard Genette, Wolfgang Iser, Paul Ricœur, Wayne Booth)¹. Des professeurs de littérature, aux USA et en Israël, ont eu l'idée d'appliquer aux parties narratives de la Bible hébraïque les outils techniques qu'ils utilisaient dans leurs recherches sur la littérature. C'est ainsi qu'à la fin des années 1970, ont vu le jour sous forme d'articles les premiers travaux de Shimon Bar-Efrat et Meir Sternberg (en hébreu), de Robert Alter et Jan P. Fokkelman. Depuis lors, les études de ce type se sont multipliées, surtout dans le monde anglo-saxon où, la méthode a été appliquée aux récits du Nouveau Testament, les évangiles et les Actes.

Un ouvrage fait figure de manifeste de l'analyse narrative des textes bibliques. Il est dû à la plume de Robert Alter, spécialiste de Stendhal et professeur de littérature comparée à Berkeley (USA) : *The Art of Biblical Narrative*, publié en 1981². À travers la lecture de textes, non seulement il expose les principales procédures de la méthode, mais il développe surtout l'idée suivante : l'invention du récit en prose est proprement biblique. La réécriture fictionnelle de l'histoire du peuple et de ses ancêtres procède de la nécessité de montrer comment le Dieu d'Israël se mêle à l'histoire des hommes pour entrer dans une interaction complexe mais féconde avec les libertés humaines. À la

¹ Voir la bibliographie avant la table des matières.

² London / Sydney, Allen & Unwin, 1981 (nouvelle édition revue : New York, Basic Books, 2011). Traduction française : *L'art du récit biblique* (Le livre et le rouleau 4), Bruxelles, Lessius, 1999.

lecture de ce livre, on perçoit quelle fécondité peut avoir l'analyse narrative en théologie et en anthropologie bibliques. Non pas, bien sûr, pour reconstituer historiquement les idées théologiques et anthropologiques de l'Israël ancien. Mais en observant avec attention comment ces récits racontent Dieu (Jésus), l'homme et leurs relations, l'analyse narrative fournit du matériau de premier choix à une herméneutique qui fait dialoguer le texte avec la réalité où le lecteur se trouve engagé.

Dans les pages qui suivent, je présenterai le principe de base de l'analyse narrative ainsi que quelques points importants de son approche du texte.

1.1. Qu'est-ce que l'analyse narrative ?

Pour faire percevoir le point de départ de l'analyse narrative, un petit exemple tiré des évangiles sera utile. Il s'agit de la scène de l'agonie de Jésus au jardin. Marc la raconte ainsi au chapitre 14 :

³² Ils viennent à un domaine dont le nom était Gethsémani et il [Jésus] dit à ses disciples : « *Asseyez-vous ici pendant que je prierai.* » ³³ Et il emmène Pierre, Jacques et Jean avec lui, et il commença à être effrayé et angoissé. ³⁴ Et il leur dit : « *Mon âme est triste, à mort. Restez ici et veillez.* » ³⁵ Et, étant allé un peu en avant, il tombait à terre et il priait pour que, s'il est possible, l'heure passât loin de lui. ³⁶ Et il disait : « *Abba, Père, tout t'est possible, emporte cette coupe loin de moi ! Mais non pas ce que je veux, mais ce que tu veux.* » ³⁷ Et il vient et il les trouve dormant et il dit à Simon Pierre : « *Simon, tu dors ? Tu n'as pas pu veiller une heure ?* » ³⁸ *Veillez et priez pour ne pas entrer en tentation : l'esprit est ardent mais la chair est faible.* » ³⁹ Et de nouveau, s'en étant allé, il priait en disant les mêmes paroles. ⁴⁰ Et, de nouveau, étant venu, il les trouva dormant, car leurs yeux s'étaient alourdis. Et ils ne savaient pas que lui répondre. ⁴¹ Et il vient la troisième fois, et il leur dit : « *Désormais, dormez et reposez-vous. C'en est fait. L'heure est venue : voici le fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs.* » ⁴² *Levez-vous ! Allons ! Voici, celui qui me livre est proche.* »

Voyons à présent la version du chapitre 22 de l'évangile de Luc :

⁴⁰ Arrivé en ce lieu [le Mont des Oliviers], il [Jésus] leur [ses disciples] dit : « *Priez pour ne pas entrer en tentation.* » ⁴¹ Et il s'éloigna d'eux d'environ un jet de pierre et, ayant fléchi les genoux, il priait, disant : ⁴² « *Père, si tu veux, emporte cette coupe loin de moi ! Cependant, que non ma volonté mais la tienne se fasse.* » ⁴³ Alors fut vu de lui, venant du ciel, un ange qui le réconfortait. ⁴⁴ Et, en proie à l'anxiété, il priait plus intensément. Et sa sueur devint comme des gouttes de sang tombant à terre. ⁴⁵ Et s'étant levé de la prière, étant venu vers ses disciples, il les trouva endormis de tristesse. ⁴⁶ Et il leur dit : « *Pourquoi dormez-vous ? Vous étant levés, priez pour ne pas entrer en tentation.* »

L'histoire relatée dans ces deux textes – le « quoi ? » – est indéniablement la même³. Ce qui change, c'est la manière de la raconter – le « comment ? ». Le *premier récit* est centré sur la relation difficile entre Jésus et les trois disciples qui ont vu sa gloire lors de la Transfiguration (Mc 9,2-10). Malgré son angoisse et sa tristesse, ils l'abandonnent à la solitude de son combat alors même qu'il leur demande avec insistance de veiller. Le récit est marqué par des répétitions qui sont pourtant allégées, aux versets 39-41, par deux sommaires⁴ et par des blancs suggestifs⁵ : ce procédé permet de faire sentir à la fois le désir de Jésus vis-à-vis des trois disciples ainsi que la lourdeur de ceux-ci, qui continuent à ignorer le drame auquel leur maître est confronté et dont le lecteur est fait témoin. De la sorte, ce dernier mesure la profondeur de l'isolement de Jésus.

Le *second récit* est plus simple. Les paroles, adressées à tous les disciples, sont peu nombreuses et elles restent sobres : Jésus ne demande pas de veiller avec lui, mais de prier pour eux-mêmes en prévision des événements à venir. De même, le reproche aux disciples assoupis est à peine ébauché (« Pourquoi dormez-vous ? »), le narrateur ayant expliqué que, s'ils dorment, c'est qu'ils sont pleins de tristesse. L'unique répétition ici est celle des paroles de Jésus aux versets 40 et 46. Elle sert à encadrer une scène unique où l'attention se centre sur le seul Jésus, sur sa prière, sur la réponse du ciel et sur l'intensité de la lutte (en grec, « agonie »). Si les paroles rapportées sont peu nombreuses, l'accumulation d'éléments de description (distance d'un jet de pierre, genoux fléchis, apparition d'un ange, sueur de sang) rend la scène plus visuelle et dès lors plus pathétique. Le récit cherche à éveiller chez le lecteur des sentiments de compassion vis-à-vis de Jésus.

Cet exemple illustre bien le fondement de l'analyse narrative : c'est la différence entre *l'histoire* racontée (le contenu informatif, pourrait-on dire) et *le récit* particulier qui en est fait (la forme singulière qui lui est donnée dans *la narration* ou l'acte de raconter). Une même histoire peut être racontée de trente-six manières différentes. Lorsqu'elle est racontée effectivement, elle l'est forcément toujours d'une manière précise, puisqu'elle est coulée dans le langage. C'est cela que l'analyse narrative observe : *comment* l'histoire est racontée, *quels moyens* sont utilisés, dans le récit particulier sous examen, pour toucher le destinataire, le guider dans sa compréhension de ce qui est raconté, produire sur lui certains effets, provoquer telles émotions, tels sentiments, tels jugements. L'expérience est bien connue : une histoire drôle racontée par quelqu'un qui « sait raconter » fera rire aux éclats ; lue dans un calendrier « Petit farceur » ou

³ La traduction littérale est empruntée, avec de légères adaptations, à P. BENOÎT, M.-E. BOISMARD, *Synopse des quatre évangiles en français*. T. 1. *Textes*, Paris, Cerf, 1997, p. 302-304.

⁴ Au v. 39b, le narrateur résume la prière de Jésus : « il priait en disant les mêmes paroles » ; au v. 40b, il évoque l'embarras des disciples, plutôt que de le montrer : « ils ne savaient pas que lui répondre ».

⁵ Au v. 40b, si les disciples ne savent que répondre, c'est que Jésus leur a posé une question que le récit ne mentionne pas ; de même au début du v. 41, si Jésus vient une 3^e fois, c'est qu'il est retourné prier, ce que le récit passe sous silence.

racontée par un narrateur sans talent, elle n'arrachera qu'un demi-sourire. Cet exemple banal le montre : si le récit est un moyen de communication, sa forme est la porte de sa signification et son impact dépend de la qualité de la narration⁶.

1.2. Les choix inhérents au fait de raconter une histoire

Donner une forme précise à une histoire donnée dans l'acte de narration impose une série de choix qu'il est impossible de ne pas faire. Ainsi, par ex., sur quels éléments de l'histoire s'attarder ? La disposition des faits suivra-t-elle l'ordre chronologique ? Fera-t-on parler les personnages ou non ? Le dessous des cartes va-t-il être tu ou révélé ? Etc. L'ensemble des choix permettant que l'histoire prenne la forme particulière qui est la sienne dans un récit précis est imputée à une instance que la narratologie appelle le « narrateur ».

Le narrateur est à distinguer soigneusement de l'auteur. *L'auteur* est un être historique, de chair et d'os, qui a inventé une histoire ou a écrit un texte. Dans le cas des textes bibliques, le plus souvent, il n'y a pas un seul auteur mais plusieurs (étalés dans le temps), comme le montrent les recherches sur l'histoire de la composition des livres bibliques. Le *narrateur*, en revanche, est un concept littéraire : c'est l'instance qui donne à une histoire la forme précise qu'est tel récit, la somme des options qui contribuent à donner à une histoire la forme singulière qu'elle prend dans tel récit. Dès lors, *l'auteur* relève de l'enquête historique, et le *narrateur* de l'enquête strictement littéraire. Il est la « voix » qui raconte le récit tel qu'il est entendu ou lu. De même, le *narrataire* (à qui l'histoire est racontée) est simplement « l'oreille » sollicitée par le narrateur. Pour ce qui est de la Bible, on parlera en général de *lecteur*, puisque la forme des récits étudiés est écrite.

Les choix qui font le récit relèvent donc de la voix narrative. Ce sont eux qui rendent le récit efficace en fonction du but recherché : passionner, amuser, toucher ou émouvoir, pousser à la réflexion, suggérer tel ou tel choix, ou encore proposer du sens, des valeurs, etc. Quels sont donc les choix nécessairement opérés lorsqu'on fait le récit d'une histoire ?

⁶ Si l'analyse narrative des récits de la Bible est une méthode synchronique qui ne s'intéresse pas à l'histoire du texte, mais le considère dans sa forme actuelle, le praticien ne peut oublier que la littérature qu'il étudie vient d'un monde qui n'est pas le sien. Son travail ne peut donc se passer d'une connaissance aussi précise que possible des langues bibliques, de la culture et des institutions de l'Israël ancien ou des premières communautés ecclésiales. En cela, la méthode suppose acquis un certain nombre de données qu'elle ne peut fournir elle-même et qui viennent des travaux de l'exégèse socio-historique. Voir des outils précieux à cet égard dans la note de la bibliographie à la fin de cette brochure.

(1) L'intrigue

Commençons par une remarque importante. En narratologie, le terme *intrigue* n'a pas le sens qu'il a dans la langue courante. Ce terme ne désigne pas en effet la simple succession chronologique des faits, un résumé des événements racontés ; cela, on le nomme *histoire* ou *action*⁷. « Intrigue » désigne la façon d'organiser des éléments de l'histoire en séquence (pas forcément chronologique) au fil d'un récit, et d'imprimer un dynamisme à la narration qui en est faite, pour guider le lecteur dans sa découverte de l'histoire. Cela suppose une sélection des éléments à raconter, le choix d'un ordre de présentation de ceux-ci, l'instauration d'une certaine tension qui rendra le récit intéressant. Reprenons ces éléments.

- *Sélection des éléments à raconter*

Un récit ne peut pas relater tous les détails de l'histoire qu'il raconte – le récit n'en finirait jamais. Le narrateur *sélectionne* donc nécessairement *les éléments qu'il va exposer*. Dans le célèbre récit du sacrifice d'Isaac en Gn 22, quelques flashes – quelques moments bien circonscrits – suffisent à raconter l'histoire : l'ordre initial de Dieu (v. 1-2) ; la préparation du voyage au matin (v. 3) ; le troisième jour, en vue de la montagne, l'invitation d'Abraham aux serviteurs de l'attendre (v. 4-6) ; le dialogue entre père et fils durant la montée (v. 7-8) ; les préparatifs du sacrifice jusqu'à son interruption par l'ange (v. 9-10) ; les paroles de l'ange suivies du sacrifice du bélier, de la nomination du lieu et de nouvelles promesses (v. 11-18) ; enfin, le retour d'Abraham et des serviteurs (v. 19)⁸.

- *Ordonnement des éléments retenus*

Les éléments ainsi retenus ne sont pas nécessairement relatés dans l'ordre chronologique et selon un enchaînement continu.

Un bel exemple de récit non chronologique se lit en 1 R 1,5-7, la vignette où est présenté Adonias, fils de David, au moment où il se profile comme candidat à la succession de son père (trad. BJ)⁹.

⁷ On peut comparer cela à quelqu'un qui, en parlant à un ami, résume l'histoire racontée dans un roman ou un film : « c'est l'histoire d'un type qui... ».

⁸ Voir J.-L. SKA, « Genèse 22 ou l'épreuve d'Abraham », dans D. MARGUERAT (éd.), *Quand la Bible se raconte*, Paris, Cerf, 2003, p. 67-84, surtout p. 68.

⁹ L'exemple est proposé par W.J. MARTIN, « 'Dischronologized' Narrative in the Old Testament », dans Coll., *Congress Volume Rome* (Vetus Testamentum Supplements 17), Leiden, Brill, 1969, p. 179-186. Un autre exemple se lit en 1 S 5,11 où il y a deux retours en arrière : « [1] Les gens d'Éqrôn envoyèrent chercher et rassemblèrent tous les princes des philistins (...), car [2] il y avait une panique de mort dans toute la ville, [3] car la main de Dieu s'y était faite lourde ». Voir le même procédé en 1 S 1,21-22 : « [1] Et Elqana... monta pour sacrifier à Adonaï... ; [2] mais Anne n'était pas montée, car [3] elle avait dit... ».

RÉCIT BIBLIQUE	CHRONOLOGIE
Or Adonias, le fils de Haggit, jouait au prince en disant : « C'est moi qui régnerai ! »	Fait n° 3 : <i>ambition</i>
Il s'était procuré char et attelage et cinquante hommes qui couraient devant lui.	Fait n° 4 : <i>préparatifs</i>
De sa vie, son père ne l'avait contrarié en disant : « Pourquoi agis-tu ainsi ? »	Fait n° 2 : <i>relation à David</i>
Il avait lui aussi très belle apparence et sa mère l'avait enfanté après Absalom.	Fait n° 1 : <i>naissance</i>
Il s'aboucha avec Joab fils de Çeruya et avec le prêtre Ébyatar, qui se rallièrent à la cause d'Adonias.	Fait n° 5 : <i>complicités</i>

Par ailleurs, dans la disposition des éléments de l'histoire au fil de son récit, le narrateur jouit de plusieurs possibilités de jeu par rapport à la chronologie des « faits ».

Il peut ainsi « sauter » un élément. On distinguera ici différents sauts : (1) le *blanc* consiste à laisser de côté des informations que le lecteur peut attendre mais qui sont inutiles au récit (par ex. l'âge d'Adonias) ; (2) l'*ellipse* télescope certaines phases de l'histoire (par ex. en Mc 14,41a, on ne relate pas le départ de Jésus, mais seulement son retour vers les disciples) ; (3) l'*omission* (*gap*) passe sous silence un élément important de l'histoire, élément qui, en général, est ensuite révélé au lecteur (en Gn 42, la présence d'un interprète entre Joseph et ses frères n'est pas signalée au début de leur rencontre, une omission comblée au verset 23 ; voir aussi 20,18 ou 2 S 14,1-4, voir v. 5-9). Cela se fait au moyen d'une analepse.

En effet, le narrateur peut aussi revenir en arrière : c'est une *analepse* ou *flash-back*. Jon 4,2 en est un bel exemple. Au début du récit (Jon 1,1-3), le narrateur ne dit pas pourquoi Jonas s'enfuit quand Dieu lui demande de se rendre à Ninive ; en 4,2, il comble cette omission. En Jn 18,14, le renvoi à une information déjà donnée (11,49-51) permet de situer le personnage du grand prêtre Caïphe.

À l'inverse, il arrive que la suite de l'histoire soit anticipée dans une *prolepse*. Ainsi, dans la Genèse, la destruction de Sodome et Gomorrhe (racontée au chap. 19) est annoncée dès 13,10b.13, où est énoncée anticipativement la raison. En Jn 2,22, la résurrection de Jésus est annoncée dès le début du récit évangélique. Lorsqu'une prolepse introduit en quelques mots une scène ou une séquence narrative plus large, on parle de « sommaire proleptique » (comme en Gn 39,2a ou en Mc 1,1).

Enfin, lorsqu'il doit raconter des faits simultanés, le narrateur est contraint de les disposer successivement et l'ordre retenu (ou le choix d'aller et venir d'une scène à l'autre) n'est pas indifférent dans la construction de l'intrigue et de l'effet de ce qui est ainsi raconté. Ainsi, au chapitre 1 de 1 Rois où est relatée la succession de David moribond, le chassé-croisé entre ce qui se passe près de la

source avec Adonias et ce qui se passe au palais dans la chambre du roi¹⁰ rend le récit haletant, car une telle disposition des faits concomitants pousse à se poser la question de savoir quel fils de David – Adonias ou Salomon – réussira à imposer. Voir aussi Ac 10,1-48, où l’aller-retour entre les faits simultanés concernant le centurion Corneille et l’apôtre Pierre (voir v. 9.17.24.44) est disposé de telle sorte qu’il soit bien clair que l’annonce de l’évangile aux païens est conforme à la volonté divine.

- *La dynamique de l'intrigue : la tension narrative*

Ces premiers choix du narrateur – la sélection des éléments à raconter et leur disposition selon un ordre précis – donnent sa forme à *l'intrigue*, qui est donc l’agencement ordonné des faits. Ceux-ci sont liés, en général, par des liens de cause à effet plus ou moins explicites. Cela étant, on comprend qu’il faille soigneusement se garder de confondre l’action (c’est-à-dire les faits) et l’intrigue (autrement dit, l’arrangement de ces faits au fil du récit qui en est donné).

Cette disposition des faits correspond à une « stratégie » narrative visant le lecteur dont il faut capter et entretenir l’attention. C’est ce que l’on nomme « tension narrative ». Trois procédés contribuent à créer cette tension. Pour les présenter, un exemple de type cinématographique sera parlant¹¹.

Trois personnages entrent dans une pièce et se mettent à jouer aux cartes en parlant de la pluie et du beau temps – une scène anodine qui n’éveille guère l’intérêt. Mais tout à coup, une bombe placée sous la table explose. C’est la *surprise*, car le spectateur, tout comme les personnages, ignorait la présence de cette bombe. Du coup, il diffère la scène qui précède d’une autre manière, à la lumière de l’explosion.

Mais imaginons que l’on montre d’abord un anarchiste placer une bombe sous la table, avec un mécanisme de retardement, le spectateur étant informé que la bombe explosera à telle heure. Quand les joueurs de cartes entrent et se mettent à parler de tout et de rien, la scène banale acquiert un intérêt particulier pour le spectateur qui participe ici à l’action, car il sait ce que tout va sauter un quart d’heure plus tard alors que les personnages l’ignorent ; dès lors, il a envie d’avertir les personnages, a peur pour eux, désire qu’ils quittent la pièce avant, etc. Ici, il y a *suspense* : le spectateur se demande comment cela va se terminer.

Imaginons un troisième scénario. Le spectateur a vu une ombre bouger dans le salon, puis sortir de la maison à la sauvette. Les trois personnages arrivent ensuite, entrent dans la maison et s’installent au salon pour jouer

¹⁰ 1 R 1,9-10 (près d’une source avec Adonias), 11-40 (au palais avec David), 41-50 (à la source avec Adonias), 51-53 (avec Salomon, en ville). Voir aussi 1 S 27-31, le chassé-croisé entre ce qui arrive à David et ce qui se passe pour Saül.

¹¹ L’exemple est tiré d’une interview du cinéaste Alfred Hitchcock par François Truffaut. Fr. TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers, 1975 (1^{re} éd. Robert Laffont, 1966), p. 81.

et discuter. Le spectateur qui ignore ce que l'ombre faisait se doute qu'il va se passer quelque chose, mais il ne sait pas quoi. Il est dans la *curiosité* et tente de comprendre ce qui va arriver à partir des informations supplémentaires dont il dispose au départ.

Le *suspense* s'installe quand le lecteur, en possession de toutes les données nécessaires, ignore cependant ce qui va arriver : il fait alors des hypothèses prospectives par lesquelles il tente d'anticiper la suite (ce qui va avoir lieu ou comment cela va se produire) ; il est alors « partagé entre crainte et espoir »¹². C'est le cas, par exemple, du fameux récit de David et Goliath en 1 S 17 : sachant la grave menace que représente le géant philistin qui paralyse de terreur l'armée d'Israël, quand il voit le jeune David se proposer pour se mesurer avec lui, le lecteur se demande quelle sera l'issue du duel, espérant que l'élue d'Adonaï l'emportera. Dans le cas du *suspense*, le lecteur a hâte de connaître la suite et la fin.

La *curiosité* se produit lorsque le lecteur ne s'y retrouve pas : passé sous silence, mais par une omission repérable, un élément échappe. Cela empêche le lecteur de voir entièrement clair dans ce qui se passe. Intrigué ou perplexe, il cherche à deviner ce qui, dans ce qu'il a déjà lu, peut éclairer ce qu'il ne saisit pas. Dans la célèbre scène du jugement de Salomon (1 R 3,16-28), il n'est pas précisé laquelle des deux mères a étouffé son fils en dormant avant d'aller prendre le fils de l'autre. Quand le lecteur assiste ensuite à la scène où les femmes se disputent devant le roi, il est perplexe parce que, ignorant laquelle des deux est la mère de l'enfant vivant, il se demande s'il n'a pas raté un détail qui lui permettrait de savoir ce qui se passe au juste¹³. Aussi, la curiosité a tendance à ralentir la lecture, car au fur et à mesure qu'il avance, le lecteur continue à scruter ce qui a été raconté pour tenter de comprendre.

La *surprise* se produit lorsque le narrateur prend de court le lecteur en lui révélant un élément qu'il ignorait, mais sans se rendre compte que cela lui échappait, l'omission n'étant pas repérable. Cette révélation inattendue le contraint à revenir en arrière et à relire le récit à la lumière de ce nouvel élément qui en modifie le sens. Un exemple : en Gn 32, Jacob est complètement paniqué à l'idée que son frère Ésaü vient à sa rencontre avec quatre cents hommes : pensant qu'il vient pour l'agresser, il fait tout pour tenter de l'amadouer. Mais au moment de la rencontre, le lecteur est surpris (autant que Jacob) de voir Ésaü l'embrasser en pleurant (Gn 33,4). Il revient donc au chapitre 32 pour constater comment la peur de Jacob lui a fait imaginer à tort qu'Ésaü voulait l'attaquer. La surprise oblige à suspendre un moment la lecture pour réviser la compréhension qu'on en avait jusque-là.

¹² J.-P. SONNET, « L'analyse narrative des récits bibliques », in M. BAUKS – C. NIHAN (éds), *Manuel d'exégèse de l'Ancien Testament*, Genève, Labor et Fides, 2008, p. 47-94, citation p. 71. Pour ce paragraphe, voir p. 70-72.

¹³ Voir aussi Gn 38 (chap. 4 de cette brochure) : en voyant le jeu de Tamar avec Juda, le lecteur est intrigué et se demande ce qu'elle cherche à obtenir ainsi.

- Les moments de l'intrigue

En règle générale, un récit progresse en plusieurs temps. Dans l'*exposition* (ou situation initiale), le narrateur *expose* ce qu'il faut savoir avant de commencer le récit : il introduit les personnages, les circonstances et les lieux de l'action. Vient ensuite une phase de turbulence pendant laquelle une « crise » se développe jusqu'à ce qu'elle bascule vers la solution (résolution ou dénouement).

Deux manières de voir la structure du récit sont à distinguer. L'une correspond à la structure de l'action (ce qui se passe entre les personnages à l'intérieur de l'histoire) ; l'autre concerne l'intrigue au sens propre (ce qui se passe entre le narrateur et le lecteur à propos des personnages).

<i>Schéma quinaire</i> (action) ¹⁴	<i>Schéma classique</i> (intrigue) ¹⁵
Situation initiale	Exposition
➤ Nouement ➤ Action transformatrice	Complication : • Moment déclencheur • Phases de complication • Action décisive/tournant
Dénouement	Résolution (ou dénouement)
Situation finale	Épilogue

L'*action* peut se structurer selon le schéma quinaire (en 5 phases). Après la situation initiale, une crise se noue, un problème naît et des personnages développent une série d'actions, qui va transformer les choses jusqu'au moment où la crise se dénoue, ou le problème trouve sa solution. Le récit se termine en général par une situation finale.

Quant à l'organisation de l'*intrigue*, elle diffère surtout de la première au même cœur du récit : après l'exposé des préliminaires, la complication est une phase assez longue qui (1) commence par un moment déclencheur où est suscité l'intérêt du lecteur devant une crise. (2) Les choses se compliquent ensuite : la crise commence par s'approfondir faisant grandir le suspense (que va-t-il se passer ?) ou la curiosité (qu'est-ce qui se passe ?) devant les tentatives souvent vaines de résoudre la crise qui, souvent s'aggrave d'abord. (3) La complication se termine par une action décisive qui, au moment où la tension est la plus forte, provoque un tournant qui dénoue la crise, résout le problème, mettant fin alors au suspense. Mais il se peut aussi qu'une surprise crée une nouvelle tension, retardant ainsi la résolution. L'*épilogue* relate comment la situation, après avoir été critique, revient à la normale, connaît une amélioration ou au contraire une régression (voir Gn 39,20b).

Voilà pour la théorie. Dans la pratique, les choses sont souvent moins simples, car les récits concrets ne se conforment pas forcément en tous points à un modèle théorique. Ainsi, en particulier dans les récits suivis où les scènes s'enchaînent, il est fréquent qu'un épisode commence sans exposition ou

¹⁴ Proposé par P. Larivaille – Voir D. MARGUERAT, Y. BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques*, Genève/Paris, Labor et Fides/Cerf, 42009 (p. 58-66).

¹⁵ Proposé par G. Freytag – Voir J.-L. SKA, *"Nos pères nous ont raconté". Introduction à l'analyse des récits de l'Ancien Testament* (CahEv 155), Paris, Cerf, 2011 (p. 23-31).

s'achève sans épilogue. Autre cas de figure : fréquemment dans la Bible, des éléments d'exposition sont introduits dans le récit au moment où ils sont utiles. On parle alors d'exposition différée. Exemples : en Gn 42,23, c'est seulement à la fin des dialogues entre Joseph et ses frères que le narrateur parle du traducteur pour souligner que, quand les frères parlent entre eux de Joseph, ils le font en pensant que celui-ci ne les comprend pas. En Jn 13,29, on ne précise que Judas tenait la bourse que lorsqu'il s'agit d'expliquer la méprise de certains disciples à son sujet.

- *Une distinction (parfois) utile : deux types d'intrigue*

À la suite d'Aristote, en fonction du type de crise que le récit relate, on distingue intrigue de *résolution* et intrigue de *révélation*.

(a) La résolution (*peripeteia*) est le retournement d'une situation en son opposé (du malheur au bonheur, de la servitude à la liberté, de l'accusation à l'innocence) : l'objet de l'intrigue est alors la résolution d'une situation de crise. Par exemple, en Mc 10,46, Bartimée, aveugle, est « assis au bord du chemin » ; à la fin, au v. 52b, il voit et « suit Jésus sur le chemin ».

(b) La révélation (*anagnôrisis*) est le passage, pour le personnage principal, de l'ignorance à la connaissance ; ici, le ressort de l'action est une réalité qui, dans un premier temps, échappe ou est cachée au protagoniste, qui finit par la découvrir¹⁶. Par exemple, en 1 S 16,1, Adonaï envoie Samuel chez Jessé en lui disant qu'il a vu parmi ses fils le roi qu'il lui faut ; le dénouement du récit se produit lorsque Adonaï révèle à Samuel que c'est David qu'il doit oindre comme roi¹⁷.

(2) La temporalité

Autre choix nécessaire quand on raconte – ce qui contribue notamment à la gestion de la tension narrative : le *rythme* à donner au récit. Pour ce faire, le narrateur joue sur deux temporalités différentes.

D'une part, il y a le temps qui s'écoule dans l'histoire elle-même : les heures, les jours et les années passent selon un horaire et un calendrier « que le lecteur peut reconstituer d'après les indications que lui fournit le narrateur »¹⁸, si du moins c'est utile. C'est ce qu'on appelle le *temps raconté* ou temps de l'histoire. D'autre part, l'acte de raconter se déploie lui aussi dans le temps. Le

¹⁶ On évitera de parler d'intrigue de révélation à propos de récits où on découvre un personnage (Dieu en particulier) sous un jour nouveau ou inattendu à la faveur d'une intrigue de résolution.

¹⁷ À l'état pur, ce type d'intrigue est peu fréquent dans la Bible. On le trouve parfois combiné à une intrigue de résolution. Ainsi, au début de Gn 45, Joseph se donne à reconnaître à ses frères à qui il cachait son identité depuis le chapitre 42, et cette *révélation* signifie pour eux la fin de la crise qu'ils vivaient (*résolution*). Ex 5–15 raconte la libération des Israélites (*résolution*), mais aussi la *révélation* de Dieu aux Égyptiens (5,2 ; 7,5 et 14,28) et aux esclaves libérés (6,7 ; 14,30–15,18).

¹⁸ D. MARGUERAT, « Entrer dans le monde du récit », dans Id., e.a., *Autour des récits bibliques* (CahEv 127), Paris, Cerf, 2004, p. 6-22 (p. 16).

temps matériel que prend la narration de l'histoire constitue le *temps racontant* ou temps du récit.

L'art du narrateur consiste à jouer habilement sur ces deux temporalités différentes. Il peut consacrer plus ou moins de temps à relater tel ou tel événement : prendre un certain temps pour raconter un fait qui dure très peu, ou relater en une phrase plusieurs heures, plusieurs jours voire bien davantage. Ainsi, en Gn 28, le narrateur s'attarde à raconter le songe de Jacob et sa réaction au réveil (v. 10-22), puis en quelques mots, il évoque son long voyage jusqu'en Paddan-Aram (29,1) ; des généalogies comme celles de Gn 5 ou Mt 1 enjambent les décennies et les siècles, mais la longue description des songes de Pharaon s'attarde sur un événement qui ne dure guère (Gn 41,1-8). Dans les scènes dialoguées, le temps raconté et le temps racontant tendent à se superposer, n'était la stylisation nécessaire des discours¹⁹. En revanche, dans un *sommaire*, une série (parfois répétitive) de plusieurs faits de l'histoire est résumée en quelques phrases. Ainsi, la situation de la famille de Jacob au début de l'histoire de Joseph est résumée en quelques lignes (Gn 37,2-4) ; voir aussi le condensé de l'activité de Jésus en Mc 1,34 (un soir à Capharnaüm), 39 (prédication en Galilée), 45b (il doit se faire discret).

D'autres jeux sur la temporalité sont possibles. Ainsi, l'*ellipse* consiste à sauter un moment plus ou moins long de l'histoire (en 1 S 5,4, par ex., on passe d'un matin au matin du jour suivant ; en Mc 1,35, la nuit n'est pas évoquée). À l'opposé, un *temps mort* (ou temps zéro) correspond à une suspension du temps raconté, pour laisser place à une description ou un commentaire qui vient occuper le temps racontant. Exemples : en 1 S 17,4b-7, la description de Goliath ne correspond à aucune période de temps dans l'histoire ; de même la description de la manne en Nb 11,7-9, ou de la piscine de Bethesda en Jn 5,2-4. Pour des commentaires du narrateur, relativement rares dans la Bible, voir Nb 12,3, Jg 3,2 ou Jn 21,14.

Cela dit, les jeux sur le rythme de la narration sont assez souvent indicatifs de l'importance que le narrateur accorde à certains faits : il consacre davantage de temps à ce qu'il considère comme important ou significatif²⁰, et passe plus rapidement sur les faits mineurs. Il peut également ralentir le rythme pour amplifier la curiosité, pour ménager des retards qui font croître la tension narrative ou, au contraire, pour accélérer le tempo de façon à surprendre ou à aller à l'essentiel.

¹⁹ Voir par ex. la rencontre entre Joseph et ses frères en Gn 44,3 à 45,20. Dans un récit, tout discours est stylisé par souci d'aller à l'essentiel (2 R 4,1). Parfois, cette stylisation est lisible : Jg 18,4 (« Mika a fait pour moi comme ceci et comme ça ... ») ; 2 S 14,3 (« Tu entreras chez le roi et tu lui parleras selon cette parole ») ; 1 R 19,2 (« Que les dieux fassent ceci et ajoutent cela... »).

²⁰ Ainsi, par ex., l'important espace de récit que les évangiles consacrent aux quelques jours de la passion de Jésus ; ou dans les Actes, le triple récit de la vocation de Paul.

(3) *Le mode de narration*

Raconter, c'est encore choisir *la façon de présenter les événements*. Pour faire bref, on peut dire que deux manières de faire sont à disposition : le mode scénique et le mode narratif.

Le narrateur peut *montrer* les faits, comme s'il mettait les personnages en scène : il décrit alors leurs actes par le menu ou cite leurs paroles dans des discours ou des dialogues. C'est le cas de la brève scène de la rencontre entre Jésus et Zachée en Lc 19,2-6 ou de celle du jugement de Salomon (1 R 3,16-27). Cette façon de raconter, appelée « mode scénique » ou *showing*, contribue à ralentir le rythme du récit : en effet elle consiste à exposer les faits comme s'ils se déroulaient « en direct » devant le lecteur.

Le narrateur peut aussi relater les faits en les présentant avec ses propres mots, comme dans la scène du lâcher des oiseaux par Noé à la fin du déluge (Gn 8,5-6.8-12) ou dans l'évocation de la prédication du Baptiste et de la tentation de Jésus en Mc (1,4-6.12-13) : il use alors du « mode narratif » ou *telling*. Dans ce cas, il ne citera pas les paroles des personnages, mais les rendra avec ses propres mots ou en discours indirect (« il disait que... » : voir Mc 14,35). Ainsi, dans une scène de la passion selon Luc (23,8-10), le narrateur évoque indirectement les espoirs d'Hérode et les violentes accusations des chefs des prêtres, plutôt que de les mettre en scène (voir aussi Mc 8,31-32 ou 1 Ch 22,2).

On se gardera de réduire le mode scénique aux seules scènes parlées ou dialoguées. Dès que le récit donne assez de détails pour que le lecteur puisse visualiser la scène, on est en mode scénique. Ainsi, en Gn 22,9b-10, le narrateur donne à voir les actions d'Abraham s'apprêtant à immoler son fils Isaac ; de même, les actions de Zachée cherchant à voir Jésus en Lc 19,3b-4a. On n'oubliera pas que le passage d'un mode à l'autre peut être rapide et que la frontière entre les deux est parfois difficile à déterminer clairement.

Le choix du mode de narration n'est pas neutre. Il contribue à mettre en valeur certains éléments de l'histoire plutôt que d'autres ; il permet de guider le lecteur plus ou moins clairement dans le monde du récit ; il confère aux événements une apparence de plus ou moins grande conformité au « réel des faits ».

Ainsi, le mode scénique donne au lecteur une impression de moment croqué sur le vif. Mais il lui laisse aussi le soin d'interpréter à partir de signes indirects ce à quoi il assiste comme « en direct ». Ainsi, il lui revient de cerner l'essentiel de ce qui se passe, d'apprécier ce dont le récit le fait témoin, de comprendre, de qualifier les personnages, d'apprécier leurs actes, de deviner leurs sentiments, de percevoir à jour leurs intentions, etc. Ainsi, par exemple, dans la scène de la montée vers le lieu du sacrifice en Gn 22,6-8, le mode scénique place le lecteur face à Abraham et Isaac sans donner la moindre indication quant à leur état d'âme.

En revanche, le mode narratif impose davantage de distance vis-à-vis des faits racontés puisque ceux-ci sont « filtrés » par le narrateur qui manifeste de manière plus directe son point de vue sur ce qu'il raconte. En effet, le mode

narratif lui permet de souligner directement ce qui est essentiel, d'induire des jugements, de nommer les émotions et les sentiments – on le voit par exemple dans la scène de l'agonie de Jésus citée ci-dessus chez Luc (Lc 22,44a.45) où le narrateur explicite les sentiments de Jésus (angoisse, intensité de la prière) puis des disciples (endormis de tristesse).

Le recours au mode scénique est extrêmement courant dans les récits bibliques des deux Testaments. La scène de l'agonie de Jésus selon Marc (14,32-42) est construite en mode scénique ; on notera néanmoins de brefs passages en mode narratif, aux versets 33b (« il commença à être effrayé et angoissé »), 35b (« il priait pour que, si possible, cette heure passât loin de lui »), 39b (« il priait en disant les mêmes paroles ») et 40b (et ils ne savaient que lui répondre »). C'est le signe que le narrateur peut varier les façons de raconter, passer d'un mode à l'autre selon les effets qu'il entend ménager. Un autre exemple est fourni dans la même scène chez Luc (22,44b) : après avoir noté en mode narratif les sentiments qui animent Jésus, le narrateur « montre » en mode scénique la sueur devenant du sang qui coule goutte à goutte, sans préciser le sens.

(4) *La focalisation (ou point de vue)*

Raconter suppose un autre choix par lequel on guide le regard du lecteur. Il s'agit cette fois du *lieu à partir d'où est envisagée la scène racontée et ce qui en est montré de cette façon*. Pour poser la question dans des termes cinématographiques : où est placée la caméra [*focalisateur*] et que capte-t-elle dans son cadrage [*objet focalisé*] ? C'est ce que l'on nomme focalisation ou point de vue.

• *Le focalisateur : narrateur ou personnage*

La « caméra » peut être placée à deux endroits différents, le focalisateur étant le narrateur ou un personnage ; pour le dire autrement : les yeux qui perçoivent, ou encore le point de vue sur la scène étant ceux du narrateur ou d'un personnage.

Soit la caméra est située face à la scène, qui est dès lors donnée à voir comme la percevrait un observateur extérieur placé devant cette scène. C'est le cas de Gn 22,6-10 où le narrateur « filme » Abraham en train de gravir la montagne avec son fils, d'élever l'autel, de lier son fils et de saisir le couteau. On a alors affaire au *point de vue du narrateur*.

Soit la caméra est à l'endroit où se tient un des personnages de la scène. *Le narrateur emprunte alors les yeux de ce personnage* pour faire voir les choses comme celui-ci les voit. Un bel exemple se lit un peu plus loin dans le même récit (Gn 22,13) : « Et Abraham leva les yeux et vit, et voici : un bédier, derrière, pris dans le fourré par ses cornes ». Ici, le narrateur amène le lecteur à découvrir le bédier en même temps qu'Abraham et comme celui-ci le voit (selon son point de vue).

Autre exemple. En Ac 10, les versets 9-10 puis 13-16 sont focalisés par le narrateur qui relate ce qui arrive à Pierre ; en revanche, aux versets 11-12, le

narrateur fait voir la vision comme Pierre la voit dans son extase, Pierre devenant ainsi le focalisateur.

On peut affiner l'analyse quand un personnage est focalisateur, en opérant une distinction supplémentaire avec Alain Rabatel.

- Le point de vue *asserté* d'un personnage correspond à ses paroles rapportées au discours direct.
- Le point de vue *représenté* permet au narrateur de décrire avec ses mots à lui les perceptions et les pensées de personnages ; en général, cela se marque dans la syntaxe par un passage au second plan (Gn 18,2 : « Et Abraham vit – et voici : trois hommes »).
- Plus subtil, le point de vue d'un personnage peut être aussi *raconté*, quand le narrateur raconte à partir de la perspective de ce personnage (1 S 17,49a : « David mit la main dans son sac y prit une pierre et frappa le Philistin au front... »).

• *Le focalisé*

Une autre question se pose : à partir du lieu où la caméra est située (focalisateur), qu'est-ce qui est enregistré ? Qu'est-ce qui est donné à voir à travers les yeux du narrateur ou du personnage ? De nouveau, deux options sont possibles.

La *première* consiste à ne montrer d'un personnage ou d'une action que ce qui en est observable de l'extérieur : le récit offre alors une *vision externe* de l'objet focalisé. C'est le cas, par exemple, au début de la scène de l'agonie en Lc 22,40-42, ou encore dans la scène où Abraham construit l'autel et lie Isaac avant de saisir le couteau (Gn 22,9-10a). Dans ces deux exemples, c'est le narrateur qui focalise en vision externe ; en Gn 22,13, le focalisateur Abraham a une vision externe du bœuf pris dans le fourré.

La *seconde* possibilité consiste à raconter ce qui se passe dans le for intérieur des personnages, c'est-à-dire ce qu'aucun témoin humain de la scène ne peut voir : on a alors une *vision interne*. Ainsi, en Lc 22,44a, le narrateur précise que Jésus « prie plus intensément, en proie à l'anxiété ». En Gn 22,10b, en ajoutant les mots « pour immoler son fils », le narrateur dévoile en vision interne l'intention d'Abraham quand il s'empare du couteau ; de même quand le narrateur des Actes raconte : « Pierre se demandait en lui-même ce que pouvait bien signifier la vision » (Ac 10,17a). Si dans ces cas de vision interne, le focalisateur est le narrateur, ce peut aussi être un personnage. Ainsi Jésus a une vision interne des foules lorsque Matthieu note qu'en les voyant, il les voit « las et prostrés comme des brebis qui n'ont pas de berger » (Mt 9,36)²¹.

²¹ La vision que le narrateur offre au lecteur au moyen de ces procédés est forcément limitée si un personnage est le focalisateur, à moins que ce dernier ne dispose de dons surnaturels, comme Dieu, Jésus (« Jésus, voyant leur foi... ») ou certains prophètes.

- *Le narrateur, focalisateur jouant avec les points de vue*

Pour être plus précis, dans un récit, le narrateur est la seule vraie instance focalisatrice, même s'il lui arrive de « déléguer » la place de focalisateur à un personnage en fonction de sa stratégie narrative. Mais la plupart du temps, il assume lui-même le rôle de focalisateur, tout en livrant une vision externe des personnages et des faits. Cela dit, il peut jouer avec beaucoup de liberté et de souplesse sur les diverses possibilités qu'offre la focalisation : cela contribue à rendre son récit fluide et agréable, tout en ménageant chez le lecteur des effets des plus divers. Bien repérer les points de vue dans le récit est important, notamment pour l'étude des personnages. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, il est révélateur du personnage de Saül que le fait voir la réussite de David et de la voir comme « grande » le plonge dans la peur... et l'éloigne de son peuple qui, lui, « aime » David.

Cet exemple, tiré des histoires de David (1 S 18,14-16), illustre la liberté du narrateur dans le maniement de la focalisation.

	Focalisateur	Vision
<i>Et David réussissait dans toutes ses entreprises, car Adonaï était avec lui</i>	Narrateur	Externe
<i>Et Saül vit</i>	Narrateur	Interne
<i>que lui [David] réussissait beaucoup,</i>	Saül	Externe
<i>et il eut peur devant lui ;</i>	Narrateur	Interne
<i>mais tout Israël et Juda aimaient David</i>	Narrateur	Interne
<i>car lui sortait et venait à leur tête.</i>	Peuple	Externe

(5) Les jeux sur le savoir

La faculté de donner une vision interne des personnages (ou de raconter des scènes se passant dans le secret ou dans l'intimité d'une relation) est couramment appelée « omniscience »²². Le narrateur biblique, en effet, dispose d'un « savoir étendu » lui permettant par exemple de relater ce qui n'est pas perceptible aux yeux ou aux oreilles des personnages humains, ou encore de dominer la scène du récit pour raconter des faits se passant simultanément en deux lieux différents, etc. Raconter impose à ce type de narrateur un autre choix : celui de recourir ou non à cette faculté pour guider le lecteur.

- *Potentialités du savoir étendu (omniscience) du narrateur*

Grace à son savoir étendu, le narrateur peut choisir ou non de relater un événement qui se passe sans témoin, comme quand le narrateur biblique raconte la création en Gn 1, ou les tentations de Jésus en Mt 4,1-11. Il peut évoquer des émotions ou des sentiments cachés des personnages (l'amour de Jacob pour Rachel en Gn 29,20 ; l'angoisse de Jésus en Lc 22,44a). Il peut dévoiler leurs

²² Un narrateur racontant « en je » sa propre histoire (voir par ex. Néhémie, en Ne 1,1s) n'est normalement pas « omniscient » car son savoir est limité comme celui d'un personnage.

intentions (la volonté de Saül de clouer David au mur avec sa lance en 1 S 19,10 ; le désir des adversaires de prendre Jésus au piège en Mc 12,13), citer leurs *monologues intérieurs* (ce qu'Ésaü pense dans sa volonté de se venger de Jacob en Gn 27,41 ; ce que la femme malade se dit quand elle va toucher Jésus en Mc 5,28) ou encore *révéler leur pensée* (la pensée du prêtre voyant Anne prier en silence en 1 S 1,13b ; la question que Pierre se pose après avoir eu une vision, en Ac 10,17).

Par exemple, dans le récit de la guérison du paralytique, Marc précise ce que « les scribes pensaient dans leur cœur » et il cite leur discours intérieur : « comment celui-là peut-il parler ainsi ? Il blasphème ! » (Mc 2,6-7). Le narrateur de la Genèse va jusqu'à dévoiler les profondeurs de Dieu : « Et Adonaï vit que grand était le mal de l'humain sur la terre, et tout ce que modèlent les pensées de son cœur n'est que mal tout le jour. Et Adonaï se repentit d'avoir fait l'humain sur la terre, et il se peina dans son cœur. Et Adonaï se dit : "Je vais effacer l'humain que j'ai créé de sur la face de l'humus, de l'humain jusqu'au bétail, jusqu'au rampant et jusqu'au volatile des cieux, car je me repens de les avoir faits." » (Gn 6,5-7).

- *Incidence sur le travail du lecteur*

Ce type de choix a une incidence importante sur le travail du lecteur. Lorsque le narrateur reste en mode scénique et donne, en tant que focalisateur, une vision externe des personnages et des faits, le lecteur est livré à lui-même pour interpréter ce qu'il lit, car il se trouve pour ainsi dire face à des faits bruts, sans que le narrateur lui fournisse aucune clé de lecture. Ainsi, dans la première partie de l'épisode du sacrifice d'Isaac (Gn 22,1-10), le lecteur suit les personnages du dehors et aucun élément d'interprétation ne lui permet de deviner, par exemple, ce que vivent intérieurement Abraham et Isaac. Parfois, le narrateur accompagne davantage le lecteur en révélant des éléments cachés, lui donnant de mieux comprendre ce qui se joue. En Gn 6,5-7, le fait de connaître les pensées et sentiments divins permet au lecteur de saisir la raison pour laquelle Dieu décide de détruire la terre par le déluge. Cependant, il faut souligner que ce procédé diminue la part d'interprétation laissée au lecteur. En général, d'ailleurs, dans la Bible, le narrateur ne recourt guère au savoir étendu, ce qui va de pair avec sa préférence pour le mode scénique et les dialogues. C'est pourquoi les récits bibliques sont assez exigeants pour le lecteur à qui est laissée une bonne part du travail de compréhension, d'interprétation et de jugement de valeur.

Parfois, l'intervention du narrateur se fait plus prégnante. Par un commentaire, il peut formuler un jugement, donner une appréciation de nature à guider explicitement la lecture. En Gn 3,1, il introduit le serpent comme un personnage astucieux, poussant le lecteur à se demander où sera l'astuce ; en Gn 13,13, il dit carrément que « les gens de Sodome étaient des méchants, des pécheurs devant Dieu ». Quant au narrateur du 3^e évangile, dans un chapitre consacré à l'argent, il commente indirectement les moqueries des pharisiens à l'égard de Jésus en présentant ceux-ci comme « amis de l'argent » (Lc 16,14).

À côté de jugements explicites (assez rares), des procédés plus subtils permettent d'induire un jugement chez le lecteur. À la fin de la parabole des

ouvriers de la onzième heure (Mt 20,1-16), le narrateur omniscient souligne que les premiers arrivés espèrent recevoir plus que ce qui a été convenu. Il prépare de la sorte un effet d'ironie qui souligne implicitement la réaction inadéquate de ces ouvriers (v. 10). Une *mise en parallèle* peut également induire un jugement chez le lecteur. En Gn 38,8-11, le fils de Juda, Onân, ruse pour ne pas donner une descendance à son frère par la veuve de ce dernier, Tamar, et dans un jugement direct, son agir est qualifié de « mauvais aux yeux d'Adonai ». Ce jugement rejaillit ensuite sur son père qui agit ensuite de manière analogue, en rusant pour ne pas devoir suivre la loi qui veut qu'il donne son fils Shéla à Tamar, la veuve de son frère aîné. Une *opposition* construite par le narrateur peut être utilisée dans le même but. Cela dit, que le moyen soit direct ou non, l'effet est le même : accompagner de façon plus ou moins directive la compréhension ou les jugements du lecteur. On aura compris que plus l'accompagnement est direct, moins l'intelligence du lecteur est sollicitée²³.

- *Position du lecteur*

Les indications données ainsi au fil de la narration assurent au lecteur un savoir plus ou moins grand vis-à-vis des personnages. L'omniscience dont le narrateur est doté lui permet, en effet, de « jouer » avec le lecteur qui peut être mis dans trois positions différentes par rapport aux personnages. Souvent, dans le récit biblique, le lecteur en sait autant que les personnages (au moins le protagoniste) : il est dit *en position égale*.

Parfois – c'est plus rare –, le personnage en sait plus que le lecteur. Celui-ci est alors confronté à une énigme et est amené à faire preuve de sagacité. C'est le cas avec Tamar en Gn 38 : si le narrateur révèle qu'elle sort de sa réserve parce qu'elle a compris que Juda n'a pas tenu sa promesse de la donner à son fils (v. 14), le lecteur ne saura pas avant le dénouement du récit ce qui la pousse à se laisser prendre par son beau-père comme une prostituée, ni ce qu'elle fera des gages qu'elle a reçus de celui qui ne l'a pas reconnue (v. 15-23). Dans ce cas, le lecteur est dit *en position inférieure* par rapport au personnage.

Dans le même récit, le lecteur en sait davantage que le personnage de Juda. En effet, alors que celui-ci croit qu'il s'approche d'une prostituée, le lecteur sait que cette femme est sa belle-fille qu'il a renvoyée chez son père se rendant coupable à son égard d'une injustice caractérisée. Dans ce cas, le lecteur est dit *en position supérieure*. En Gn 18, le narrateur, après avoir indiqué au lecteur qu'Adonai se fait voir à Abraham, raconte que celui-ci voit arriver trois hommes. Cela confère au lecteur une *position* dite *supérieure* par rapport au personnage qui ignore au départ que c'est Adonai qui se présente à lui. De même, dans la scène dite de l'impôt à César (Lc 20,20-26), le lecteur est d'emblée informé de l'intention retorse des autorités qui tendent un piège à Jésus pour pouvoir le livrer au pouvoir romain et le faire périr. Ainsi renseigné, le lecteur se réjouit de

²³ On trouve un bel exemple biblique d'accompagnement direct du lecteur dans les livres des Chroniques où le narrateur s'emploie souvent à contrôler l'interprétation du lecteur. Voir A. WÉGIN, « Les débuts du royaume de Juda en 2 Ch 10-20. Narration et idéologie », dans *Foi et Vie. Cahier biblique* 49 (Oct. 2010) 22-34.

voir Jésus déjouer leur ruse sans tarder et retourner la situation à son avantage. Il perçoit l'ironie frappant les interlocuteurs de Jésus.

Ces jeux sur les niveaux de savoir respectifs du lecteur et des personnages permettent d'intriguer le lecteur, de le pousser à s'interroger, de ménager du suspense, de créer des effets d'ironie, de susciter des sympathies ou des antipathies, etc.

- *L'ironie*

L'ironie est rendue possible par la position supérieure donnée au lecteur car elle suppose toujours un écart de connaissance. On distingue ordinairement ironie verbale et ironie dramatique, mais de toute manière, l'ironie ne fonctionne que si le lecteur perçoit le double sens (au contraire d'un ou de personnages du récit).

Dans *l'ironie verbale*, les mots du narrateur ou ceux d'un personnage ont un double sens, intentionnel ou non. Par exemple, en Jg 3, Éhud a caché sur lui un long couteau avant d'aller chez le roi qui opprime Israël. En arrivant, dans l'espoir de s'isoler avec lui, il lui dit : « J'ai une parole/chose secrète pour toi, autre Roi ». Le roi fait alors sortir tout le monde pour être seul à entendre la « parole secrète » annoncée (v. 19). Le lecteur qui sait que le héros israélite a son arme cachée comprend, à la différence du roi, que c'est cela la « chose » secrète qu'il a « pour le roi », c'est-à-dire pour le tuer une fois qu'ils seront seuls. Un peu plus loin (Jg 4,23), le narrateur fait de l'ironie quand, au terme d'une guerre, il conclut que « Dieu *humilia* Yabin roi de Canaan », faisant un jeu de mots (perceptible en hébreu) entre le nom de Canaan (*kna^can*) et le verbe « humilia » (*wayyakna^c*). En Jn 11,49-50, on trouve un trait d'ironie verbale non intentionnelle sur les lèvres du grand prêtre Caïphe. Ses interlocuteurs viennent de dire que Jésus constitue un danger : s'il rassemble les gens, les romains risquent d'intervenir et de s'en prendre au temple et à la nation juive. Alors, Caïphe leur répond : « Vous ne réfléchissez pas qu'il est de votre intérêt qu'un seul homme meure pour le peuple. » L'évangéliste souligne le trait en disant combien cette parole est vraie, mais dans un sens auquel Caïphe n'a pas pensé (v. 51-52).

Dans *l'ironie dramatique* ou *de situation*, le lecteur ou certains personnages possèdent des informations qui leur permettent de se rendre compte qu'un (autre) personnage est en train de faire fausse route parce qu'il a une perception moins complète de la situation. Exemple. Laban a accusé son beau-fils Jacob de lui avoir volé des statuettes de divinités. Jacob – qui ne sait pas que sa femme Rachel a effectivement commis le vol – invite Laban à fouiller partout, le mettant au défi de trouver quoi que ce soit. Après avoir fouillé toutes les tentes sans succès,

Laban entra dans la tente de Rachel. Or Rachel avait pris les statuettes et les avait mises dans le bât du chameau et s'était assise dessus. Et Laban fouilla toute la tente mais ne trouva pas. Et elle dit à son père : « Que Monseigneur ne voie pas avec colère que je ne puisse me lever devant toi, car j'ai ce qu'ont les femmes » ; et Laban fureta mais il ne trouva pas les statuettes (Gn 31,33-35).

Bien informé par le narrateur, le lecteur voit la méprise de Laban qui, dupé par sa fille, fait figure d'idiote²⁴.

L'ironie n'est pas toujours comique : elle peut avoir des accents tragiques, voire théologiques.

Pilate, après avoir entendu ces paroles, amena Jésus dehors et s'assit / l'assit²⁵ au tribunal (...). Il dit aux juifs : « Voici votre roi ! » Ils s'écrièrent donc : « A mort ! A mort ! Crucifie-le ! » Pilate leur dit : « Votre roi, dois-je le crucifier ? » Les chefs des prêtres répondirent : « Nous n'avons de roi que l'empereur ».

Cette scène tragique peut être lue de deux manières. Pour Pilate et les juifs, il s'agit du jugement de Jésus, condamné comme rebelle à l'empereur romain. Pour obtenir cette condamnation à mort, dans le souci de maintenir la bonne entente avec les romains (voir ci-dessus), les chefs des prêtres renient celui qu'ils voient comme un faux messie (roi des juifs) et réaffirment leur fidélité à l'empereur. Une lecture au second degré est possible, et elle est pleine d'ironie. Car, pour le narrateur de l'évangile, Jésus est vraiment le roi des Juifs, le messie d'Israël. Devant lui, que Pilate a installé à la place du juge, les plus hautes autorités juives prononcent leur propre jugement lorsqu'elles répondent que leur seul roi est l'empereur. Car le vrai roi d'Israël, a toujours été Dieu et c'est bien leur Dieu qu'ils renient en demandant la mort de Jésus. L'ironie est maximale, car le narrateur révèle que, derrière le jugement de Jésus, c'est en réalité le jugement des juifs qui se joue sans qu'ils s'en aperçoivent.

(6) La caractérisation des personnages

Il y a plusieurs façon de présenter les procédés de caractérisation des personnages – c'est-à-dire la manière de les camper aux yeux du lecteur²⁶. Elle dépend en tout cas du choix de mode de narration. Partons donc de là pour voir quelles sont les possibilités du récit à cet égard.

Créer un personnage dans un récit peut se faire de manière plus ou moins directe. La caractérisation directe relève du *telling* ou mode narratif, mais elle reste relativement rare dans le récit biblique. En effet, on constate une nette préférence pour une caractérisation directe des personnages à travers le récit de leurs actions (souvent en mode narratif) et de leurs paroles (en mode scénique). Mais ce que d'autres acteurs disent ou font en référence au personnage étudié est également important pour caractériser celui-ci.

²⁴ Un bel exemple de ce type d'ironie se lit en Est 6. Voir A. WÉNIN, « Humour et ironie dans la Bible hébraïque », dans F. ANTOINE et A. JOIN-LAMBERT (éds), *L'humour et les religions. Un couple explosif*, Namur, Éd. Fidélité, 2011, p. 17-29.

²⁵ Le verbe grec (*ekathisen*) est ambigu car il est intransitif (s'asseoir) ou transitif (faire asseoir). Pour le lecteur qui saisit l'ambivalence, il y a là une ironie verbale du narrateur qui laisse deviner que l'inculpé bientôt condamné pourrait être le juge, en réalité.

²⁶ Voir la présentation de R. ALTER, *L'art du récit biblique*, p. 157-177, ou celle de J.T. WALSH, *Old Testament Narrative. A Guide to Interpretation*, Louisville KY, Westminster John Knox, 2009, p. 33-39.

- *Caractérisation directe*

Ce mode de caractérisation consiste en un certain nombre d'indications du narrateur lui-même qui peut décrire l'aspect extérieur du personnage, ses vêtements, ses gestes ou attitudes. En 1 S 17,4-7, Goliath est décrit avec son équipement, tandis qu'aux versets 12-15, c'est David qui est présenté au sein de ses relations familiales et avec son métier de berger. De même, en Mc 5,2-5, le narrateur décrit le démoniaque insaisissable dont Jésus va chasser la légion de démons ; aux versets 25-26, c'est la mauvaise santé d'une femme qui est sommairement décrite. Souvent, du reste, ces descriptions parcimonieuses sont introduites parce qu'importantes dans le récit qui suit (voir la chevelure d'Absalom en 1 S 14,26 et 18,9).

La caractérisation directe peut souligner aussi des qualités ou défauts du personnage ; elle constitue alors une forme de jugement du narrateur. En Gn 13,13, les gens de Sodome sont dits être des pécheurs ; Moïse, en Nb 12,3, est présenté comme le plus humble d'entre les hommes, de même que Zacharie et Élisabeth seront introduits par Luc comme des justes, des observants de la Loi (Lc 1,6). Juda en revanche sera décrit comme un voleur qui, chargé de la bourse commune, dérobe ce qui pourrait être donné aux pauvres (Jn 12,6 et 13,29). De même, le narrateur pourra signaler sans détour au lecteur la façon dont est réalisée telle action : sous le coup de la colère (Mc 3,5), de l'angoisse (Mc 14,33), de la convoitise (Nb 11,4), par ruse (Gn 34,13), par peur (1 S 16,4) ou par amour (1 S 18,1.3), etc. Il lui est possible aussi d'indiquer directement les intentions du personnage ou ses motivations. Ainsi, le légiste de Lc 10,25 aborde Jésus pour le mettre à l'épreuve, et Zachée grimpe sur le sycomore pour voir Jésus passer (Lc 19,5). Saül craint David parce qu'il voit l'étendue de sa réussite (1 S 18,15) tandis que Tamar sort de sa réserve parce qu'elle a vu l'injustice dont elle était victime de la part de Juda (Gn 38,14).

À côté de ces éléments de description, la manière de nommer les personnages est souvent significative. En appelant David par son seul nom, on ne l'introduit pas de la même façon que si l'on recourt à des périphrases comme « le roi David » ou « le fils de Jessé ». Quand, en Lc 13,15, plutôt que d'appeler Jésus par son nom comme d'habitude, Luc le nomme « le Seigneur », il suggère que c'est en tant que « Seigneur du sabbat » (Lc 6,5) qu'il rabroue le chef de la synagogue où Jésus vient de guérir une infirme le jour du sabbat. De même, en 2 S 13,1, quand le narrateur introduit Tamar comme la sœur d'Absalom plutôt que comme la fille de David, il donne une indication précieuse qui guidera la lecture. On ajoutera que la manière de nommer les personnages (en anglais, *naming*) est parfois révélatrice d'un point de vue particulier. En Rt 1,22, le *naming* de « Ruth la Moabite, la belle fille [de Noémi], celle qui revenait de la campagne de Moab » trahit le point de vue des femmes de Bethléem suite au retour de Noémi après de longues années (voir v. 19).

- *Caractérisation indirecte*

Le plus souvent, dans les récits bibliques, les personnages sont caractérisés de manière indirecte par leurs actions ou leurs paroles. Cette façon de faire sollicite davantage le lecteur puisque, sur la base du comportement du

personnage, il doit inférer ce qu'il est. On peut classer les procédés indirects selon leur degré de fiabilité.

Le discours direct est particulièrement révélateur du personnage lorsqu'il reflète les pensées de celui-ci (discours intérieur) ou qu'il est adressé à Dieu dans la prière ou à un autre personnage dans l'intimité d'une relation de confiance. Ainsi, le scepticisme de Sarah ressort de ce qu'elle se dit quand on lui annonce un fils (Gn 18,12), l'inquiétude d'Abram, de sa question à Adonaï concernant ce qu'il lui est permis d'espérer pour l'avenir alors qu'il avance en âge (15,2-3), et sa peur, des égyptiens de sa prière à Sarai de se faire passer pour sa sœur (Gn 12,11-13). On mesurera la confiance de l'hémorroïsse à ce qu'elle se dit au moment où elle vient toucher le manteau de Jésus (Mc 5,27-28), tandis que la prière du pharisien trahit bien le personnage (Lc 18,11-12), et que les paroles de Jésus aux disciples endormis manifestent sa profonde déception face à leur passivité (Mc 14,41-42).

Dans le même sens, ce qui, dans la narration, reflète le point de vue d'un personnage peut être révélateur de ce dernier. Par deux fois, une brève description est donnée du jeune David. La première fois, c'est selon le point de vue de Samuel (qui sert de focalisateur) : « il était roux avec de beaux yeux et un bel aspect » (1 S 16,12). Ce que retient le prophète, c'est l'apparence efféminée du jeune berger qui, à ses yeux, n'est vraiment pas taillé pour la royauté. Cela trahit les conceptions de Samuel pour qui le remplaçant de Saül devra lui ressembler (voir 1 S 16,6-7 et 9,2). La seconde fois, c'est le regard méprisant de Goliath que le narrateur révèle : « C'était un gamin, et roux avec une belle apparence » (1 S 17,42) – ce qui révèle l'illusion que se fait le géant qui pense ne faire qu'une bouchée de ce jeunet. Dans la seconde partie de Mc 6,34, le narrateur épouse le point de vue de Jésus : « il vit une grande foule et il eut pitié d'eux, *car ils étaient comme des brebis qui n'ont pas de berger...* ». Il manifeste que la pitié de Jésus est motivée intérieurement par la manière dont il comprend ce qui pousse les gens à le chercher – et dont il le fait à la lumière des Écritures (voir Nb 27,17 et le contexte : v. 15-23).

Plus généralement, le discours des personnages est révélateur de ce qu'ils sont ou de leur état d'esprit. Le mépris du Pharaon est clair lorsque sa première parole à Moïse consiste à dire qu'il ne veut pas laisser partir le peuple parce qu'il ne connaît pas Adonaï (Ex 5,2), de même que le rejet de Jésus par les gens de Nazareth qui n'acceptent pas qu'il se singularise (Mt 13,53-56). Parfois, une confrontation avec ce qui a été raconté permet de jauger le personnage lorsqu'il parle. Ainsi, les paroles de l'échanson égyptien à son maître Pharaon sont corroborées par ce qui a été raconté (Gn 41,10-13, voir chap. 40) ; Sichem et Hamor son père se trompent lorsqu'ils croient ce que les fils de Jacob leur ont dit par ruse et qu'ils répètent leurs paroles comme fiables aux hommes de leur ville (Gn 34,13-23) ; la femme de Putiphar apparaît comme une orfèvre en mensonge lorsqu'elle manipule les faits pour punir Joseph d'avoir osé résister à ses avances (Gn 39,11-18).

Ceci se vérifie parce que, dans le récit biblique, le narrateur est réputé fiable²⁷ au sens où il n'est pas suspect de vouloir égarer le lecteur. C'est ainsi que ce qu'il relate lui-même reflète la vérité du récit et des personnages : s'il affirme par exemple que les gens de Sodome sont mauvais et pécheurs (Gn 13,13) ou que tel docteur de la loi pose une question à Jésus « pour se justifier » (Lc 10,29), il faut le suivre. En revanche, les personnages humains ne sont pas toujours fiables. À l'instar de tout humain, ils peuvent se tromper ou vouloir tromper : Isaac se trompe quand il prend Jacob pour Ésaü (Gn 27), Caïn dit ne pas savoir où est son frère qu'il vient d'assassiner (Gn 4,9), et Sarah nie avoir ri (Gn 18,15). De même, Pierre fait fausse route quand il affirme qu'il n'abandonnera pas Jésus (Mc 14,29), et Ananie et Saphire cherchent à induire l'apôtre Pierre en erreur (Ac 5,1-8). Le lecteur évitera donc soigneusement de mettre sur le même plan les affirmations fiables du narrateur et le discours des personnages, qui sera sans cesse à évaluer à partir de l'ensemble du récit et en particulier de ce que dit le narrateur.

Les actions des personnages contribuent évidemment aussi à leur caractérisation. Mais si elles ne sont pas assorties d'un commentaire du narrateur, elles sont plus délicates à manier, dans la mesure où elles prennent parfois leur sens véritable par la suite. Ainsi, quand Joseph ne se fait pas reconnaître de ses frères lorsqu'ils se revoient en Égypte vingt ans après qu'ils l'ont vendu comme esclave (Gn 42,7-8), le lecteur se demande à quel jeu il se livre. Ce n'est que lorsqu'il se dévoile pour rendre possible une réconciliation que la logique de son action apparaît au lecteur (45,1-13). Quand David ment au prêtre Ahimélek pour obtenir de lui du pain et une arme, le lecteur a l'impression qu'il ruse pour ne pas le mettre en danger ; après le massacre du prêtre, de sa famille et de ses concitoyens, quand le lecteur apprend que David était conscient de ce risque, il relit autrement ce qu'il a fait (1 S 21,2-22,23).

- *Caractérisation doublement indirecte*

D'autres traits de caractérisation sont repérables indirectement dans le récit. Je mentionne ici deux procédés, à titre d'exemple. Le premier relève de l'interaction entre les personnages. Prenons un exemple. En 2 S 12,18, quand les serviteurs de la cour parlent entre eux du roi David dont ils pensent qu'il fera un malheur quand il apprendra la mort de son fils, ils fournissent des éléments indirects utiles à la caractérisation de David ; de même, en 1 S 16,4, quand les anciens de Bethléem viennent au devant de Samuel en tremblant et lui demandent si sa venue est de bon augure, ils contribuent à faire voir Samuel comme un personnage peu rassurant aux yeux de ses concitoyens. Lorsque Jésus s'adresse aux pharisiens en leur disant qu'ils sont des hypocrites honorant Dieu des lèvres alors que leur cœur est loin de lui, ce qu'il leur dit contribue évidemment à caractériser ce personnage collectif (Mc 7,6-8).

²⁷ En principe, dans la tâche de guider le lecteur dans le monde du récit, un narrateur peut être *plus ou moins fiable*. Des cas de narrateurs non fiables se rencontrent dans la littérature moderne, mais pas dans la Bible.

Un second procédé relève pour sa part de la comparaison que le lecteur est amené à faire entre divers personnages ou entre deux aspects d'un même personnage. Dans la parabole du pharisien et du publicain déjà mentionnée ci-dessus, le contraste entre les deux personnages sert leur caractérisation (Lc 18,11-13). De même, la réaction contrastée que Gédéon et Jephté ont face à la contestation des gens d'Éphraïm (Jg 8,1-3 et 12,1-6) contribue à caractériser ces deux juges. L'analogie entre les abus de pouvoir des fils d'Éli, prêtres à Silo (1 S 2,12-17.22-25), et ceux des fils de Samuel, juges à Beershéba (1 S 8,3) est significative : comme les agissements des premiers ont causé le malheur d'Israël (1 S 4), il est à prévoir que les abus des seconds pourraient avoir des conséquences semblables. Les anciens d'Israël sont donc bien inspirés lorsqu'ils veulent les évincer (8,4-5). Le contraste entre deux attitudes d'un même personnage peut également être révélateur. On pensera par exemple à Pierre qui, après avoir été inspiré par le Père pour reconnaître la messianité de Jésus réagit comme le ferait Satan en refusant d'envisager que le même Jésus doive souffrir et être mis à mort (Mt 16,16-17 et 22-23).

- *Premières impressions*

Une attention particulière sera réservée aux premiers éléments de caractérisation d'un personnage et à ses premières paroles. Ces éléments en effet sont rarement anodins. Souvent même, ils sont déterminants. C'est « la loi des premières impressions ». Campé dès Gn 11,27-32, le lien entre Abram et la maison de son père, sera une des constantes de son histoire, tandis que la stérilité de Saraï la caractérisera longtemps (11,30). De même, la première parole qu'Abram adresse à sa femme pour lui demander de se faire passer pour sa sœur de manière à se protéger du danger, est révélatrice d'un lien entre les époux, qu'il faudra du temps pour dénouer (12,11-13). Il n'est évidemment pas sans portée que Moïse entre dans le récit comme un « sauvé des eaux » (Ex 2,1-10), ou que les premiers mots de Saül soient pour abandonner la recherche des ânesses de son père de peur que ce dernier ne s'inquiète (1 S 9,5). L'introduction de Jean le baptiste dans le 4^e évangile résume l'essentiel du personnage (Jn 1,6-8), tandis que sa première parole le campe d'emblée comme un personnage en retrait de Jésus (1,15) – ce que rappelleront encore ses derniers mots (3,30).

(7) *L'art de la répétition*

Au terme de ce rapide parcours concernant les choix du narrateur, il n'est pas inutile de préciser que c'est également du narrateur que dépendent le choix des mots, la formulation des phrases, les insistances en tous genres. C'est pourquoi l'analyse narrative va naturellement de pair avec ce que les anglosaxons appellent *close reading*, une lecture attentive à la formulation précise du texte.

Dans cette ligne, on soulignera le goût du narrateur biblique pour les répétitions. Plus haut, à propos de la scène de l'agonie de Jésus en Mc, j'ai noté combien cette technique narrative peut être importante pour la construction

d'une scène et la caractérisation d'un personnage. S'il est peu prisé dans notre esthétique littéraire, le procédé de la répétition est fréquent dans l'art littéraire de la Bible. Voici quelques phénomènes récurrents :

- mots clés ou *Leitwörter* — exemples : le verbe « devenir le gendre du roi » dans le récit du mariage de David en 1 S 18,17-28 ; le terme « heureux » dans les béatitudes en Mt 5,3-11 ;
- reprises de motifs concrets — exemples : le feu et la nuée dans le récit du livre de l'Exode (Ex 4 ; 14 ; 19-20 et 40) ; la venue de l'ange de Dieu dans l'évangile de l'enfance de Luc (14 fois entre Lc 1,11 et 2,24) ;
- récurrence de thèmes narratifs — exemples : l'infidélité d'Israël à chaque génération nouvelle dans le livre des Juges (voir 2,11 ; 3,7.12 ; 4,1 ; 6,1 ; 10,6 ; 13,1) ou l'incompréhension des disciples dans l'évangile de Marc ;
- séquences d'actions répétées — exemples : le quadruple appel de Samuel en 1 S 3,4-9 ou le triple envoi de soldats à Élisée en 2 R 1,9-15 ; les trois tentations de Jésus en Mt 4,1-11, ou les cinq controverses entre Jésus et les juifs en Mc 2,1-3,5.

Une séquence d'actions particulière est la *scène-type*. Il s'agit d'une convention littéraire (liée à la culture) qui veut que certaines scènes soient racontées à partir d'un même canevas comprenant plusieurs éléments stables ; on constate souvent aussi le recours à l'un ou l'autre mot clé. Exemples : l'annonce de naissance à une future mère (Gn 18,1-15 ; Jg 13,2-7 ; 1 S 1 ; 2 R 4,8-17 ; Lc 1,5-25 et 26-38) ; la rencontre au puits entre un homme et une future épouse (Gn 24 ; 29 ; Ex 2,15-22 ; Jn 4,1-20) ; la vocation du héros (Ex 3 ; Jg 6 ; 1 S 3, etc.)²⁸. Dans ce genre de répétition, ce sont les déclinaisons particulières qui confèrent leur caractère singulier à chaque récit et une comparaison est souvent utile pour les repérer.

À côté de ces phénomènes, la répétition de phrases est un procédé assez fréquent qu'il est utile de regarder de près. En effet, outre les insistances qu'il permet, il recèle des variations parfois ténues (ajout, oubli, interversion ou changement de mots, modification syntaxique, etc.) qui sont le plus souvent significatives, en particulier lorsqu'un personnage répète à sa façon ce que le narrateur a relaté, ce qu'un autre personnage a dit ou ce que lui-même a affirmé auparavant. Par exemple, en Gn 39,11-19, il suffit d'observer attentivement la manière dont la femme de Putiphar manipule les faits pour faire condamner Joseph²⁹, pour avoir un bel aperçu des potentialités narratives que ce type de procédé recèle³⁰. Voir aussi la scène où un scribe répète presque mot pour mot

²⁸ Pour plus de détail, voir R. ALTER, *L'art du récit biblique*, p. 68-89.

²⁹ Voir à ce sujet R. ALTER, *L'art du récit biblique*, p. 149-153.

³⁰ Sur ce point, la rhétorique sémitique peut être un outil précieux pour repérer répétitions et autres reprises parfois distantes dans un même texte. Sur cette

ce que Jésus vient de dire du grand commandement en Mc 12,28-34, mais en modifiant la fin de ses paroles, ce qui lui vaut l'approbation finale de Jésus.

Lié (partiellement en tout cas) à la répétition, le phénomène de l'intertextualité sollicite le lecteur d'une manière particulière. Il s'agit de rappels (par citation, allusion, imitation, reprise) d'autres textes du corpus biblique – ou, si l'on souhaite étendre le concept, d'autres textes de la littérature ancienne, en particulier du Proche-Orient. Le repérage de rapports intertextuels peut parfois s'avérer déterminant pour percevoir certaines harmoniques du récit ou pour le comprendre avec finesse ; mais, la plupart du temps, ce repérage n'est possible que pour un lecteur « compétent », même si un tel lien entre textes doit reposer sur des appuis repérables. Je me contenterai de l'un ou l'autre exemple.

En 1 R 17,34, le narrateur renvoie, à propos de la refondation de Jéricho au prix de sacrifices humains, à la malédiction prononcée par Josué lors de la destruction de cette ville, en Jos 6,26. Dans un sens analogue, l'ensemble Jos-2 R est balisé par des annonces prophétiques que l'on voit se réaliser. Ce type de lien intertextuel est nécessaire à la compréhension du lecteur. Les renvois à l'Ancien Testament dans les récits évangéliques relèvent souvent de ce genre.

En Jg 19, le lecteur compétent voit se reproduire une scène semblable à celle qu'on lit en Gn 19 : l'agression par les hommes d'une ville (Yabésh et Jéricho) d'étrangers de passage qui ont été accueillis pour la nuit par un de leurs concitoyens d'origine étrangère. La lecture de Jg 19 à la lumière de la scène de la Genèse accentue de beaucoup le caractère dramatique du récit. En effet, là au moment où, à Jéricho, une intervention surnaturelle réduit à néant le projet des agresseurs (Gn 19,10-11), à Yabésh, les choses prennent une tournure tragique puisqu'une femme est violée à mort par une horde violente (Jg 19,25).

Entre les scènes similaires des évangiles synoptiques (plus rarement du 4^e évangile), des phénomènes d'échos intertextuels permettent au lecteur de saisir la particularité de telle narration par rapport à telle autre dans un autre récit évangélique. On l'a vu dans la comparaison entre les deux scènes de l'agonie à Gethsémani de Marc et Luc (voir ci-dessus). Autre exemple : la disposition des trois mêmes tentations en Matthieu et Luc confère une orientation singulière à chaque récit. Si Mt 4,1-11 semble suivre un ordre dicté par les citations du Deutéronome (autre lien intertextuel essentiel pour comprendre l'enjeu des tentations), Lc 4,1-13 inverse les deux dernières tentations, de sorte que l'épisode se termine à Jérusalem, là où le diable quitte Jésus « jusqu'au temps fixé » (v. 13), c'est-à-dire le moment de la passion où « Satan entre en Judas » (Lc 22,3), ce qui sonne l'heure du pouvoir des ténèbres (22,53).

1.3. Le narrateur et le lecteur : Nathan et David (2 S 12,1-6)³¹

La façon de raconter une histoire correspond à la somme des choix du « narrateur » — concept désignant la « voix » qui raconte, qu'il faut distinguer de l'auteur (historique) du texte. Elle est décisive dans la mesure où c'est elle qui fournit au lecteur de quoi s'orienter dans le monde du récit. Elle consiste dans le déploiement d'une « stratégie narrative » poussant le lecteur à réagir de telle ou telle façon, à ressentir des émotions ou des sentiments, de manière à mettre en question sa vision du monde ou de l'existence et à lui proposer des valeurs ou à dénoncer des contre-valeurs. Le premier exemple vise à faire comprendre comment une telle stratégie peut entraîner le lecteur et l'amener à réagir en s'impliquant vis-à-vis de l'histoire qui lui est racontée.

L'exemple est tiré des aventures de David en 2S 11-12. Roi à Jérusalem, David a commis l'adultère avec Bethsabée, la femme d'Urie, un capitaine de son armée. Il s'est ensuite arrangé pour que le mari soit tué à la guerre. Il épouse alors la veuve qui lui donne bientôt un fils. Aux yeux du roi, tout est bien qui finit bien, mais Adonaï n'est pas de cet avis (11,27). Aussi envoie-t-il Nathan qui, arrivé chez le roi, lui raconte une histoire, sans dire qu'elle est fictive (12,1-4).

« ^{1b} Deux hommes étaient dans une même ville, un riche et un pauvre. ² Le riche avait petit et gros bétail en très grand nombre, ³ mais le pauvre n'avait rien du tout, si ce n'est une brebis, une seule, une petite, qu'il avait achetée ; et il la fit vivre, et elle grandit avec lui et avec ses fils, ensemble ; de son pain elle mangeait et de sa coupe elle buvait et dans son sein elle couchait : elle devint pour lui comme une fille. ⁴ Arriva un visiteur pour l'homme riche qui épargna de prendre de son petit et de son gros bétail pour préparer pour le voyageur venu pour lui, et il prit la brebis de l'homme pauvre et il la prépara pour l'homme venu chez lui. »

⁵ Et David se mit en grande colère contre l'homme et il dit à Nathan : « Par la vie d'Adonaï, oui ! il mérite la mort, l'homme qui a fait cela. ⁶ Et la brebis, il la remboursera quatre fois parce qu'il a fait cette chose et parce qu'il n'a pas épargné³². » ⁷ Et Nathan dit à David : « C'est toi, l'homme ! »

La réaction de David au récit de Nathan est affectivement forte. En roi juste, il condamne sévèrement le riche pour n'avoir pas eu pitié. Nathan lui tend alors un miroir pour dénoncer en lui « l'homme qui a fait cela », une révélation inattendue qui amènera David à confesser sa faute. La réaction du roi au récit qu'il entend est aussi spontanée que sincère. En réalité, elle est habilement provoquée par la stratégie du narrateur Nathan. Par sa façon de mettre son histoire en récit, il fait tout pour impliquer affectivement David et l'amener à

³¹ Cette étude est tirée de l'article suivant : A. WÉNIN, « Le récit et le lecteur », *Gregorianum* 94 (2013) 503-523 (p. 504-507).

³² Le verbe *hamal* est souvent traduit « n'a pas eu pitié ». Mais il signifie d'abord épargner, un sens qu'il a au v. 4 pour caractériser la réaction du riche. La répétition est significative : dans le récit, le riche « épargne » son bétail... et David traduit : il « n'a pas épargné » le pauvre !

trouver tellement odieux l'acte du riche qu'il se mette en colère et ait envie de le condamner de manière exemplaire. Voyons comment.

Nathan commence son récit en décrivant très sobrement les deux hommes, le riche et le pauvre³³. Le fait qu'ils se côtoient dans la même ville souligne d'emblée l'opposition criante : au riche, petit et gros bétail en abondance, au pauvre, rien qu'une brebis. L'évocation semble neutre, objective. Pourtant, le choix des détails à mentionner et l'ordre de leur présentation n'ont rien de neutre. Pour camper les deux hommes, Nathan se borne à évoquer leurs seules possessions en bétail, et en commençant par souligner la surabondance du riche, il se prépare à impressionner David par l'extrême dénuement de celui qui « n'a rien du tout » (*ên-kol*). Puis il poursuit sa description. Elle reste objective en apparence. Mais en évoquant la brebis – « une seule, une petite » – et en précisant que le pauvre a dû l'acheter, à l'inverse du riche dont la fortune semble aller de soi, Nathan suggère déjà le lien particulier qui attache cet homme à son unique bête. Puis il décrit longuement³⁴ comment il en vient à traiter cette agnelle comme un membre de la famille, nouant avec elle une véritable intimité au quotidien. Et par l'accumulation de détails concrets, il charge d'une forte émotion la description de cet homme démuné qui semble compenser son manque de tout par l'affection portée à son unique bien. Un tel attachement donne à l'animal un prix sans commune mesure avec sa valeur marchande : *elle est pour lui comme une fille*, conclut-il. Face à une description aussi touchante, qui ne ressentirait pas d'empathie, voire de tendresse, vis-à-vis de ce pauvre et de son agnelle ?

En réalité, en racontant les choses ainsi, Nathan prépare la suite³⁵. Sur l'arrière-fond de cette description, en effet, le geste du riche qui s'empare de l'unique agnelle du pauvre, apparaît d'autant plus ignoble qu'il met fin à un tableau touchant par lequel le récit a attiré la sympathie du roi. Car le riche agit sans aucun égard pour le pauvre ni pour ce que la brebis représente à ses yeux. De plus, au moyen d'une introspection fugace dans son esprit³⁶, Nathan suggère la motivation éhontée qui est la sienne : il « épargne » son propre bétail, il a pitié de ses immenses troupeaux, tout en tenant à se montrer prévenant vis-à-

³³ Je m'appuie ici sur J.P. FOKKELMAN, *Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel. Vol. I. King David*, Assen 1981, 72-75 et m'inspire abondamment de ce que j'ai écrit : A. WÉNIN, «David et l'histoire de Natan (2 Samuel 12,1-7), ou : le lecteur et la fiction prophétique du récit biblique», in D. MARGUERAT, éd., *La Bible en récits. Le monde de la Bible* 49, Genève 2003, 153-164, repris dans D. MARGUERAT – A. WÉNIN, *Saveurs du récit biblique*, Paris – Genève 2012, 319-337.

³⁴ La description du riche compte six mots en hébreu, celle du pauvre et de l'agnelle vingt-cinq, soit deux cinquièmes du récit de Nathan.

³⁵ L'introduction (ou exposition) est calibrée de sorte que le lecteur attende ce qui va se passer. Plus la description est longue, plus il s'attendrit devant le tableau dont il est fait témoin, mais plus aussi il se demande ce qui va se produire pour ce pauvre et son agnelle sur laquelle Nathan centre toute l'attention.

³⁶ Celle-ci est rendue possible grâce à un changement subreptice de focalisation, le narrateur empruntant un court instant le point de vue du riche de manière à faire percevoir sa façon de voir et ce qui la sous-tend.

vis de son hôte. Par ce simple verbe, Nathan souligne donc l'insensibilité du riche avec autant de justesse que de discrétion, accentuant de la sorte le côté inhumain du vol perpétré dont il dévoile ainsi la raison profonde. Cela dit, à part ce verbe, Nathan ne fait que relater objectivement les gestes du riche, d'un ton neutre et froid, donnant ainsi le sentiment qu'il agit sans aucun état d'âme et est parfaitement insensible à la souffrance qu'il impose à celui qui n'a déjà rien. De plus, en s'abstenant de tout jugement explicite, il crée pour ainsi dire un vide, un appel d'air. C'est dans cette brèche que David s'engouffre pour dénoncer avec véhémence cette injustice criante³⁷, au point qu'il condamne à mort « l'homme qui a fait cela », alors que, s'agissant d'un vol de petit bétail, la peine prévue par la loi est seulement le remboursement au quadruple (cf. Ex 21,37). C'est du reste ce que le roi précise dans un second temps, une fois qu'il a laissé éclater sa colère (v. 6).

Cet exemple le montre bien : un récit implique émotionnellement celui à qui il s'adresse, le narrataire. Sans en avoir l'air le plus souvent, le narrateur guide son regard et son appréciation des faits et des personnages et il induit chez lui une réaction qu'il s'efforce d'orienter voire de provoquer. Il le fait entrer dans un monde où évoluent des personnages en faisant en sorte qu'il se sente plus ou moins proche de tel ou tel. À travers les choix ou les attitudes de ceux-ci, en effet, il propose³⁸ des valeurs ou des contre-valeurs de manière à orienter la réaction du lecteur dans un certain sens et à questionner sa façon de penser ou de vivre. Il suscite aussi chez le narrataire des réactions affectives et émotionnelles aiguillonnées tour à tour par une perplexité, par un suspense basé sur le savoir et l'ignorance, par une surprise qui prend de court. Il joue aussi sur les sympathies et les antipathies, sur le désir et la crainte que le récit éveille chez le destinataire. Dès lors, en lisant, ce dernier ne reste pas inactif. C'est même lui qui, d'une certaine manière, donne vie au récit à partir des impulsions données par la narration.

En effet, tant que personne ne l'écoute ou ne le lit, un récit reste lettre morte. Il se met à vivre quand quelqu'un le reçoit, et, à mesure qu'il se déroule, son monde prend forme grâce au travail émotionnel, affectif et mental qu'il suscite chez le narrataire sollicité davantage par les choix du narrateur que par les événements de l'histoire. S'engage ainsi un dialogue, le plus souvent implicite, entre narrateur et narrataire, un dialogue qui rend possible la jouissance du récit et sa compréhension. Ce dialogue sera d'autant plus fécond que le narrataire entrera dans le pacte de lecture et accueillera le récit tel qu'il se donne (comme David avec Nathan), se laissant entraîner dans son monde pour lui laisser toutes ses chances de faire sens. Mais c'est au lecteur que revient la tâche de construire le sens à partir de ce que le narrateur lui fournit pour le guider dans sa découverte du monde du récit.

³⁷ On lira un autre exemple en Mt 21,28-46 où les paraboles des deux fils et des vignerons homicides font réagir grands prêtres et pharisiens qui, comprenant qu'il s'agit d'eux, veulent arrêter Jésus.

³⁸ La forme écrite des récits bibliques permet de nommer « lecteur » le destinataire du récit, autrement dit le narrataire.

1.4. Ouverture : l'Histoire et les histoires

Comme toutes les méthodes d'exégèse, l'analyse narrative se caractérise par la question qu'elle pose au texte – narratif, en l'occurrence. Cette question est : comment le récit est-il raconté, comment interpelle-t-il son destinataire ? Cette méthode de lecture se donne donc pour tâche d'observer en priorité les moyens utilisés par le narrateur pour construire le récit et faire entrer le lecteur dans son monde. Elle prend ainsi de nettes distances avec ce qui reste dominant dans l'exégèse classique, à savoir les questions historiques : d'où vient le texte ? par qui et pour qui a-t-il été écrit ? dans quel but ? bref : quelle est son histoire et que peut-il dire de l'histoire ? On l'aura noté, en effet : dans ce qui a été dit de l'analyse narrative, ces questions ne se posent pas. Car le récit biblique n'y est pas vu d'abord comme un document historique, mais comme un monument littéraire. C'est ce qui caractérise les méthodes synchroniques qui envisagent le texte tel qu'il se propose, sans se préoccuper de sa genèse comme le font les méthodes diachroniques³⁹. Cela dit, aucune méthode n'est supérieure. Simplement, elle est différente et répond à des questions différentes, à des attentes différentes.

Quant au rôle du lecteur, l'analyse narrative permet de prendre conscience que « le sens d'un texte se construit dans l'événement même de la lecture. Car le lecteur n'est pas un récepteur passif. Il est comme entraîné par le narrateur à entrer dans un processus actif, dynamique, de production de sens à partir d'éléments et de signes disposés tout au long de la narration. En ce sens, l'approche narrative ne propose pas une lecture froide et technique des récits. Au contraire. Tout en démultipliant le plaisir de lire, elle introduit à un dialogue vrai avec le texte. [...] Pris au sérieux, un tel dialogue ne laisse personne intact. Cette lecture pourrait donc bien impliquer, au-delà de la mise en œuvre de ses procédures, une nouvelle herméneutique biblique, une manière différente d'envisager l'anthropologie et la théologie bibliques. Non pas seulement comme un regard purement historique sur la manière dont l'Israël ancien a considéré Dieu et l'homme dans leurs relations mutuelles. Mais aussi comme un processus actuel où une vérité de l'homme et de Dieu vient au jour dans l'expérience même du dialogue entre le narrateur biblique et son lecteur. »⁴⁰

³⁹ Diachronique, « à travers le temps », qualifie les méthodes s'intéressant à l'histoire qui a donné naissance à un texte et à sa forme concrète. Par opposition, synchronique, « dans un même temps », qualifie toute lecture qui envisage dans sa logique interne, quoi qu'il en soit de sa genèse.

⁴⁰ J.-L. SKA, J.-P. SONNET, A. WÉNIN, *L'analyse narrative des récits de l'A.T.* (CahEv 107), Paris, Cerf, 1999, p. 7-8.

Chapitre 2

Rapide vade-mecum de l'analyse narrative

Les quelques pages ci-dessous constituent une reprise succincte du chapitre 1. Elles fournissent quelques repères essentiels ainsi qu'une batterie de questions à poser lorsque l'on étudie un récit concret (en pratique, une scène pas trop longue).

Une remarque importante. L'analyse narrative suppose un certain pragmatisme dans l'approche des textes – ce en quoi elle porte la marque de son origine anglo-saxonne. C'est à l'expérience que l'on apprendra à utiliser les instruments avec à-propos, en sachant que c'est le récit lui-même qui fera privilégier tel ou tel outil, davantage adéquat pour l'étudier.

1. Points de repère essentiels : bref rappel

L'analyse narrative part d'un constat assez simple : on peut raconter une même histoire de bien des manières, et le sens qui se dégage ainsi que l'effet produit sur l'auditeur ou le lecteur dépendent de la façon concrète de raconter (le « comment »).

La narration qui donne naissance à un récit concret de cette histoire suppose divers choix. Ces choix concernent la sélection des faits à raconter, l'ordre de leur présentation, la modulation du rythme, la manière de mettre en scène les personnages, les mots et les images employés. Ils portent aussi sur d'autres éléments : les faits sont-ils synthétisés de manière neutre, ou décrit-on les personnages en train de parler et d'agir ? Les faits sont-ils racontés comme les verrait un observateur extérieur, ou sont-ils donnés à voir à travers les yeux d'un personnage de l'histoire ? Des choses normalement cachées, comme la vie intérieure des acteurs, sont-elles dévoilées au lecteur ? Ce qui est raconté est-il l'objet de jugements, ou la responsabilité d'apprécier les faits et les personnages est-elle laissée au lecteur ?

L'instance qui opère tous ces choix pour donner forme concrète au récit est appelée *narrateur*. Cette « voix » qui raconte le récit est un concept littéraire et doit être distinguée de l'auteur réel, historique. Dans la Bible, le narrateur est quasi toujours anonyme. Il apparaît comme omniscient car il sait tout de l'histoire qu'il raconte et connaît les pensées secrètes de ses personnages, même de Dieu ; cependant, il reste réservé dans l'usage qu'il fait de cette faculté, donnant au lecteur tout ce qui est utile pour comprendre le récit, mais seulement cela. Il est considéré comme fiable par rapport à ce qu'il raconte : il ne peut donc être soupçonné de tromper le lecteur.

L'analyse narrative offre des outils pour étudier comment le narrateur raconte à sa manière une histoire donnée et entraîne ainsi son auditeur ou son lecteur (« narrataire ») dans son monde ; elle s'intéresse également à la tâche de ce dernier. Car le narrataire ne peut rester passif. Sans lui, le récit reste lettre morte faute de déchiffrement. La stratégie de communication du narrateur est inopérante si personne n'accepte de se prendre à son jeu, lui accordant sa confiance et le prenant pour guide dans la découverte de l'histoire. Cette découverte est d'ailleurs guidée par des signaux laissés dans le récit par le narrateur, signaux dont le narrataire doit tenir compte s'il veut entrer dans le monde du récit.

2. Concrètement : principales questions à poser au texte

Le travail d'analyse narrative commence en délimitant le texte à étudier, en distinguant, le cas échéant, divers épisodes ou scènes disposés en séquence. Une fois le récit délimité, diverses opérations sont à réaliser. Certaines sont plus efficaces que d'autres en fonction des récits. La méthode comporte une part d'intuition, de flair, de pratique aussi. L'ordre retenu ci-dessous s'avère en général le plus efficace (mais pas toujours). Toutefois les résultats de la dernière enquête (sur les répétitions) sont susceptibles de compléter, voire de modifier les analyses précédentes.

a. L'intrigue

a.1. Quels moments de l'histoire sont sélectionnés et racontés (être attentif, par ex. aux marqueurs temporels : adverbes, compléments de temps ou propositions temporelles, etc.) ? Y a-t-il des sommaires (série d'actions résumée) ? Les omissions (actions importantes dont il n'est pas fait état) sont-elles comblées ensuite ?

a.2. Les faits sont-ils racontés dans l'ordre chronologique ? Repérer anticipations (prolepses) et retours en arrière (analepses), en distinguant le récit du narrateur et les paroles des personnages ? Y a-t-il des moments concomitants et, si oui, dans quel ordre sont-ils disposés ? Quel est l'effet des éventuels jeux sur l'ordre chronologique ?

a.3. Quelles sont les grandes étapes de l'agencement du récit ?

Voici une manière de procéder :

- Suite à la situation initiale ou « *exposition* » (c.-à-d. la présentation des personnages et du cadre – sans action déclenchant une tension),
- repérer le manque qui apparaît, le problème qui se pose, la crise qui s'ouvre et suscite l'intérêt du lecteur par un suspense, une curiosité (moment déclencheur),

- puis chercher le moment du récit où intervient la solution du problème (« *dénouement* ») et l'action qui la provoque (« *action décisive* ») et qui permet une éventuelle finale (« *épilogue* ») ; le dénouement correspond à la liquidation finale de la tension narrative (fin du suspense, de la curiosité), et l'action décisive à ce qui provoque cette disparition.

- Noter ensuite les étapes intermédiaires menant du problème à sa solution (phase appelée « *complication* », parce qu'elle décrit la complexification du problème avant que n'intervienne une solution).

- Une surprise intervient-elle dans le cours du récit pour le faire rebondir, en réorienter le cours ? Comment contraint-elle à comprendre autrement ce qui précède ?

◇◇ Il arrive que manque l'exposition ou l'épilogue. C'est assez fréquent lorsque la scène étudiée constitue un épisode d'une séquence plus ample.
 ◇◇ Par ailleurs, on n'oubliera pas que certains éléments d'exposition peuvent intervenir dans le cours du récit, là où ils sont utiles (exposition différée).

a.4. Quelle est la nature de la tension narrative ?

Joue-t-elle :

- sur le suspense :
« que va-t-il se passer ? ou comment cela va-t-il se passer ? »
- sur la curiosité :
« que se passe-t-il ? » – où est alors l'omission qui la provoque ?
- sur la surprise :
« là, je ne m'y attendais pas ! » – quel élément caché jusque-là est alors révélé ? Quelle relecture de ce qui précède cela provoque-t-il ?

b. Le jeu sur la temporalité

Observer le rythme du récit en comparant le temps pris pour raconter les faits (temps « racontant ») et la durée des faits racontés (temps « raconté»). Le narrateur prend-il le temps de raconter ou résume-t-il à gros traits ? Y a-t-il des points morts (descriptions, commentaires), des bonds dans le temps (ellipses) ?

À partir de là, peut-on préciser les insistances du récit ?

c. Le point de vue et les « positions » des personnages et du lecteur

Où est placé « l'œil de la caméra » et comment se déplace-t-il au fil du récit ? (Autrement dit, quel est le « focalisateur » ?) Le narrateur :

- fait-il voir les choses comme peut les voir un observateur extérieur (point de vue du narrateur),
- ou emprunte-t-il les yeux d'un des personnages (point de vue du personnage) ?

Il importe d'être attentif aux glissements d'un focalisateur à l'autre (parfois très rapide ou très bref).

De son propre point de vue ou à partir du point de vue du personnage focalisateur, le narrateur :

- montre-t-il d'un personnage ou d'une action ce qui est observable de l'extérieur par n'importe quel observateur de la scène (*focalisation externe*) ?
- raconte-t-il aussi ce qui se passe derrière le décor ou à l'intérieur des acteurs, c'est-à-dire ce qu'aucun témoin humain de la scène ne peut voir (*focalisation interne*) ? Donne-t-il ainsi accès à des informations montrant que lui-même ou le personnage connaît des choses cachées, qu'il domine le temps et l'espace ?

◊◊ Lorsque le narrateur joue lui-même avec cette possibilité, on dit qu'il recourt à son savoir étendu (ou omniscience). On se posera alors la question de savoir en quoi ce procédé est utile au lecteur, ce qu'il ajoute à sa compréhension des faits relatés et des personnages.

À partir de ces observations, examiner la « position » respective du lecteur et des différents personnages : comment ceux-ci se situent-ils les uns par rapport aux autres quant à la connaissance de ce qui se passe ? Le lecteur en sait-il autant qu'eux ? plus ? moins ? Quel effet cela produit-il ? On sera attentif en particulier aux jeux d'ironie permis par ce procédé.

d. Les personnages (*s'intéresser surtout aux protagonistes*)

Comment le narrateur construit-il ses personnages ?

Que dit-il lui-même : manières de nommer, éléments de description, informations, jugements moraux ; sentiments, motivations, intentions ? Il s'agit du *mode narratif* (ou « telling »).

Que suggère-t-il en détaillant les actions du personnage et en citant ses paroles (éventuellement ses monologues) ou en épousant son point de vue ? Il s'agit du *mode scénique* (ou « showing »). — *Note*. On n'oubliera pas que seul le narrateur dit le vrai du récit ; les personnages pensent et parlent à partir de leur propre vision des choses. Ils peuvent se tromper et (chercher à) tromper.

L'interaction entre les personnages est-elle révélatrice de l'un ou l'autre trait du personnage que l'on examine ? Des analogies ou oppositions contribuent-elles à sa caractérisation ?

Quels sentiments le narrateur éveille-t-il ainsi chez le lecteur vis-à-vis des personnages ? La loi des « premières impressions » se vérifie-t-elle ?

Quels rôles jouent les personnages secondaires à côté des protagonistes : agents, faire-valoir ou repoussoirs, figurants ? Que permettent-ils de mettre en évidence chez les personnages principaux ?

e. Les répétitions

Le récit biblique cultive l'art de la répétition. L'attention aux répétitions de divers types peut s'avérer essentielle : mots clés, expressions, phrases ; motifs (image, action, objet), thèmes (idée morale, psychologique, théologique), séquences d'action (triple répétition d'une même action, par ex.).

Si des répétitions sont repérables dans le récit, il sera utile de les examiner dès l'étude de l'intrigue ou en rapport avec les personnages.

- Observer les répétitions dans le récit
- Noter soigneusement les variations (parfois subtiles) et se demander de quoi elles peuvent être significatives, ou quel effet elles ménagent.
- Être particulièrement attentif lorsqu'un personnage reprend ce qu'a dit le narrateur ou lui-même ou un autre personnage : c'est souvent révélateur.

Des rapports intertextuels avec d'autres textes du corpus biblique (ou de la littérature antique) peuvent-ils être mis en évidence à partir d'appuis repérables (citation, allusion, imitation, reprise) ? Qu'est-ce que ces liens mettent en évidence dans le récit analysé ?

Deuxième partie

Exemples d'analyse de récits

Chapitre 3

Élisée et la veuve du prophète (2 R 4,1-7)

Comme cela a été dit, l'analyse narrative propose des outils pour observer comment le récit est raconté, comment il sollicite le lecteur, comment il véhicule des choix possibles, propose des valeurs à considérer ou à refuser, implique le lecteur non seulement avec son intelligence et son imagination, mais aussi dans ses émotions et son affectivité. En d'autres termes, elle apprend à repérer avec attention le travail du narrateur dans la construction du récit, de son intrigue et de ses personnages. C'est ce que je voudrais montrer ici en lisant 2 R 4,1-7. Je m'inspire largement mais librement, pour ce faire, du travail de Jan P. Fokkelman qui recourt à cet exemple pour introduire l'analyse littéraire au début de son livre *Comment lire le récit biblique*⁴¹.

¹ Une femme parmi les femmes des fils de prophètes cria vers Élisée en disant : « *Ton serviteur, mon mari, est mort ; et toi, tu sais que ton serviteur craignait Adonaï. Or le créancier va venir, pour prendre mes deux enfants comme esclaves pour lui.* » ² Élisée lui dit : « *Que puis-je faire pour toi ? Raconte-moi : qu'y a-t-il pour toi dans la maison ?* » Et elle dit : « *Il n'y a rien du tout pour ta servante dans la maison, si ce n'est une bouteille d'huile.* » ³ Et il dit : « *Va ! Demande pour toi au dehors des récipients, chez tous tes voisins, des récipients vides, n'en prends pas peu.* » ⁴ Puis rentre et ferme la porte derrière toi et derrière tes fils et verse dans tous ces récipients et ce qui est plein, mets-le de côté. »

⁵ Et elle alla de chez lui et elle ferma la porte derrière elle et derrière ses fils : eux lui apportaient tandis qu'elle versait. ⁶ Et quand les récipients furent pleins, elle dit à son fils : « *Apporte-moi encore un récipient* » ; et il lui dit : « *Il n'y a plus de récipient* ». Et l'huile cessa. ⁷ Et elle alla et raconta à l'homme de Dieu et il dit : « *Va, vends l'huile et rembourse toute ta créance ; et toi et tes fils, tu vivras avec le surplus.* »

⁴¹ J.P. FOKKELMAN, *Comment lire le récit biblique. Une introduction pratique* (Le livre et le rouleau 13), Bruxelles, Lessius, 2002, p. 7-17.

3.1. L'intrigue

Regardons d'abord *l'intrigue*. Cela a été dit plus haut : en général, un récit progresse en quatre moments. Dans *l'exposition*, le narrateur expose ce qu'il faut savoir avant de commencer l'histoire ; il introduit les personnages, les temps et les lieux de l'action. Celle-ci débute par un élément déclencheur qui lance la *complication* : un problème se pose et on cherche à le résoudre, mais souvent en l'aggravant. Au terme de la complication, une *action décisive* provoque le *dénouement* où la crise trouve sa solution avant le retour à la normale (*épilogue*).

Dans la pratique, les choses sont souvent moins simples, comme le montre notre bref récit. Avant que commence la scène de la veuve, Élisée a déjà été présenté comme leader charismatique d'une communauté de prophètes en Israël ; il a succédé à Élie et est un thaumaturge comme lui (2 R 2-3). L'exposition du récit se réduit donc à la seule présentation de l'épouse d'un des disciples d'Élisée (v. 1a : *Une femme parmi les femmes des fils de prophètes*). À vrai dire, le narrateur pourrait préciser davantage. Avant introduire la démarche suppliante de la femme auprès Élisée, il devrait ajouter que cette femme est veuve, qu'elle est pauvre, qu'un créancier menace de saisir ses enfants. En fait, ces éléments d'exposition, le narrateur ne les livre pas d'emblée : il préfère que le lecteur les apprenne de la bouche de la femme en même temps qu'Élisée, en l'entendant crier sa détresse. Plutôt que de décrire la situation de départ de façon neutre et froide dans le cadre d'une exposition classique, il laisse la femme exposer elle-même sa situation tragique⁴². Il « dramatise » ainsi les choses, et leur confère d'emblée une charge émotionnelle.

Ce cri de la femme (v. 1b) constitue *l'élément déclencheur*. Sa démarche suppliante en effet ouvre une crise en déclenchant le suspense : comment Élisée va-t-il réagir ? La femme obtiendra-t-elle qu'il agisse ? Le créancier lui prendra-t-il ses fils ? – *La complication* est formée du dialogue entre Élisée et la veuve (v. 2-4) : à la perplexité d'Élisée qui l'interroge sur ce qu'elle a chez elle, la femme répond, laissant percevoir encore mieux sa pauvreté extrême, puisqu'elle n'a quasiment plus rien. Suit un ordre d'Élisée qui crée la curiosité dans la mesure où le prophète ne dit pas en quoi rassembler de nombreux récipients et y verser le peu d'huile que contient une seule fiole résoudra le problème de la veuve. Élisée ne précise pas en effet ce qui devrait se passer ensuite. Une seconde phase de complication relate l'exécution de l'ordre d'Élisée par la femme, le lecteur se demandant ce qui va se passer après le miracle de la multiplication de l'huile (v. 5-6) : comment ce prodige résoudra-t-il la crise initiale ?

L'action décisive qui permet à la solution d'émerger est la seconde démarche de la femme qui va raconter ce qui a eu lieu à celui qu'elle reconnaît

⁴² Dans le récit biblique, le narrateur retient les éléments d'exposition qu'il ne communique au lecteur qu'au moment du récit où elle lui est utile. Voir *l'exposition différée* de Gn 42,23, par ex.

comme un homme de Dieu. En effet, cela permet à Élisée de lui indiquer la solution concrète qui va la libérer de la détresse qu'elle exposait au départ : la vente de l'huile lui permettra de rembourser le créancier et de vivre ensuite décemment avec ses fils (v. 7). La curiosité cesse ainsi (le lecteur voit le lien entre le problème initial et l'ordre du prophète), et le suspense retombe (on comprend comment la crise de départ trouvera sa solution). Cette finale abrupte ne laisse pas de place au dénouement attendu, où le narrateur raconterait que la femme réussit à vendre son huile et à rembourser le créancier, un épilogue la montrant en train de vivre en paix avec ses fils. Par cette ellipse inattendue, le narrateur laisse le lecteur face à la parole de l'homme de Dieu qui souligne que *toute* la dette sera éteinte, mais qu'il y aura même du *surplus*, signe que l'excès du don a remplacé l'excès de pauvreté.

Au terme de ce rapide regard sur l'intrigue, on constate qu'un récit procède de la sélection de moments que l'on raconte. Ainsi, après la conversation initiale entre la veuve et Élisée, le ramassage des récipients est passé sous silence et toute l'attention se centre immédiatement sur ce qui se passe dans le secret de la maison. De même, l'exécution du second ordre d'Élisée n'étant pas racontée (après le v. 7), le récit se termine sur une *prolepse* ou anticipation du futur de la femme et de ses fils. Ces deux *ellipses* contribuent à centrer le récit sur l'essentiel, conformément au principe d'économie narrative souvent illustré dans la Bible. Quant à l'ordonnancement des faits, on observe que le récit épouse l'ordre chronologique, sauf pour les causes du drame de la femme, qui ne sont rapportées qu'au moment où elle en parle à Élisée (*analepse*).

3.2. Les personnages

Après avoir observé le mouvement qui anime l'intrigue, regardons *les personnages*. Ils sont assez sommaires. Aucune description physique n'est fournie – elles sont très rares dans la Bible qui ne les retient que dans la mesure où elles sont nécessaires au récit. Ici, le personnage principal est certainement la femme : elle est sans cesse présente sur la scène du récit et c'est elle qui y amène l'autre protagoniste, Élisée, par deux démarches auprès de lui. Les deux fils ne sont que des agents de l'action.

Mais comment ces personnages sont-ils construits ? Une chose frappe dans cette scène : le recours incessant au dialogue (voir les italiques dans la traduction). Les deux premiers tiers du récit relatent une conversation entre la veuve et Élisée, la finale étant émaillée également de deux brefs dialogues entre la femme et un de ses fils puis avec l'homme de Dieu. Le narrateur affectionne donc particulièrement le mode scénique en montrant les personnages comme s'ils évoluaient devant le lecteur. Ses interventions à lui sont réduites : signaler les changements de locuteur dans les dialogues et raconter brièvement quelques actions : *Une femme [...] cria vers Élisée* (v. 1) ; *elle s'en alla de chez lui et ferma la porte derrière elle et derrière ses fils : eux lui apportaient tandis qu'elle versait, et... les récipients furent pleins* (v. 5-6a) ; *et l'huile cessa, et elle alla et raconta à l'homme de Dieu et il dit* (v. 6b-7a). Le narrateur ne livre aucune

explication, ne décrit aucun sentiment, ne formule aucun jugement sur les personnages ou sur les faits. On notera qu'il laisse même le dernier mot à Élisée. L'ensemble de la caractérisation se fait donc de manière indirecte.

Quel est le résultat de cette façon de procéder ? Observons le personnage de la veuve. Elle est brièvement introduite par son état civil et dans son rapport indirect à Élisée, comme l'épouse d'un de ses disciples. Puis immédiatement, le narrateur fait entendre son cri ou sa plainte : *Ton serviteur, mon mari, est mort ; et toi, tu sais que ton serviteur craignait Adonaï. Or le créancier va venir, pour prendre mes deux enfants comme esclaves pour lui* (v. 1b). C'est par les mots de la femme que le lecteur apprend son drame en même temps qu'Élisée, comme s'il était à côté de celui-ci.

Apparemment, la femme ne fait que décrire sommairement sa situation pitoyable. Mais au beau milieu de son discours, elle glisse une petite phrase peu utile à la description de sa détresse : *Toi, tu sais que ton serviteur craignait Adonaï*. Par ces mots, elle suggère à Élisée que sa situation le concerne (et insinue donc la raison de sa démarche) : elle répète par deux fois que son mari était un des disciples d'Élisée, précisant qu'il était un vrai fidèle d'Adonaï, le Dieu du prophète. Cette incise souligne l'injustice de sa situation – est-il juste que la veuve d'un tel homme soit malheureuse à ce point ? En s'exprimant ainsi, elle fait surtout discrètement pression sur Élisée pour qu'il ne laisse pas tomber la veuve d'un de ses fidèles disciples. Pourtant, la femme ne demande rien, laissant son interlocuteur face à son angoisse, comme si c'était à lui, à présent, de réagir, de faire quelque chose, de prendre sa responsabilité. Est-ce un signe de sa paralysie devant ce qui lui arrive ou de la confiance qu'elle met en Élisée ? Les deux, peut-être. À ce stade, on ne peut encore rien dire. Mais en entendant les malheurs de cette femme, le lecteur ressent pour elle une certaine sympathie et espère qu'il en va de même pour Élisée.

La réponse d'Élisée révèle d'emblée que la femme a réussi à le toucher et à le convaincre de faire quelque chose pour elle (*Que puis-je faire pour toi ?*). Mais malgré cette entrée en matière, Élisée le thaumaturge ne fait rien. Au contraire : il renvoie la veuve à elle-même, l'interrogeant sur ce qu'elle possède. Serait-il prêt à l'aider, mais pas sans elle ? C'est alors que le lecteur apprend en même temps qu'Élisée combien le dénuement de la femme est extrême : elle n'a plus rien – nouvel élément d'exposition que le narrateur a réservé et que le lecteur apprend en même temps que le prophète.

Dans ce contexte, l'ordre d'Élisée est curieux : il invite la veuve à amplifier son « rien du tout » en accumulant quantité de récipients vides où verser une infime quantité d'huile : *Va ! Demande pour toi au dehors des récipients, chez tous tes voisins, des récipients vides, n'en prends pas peu. Puis rentre et ferme la porte derrière toi et derrière tes fils et verse dans tous ces récipients et ce qui est plein, mets-le de côté* (v. 3-4). Un tel ordre n'a-t-il pas quelque chose d'absurde ? Le prophète, en effet, ne dit pas en quoi verser un peu d'huile dans de multiples récipients résoudra le problème de la veuve.

Pourtant, elle fait ce qu'Élisée lui dit. Le lecteur le comprend, car le narrateur répète les mots de l'ordre pour décrire les actions de la femme (v. 5-

6a) : *Et elle alla de chez lui et elle ferma la porte derrière elle et derrière ses fils : eux lui apportaient tandis qu'elle versait. Et... les récipients furent pleins.* La femme obéit-elle mécaniquement à Élisée ? Cette obéissance est-elle signe de sa confiance ? Le narrateur à nouveau ne le dit pas. Il laisse le lecteur dans le doute en ne précisant pas ce qui anime la femme. Il ne mentionne même pas ses sentiments après le miracle. Il rapporte seulement qu'elle retourne raconter ce qui s'est passé. Mais là, un détail retient l'attention : le narrateur précise que c'est à « l'homme de Dieu » qu'elle raconte ce qui s'est passé, et non pas « à Élisée », le seul nom utilisé jusqu'ici pour désigner le prophète. Ce changement de nom (*naming*) est sans doute révélateur de la façon dont la femme voit Élisée à présent : la multiplication de l'huile lui révèle qu'il est bien un homme de Dieu, et donc que l'aide qu'il lui a accordée vient de Dieu. Ainsi, c'est seulement au terme que le narrateur suggère un aspect de la démarche intérieure de la veuve : elle a obéi sous réserve d'inventaire. À présent, elle reconnaît en Élisée un homme qui, au nom de Dieu, a manifesté qu'il voulait corriger l'injustice dont elle était victime, de la façon qu'il lui indiquera (voir v. 2).

On notera que, même à la fin, le narrateur ne parle pas de confiance, de foi : il raconte seulement, laissant au lecteur le soin d'interpréter ce qu'il lit. C'est une manière de faire courante dans les récits bibliques. La discrétion du narrateur contraint le lecteur à un travail d'interprétation à partir de ce qui est davantage suggéré que montré et encore moins explicité. Tel est le résultat du choix prépondérant du mode scénique.

3.3. La part du narrateur

J'ai indiqué plus haut que le narrateur de ce récit présente majoritairement les faits en mode scénique. Il se réserve toutefois un moment précis de l'action. Au verset 5, c'est lui qui, avec ses propres mots, raconte comment la femme exécute l'ordre d'Élisée. Sa façon de faire est curieuse. Élisée, en effet, donne deux ordres à la veuve : récolter beaucoup de récipients, puis y verser l'huile de la bouteille une fois rentrée chez elle. Mais le narrateur, je l'ai dit, omet de raconter la récolte, ménageant ainsi un certain suspense. Après l'ordre, il ne relate aucune réponse de la femme, ni positive ni négative, mais poursuit en racontant : *et elle s'en alla de chez lui et elle ferma la porte derrière elle et derrière ses fils*. En voyant la femme rentrer immédiatement chez elle, le lecteur a un doute : va-t-elle exécuter l'ordre reçu ? Ce doute est ensuite levé : quand le lecteur entend que *ses fils lui apportaient tandis qu'elle versait, et... les récipients furent pleins*, il comprend que la veuve a exécuté aussi la première partie de l'ordre. En ne le racontant pas, en plus de ménager du suspense, le narrateur centre toute l'attention sur la seule et unique action significative qu'il raconte dans tout le récit.

Cette action, il faut le rappeler, a lieu dans le secret de la maison. Le narrateur doit donc recourir à son savoir étendu pour permettre au lecteur de coller pour ainsi dire son œil au trou de la serrure, de sorte qu'il puisse surprendre ce qui est en train de se passer derrière la porte close. Ainsi, l'unique

fois que le narrateur recourt à cette faculté dans cette scène, c'est pour raconter l'obéissance de la femme et pour montrer ce qui se passe dans le secret : la promesse implicite d'Élisée en train de s'accomplir (on remplira tous les récipients avec le peu d'huile d'une seule bouteille).

On notera encore qu'au même moment, le narrateur modifie le rythme du récit. Jusque-là, en relatant le dialogue entre la femme et Élisée, il adoptait un rythme lent puisque le temps nécessaire pour raconter un dialogue est comparable au temps du dialogue lui-même. Mais ensuite, il va beaucoup plus vite : il passe sous silence la récolte des récipients (ellipse où un certain laps de temps est télescopé), puis il résume en quelques mots une action qui dure aussi longtemps que la femme verse l'huile : *eux lui apportaient tandis qu'elle versait jusqu'à ce que tout soit plein*. Deux particularités sont à relever ici. D'une part, pour la seule fois dans le récit, les verbes sont à un temps qui connote la durée ou la répétition de l'action. D'autre part, pour focaliser toute l'attention sur l'action, le narrateur omet de nommer sujets (la femme, ses fils) et objets (les récipients, l'huile) pour se limiter aux seuls verbes (apporter, verser) au moyen desquels il décrit précisément l'obéissance en acte des trois personnages par lesquels s'effectue le miracle. Il pointe ainsi l'essentiel, sans en distraire le lecteur par des détails inutiles. Toutes ces particularités contribuent évidemment à mettre cette phrase en relief.

Le narrateur revient au mode scénique pour signaler que l'huile cesse de couler. *Quand les récipients furent pleins, elle dit à son fils : « Apporte-moi encore un récipient » ; et il lui dit : « Il n'y a plus de récipient ». Et l'huile cessa*. En réalité, ce dialogue est inutile au progrès de l'action, et sans lui, le récit serait tout aussi clair : *Quand les récipients furent pleins [...] l'huile cessa*. Pourquoi déroger ainsi au principe d'économie narrative ? J'y vois trois raisons qui se situent à différents niveaux. La première concerne la femme : ce qu'elle dit à son fils montre combien elle est absorbée par ce qu'elle est en train de faire. Si l'huile cesse de couler, ce n'est donc pas parce que la femme est lasse ou s'arrête d'obéir, mais simplement parce qu'il n'y a plus de récipients, ce que souligne explicitement la réponse du fils. La deuxième raison touche au rythme du récit : avec ce dialogue soulignant la fin de l'action « miraculeuse », le narrateur ralentit la narration pour laisser au lecteur le temps d'enregistrer la disparition du manque. La troisième raison a trait à la finesse du narrateur, lui qui il signale la disparition du manque initial (v. 2b : rien du tout... dans la maison) par l'apparition d'un autre manque (v. 6b : plus de récipient) ; mais ce manque n'a plus rien à voir avec le premier puisque tous les récipients disponibles sont pleins (v. 6a).

3.4. Un système de répétitions

Un dernier point mérite d'être relevé. Je n'ai fait que l'effleurer jusqu'ici. Il s'agit de la répétition. Elle permet de ménager plusieurs effets. Dans le récit de 2 R 4,1-7, de part et d'autre du récit, deux phrases semblent se répondre. À la supplication initiale de la femme (v. 1b),

« Ton serviteur, mon mari, *est mort* ;
 (...) *le créancier* va venir pour prendre *mes deux enfants* comme esclaves
 pour lui. »

répond en finale l'ultime parole d'Élisée (v. 7b) :

« Va, vends l'huile et rembourse *toute ta créance* ;
et toi et tes fils, tu vivras avec le reste. »

Trois points rapprochent ces deux paroles : l'opposition mort-vie, la mention des deux enfants, et la figure du créancier. Par cet écho de part et d'autre du récit, est soulignée la transformation qui s'est opérée. La veuve commence à parler de la mort qui vient de la frapper dans la personne de son mari ; Élisée lui parle de la vie possible pour le reste de la famille. En effet, les deux fils échappent à l'esclavage. Car les dettes qui menaçaient leur avenir vont pouvoir être remboursées grâce à la vente de l'huile, ce qui éloigne du même coup le spectre effrayant du créancier.

Deux autres répétitions du même genre ont été rapidement évoquées ci-dessus. Pour faire sentir la disparition du manque, ai-je dit, le narrateur joue sur une répétition. Ici aussi, la reprise littérale de plusieurs mots force le rapprochement. Élisée disait à la veuve (v. 3) :

« Demande pour toi au dehors *des récipients*, chez tous tes voisins,
des récipients vides, n'en prends pas peu ».
 (^{4a} ...verse dans *tous ces récipients*)

La triple répétition du mot « récipients » dans ces lignes attire l'attention. On la retrouvera plus loin pour souligner l'opposition, décisive s'il en est, entre le vide et le plein (v. 6) :

quand *les récipients* furent pleins, elle dit à son fils :
 « Apporte-moi encore *un récipient* » ;
 et il lui dit : « Il n'y a *plus de récipient* ».

J'ai également montré comment le narrateur met en évidence l'obéissance de la veuve par une répétition mot à mot (v. 4) qui souligne l'ellipse concernant la récolte des récipients vides :

« Va ! (...) Puis rentre
 et ferme la porte derrière toi et derrière tes fils et verse... »,

dit Élisée à la femme. Et le narrateur d'enregistrer (v. 5) :

elle alla (...)
 et elle ferma la porte derrière elle et derrière ses fils (...) et elle versait...

Ces trois répétitions font système, si l'on peut dire. En effet, si la menace initiale du créancier peut être écartée à la fin (répétition externe : v. 1 et 7),

c'est parce que les récipients vides sont devenus pleins (répétition médiane : v. 3 et 6), et cette transformation est elle-même rendue possible par l'obéissance de la femme à l'ordre d'Élisée, ce que souligne la répétition interne (v. 4 et 5). C'est ainsi la chaîne des causes et des effets qui est mise en évidence par les répétitions émaillant l'ensemble du récit.

Chapitre 4

La ruse de Tamar (Gn 38)⁴³

L'analyse narrative considérant le texte tel qu'il se présente dans la Bible (dans la langue originale si possible) ; elle cherche à s'introduire dans les coulisses de la mise en scène des histoires bibliques pour tenter de voir comment les récits sont construits, comment ils « fonctionnent ». Au delà de la technique mise en œuvre, cette approche des récits conduit aussi à « questionner de manière nouvelle leur signification »⁴⁴. Illustrer l'intérêt de cette méthode et la fécondité de sa démarche, tel est le but de cet article qui étudie le récit de l'aventure de Tamar, la belle-fille de Juda (Gn 38).

Un regard rapide sur l'intrigue permettra de lire le récit pour repérer le déroulement de l'action et ses moments-clés. Dans une seconde lecture, l'analyse portera sur les procédés mis en œuvre par le narrateur pour entraîner le lecteur dans le monde du récit, tout en maintenant son intérêt pour ce qu'il raconte.

4.1. L'intrigue

L'aventure de Tamar interrompt l'histoire de Joseph au moment où celui-ci arrive en Égypte. La délimitation de l'unité narrative ne pose donc pas de problème, d'autant que, en 39,1, le narrateur prend soin de noter à l'aide d'une répétition qu'il reprend le fil des événements laissé pendant en 37,36. L'action de cet épisode est bien unifiée et n'a rien à voir directement avec la vente de Joseph ou le deuil de Jacob rapportés au chapitre précédent. Enfin, à l'exception de Juda qui intervient au chap. 37, les personnages sont différents et évoluent en d'autres lieux, ce que souligne d'emblée l'amorce du récit (v. 1).

L'intrigue est clairement balisée par des repères temporels.

- ◇ L'*exposition* commence par les mots « en ce temps-là » (v. 1).
- ◇ Cette action se *complique* lorsque « les jours se multiplient » après le renvoi de Tamar dans la maison de son père (v. 12).

⁴³ Ce chapitre reprend avec quelques adaptations la première partie d'un article publié sous le même titre dans *Science et Esprit* 51 (1999) 265-283. Les notes ont été très allégées.

⁴⁴ D. MARGUERAT, Y. BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques*, p. 5.

- ◇ Elle va vers sa *résolution* quand la grossesse trahit la femme « environ trois mois » plus tard (v. 24).
- ◇ Elle a son *épilogue* « au temps de l'enfantement » de deux fils (v. 27).

Reprenons ces grands moments de l'intrigue tout en lisant le texte dans une version visant d'abord à la littéralité.

Exposition (v. 1-11)

¹ En ce temps-là, Juda descendit d'auprès de ses frères et il tendit jusqu'à un homme adullamite, Hirâ de son nom. ² Et là, Juda vit la fille d'un homme Cananéen, Shua' de son nom, et il la prit et il vint vers elle. ³ Et elle fut enceinte et enfanta un fils et il appela son nom 'Er. ⁴ Et elle fut encore enceinte et enfanta un fils et elle appela son nom 'Onan. ⁵ Et elle continua encore et enfanta un fils et elle appela son nom Shélâ – et il était à Keziv quand elle l'enfanta. ⁶ Et Juda prit une femme pour 'Er, son aîné, Tamar de son nom.

⁷ Et 'Er, l'aîné de Juda, fut mauvais aux yeux d'Adonaï et Adonaï le fit mourir. ⁸ Et Juda dit à 'Onan : « *Viens vers la femme de ton frère pour être son beau-frère époux et pour faire lever une semence pour ton frère.* » ⁹ Et 'Onan sut que ce ne serait pas pour lui que serait la semence ; et s'il venait vers la femme de son frère, il gâchait à terre pour ne pas donner semence à son frère. ¹⁰ Et ce qu'il fit fut mauvais aux yeux d'Adonaï et il le fit mourir lui aussi. ¹¹ Et Juda dit à Tamar sa belle-fille : « *Demeure veuve dans la maison de ton père jusqu'à ce qu'ait grandi Shélâ mon fils* », car il se disait : « de peur qu'il ne meure lui aussi comme ses frères ». Et Tamar alla et demeura dans la maison de son père.

Le narrateur informe d'abord (v. 1-11) le lecteur d'une série d'éléments indispensables à la compréhension de l'action. Dans un sommaire (v. 1-6), il situe l'action dans le temps et l'espace, et il campe les personnages et leurs relations (Juda, son associé, sa femme, ses fils et sa belle-fille Tamar). Le tout est exposé sur un rythme très rapide et de façon à la fois concise et objective.

Cette première série de données est complétée par un bref résumé de la suite, où il n'y a pas vraiment de suspense (v. 7-11)⁴⁵. Le narrateur introduit ce résumé dans un récit à la fois enlevé et dépouillé qui contribue à créer une atmosphère un peu trouble et à caractériser le personnage de Juda. Ainsi, le lecteur est mis au courant d'un élément sur lequel s'appuie le reste du récit : le devoir des familiers vis-à-vis du mari décédé. Il fait connaissance avec la famille

⁴⁵ En soi, ce bref passage constitue un petit récit qui pourrait être isolé et étudié en lui-même. Mais dans le contexte de l'ensemble du chapitre, il appartient à l'exposition. Un tel état de fait montre bien qu'une certaine souplesse est nécessaire dans l'analyse narrative d'un récit et qu'il faut se garder d'appliquer les outils de manière mécanique au texte concret.

de Juda où le mal et la mort font des ravages et engendrent la méfiance. Il découvre Juda comme un homme soucieux de la loi, mais qui, parce qu'il ignore le réel motif de la mort de ses fils, se méfie de sa bru. C'est pourquoi, non sans dissimulation, il la prive de son fils cadet. C'est ici que se crée le manque qui – comme dans la plupart des récits – va donner lieu à l'action : Tamar est reléguée chez elle, privée de mari et d'enfant de la lignée de Juda.

Complication (v. 12-23)

¹² Et les jours se multiplièrent, et mourut la fille de Shua', la femme de Juda, et Juda se consola et il monta pour les tontes de son petit bétail, lui et Hirâ son compagnon adullamite, vers Timnâ. ¹³ Et il fut rapporté à Tamar en ces termes : « *Voici ton beau-père monte vers Timnâ pour tondre son petit bétail* » ¹⁴ Et elle ôta ses vêtements de veuve de sur elle et elle se couvrit avec le voile et elle se fit méconnaissable et elle demeura à Pètah-Énaïm [porte de deux yeux] qui est sur la route vers Timnâ – car elle avait vu que Shélâ avait grandi mais qu'elle ne lui avait pas été donnée pour femme.

¹⁵ Et Juda la vit, et il la prit pour une prostituée car sa face était couverte.

¹⁶ Et il tendit vers elle vers la route et dit : « *Permits, je te prie, que je vienne vers toi* » – car il ne savait pas qu'elle était sa belle-fille – et elle dit : « *Que me donneras-tu pour que tu viennes vers moi ?* » ¹⁷ Et il dit : « *Moi, je dépêcherai un chevreau de chèvres du petit bétail* » et elle dit : « *Donneras-tu un gage jusqu'à ce que tu envoies ?* » ¹⁸ Et il dit : « *Quel est le gage que je te donnerai ?* » Et elle dit : « *Ton sceau et ton cordon et ton bâton qui est en ta main* ». Et il lui donna et il vint vers elle, et elle fut enceinte de/pour lui.

¹⁹ Et elle se leva et alla et ôta son voile de sur elle et elle s'habilla de ses vêtements de veuve. ²⁰ Et Juda envoya le chevreau de chèvres par la main de son compagnon adullamite pour prendre le gage de la main de la femme, mais il ne la trouva pas. ²¹ Et il interrogea les hommes de son lieu en ces termes : « *Où est l'hiérodoule⁴⁶, qui était à Énaïm [aux deux yeux] sur la route ?* » Et ils dirent : « *Il n'y a pas eu ici d'hiérodoule* » ²² Et il retourna vers Juda et dit : « *Je ne l'ai pas trouvée, et même les hommes du lieu ont dit : "Il n'y a pas eu ici d'hiérodoule"* » ²³ Et Juda dit : « *Qu'elle prenne pour elle, de peur que nous soyons objet de mépris ! Voici : j'ai envoyé ce chevreau mais toi, tu ne l'as pas trouvée* ».

Des faits nouveaux interviennent, qui offrent à Tamar l'occasion de passer à l'action : ce sont le veuvage de Juda et la fin de son deuil, puis la fête de la tonte du troupeau dont la nouvelle parvient à la jeune veuve qui se languit (v. 12-13). Le narrateur fait alors monter la tension en racontant trois moments

⁴⁶ *Hiérodoule* : prostituée sacrée remplissant un rôle rituel dans les religions de la fécondité.

distincts où l'intrigue se noue. Il décrit d'abord avec soin les préparatifs de la femme (v. 14). Puis il rapporte de manière précise les tractations entre Juda et la prostituée avant leur rencontre sexuelle (v. 15-18). Enfin, il décrit avec minutie et lenteur les vaines recherches du compagnon adullamite ainsi que son rapport circonstancié à Juda (v. 19-23).

Dans cette partie, l'action se précipite. Le narrateur joue sur le tempo avec intelligence. Lorsque Tamar prend les choses en main, tout va vite : la succession précise des verbes est rapide aux v. 14a et 19, signe que la femme a son plan et que sa détermination est entière. En revanche, là où Juda est concerné, le tempo ralentit. Les scènes dialoguées rapprochent le temps racontant du temps raconté et centrent l'attention du lecteur sur ce qui va amener l'issue de l'action, à savoir les gages donnés à la femme et l'incapacité dans laquelle Juda se trouve de les récupérer. Cette lenteur est de nature à faire monter la tension avant le moment décisif, d'autant que le lecteur ignore ce que la femme va faire des gages qu'elle retient.

Cette tension a deux composantes. La première et la plus importante est la curiosité. Le narrateur, qui dévoile la motivation de Tamar lorsqu'elle passe à l'action omet de révéler son intention, sa visée dans l'opération audacieuse et scabreuse qu'elle entreprend vis-à-vis de Juda. Plongé dans la perplexité, le lecteur se demande à quoi la femme veut en venir en agissant de la sorte. À partir du verset 19, un certain suspense vient dédoubler la curiosité, car le lecteur se demande si Juda va pouvoir récupérer les gages et quelle va être sa réaction quand son compagnon échoue à retrouver la femme.

Résolution (v. 24-26)

²⁴ Et il passa environ trois mois, et il fut rapporté à Juda en ces termes : « *Elle s'est prostituée, Tamar, ta belle fille, et même : voici, elle est enceinte de (pour) sa prostitution* » Et Juda dit : « *Faites-la sortir pour qu'elle soit brûlée* » ²⁵ Tandis qu'on la faisait sortir, elle envoya dire à son beau-père : « *De/pour un homme à qui sont ces choses, je suis enceinte* ». Et elle dit : « *Reconnais, je te prie : à qui sont ce sceau, ces cordons et ce bâton ?* » ²⁶ Et Juda reconnut et dit : « *Elle est juste, moi pas, car de fait, je ne l'ai pas donnée à Shélâ mon fils et il n'a pas continué à la connaître* ».

L'action décisive commence lorsque Juda apprend que sa belle-fille s'est prostituée et est enceinte. Brusquement, le suspense prend le dessus, et avec la sentence de mort, il atteint son comble, d'autant que le narrateur attend l'instant ultime pour introduire l'élément clé de la résolution : l'exhibition des signes de la paternité de celui qui a prononcé la sentence⁴⁷. La résolution de l'intrigue se fait alors de deux manières.

- Par *reconnaissance*, d'abord, quand Juda découvre avec surprise ce qu'il ignorait, tandis que le lecteur apprend pourquoi Tamar s'est livrée à ce jeu dangereux puis avait réclamé de son beau-père des signes d'identification

⁴⁷ Les gages donnés par Juda sont trois signes personnels qui permettent de l'identifier.

avant de disparaître dans la nature. Cela met fin à la curiosité, le lecteur comprenant que la visée de Tamar était de contraindre Juda à sortir de la dissimulation [intrigue de révélation].

- Quant à la réaction juste de Juda qui avoue son injustice, elle surprend le lecteur tandis qu'elle provoque une résolution *par retournement* : condamnée à mort, Tamar est innocentée ; renvoyée veuve et sans enfants à la fin de l'exposition, elle garde l'enfant – en réalité les deux fils – dont elle est enceinte [intrigue de résolution].

Épilogue (v. 27-30)

²⁷ Et au temps où elle enfanta, voici des jumeaux dans son ventre. ²⁸ Et pendant qu'elle enfantait, il donna une main et l'enfanteuse prit et attacha sur sa main un [fil] écarlate disant : « *Celui-ci est sorti en premier* ». ²⁹ Et comme il ramenait sa main, voici sortit son frère et elle dit : « *Que tu as percé une percée contre toi* » ; et il appela son nom Pèreç [Percée]. ³⁰ Et après, sortit son frère, sur la main de qui était le [fil] écarlate, et il appela son nom Zèrah [Éclat].

L'issue de l'histoire, l'épilogue de son récit, c'est la naissance des jumeaux dont la vie a été menacée en même temps que celle de leur mère. Au terme de l'action, deux fils naissent à Juda à la place de ceux qui sont morts au début du récit. La triple répétition des verbes *yâlad* (enfanter), *yâçâ'* (sortir, naître) et *pâraç* (faire une percée, une brèche) souligne l'issue positive de l'action où la vie menacée finit par triompher.

Dans cette situation finale, la tension narrative est nulle, n'était le petit incident où l'aîné est supplanté. On peut y lire un écho du récit principal : ici comme là, au moment crucial, la situation se renverse en faveur du personnage qui semblait devoir céder le pas à l'autre. Ainsi, une brèche (*pèrèç*) s'ouvre pour que le jour se lève (*zârah*).

Synthèse : une intrigue à deux facettes

L'intrigue de ce récit est bien unifiée, et chacun des éléments y a son importance. Elle conduit le lecteur de la mort de deux fils de Juda, tous deux époux de Tamar, à l'accouchement par celle-ci de deux fils qui assureront la descendance de Juda. L'objet de la trame est ainsi d'apporter une issue heureuse à une situation de malheur. Mais cette issue ne serait pas possible sans que Juda évolue, passant de la méfiance et de la crainte à la confiance envers sa bru. Aussi, cette *trame de résolution* suit également la transformation du personnage que Tamar amène à ouvrir les yeux ; elle est axée sur un suspense qui se noue essentiellement après la rencontre entre Juda et celle qu'il croit être une prostituée.

De façon concrète, cette transformation de Juda est rendue possible par une stratégie de Tamar que le narrateur raconte avec une certaine retenue. À

l'aide d'une omission, il joue sur la perplexité du lecteur qui, jusqu'au moment de la résolution, se demande quelle est l'intention de la femme lorsqu'elle agit avec dissimulation. Cet aspect de l'intrigue est sous-tendue par la curiosité qui prend forme dès le verset 14 ; il constitue une *trame de révélation*. C'est ainsi que, au moment où Juda ouvre les yeux sur la vérité de son attitude, que le lecteur découvre de son côté ce que visait le stratagème de Tamar.

4.2. Narrateur et lecteur

La manière de développer l'intrigue et d'en disposer les éléments de manière à créer le suspense est bien sûr le fait du narrateur. Dans ce récit, les faits se succèdent dans l'ordre chronologique. C'est donc sur le rythme de l'action que le narrateur joue pour accroître la tension. Mais sa stratégie narrative est perceptible surtout dans sa façon de jouer sur diverses perspectives afin de ménager ses effets – l'ironie en particulier – et d'amener le lecteur à partager le système de valeurs qui est le sien et le jugement sur l'affaire qui en découle.

*Un narrateur omniscient et habile*⁴⁸

Dans les premières lignes, le narrateur relate les faits comme le ferait un observateur extérieur (v. 1-6). Mais le lecteur ne tarde pas à découvrir qu'il en sait bien davantage qu'un tel observateur. Dans le rapport de la mort des deux fils, il montre qu'il est capable de pénétrer les vues d'Adonaï et de savoir quand et où il intervient. Il va jusqu'à percer les intentions secrètes de ses personnages. Il dévoile au lecteur le jugement d'Adonaï sur les frères et le sens caché de leur mort (v. 7 et 10). Il lui donne accès au mobile secret de l'agir d'Onan (« *Onan sut* que ce n'était pas pour lui que serait la semence », v. 9), un mobile que Tamar ignore mais qu'Adonaï voit et condamne (v. 10).

Le lecteur s'aperçoit donc rapidement que celui qui raconte l'histoire bénéficie d'une connaissance peu commune, et qu'il n'hésite pas à la partager ici et là. Manifestement, il a affaire à un narrateur omniscient qui ne se contente pas de raconter les choses de l'extérieur (en vision externe). Il peut entrer dans la perspective des personnages, c'est-à-dire dans leur façon de voir et de vivre les événements, et rendre compte à partir de là de ce qui se passe (v. 9a et 10a). Il procède de la même manière au v. 11, lorsque, comme focalisateur, il adopte une vision interne pour découvrir au lecteur le monde intérieur de Juda, lui donnant à entendre le monologue intérieur où il justifie le renvoi de Tamar, mais par-devers lui et à l'insu de la femme : « car *il se disait* : "il ne faut pas qu'il [Shéla] meure comme ses frères" ».

⁴⁸ Dans cette analyse où je mets en valeur les diverses perspectives utilisées par le narrateur pour raconter l'histoire, je suis surtout l'analyse de J.-L. SKA, *"Nos pères nous ont raconté"* p. 68-71.

Dans la suite du récit, le narrateur n'utilise pas sans discernement le savoir étendu dont il se montre pourvu. Avec habileté, il met cet outil au service de sa stratégie de communication. Dès le v. 14, il dévoile ce qui motive l'étrange conduite de Tamar en signalant ce qu'elle a perçu de la situation pour agir comme elle le fait : « car *elle vit* que Shéla avait grandi mais qu'elle ne lui avait pas été donnée pour femme ». Il souligne ainsi combien elle est intuitive et perspicace, et indique au lecteur qu'elle a une bonne raison pour agir de la sorte. Je reviendrai sur ce point. Au même moment, pourtant, le narrateur se garde bien de dévoiler l'intention de Tamar et l'objectif qu'elle poursuit lorsque, déguisée, elle guette Juda au bord du chemin. Laissant ainsi planer un doute sur ce qu'elle manigance, il éveille la curiosité du lecteur en mettant sa sagacité à contribution dès le début de l'action proprement dite. Car si la manière d'agir de Tamar semble indiquer qu'elle sait ce qu'elle veut, en dehors d'elle, nul ne semble être au courant de ce qu'elle a en tête.

Dans les lignes suivantes, le narrateur s'attarde à la méprise de Juda lorsqu'il rencontre la prostituée en qui il ne peut reconnaître sa belle-fille. Au verset 15, il fait voir les choses du point de vue de Juda qui « *la vit et la prit pour une prostituée* », justifiant cette erreur par le rappel de la dissimulation de Tamar. De même, au verset 16, il commente la proposition de Juda à la prostituée en soulignant son ignorance de la situation réelle : « car *il ne savait pas* qu'elle était sa belle-fille ». Ces incursions répétées dans le monde intérieur de Juda contribuent à montrer sa bonne foi dans l'affaire. Mais plus profondément, on sent ici la volonté du narrateur de montrer combien la ruse de Tamar est efficace à duper ce beau-père qui pensait la tromper à son insu : cette fois, c'est elle qui le trompe pour obtenir de lui ce qu'il lui a refusé sans le lui dire (cf. v. 11). Voilà qui ménage une forte ironie aux dépens de Juda, le trompeur trompé.

Ensuite, jusqu'à la fin, le narrateur reste en focalisation externe : il rend compte des faits comme le ferait un observateur neutre. Il retarde ainsi le plus possible l'instant où le lecteur va apprendre, en même temps que Juda, le fin mot du stratagème de Tamar. Certes, le lecteur est avantage par rapport à Juda : il sait que la femme a rusé avec lui et surtout qu'elle est enceinte. Aussi, peut-il mieux saisir l'importance d'un gage identifiant le père de l'enfant que porte Tamar. Mais il ne sait toujours pas comment elle va en user. Aussi, la tension reste vive jusqu'à la fin et l'intérêt du lecteur ne faiblit pas, tandis qu'il continue à goûter l'ironie de la situation où se trouve Juda.

On le voit : le narrateur est particulièrement habile. Avec un art consommé, il joue de son omniscience, se retenant de tout dire pour ménager ses effets. Au fil du récit, il glisse d'une perspective à l'autre, tantôt pour adopter un angle de vue extérieur, celui de l'observateur neutre, tantôt pour entrer dans le point de vue d'un personnage, dans le but d'attiser l'intérêt du lecteur mais aussi, on va le voir, d'orienter son jugement.

Jeu sur les niveaux de connaissance

Ce jeu sur les diverses perspectives est important pour un autre motif⁴⁹. Grâce à des changements incessants, le narrateur distille au lecteur un savoir modulé, différent en plus ou en moins de celui auquel ont accès les personnages. Ce faisant, il l'entraîne dans sa vision des choses et dans son jugement sur l'action, tout en ménageant tension et effet de surprise. Je reprends cet aspect des choses au fil du récit.

Dès *l'exposition*, en livrant les pensées secrètes d'Onan (v. 9a), le narrateur fait du lecteur le complice de son « indiscretion », l'attirant en douceur dans son camp. Au passage, il lui fait comprendre que Tamar est victime d'un refus jaloux de la vie de la part de son beau-frère. Ensuite, en donnant le point de vue d'Adonaï qui réproche l'attitude d'Onan (v. 10a), il ajoute un poids réel au jugement de valeur qu'il veut que le lecteur partage. Par conséquent, il instille chez lui une certaine empathie avec celle qui fait les frais d'une telle injustice.

Poursuivant ce jeu, le narrateur fait comprendre au lecteur qu'à son tour, Juda se rend coupable d'une injustice envers Tamar. En effet, le mobile qui le pousse à la renvoyer chez elle implique un jugement hâtif sur des faits dont l'essentiel lui échappe (v. 11b). Car si le lecteur est au courant de la faute d'Onan et du châtement d'Adonaï, Juda en ignore tout. Dans cette ignorance, il semble ne pas envisager au moins la possibilité que la mort d'Onan soit due à sa conduite. Tout se passe comme si Juda était incapable d'imaginer que son fils a osé bafouer son autorité paternelle. En revanche, il fait peser les soupçons sur sa bru et l'éloigne sans lui révéler son inavouable motif. Il fait preuve ainsi d'une duplicité analogue à celle d'Onan. Dans ces conditions, le lecteur est amené à désapprouver le choix de Juda, d'autant que ce dernier est en contradiction avec lui-même puisqu'il transgresse la loi du lévirat qu'il avait d'abord tenu à faire respecter (voir v. 8).

Aussi, au terme de *l'exposition*, le lecteur est prêt à faire confiance au narrateur et à son appréciation des faits, tandis que sa bienveillance va à la femme victime d'une double injustice. Le fait d'en savoir plus que Tamar sur ce qui lui arrive nourrit chez le lecteur une sympathie à son égard et le prépare à faire preuve d'indulgence envers elle. Bref, la manière d'exposer les faits n'est pas neutre. Elle apparaît même comme cruciale en ce qu'elle suscite chez le lecteur les dispositions voulues pour lire l'histoire qui suit.

Au moment de raconter comment *l'action se complique*, le narrateur amène le lecteur à partager la perspective de Tamar qui, après avoir été manipulée, va devenir la principale protagoniste de l'action. Pour ce faire, il fait entendre une seconde fois au lecteur ce qu'il sait déjà – le déplacement de Juda pour la tonte (voir v. 12) ; mais cette fois, le lecteur l'entend avec Tamar, qui l'apprend (v. 13). Après avoir décrit la réaction fébrile de la femme, le narrateur

⁴⁹ Sur cette question, je suis pour l'essentiel l'intéressant article de J.-L. Ska, « L'ironie de Tamar (Gen 38) », *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 100 (1988) 261-263 ; voir résumé en « *Nos pères nous ont raconté* », p. 56.

en dévoile le motif en faisant voir les choses avec ses yeux à elle : bien que le temps a passé, elle n'a pas été donnée à Shéla. Tamar a donc éventé d'elle-même la ruse de Juda. À présent, donc, elle est au fait de ce que celui-ci lui dissimule, et le lecteur le sait, au contraire du principal intéressé qui pense sans doute encore que sa belle-fille ignore ses véritables intentions (v. 14). De cette façon, le narrateur suggère au lecteur que Tamar a de bonnes raisons de passer à l'action, étant donné l'injustice dont elle est l'innocente victime. Il cherche aussi à créer une connivence entre elle et le lecteur en leur faisant partager un niveau de savoir similaire, et cela, aux dépens de Juda. Lui qui, déjà, ne sortait pas à son avantage de l'exposition, le voici dans une situation un peu risible, puisqu'il ne s'aperçoit pas que la femme sait ce qu'il croit lui cacher. Un trompeur en passe d'être trompé par sa victime a toujours quelque chose de ridicule aux yeux de qui observe le manège. Merveilleux cas d'ironie.

Prenant ensuite par deux fois l'angle de vue de Juda, le narrateur montre que la ruse de Tamar réussit, ce que celle-ci et le lecteur peuvent constater : il ne reconnaît pas sa bru qu'il prend pour une prostituée (v. 15-16). Décidément, Juda voit les choses, mais sans rien comprendre. Et en insistant de la sorte sur la méprise de Juda, le narrateur accroît encore la distance entre ce personnage qui ne sait pas, et Tamar et le lecteur qui savent. Ces derniers se retrouvent donc « dans le même camp » à jouir de l'ironie de la situation. Voilà qui est de nature à renforcer la sympathie que le lecteur éprouve pour Tamar, au moment même où il pourrait juger répréhensible son attitude. Car il ne sait pas où elle veut en venir lorsqu'elle entraîne son beau-père dans une relation scabreuse. Ainsi, au point où il en est, même s'il ignore le but exact poursuivi par Tamar, le lecteur ne peut que faire confiance au narrateur et à cette femme dont l'agir non seulement n'est pas injustifié, mais encore semble particulièrement astucieux – et cela, d'autant plus que son manège a l'art de piquer sa curiosité.

Lorsque Tamar retourne à son veuvage, le narrateur dirige à nouveau le regard vers Juda dont il suggère l'honnêteté – un trait qui ne manque pas d'ironie au vu de ce qui précède. Il ne se prive pas pour autant de brocarder doucement la gêne que l'homme éprouve à aller lui-même à la recherche de la prostituée ou à pousser l'enquête lorsqu'il s'avère qu'à l'endroit de la rencontre, on n'a jamais vu femme de ce genre. Malgré ses intentions droites, Juda semble plutôt pressé d'enterrer un incident qui est si peu à son honneur. Il préfère donc laisser des signes de son statut social plutôt que de s'exposer à la risée des gens. C'est en tout cas ce qui ressort de ses paroles (v. 20-23). Ainsi, dans cette scène, le narrateur laisse entendre que Juda lui-même n'est pas fier d'un écart qu'il préfère oublier au plus vite. Le lecteur, lui, sait qu'il n'en ira pas ainsi. Car celle qui a un compte à régler avec lui est enceinte de lui et détient des signes qui attestent l'identité du père de l'enfant qu'elle porte. Aussi, le lecteur savourerait-il en silence son avantage sur Juda : il ne perd rien pour attendre et ce qu'il veut oublier ne tardera pas à le rattraper. De quelle manière ? Le lecteur l'ignore toujours.

La scène de *résolution* commence du côté de Juda. Comme avec Tamar au verset 13, le narrateur donne à entendre au lecteur en même temps qu'à Juda

les paroles qui lui apprennent ce que le lecteur sait depuis le verset 18, à savoir la grossesse de Tamar suite à son initiative osée. L'attention du lecteur est dès lors focalisée non sur la nouvelle puisqu'il la connaît, mais sur la façon dont Juda va réagir : en entendant parler de prostitution, va-t-il se remémorer la scène qu'il a voulu rayer de sa mémoire ? À l'évidence, ce n'est pas le cas. Et la rapidité, la concision brutale de sa sentence montrent qu'il n'a pas conscience d'être impliqué dans le scandale public dont sa bru est à présent l'objet (v. 24).

Que va-t-il se passer ? Le lecteur avisé doit s'attendre à une réaction de Tamar, et il ne sera pas déçu. Changeant de perspective, le narrateur lui montre, en gros plan, Tamar conduite à la mort sur l'ordre de Juda. C'est alors qu'elle produit les signes destinés à confondre son beau-père. De manière toujours aussi astucieuse, mais peut-être aussi respectueuse, elle ne l'accuse pas directement. Elle l'invite à un acte de reconnaissance auquel il s'est refusé jusqu'ici : « Reconnais, je te prie : à qui sont ce sceau, ces cordons et ce bâton ? » Juda finit alors par avouer la faute cachée (v. 11) que Tamar avait devinée (v. 14), non sans avoir au préalable désigné le vrai coupable : « Elle est innocente, moi pas ! » (v. 26).

Ainsi, avec sa ruse, Tamar ne cherchait pas à duper Juda pour se venger de lui. Elle voulait l'amener à ouvrir les yeux sur sa vérité et à reconnaître au grand jour ce qu'il avait caché en bafouant le droit de la veuve et de son défunt mari. Si Juda reconnaît la justice de Tamar, le lecteur aurait mauvaise grâce de ne pas se ranger à son avis. Il a donc eu raison de faire confiance à Tamar en suivant le narrateur qui l'incitait discrètement à ne pas condamner son initiative osée. À présent, il peut apprécier chez elle une habileté qui n'a d'égale que celle du narrateur lui-même, mais aussi le courage de risquer la confiance en un homme qui ne la méritait pas et qui aurait pu persister dans le refus de reconnaître ses torts – auquel cas, Tamar aurait été précipitée dans la mort.

Chapitre 5

Le salut de l'aveugle Bartimée (Mc 10,46-52)

L'analyse systématique d'une brève scène du Nouveau Testament illustrera comment un récit même succinct peut s'éclairer grâce à l'analyse narrative⁵⁰.

- 46 Et ils entrent à Jéricho. Et comme il sortait de Jéricho lui [= Jésus]
et ses disciples et une assez grande foule,
le fils de Timée, Bartimée,
un aveugle, un mendiant, était assis le long du chemin.
- 47 Et, entendant que c'est Jésus le Nazarénien,
il commença à crier et à dire : « *Fils de David, Jésus, aie pitié de moi* ».
- 48 Et beaucoup le rabrouaient pour qu'il se taise ;
mais lui beaucoup plus criait : « *Fils de David, aie pitié de moi* ».
- 49 Et, s'arrêtant [debout], Jésus dit : « *Appelez-le* ».
Et ils appellent l'aveugle, en lui disant :
« *Courage, lève-toi, il t'appelle* ».
- 50 Mais lui, rejetant son manteau, bondissant, vint vers Jésus.
- 51 Et lui répondant, Jésus dit : « *Que veux-tu que je fasse pour toi ?* ».
Et l'aveugle lui dit : « *Rabbouni, que je voie à nouveau* ».
- 52 Et Jésus lui dit : « *Va, ta foi t'a sauvé* ».
Et aussitôt il vit à nouveau
et il l'accompagnait [le suivait] sur le chemin.

5.1. L'intrigue et la temporalité

Le récit croque une scène continue, le temps raconté étant d'une seule venue ; quant à la narration, elle épouse l'ordre chronologique des événements.

L'intrigue s'ouvre sur la description sommaire d'une situation où deux « acteurs » sont juxtaposés et opposés en même temps (v. 46). D'une part, en mouvement, un groupe qui, à partir de Jésus, s'élargit aux disciples puis à une foule importante mais anonyme ; ce groupe quitte Jéricho. D'autre part, un

⁵⁰ Sur ce texte, voir C. FOCANT, *L'évangile selon Marc* (Commentaire biblique : Nouveau Testament 2), Paris, Cerf, 2004, p. 403-410 avec la bibliographie (p. 403-404).

homme présenté d'abord par son nom (le fils de Timée, Bartimée), ensuite dans son état d'infirme (aveugle), sa condition sociale (mendiant), enfin sa position à la fois immobile et marginale (assis au bord de la route). L'*exposition* présente ainsi le moment, les personnages et les lieux au départ de l'action. L'opposition entre ceux qui marchent et celui qui est assis à côté du chemin, et dont la description correspond à un temps mort, constitue un problème latent que la suite du récit va exploiter.

Au *moment déclencheur de la complication*, l'aveugle entend que c'est Jésus qui passe et se met à crier en l'appelant d'un titre messianique, « fils de David, Jésus », et en demandant son secours. Ce cri et cette parole accélèrent subitement le rythme de la narration et déclenchent un suspense : que va-t-il se passer suite à ce cri ? (v. 47)

Une *première phase* s'arrête à la réaction de la foule (« beaucoup ») qui s'efforce de faire taire Bartimée, mais en vain, car, aux « beaucoup » qui cherchent à faire pression sur lui, il oppose le « beaucoup plus » fort de son cri (v. 48). On note une accélération du tempo de la narration car, comme l'indique l'usage de l'imparfait (« le rabrouaient... criait »), la scène dure un certain temps : plus les gens insistent pour que l'aveugle se taise, plus il s'obstine à crier. Le narrateur résume donc cette scène qui suppose une certaine répétition du jeu entre la foule et l'aveugle (il s'agit d'une forme de sommaire). On notera toutefois que les paroles de l'aveugle sont citées à nouveau, insistant sur l'appel au « fils de David ». Le narrateur fait ainsi sentir l'insistance qui accroît le suspense : Jésus va-t-il finir par entendre ou la foule va-t-elle avoir raison de Bartimée ?

La réaction de Jésus entraîne la *deuxième phase* de la complication (v. 49). Interrompant sa marche, il commence par s'ajuster à l'immobilité de celui qui appelle. Mais alors que le lecteur s'attend à ce qu'il réponde à l'aveugle qui crie de plus belle, c'est à la foule que Jésus s'adresse en lui disant de l'appeler. Il invite donc ceux qui s'opposaient à un contact entre l'infirme et lui, à rendre ce contact possible. Les gens vont-ils cesser de vouloir contrecarrer la rencontre ? Oui : faisant ce que Jésus leur demande, ils s'adressent à celui qu'ils voient enfin comme « l'aveugle », lui disant que Jésus l'appelle (le verbe *phôneô*, « appeler » au sens de « inviter à venir », est répété trois fois, l'objet direct étant chaque fois l'aveugle). Ils vont même plus loin, puisqu'ils invitent Bartimée à se lever avec courage⁵¹ à l'appel de Jésus.

C'est alors que le contact désiré par le mendiant se concrétise – *troisième temps* de la complication. Amplifiant l'accélération du récit déjà à l'œuvre au verset précédent et soulignant ainsi la rapidité de la réaction de l'infirme, le narrateur fait voir son mouvement plein de hâte : il rejette son manteau⁵²,

⁵¹ Sans doute est-ce cette invitation au courage (*tharsei*) qui explique l'opposition qui ouvre le verset suivant : il ne faut pas de courage à l'aveugle pour aller vers Jésus ! Il ne demande que cela.

⁵² Au-delà du côté visuel de ce détail, une signification symbolique est vraisemblable : l'aveugle rejette ce qui peut entraver son mouvement, mais aussi, peut-être ce qui symbolise son état de mendiant, c'est-à-dire son passé.

s'élançait auprès de Jésus. Celui-ci l'avait rejoint dans son immobilité ; c'est lui à présent qui épouse la position debout de Jésus. Visiblement, les deux personnages se rapprochent (v. 50). Mais la suite étonne : en réponse à l'aveugle – à son cri, sans doute –, Jésus lui pose une question : « Que veux-tu que je fasse pour toi ? » (v. 51a). N'a-t-il pas perçu le sens de l'appel à la pitié que Bartimée lui adressait de manière insistante ? Pourquoi lui demande-t-il ce qu'il veut ? Ne va-t-il pas avoir pitié de lui ?

La tension augmente encore quand « l'aveugle », répondant à Jésus, formule sa demande de retrouver la vue. Poursuivant en mode scénique et avec un rythme lent, le narrateur donne au lecteur d'assister au dialogue qui prend une couleur locale quand Bartimée appelle Jésus « Rabbouni », « mon maître » (v. 51b). (Le titre, s'il n'est plus messianique, comporte une nuance de proximité grâce à l'usage du possessif emphatique *-ounî* ; c'est comme si Bartimée se sentait déjà du nombre des disciples de Jésus.) Cette déclaration de l'aveugle mène le suspense à son comble puisque, à présent, Jésus va devoir réagir à la demande concrète qui lui est adressée. Sa parole (v. 52a) est *l'action décisive* qui fait basculer l'intrigue vers la résolution et met fin au suspense. Jésus qui, dans cette scène, n'aura fait aucun geste, si ce n'est s'arrêter, affirme enfin que l'aveugle est guéri. Mais il le fait en soulignant que l'événement n'est pas une simple guérison physique. C'est le salut de l'homme par la confiance : « Va, ta foi t'a sauvé » (v. 52a).

Après cette action (parole) décisive, le *dénouement* est enregistré sans retard. « Aussitôt » dite la parole de Jésus, le narrateur enregistre la réalisation de ce que l'aveugle a demandé : « il retrouva la vue ». C'est donc bien une parole de guérison que celle de Jésus. Mais on l'a vu : elle a une autre dimension, car elle parle de salut. Aussi, le narrateur poursuit-il en montrant qu'il ne s'agit pas seulement d'une transformation physique : il montre Bartimée « sauvé », qui se fait pour ainsi dire disciple de Jésus : lui qui, au début, était « à côté de la route » (*para tèn hodon*), le voici qui rejoint Jésus « sur la route » (*en tè hodô*) et l'y accompagne (v. 52b). On notera que le narrateur décrit cette action à l'imparfait de durée, insistant sur le caractère définitif de cette ultime transformation de Bartimée qui choisit d'« aller » en suivant Jésus.

Une dernière remarque concernera le rythme du récit. D'une part, son caractère soutenu est tributaire du travail du narrateur qui s'en tient à l'essentiel, grâce à des ellipses : il ne raconte pas comment Bartimée apprend que c'est Jésus qui passe (v. 47a), ne mentionne pas le fait que Jésus entend les cris (v. 49a) ni la parole à laquelle il répond (v. 51 – le récit donnant l'impression qu'il répond au cri cité aux v. 47 et 48). D'autre part, le rythme est déterminé par les paroles prononcées. Très brefs, les discours directs ralentissent le récit en le scandant de manière régulière jusqu'à ce que celui qui crie (v. 47 et 48) et celui qui l'appelle (v. 49, 2 fois) tiennent l'unique dialogue du récit, au moment décisif (v. 51-52a).

5.2. Le travail du narrateur

(a) *Les modes de la narration*

Pour ce qui relève du jeu sur les modes de la narration, ce récit est assez sobre. Le narrateur recourt au mode narratif, en particulier au début. L'exposition se fait sous ce mode (ce qui est assez naturel). Cela permet au narrateur de « dessiner » la configuration relationnelle de départ : deux cercles concentriques autour de Jésus quittant Jéricho et un aveugle mendiant assis, donc exclu de ces cercles : le fils d'Honoré⁵³, un nom qui fait l'objet d'une insistance (*ho huïos Timaïou, Bartimaïos*) soignant le contraste avec la position marginale où se trouve cet homme.

De manière symétrique, dans le dénouement (v. 52b), le mode narratif permettra au narrateur de souligner la transformation qui s'est opérée : l'aveugle voit à nouveau et il accompagne Jésus sur la route, ce qui implique aussi qu'il n'est plus mendiant.

Le mode narratif sert encore, au début de la complication (v. 47a), à pointer la raison qui pousse Bartimée à crier : il a entendu que c'était Jésus qui était au cœur de la foule. Ce démarrage de l'action se fait au prix d'une ellipse, le narrateur ne précisant pas comment l'aveugle a su cela (a-t-il interrogé des gens ? a-t-il entendu la foule parler de Jésus ?). Cela permet d'aller à l'essentiel, le narrateur suggérant le contraste entre ce qu'a entendu l'aveugle (c'est Jésus le Nazarénien, selon la perception toute humaine de la foule) et ce qu'il dit de lui (Fils de David, Jésus) : il y a déjà là une forme d'acte de foi, puisque Bartimée voit dans l'homme de Nazareth une figure de messie.

Au v. 48, le narrateur synthétise le jeu qui prend place entre les passants et l'aveugle qu'ils cherchent à réduire au silence. Ici, le mode narratif sert à insister sur l'obstination de l'aveugle qui, seul, résiste à la pression de ceux qui accompagnent Jésus. Le narrateur renforce de la sorte le sentiment que l'aveugle croit en Jésus : en le montrant crier de plus de plus en plus fort, il suggère en effet que Bartimée pense Jésus capable d'agir puissamment en sa faveur en tant que « fils de David ».

Le reste du récit est pour l'essentiel en mode scénique, le narrateur « montrant » les personnages et les laissant interagir sous les yeux du lecteur. Avec les indications qu'il a reçues au début de la scène, le lecteur a désormais toutes les clés en main pour interpréter la suite : l'appel de Jésus, le bond de l'aveugle et leur dialogue décisif. Il est en tout cas bien armé pour comprendre pourquoi Jésus parlera de foi, une disposition intérieure encore attestée par la précipitation de l'aveugle à répondre à l'appel et par la confiance qui sous-tend sa demande de guérison.

⁵³ La traduction est proposée par Élian Cuvillier.

(b) La focalisation

Pour ce qui est de la focalisation, le point de vue est d'un bout à l'autre celui du narrateur qui reste en focalisation externe, sauf très brièvement au verset 47a pour noter ce que l'aveugle entend. Quant à l'objet focalisé, on notera que Bartimée est quasiment omniprésent dans le récit, ce qui fait de lui le protagoniste de la scène. C'est bel et bien de lui qu'il s'agit, même si Jésus est très présent lui aussi. On notera en particulier que les gens qui accompagnent Jésus au v. 46 disparaissent complètement dès que, accédant à l'invitation de Jésus, ils ont répercuté son appel auprès de l'aveugle (v. 49). Au terme, quand l'aveugle accompagne Jésus, ceux qui le suivent au début n'apparaissent plus.

(c) L'ironie

Deux légers traits d'ironie sont perceptibles dans ce récit, et il se situe dans le jeu entre les personnages, aux v. 47 et 48-49. C'est la foule qui en fait les frais.

Le premier trait naît du contraste entre la représentation de Jésus portée par la rumeur qui parvient à Bartimée (« C'est Jésus le Nazarénien ») et ce que ce dernier voit en lui, à savoir le « Fils de David », un titre messianique (v. 47). L'ironie consiste dans le fait que le narrateur crée un contraste suggérant que c'est un aveugle qui voit clair, quand le grand nombre s'en tient aux apparences humaines.

Ensuite, en rabrouant l'aveugle pour lui imposer le silence (signe qu'ils ne perçoivent pas que c'est lui qui est dans le vrai), les gens qui sont avec Jésus et les disciples ignorent ce que celui-ci fera s'il entend les cris répétés. Supposent-ils qu'un marginal n'a pas à déranger le maître ou à perturber le cortège qui l'accompagne ? Toujours est-il que, lorsque Jésus s'arrête et intervient en demandant qu'on appelle l'aveugle, ils font subitement volte-face. On les voit même en remettre par rapport à ce que Jésus a dit, puisqu'ils invitent l'aveugle à ne pas laisser tomber les bras, à se lever. La réaction imprévue de Jésus les amène-t-elle à avoir d'autant plus d'égard envers Bartimée qu'ils viennent de se montrer durs avec lui ? Le lecteur qui perçoit le contraste entre la réaction de la foule avant et après la parole de Jésus alors que la foule ne semble pas voir cette contradiction qui met en valeur son caractère versatile et son goût de plaire.

5.3. L'effet des répétitions

Plusieurs répétitions émaillent le récit et sont significatives. Elles ont déjà été relevées dans l'étude de l'intrigue. Je les reprends ici dans le but de mettre ce processus en évidence.

- v. 47-48

Les verbes « crier » (et son contraire, « se taire »), ainsi que le contenu du cri (« Fils de David, aie pitié de moi »), de même que l'opposition entre les « beaucoup » qui rabrouent et auxquels l'aveugle répond par un cri « beaucoup

plus » fort, soulignent le thème de ces deux versets et contribuent à la caractérisation de l'aveugle dont rien n'arrête le désir de toucher le Nazaréen en qui il voit la présence du Messie.

- v. 49

En répétant 3 fois verbe « appeler » (*phôneô*) dont l'objet direct est toujours l'aveugle, le narrateur suggère l'ironie de la situation : le fait que Jésus dise à ceux qui rabrouent l'aveugle « appelez-le » les amène à l'appeler à leur tour pour répercuter l'invitation de Jésus. Avant de retourner le sort de l'aveugle, Jésus commence par retourner la foule en la détournant de sa réaction spontanée. — Noter que l'usage du verbe « appeler » prolonge la répétition de « crier » et « se taire » ; il sera relayé à son tour par les « dire » qui balisent les paroles et en particulier le dialogue (v. 49-52).

- v. 51-52

Le verbe employé par l'aveugle dans sa demande à Jésus est repris par le narrateur pour enregistrer la guérison. C'est bien « ce que l'aveugle veut » qui se réalise grâce à la foi que Jésus met en évidence.

- Au fil du récit

Les verbes de mouvement (et antonymes) soulignent comment, à partir d'une situation tout en contraste au v. 46, on passe peu à peu à un mouvement commun de Jésus et de Bartimée qui l'accompagne (v. 52b). Le premier pas est fait par Jésus quand il s'arrête, rejoignant l'aveugle dans son immobilité (v. 48) ; le second quand ce dernier se lève d'un bond pour aller à Jésus (v. 50), qui lui dira à son tour : « Va ! » (v. 52a).

Chapitre 6

Jésus et les disciples à Gethsémani (Mc 14,32-42)⁵⁴

Rythme et modes de la narration.

- ³² Ils [Jésus et ses disciples] viennent dans un domaine dont le nom (est) Gethsémani,
et il dit à ses disciples : « *Asseyez-vous ici tandis que je prierai.* »
- ³³ Et il prend Pierre, Jacques et Jean avec lui
et il commença à être frappé d'effroi et d'angoisse.
- ³⁴ Et il leur dit :
« *Mon âme est (toute) triste, jusqu'à la mort. Restez ici et veillez.* »
- ³⁵ Et, allant un peu en avant, il tombait à terre
et il priait pour que, s'il était possible, l'heure passât loin de lui.
- ³⁶ Et il disait : « *Abba, Père, tout (est) possible pour toi, emporte cette coupe loin de moi. Mais non pas ce que je veux, mais ce que tu (veux).* »
- ³⁷ Et il vient et il les trouve endormis et il dit à Pierre :
« *Simon, tu dors ? Tu n'as pas eu la force de veiller une seule heure ?* »
- ³⁸ *Veillez et priez, pour ne pas entrer en tentation. L'esprit (est) ardent, mais la chair (est) faible.* »
- ³⁹ Et s'en allant de nouveau, il pria en disant la même parole.
- ⁴⁰ Et venant de nouveau, il les trouva endormis,
car leurs yeux s'étaient alourdis,
et ils ne savaient pas quoi lui répondre.
- ⁴¹ Et il vient (pour) la troisième (fois) et il leur dit :
« *Désormais, vous dormez encore et vous vous reposez ! Il suffit. L'heure est venue. Voici le fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs.* »
- ⁴² *Levez-vous ! Allons ! Voici, celui qui me livre s'est approché.* »

Il est intéressant, dans ce bref récit, de regarder la façon dont le narrateur imprime un rythme particulier à son récit. Pour ce faire, il joue savamment sur le rapport entre le temps qu'il prend pour relater les faits (temps dit « racontant ») et le temps qui est celui-ci des personnages de l'histoire (temps dit « raconté »). De plus, on le voit changer souvent sa façon de narrer les faits : tantôt, il les raconte, les présentant à sa manière souvent en les ramenant à l'essentiel

⁵⁴ Ce chapitre est tiré de l'article suivant : A. WÉNIN, « Le récit et le lecteur », *Gregorianum* 94 (2013) 503-523 (p. 507-511). La traduction est de C. FOCANT, *L'évangile selon Marc*, Commentaire biblique : Nouveau Testament 2, Paris 2004, 534-535.

(*telling*, ou mode narratif), tantôt, il montre les personnages agir et parler comme s'ils évoluaient devant le lecteur sur une scène de théâtre (*showing* ou mode scénique). Ces variations incessantes sont destinées à ménager divers effets.

On constate tout d'abord qu'en calquant par endroits le temps racontant sur le temps raconté, le narrateur donne un rythme lent à certains éléments de l'histoire. C'est le cas là où il évoque l'état d'esprit de Jésus mais surtout quand il rapporte ses paroles. On observe cela au verset 33b (sentiment de peur et d'angoisse), et en 32b et 34 (parole aux disciples), en 36 (prière) et en 37b-39 et 41b-42 (autres paroles aux disciples). Ce simple relevé permet de s'apercevoir que seul Jésus prend la parole dans cette scène ; ce qui contribue à souligner la passivité des disciples, qui ressort également du reste du récit. Ce ralenti que s'impose le narrateur pour citer, en mode scénique, les paroles de Jésus attire l'attention du lecteur sur divers éléments.

(1) Au verset 32b, le narrateur dramatise l'invitation aux disciples, qui sert d'annonce du sujet : Jésus va prier. En le faisant parler ensuite à Pierre, Jacques et Jean (v. 34), il donne au lecteur de cerner plus finement l'état d'esprit de Jésus qu'il a lui-même décrit au verset 33b « il commença à être effrayé et angoissé ». Il précise de la sorte les sentiments qui sont les siens au moment de la prière (« mon âme est triste à mort ») ainsi que son désir d'être soutenu par ceux qui ont été témoins de sa gloire lors de la Transfiguration (voir 9,2-8) : « Restez ici et veillez ». Toutes les paroles qu'il prononcera ensuite contiendront un écho à ces premiers mots adressés aux trois disciples : sa prière concrétisera sa tristesse mortelle tandis que l'invitation à rester et veiller reviendra dans les paroles aux disciples.

(2) La prière de Jésus fait l'objet d'une insistance particulière puisque, la première fois que le narrateur l'évoque, il la dédouble : en mode narratif d'abord, il en résume lui-même le contenu en style indirect (« que, s'il est possible, l'heure passât loin de lui », v. 35b) ; ensuite, en mode scénique, il cite les paroles même de Jésus en recourant au style direct (v. 36). En réalité, ce résumé ne couvre pas toute la parole de Jésus de la même manière.

... que, <i>s'il est possible</i> (<i>dunatos</i>), l'heure passât loin de lui (<i>parerchomai apo</i>)	« Abba, Père, tout t'est possible (<i>dunatos</i>) emporte cette coupe loin de moi. (<i>parapherô apo</i>)
	<i>mais non pas ce que je veux, mais ce que tu veux. »</i>

En observant le tableau, on notera que la dernière partie du discours de Jésus n'a d'autre correspondant dans la synthèse du narrateur que la conjonction de condition : ce « s'il est possible » suggère en effet qu'il est peut-être impossible que cette heure soit évitée à Jésus. Le procédé — qui consiste à développer un élément inattendu à l'intérieur d'une répétition — contribue à mettre en évidence les derniers mots de la prière, où Jésus s'en remet à la volonté du Père.

(3) La deuxième parole provoquant un ralenti⁵⁵ significatif après le passage en mode narratif du verset 37a, est la parole que Jésus adresse à Simon Pierre. Cette fois, Jésus n'est plus au centre de l'attention. Ce sont les disciples trouvés endormis et le désir de leur maître à leur égard : non seulement « veiller » (v. 34b), mais aussi se joindre à lui dans la prière (v. 38) de sorte que leur esprit soit prêt pour les temps dont il annonce qu'ils seront ceux d'une tentation qui, ici, reste indéterminée, mais que l'ultime parole éclairera.

(4) Le dernier ralenti correspond à la fin de la scène (v. 41b-42). La parole prononcée par Jésus concerne cette fois l'événement qui vient : le fils de l'homme va être livré, et c'est imminent. De la sorte, deux compléments sont ajoutés aux paroles précédentes. Du côté de Jésus, le lecteur peut constater l'effet des trois moments de prière : ayant surmonté l'angoisse mortelle qui le poussait à demander que l'heure passe loin de lui, il est prêt pour cette heure qui est là à présent (cf. v. 35b), prêt à être livré aux pécheurs et à boire la coupe qui, avec le traître, est désormais « proche » (cf. v. 36). Du côté des disciples, en revanche, ce que Jésus dit suggère que, malgré ses invitations répétées, ils ne lui ont été d'aucun secours. Aussi, que ce soit sans eux (« finalement, vous dormez et vous vous reposez », v. 41b) ou en leur compagnie (« levez-vous, allons ! »), c'est seul qu'il ira au-devant de celui qui le livre.

À l'inverse de ces ralentis qui ouvrent un espace à l'écoute des paroles du Maître, vers la fin du récit, le temps racontant se fait beaucoup plus court que le temps raconté, ce qui provoque un effet inattendu d'accélération. La technique principale utilisée pour créer cet effet est l'ellipse⁵⁶. Après avoir résumé au maximum la deuxième prière de Jésus (« il priait en disant les mêmes paroles », v. 39), le narrateur syncope par trois fois son récit de manière à l'alléger au maximum, en passant sous silence des choses déjà racontées, mais en prenant soin toutefois de souligner un fait important : Jésus passe trois moments en prière, alors que, les disciples, malgré ses invitations répétées, ne cessent de l'abandonner à sa solitude.

Voici ces trois ellipses. Elles sont groupées sur deux lignes de récit.

(1) « Étant venu, il les trouva dormant car leurs yeux étaient alourdis, et ils ne savaient pas que lui répondre » (v. 40). S'ils ne savent que répondre, c'est que Jésus a posé une question qui n'est pas rapportée. C'est sans doute la même que lors de sa première venue au verset 37b.

(2) « Ils ne savaient pas que lui répondre. Et il vient la troisième fois » (v. 40b-41a). Si Jésus vient « une troisième fois », c'est qu'il était reparti ; et le lecteur imagine aisément, et à juste titre, que c'est pour un troisième moment où il prie comme avant (voir v. 39).

⁵⁵ Le ralenti se produit lorsque le narrateur tend à calquer le temps qu'il met à raconter sur celui des événements dans le monde des personnages.

⁵⁶ Une *ellipse* correspond à un télescopage de certaines phases de l'histoire que les données du récit permettent toutefois de reconstituer. Le plus souvent, elle répond au souci d'économie narrative.

(3) « Et il vient la troisième fois et il leur dit : "Désormais, vous dormez encore..." » (v. 41). S'il dit cela, c'est qu'il les a de nouveau trouvés endormis en revenant de sa prière. L'attitude des disciples n'a donc pas varié pendant tout le temps qui s'est écoulé, un moment assez long⁵⁷ que le narrateur sait suggérer, mais rapidement, comme pour éviter de lasser le lecteur et pour en venir au fait : la décision de Jésus et sa façon d'affronter la mort.

Parallèlement à cette gestion du temps très étudiée, on appréciera le jeu sur les modes de narration. Le narrateur recourt la plupart du temps au mode scénique, de manière à faire du lecteur le témoin des paroles de Jésus aux disciples et à son père. Mais il glisse ici et là vers le mode narratif. Il ne le fait pas seulement pour relater les allers-retours de Jésus, pour introduire ses paroles⁵⁸ et accélérer ainsi le rythme (v. 39-41a), mais aussi parce que cela offre d'autres potentialités.

(1) Grâce au mode narratif, le narrateur peut synthétiser l'essentiel (v. 35b et 39b : le contenu, déjà connu, de la prière de Jésus), exposer directement les raisons d'une situation (v. 40b : « car leurs yeux s'étaient alourdis ») ou marquer des insistances, notamment à l'aide de répétitions (v. 39 et 40 : « de nouveau » ; v. 41 : « la troisième fois » ; v. 37a et 40a : « il les trouve dormant »).

(2) Le mode narratif permet au narrateur d'exposer clairement l'état émotionnel de Jésus, saisi d'effroi et d'angoisse à la perspective de l'heure qu'il va devoir affronter (v. 33b : « il commença à être effrayé et angoissé »), ou encore l'embarras de Pierre, Jacques et Jean lorsque Jésus les trouve endormis pour la deuxième fois (v. 40 : « ils ne savaient pas que lui répondre »). On notera que la mise en œuvre de cette potentialité suppose une modification de la focalisation, le narrateur donnant à voir ce qui se passe à l'intérieur du personnage, ce qui est possible grâce au savoir étendu dont il dispose, souvent nommé « omniscience ».

(3) Dans une longue narration comme l'évangile de Marc, le mode narratif permet encore de renvoyer discrètement le lecteur à d'autres scènes du récit grâce à un système de rappels s'appuyant sur l'usage de mots communs. Ici, en précisant que Jésus « prend-auprès (*paralambanei*) Pierre, Jacques et Jean avec lui », au moyen de la forme verbale⁵⁹ et des noms des trois disciples, le

⁵⁷ Si Jésus a prié « une heure » (v. 37b) chaque fois, ce temps a pu être long, en effet.

⁵⁸ Chaque phrase en mode narratif contient un verbe de mouvement : v. 32a, 35a, 37a, 39, 40, 41a. Au v. 33a, le mouvement est implicite (« il emmène », littéralement « il prend avec lui »). Par opposition, les verbes dont les disciples sont sujets dans les mêmes phrases manifestent leur passivité : v. 37, 40a, 40b. Pourtant, au v. 32b, seule les autres disciples sont invités à la passivité (« asseyez-vous ici »), au contraire des trois que Jésus emmène avec lui.

⁵⁹ La forme *paralambanei* n'est utilisée que 3 fois en Mc (5,40 ; 9,2 et 14,33 — toujours avec la préposition *meta* suivie du génitif, « avec », même si, en 9,2 elle a son sens temporel, « après »). Dans chaque scène, Jésus isole avec lui Pierre, Jacques et Jean, ce qui n'arrive que là : en 13,3, Jésus les isole aussi, mais André est joint au groupe.

narrateur amène le lecteur à se remémorer deux scènes : la résurrection de la fille de Jaïre où ces disciples sont témoins de la puissance de vie de Jésus (Mc 5,37.40-43) et la transfiguration où ils contemplent sa gloire et entendent la voix du ciel le proclamer Fils (9,2-10) — deux révélation à eux réservées puisqu'à chaque fois, Jésus leur intime l'ordre de se taire (5,43 et 9,9). Voilà qui les qualifiait pour qu'ils puissent assister Jésus au plus près dans son épreuve, ce qu'ils se montrent incapables de faire.

Chapitre 7

Jésus et l'impôt à César (Lc 20,20-26)⁶⁰

Position du lecteur, focalisation, caractérisation.

- ²⁰ Et épiant étroitement,
ils [les scribes et les grands prêtres] envoyèrent des indicateurs
se donnant l'allure⁶¹ d'être des justes
pour le prendre (en défaut) sur une parole
de manière à le livrer au pouvoir et à l'autorité du gouverneur.
- ²¹ Et ils l'interrogèrent en disant :
« Enseignant⁶², nous savons que c'est avec droiture que tu parles et enseignes
et que tu ne fais pas considération de personne
mais que selon la vérité tu enseignes le chemin de Dieu ;
²² nous est-il permis de payer l'impôt à César ou non ? »
- ²³ Mais comprenant leur fourberie, il leur dit :
²⁴ « Montrez-moi un denier : de qui (est) l'effigie et l'inscription ? »
Et ils dirent : « De César ».
- ²⁵ Et il leur dit : « Eh bien, rendez ce qui est de César à César
et ce qui est de Dieu à Dieu. »
- ²⁶ Et ils ne parvinrent pas à le prendre (en défaut) sur son propos devant le peuple,
et, étonnés de sa réponse, ils se turent.

Dans cette scène, il est particulièrement intéressant d'observer la manière dont le narrateur, recourant à son savoir étendu, guide le lecteur en lui assurant une « position supérieure » par rapport aux personnages — ce qui revient en fait à lui révéler des éléments que certains personnages au moins ignorent. On verra aussi comment il s'y prend pour caractériser ceux-ci. Suivons pour cela le fil de l'intrigue.

Dès le départ (v. 20), en recourant à un savoir dont ne pourrait disposer un simple témoin de la scène, le narrateur permet au lecteur de voir clair dans le jeu des adversaires de Jésus. D'abord par rapport aux scribes et grands prêtres, dont il vient de dire, au verset précédent, qu'ils désirent mettre la main sur

⁶⁰ Ce chapitre est tiré de l'article suivant : A. WÉNIN, « Le récit et le lecteur », *Gregorianum* 94 (2013) 503-523 (p. 511-516).

⁶¹ Le verbe *hypokrinomai* signifie « prétendre, faire semblant » ; le substantif correspondant est *hypocritēs*, « hypocrite ».

⁶² Littéralement. D'ordinaire, on traduit *didaskale* par « Maître », ce qui ne permet pas de voir que trois termes de la même racine sont utilisés dans ce verset.

Jésus, mais que la crainte du peuple paralyse (v. 19a)⁶³. De manière indirecte, il brosse le portrait de gens tout aussi malins que retors. Il les décrit en train de surveiller étroitement Jésus, puis dévoile leur but qui est de le pousser à l'erreur. De la sorte, contournant leur peur des gens, ils pourront le dénoncer au pouvoir d'occupation qui devra alors l'arrêter. Mais puisque leur jeu vis-à-vis du peuple exige qu'ils restent dans l'ombre, ils sont contraints de passer par des intermédiaires pour mettre en œuvre leur stratagème.

Ceux qu'ils envoient à Jésus font l'objet d'une caractérisation beaucoup plus directe : le narrateur les présente en effet comme des espions ou des indicateurs⁶⁴. Il précise qu'ils se caractérisent⁶⁵ par le fait qu'ils « se donnent l'allure d'être des justes », ou « jouent les justes ». En réalité, ce qu'il dit là des envoyés reflète sans doute, à même le récit, le point de vue des scribes et des grands prêtres qui choisissent ces gens pour les envoyer à Jésus⁶⁶. C'est qu'il est important pour eux que leurs indicateurs n'aient justement pas l'air de jouer double jeu, sans quoi le piège risque d'être inopérant. C'est donc pour cette « qualité » particulière que les envoyés sont choisis.

On notera le procédé sophistiqué : le narrateur fait voir les espions avec les yeux des scribes et des grands prêtres qui, eux-mêmes, savent ce que cache l'allure honnête de ces gens. Il donne donc à voir ce qui se passe à l'intérieur des envoyeurs, tout en démasquant les apparences des envoyés. En précisant cela au moyen de cette double focalisation interne⁶⁷, le narrateur induit un jugement franchement négatif : il dénonce clairement ce qui, aux yeux des personnages dont parle le verset 20, doit faire l'objet d'une appréciation positive (l'hypocrisie), au moins relativement au but qui est le leur (mettre la main sur Jésus en évitant la colère du peuple).

Muni de telles informations, le lecteur est au même niveau de connaissance que les adversaires de Jésus, puisque pour l'essentiel, il sait ce qu'ils savent. Les révélations du narrateur lui confèrent cependant une « position supérieure » à eux. Car le fait d'être au clair sur ce qu'ils veulent cacher, à savoir qu'ils agissent avec dissimulation et dans le but de nuire, constitue une supériorité, qui permettra au lecteur de démasquer leur ruse dès qu'ils se mettront à agir ou à parler. En cela, sa position est bien sûr supérieure aussi à

⁶³ « Les scribes et les grands prêtres cherchèrent à mettre la main sur lui à cette heure-là, mais ils craignirent le peuple ».

⁶⁴ *Enkathetos* signifie, littéralement, des gens envoyés en secret et qui sont aux aguets.

⁶⁵ Il s'agit d'un trait constant, car le participe *hypokrinomenous* est au présent.

⁶⁶ Le procédé est celui du « point de vue raconté » : le narrateur enregistre un élément de l'histoire en épousant la perspective d'un personnage. À ce sujet, voir A. WÉNIN, « Le "point de vue raconté", une catégorie utile pour étudier les récits bibliques ? L'exemple du meurtre d'Églôn par Éhud (Jdc 3,15-26a) », *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 120 (2008) 14-27.

⁶⁷ Au moyen du point de vue raconté, le narrateur délègue la focalisation au personnage des scribes et grands prêtres, révélant ce qui guide intérieurement leur choix des mouchards (vision interne de ce personnage collectif) ; les mouchards eux-mêmes font aussi l'objet d'une vision interne focalisée par les mandants qui savent l'hypocrisie de leur façade de justes.

celle Jésus au moment où les envoyés s'apprêtent à l'interroger. Aussi se demande-t-il s'il va tomber dans un piège qui pourrait avoir pour lui une issue fatale. C'est là le ressort du suspense.

Le traquenard est tendu au moyen d'une question sur l'impôt réclamé par l'empire (v. 22). Une réponse négative permettrait d'accuser Jésus devant l'autorité romaine ; positive, elle le ferait passer pour un collaborateur, traître à la nation juive. Avant de lui soumettre le problème, les indicateurs entrent en matière d'une façon qui illustre immédiatement l'hypocrisie que le narrateur vient de dénoncer (v. 21). Pour un simple témoin de la scène, en effet, leur discours est un compliment adressé à Jésus, enseignant impartial, soucieux seulement de vérité — ce qui explique pourquoi c'est à lui qu'ils viennent poser leur épineuse question. En réalité, pour les espions des grands prêtres (et pour le lecteur aux yeux de qui ils sont transparents), il s'agit de flatter leur interlocuteur, en faisant état d'une réputation d'enseignant qu'il saura ne pas faire mentir en répondant à la question « avec droiture », « sans considération de personne », pas même des autorités romaines, bref « selon la vérité » qui conduit à Dieu. On notera comment l'accumulation d'expressions trahit aux yeux du lecteur la fausseté de ces gens : en soulignant à l'excès la droiture de l'enseignant Jésus pour mieux le piéger, ils font mine d'apprécier les qualités qu'ils lui prêtent, se donnant ainsi eux-mêmes pour des justes, comme le dit le narrateur au verset 20.

Le lecteur, qui voit clair dans le jeu des adversaires grâce aux informations dont il dispose, constate bien vite que Jésus n'est pas dupe. Passant en vision interne pour révéler la pensée de Jésus, le narrateur enregistre comment il les démasque immédiatement, et il indique sa façon de percevoir leur jeu : c'est une manœuvre qui, bien que pleine d'astuce, est en réalité une fourberie car elle est toute empreinte de malveillance⁶⁸. De la sorte, la situation narrative s'inverse : en perçant à jour ceux qui croient dissimuler leur ruse, loin d'être encore en position inférieure par rapport à eux, Jésus rejoint la position du lecteur, qui, de son côté, est en mesure de saisir toute l'ironie de la réponse que Jésus va leur opposer.

À ce point, en effet, la seule question qui reste est de savoir comment Jésus va déjouer la ruse qu'il a éventée. En réalité, il ne répond à la question que par une autre question qui, elle aussi, recèle un piège que ni ses interlocuteurs ni le lecteur (ici en position inférieure par rapport à Jésus) ne peuvent deviner tant ce qu'il demande a l'air simple et anodin : il les invite en effet à sortir un denier et à constater que l'effigie et l'inscription sont celles de l'empereur. Aussi, alors que les indicateurs répondent naïvement à la question croyant toujours tenir Jésus, le lecteur, de son côté, se demande où celui-ci veut en venir, comment il va échapper au piège à partir de cette première manœuvre.

Voilà donc le lecteur en position inférieure vis-à-vis de Jésus. En réalité, il le comprendra ensuite : en lui donnant cette position, le narrateur s'apprêtait à le surprendre. C'est ce qui se passe en effet quand Jésus tire son épingle du jeu

⁶⁸ Le mot grec *panourgia* signifie à la fois astuce, habileté, savoir-faire et fourberie, méchanceté dissimulée.

en mettant en difficulté ceux qui croyaient le piéger et qu'il les renvoie à leur responsabilité de savoir comment ils peuvent rendre à Dieu ce qui lui revient tout en faisant en sorte d'éviter d'indisposer l'occupant. Et alors que, tenus en échec dans leur tentative de le coincer publiquement pour se défaire de lui⁶⁹ (v. 26, voir v. 20), les adversaires sont stupéfaits de cette réponse qui leur cloue le bec, le lecteur s'étonne lui aussi, mais d'un étonnement qui l'amène à s'amuser de l'échec des manœuvres des adversaires de Jésus. « Tel est pris qui croyait prendre », source jamais tarie d'ironie.

Avant de broser une brève synthèse de la caractérisation des personnages, jetons un coup d'œil à la façon dont est construite l'intrigue. Le ressort premier est le suspense. Dès que le narrateur avertit le lecteur de la machination des autorités, la question se pose de savoir si Jésus va tomber dans le piège ou s'il arrivera à le déjouer. Le discours particulièrement habile des mouchards et le caractère délicat de leur question renforcent cette attente du lecteur dans la mesure où ils compliquent la tâche de Jésus. Mais le suspense cesse rapidement puisque le narrateur révèle que ce dernier a tout compris. Il laisse place à la curiosité qu'éveille la réponse de Jésus et sa question sur l'effigie d'une monnaie romaine. La question du lecteur devient alors : qu'a-t-il donc en tête pour agir ainsi ? Quelle défense est-ce là ? Cherche-t-il à gagner du temps ou prépare-t-il quelque chose ? C'est sur cette perplexité que se greffe la surprise finale, quand le narrateur révèle la façon dont Jésus échappe à la prise en faisant échec à ceux qui croyaient le tenir. C'est alors que le lecteur comprend l'astuce que cachait la première répartie. La surprise de la découvrir accroît son plaisir de voir avec quelle finesse Jésus a manœuvré ses adversaires et a réussi à neutraliser leur perversité.

Quant à la caractérisation des personnages de cette scène, elle ne se fait guère de façon directe, comme souvent dans les récits bibliques⁷⁰. Ici, le narrateur se borne à désigner les envoyés comme des indicateurs dont il décrit l'hypocrisie sur laquelle comptent les scribes et les grands prêtres. Son jugement direct sera corroboré par Jésus qui, dans sa clairvoyance, démasque dans leur attitude une « fourberie ». Pour le reste, c'est indirectement qu'est souligné ce

⁶⁹ Noter le lien entre les extrémités du récit (que met en évidence une analyse rhétorique : voir R. MEYNET, *Il Vangelo di Luca. Analisi retorica*, Bologna, 2003, 720) : ceux qui cherchent à « prendre (en défaut) Jésus sur une parole » (v. 20) « ne parviennent pas à le prendre (en défaut) sur son propos », le narrateur précisant que c'est « devant le peuple » qu'ils échouent. C'est en effet le peuple qu'ils visent également par leurs manœuvres puisque, des v. 19-20, on peut déduire que leur but est de contourner la peur qu'il leur inspire et qui fait obstacle à leur projet.

⁷⁰ Créer un personnage dans un récit peut se faire de manière plus ou moins directe. La caractérisation *directe* relève du mode narratif (ou *telling*), mais elle reste relativement rare dans le récit biblique (voir par ex. 1S 17,4-7, description de Goliath), dont la préférence va nettement vers une caractérisation des personnages à travers le récit des actions (souvent en mode narratif), la citation des paroles (en mode scénique, par ex. 1S 17,8-10, paroles du Philistin) et les réactions des autres personnages par rapport à lui (par ex. 1S 17,11).

trait commun aux opposants : à travers les paroles prononcées, les oppositions dessinées, les introspections du narrateur ou encore l'ironie qu'il déploie. Ainsi, décrits comme des gens qui épient et se dissimulent derrière des indicateurs pour mieux contourner le peuple et avoir de quoi amener le pouvoir romain à sévir contre Jésus, les scribes et les grands prêtres passent pour des maîtres en duplicité et en imposture. En cela, ceux qu'ils choisissent comme envoyés sont comme leur double et incarnent pour ainsi dire leur duplicité. Leurs paroles illustrent à merveille cette fausseté, que le narrateur a dénoncée d'emblée chez eux pour aiguïser à l'avance le regard du lecteur. Mais au vu de leur réaction face à Jésus, leur manière d'agir a aussi quelque chose d'ingénu, car s'ils sont des maîtres à ruser, ils n'imaginent pas que l'on puisse les battre sur leur terrain. C'est pourtant ce qui leur arrive : la réaction de Jésus « les prend (en défaut) sur leur parole » au point que le silence neutralise leur langue de vipère en même temps que les manœuvres de leurs envoyeurs. Dans cette caractérisation, l'ironie qui amène le lecteur à rire à leurs dépens vaut tous les jugements négatifs.

Quant à la cible de leur fourberie, Jésus, il est remarquable de voir que sa caractérisation directe est longuement prise en charge par ses adversaires (v. 21). Certes, ceux-ci ne pensent probablement pas ce qu'ils disent. Dans leur bouche, leurs éloges sont une pure flatterie dont le but est de circonvenir leur victime tout en la mettant au pied du mur. Ce qu'ils dessinent ainsi, c'est le portrait d'un enseignant plein de droiture et sans duplicité, tout le contraire de ce qu'ils sont — et le lecteur capte l'ironie, lui qui sait combien est vrai ce qu'ils disent sans le croire. Mais, comme ils l'ont affirmé, Jésus « ne fait pas considération de personne » et, s'il « enseigne selon la vérité », c'est également ainsi qu'il les voit : dans leur vérité de fourbes. De la sorte, le narrateur caractérise indirectement Jésus comme un homme aussi clairvoyant qu'habile à déjouer les pièges. Son habileté consiste même à savoir en tendre de plus subtils, car mieux dissimulés — d'autant plus cachés que ceux qu'il entend duper l'ont dit droit et sans duplicité et n'attendent donc pas qu'il leur joue un tour. Mais quand Jésus referme le piège sur eux, on constate que, contrairement au leur, le sien n'est pas destiné à nuire, à faire mal. Il vise à les mettre face à eux-mêmes et à leurs responsabilités vis-à-vis de Dieu — dont ils ont dit que Jésus transmet fidèlement la volonté. Cette réponse montre combien est vrai ce que, maniant l'ironie, ces gens proclamaient à son propos. Mais l'ironie se retourne contre eux quand ils restent à quia, confus d'avoir été lamentablement joués.

Bibliographie générale

Ouvrages généraux sur la narratologie

- W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961 (1983²).
- R. SCHOLES, R. KELLOGG, *The Nature of Narrative*, New York, 1966.
- P. RICŒUR, *Temps et récit* (3 vol.), Paris, 1983-1985.
- S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Londres, 1984.
- G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, 1987.
- V. JOUVE, *La lecture*, Paris, 1993.
- R. BARONI, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise* (Poétique), Paris, 2007.

Travaux de base sur la narratologie biblique

- J.P. FOKKELMAN, *Comment lire le récit biblique. Une introduction pratique* (Le livre et le rouleau 13), Bruxelles, Lessius, 2002 (original néerlandais 1995).
- J.-N. ALETTI, *Quand Luc raconte. Le récit comme théologie* (Lire la Bible 115), Paris, Cerf, 1998.
- J.-L. SKA, J.-P. SONNET, A. WÉNIN, *L'analyse narrative des récits de l'A.T.* (Cahier Évangile 107), Paris, Cerf, 1999.
- Y. AMIT, *Reading Biblical Narratives. Literary Criticism and the Hebrew Bible*, Minneapolis MN, Fortress Press, 2001.
- D. MARGUERAT (éd.), *Quand la Bible se raconte* (Lire la Bible 134), Paris, Cerf, 2003.
- D. MARGUERAT, A. WÉNIN, B. ESCAFFRE, *Autour des récits bibliques* (Cahier Évangile 127), Paris, Cerf, 2004.
- M. NAVARRO PUERTO, *Quand la Bible raconte. Clés pour une lecture narrative. 1^{re} partie. Approche narrative de textes bibliques – 2^e partie. Textes de l'Évangile selon Marc* (Connaître la Bible 41 & 42), Bruxelles, 2005 & 2006.
- J.-P. SONNET, « L'analyse narrative des récits bibliques », in M. BAUKS – C. NIHAN (éds), *Manuel d'exégèse de l'Ancien Testament* (Le Monde de la Bible 61), Genève, Labor et fides, 2008, p. 47-94.
- D. MARGUERAT, Y. BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques*, Paris/Genève, Cerf/Labor et fides, 4^e éd., 2009.
- J.T. WALSH, *Old Testament Narrative. A Guide to Interpretation*, Louisville KY, Westminster John Knox, 2009.
- J.-L. SKA, « Nos pères nous ont raconté ». *Introduction à l'analyse des récits de l'Ancien Testament* (Cahiers Évangile 155), Paris, Cerf, 2011.

Travaux plus spécialisés

- S. BAR EFRAT, *Narrative Art in the Bible*, Sheffield, Academic Press, 1989 (original hébreu 1979).
- R. ALTER, *L'art du récit biblique* (Le livre et le rouleau 4), Bruxelles, Lessius, 1999 (original anglais 1981, nouvelle édition 2011).
- R.A. CULPEPPER, *Anatomy of the Fourth Gospel*, Philadelphia, Fortress Press, 1983.
- A. BERLIN, *Poetics and Interpretation of Biblical Narratives*, Sheffield, Almond Press, 1983.
- M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington IN, Indiana University Press, 1985.
- R. ALTER, F. KERMODE (éds), *Encyclopédie littéraire de la Bible*, Paris, Bayard, 2003 (original anglais, 1987).
- J.-N. ALETTI, *L'art de raconter Jésus-Christ*, Paris, Seuil, 1989.
- D. MARGUERAT (éd.), *La Bible en récits. L'exégèse biblique à l'heure du lecteur* (Monde de la Bible 48), Genève, Labor et fides, 2003.
- C. FOCANT, A. WÉNIN (éds), *Analyse narrative et Bible. Deuxième colloque international du RRENAB, Louvain-la-Neuve 2004* (BETL 191), Leuven, Peeters, 2005.
- M. STERNBERG, *La Grande Chronologie. Temps et espace dans le récit biblique de l'histoire* (Le livre et le rouleau 32), Bruxelles, Lessius, 2008.
- A. WÉNIN, « De l'analyse narrative à la théologie des récits bibliques », *Revue théologique de Louvain* 39 (2008) 369-393.
- A. PASQUIER, D. MARGUERAT, A. WÉNIN (éds), *L'intrigue dans le récit biblique. Quatrième colloque international du RRENAB, Université Laval, Québec, 29 mai – 1^{er} juin 2008* (BETL 237), Leuven, Peeters, 2010.
- D. MARGUERAT, A. WÉNIN, *Saveurs du récit biblique*, Paris/Genève, Bayard/Labor et fides, 2012.

Bibliographie plus étoffée

- Y. BOURQUIN, « Bibliographie de contributions récentes en analyse narrative », *Études Théologiques et Religieuses* 77 (2002) 79-93.

Compléments bibliographiques mis à jour régulièrement sur le site :

<http://www.unil.ch/rrenab>

Note. — Pour ce qui est de la « culture biblique », les notes des bonnes bibles (édition intégrale) sont souvent utiles. Voir aussi, en particulier :

- P.-M. BOGAERT, e.a. (éds), *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Turnhout, 2002 (3^e éd. revue et corrigée). Accès on-line :

<http://www.knowhowsphere.net/Bases2.aspx>

- O. ODELAINE et R. SÉGUINEAU, *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, Paris, 1978.
- X. LÉON-DUFOUR, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, Paris, 1975.
- J. BRIEND et M. QUESNEL, *La vie quotidienne aux temps bibliques*, Paris, 2001.
- A. LEMAIRE (éd.), *Le monde de la Bible*, Paris, 1998.
- R. DE VAUX, *Les institutions de l'Ancien Testament*, 2 vol., Paris, 1967 et 1976 (2^e éd.).

Table des matières

PREMIÈRE PARTIE UN PEU DE THÉORIE	3
CHAPITRE PREMIER UNE PRÉSENTATION DE L'ANALYSE NARRATIVE	3
1.1. <i>Qu'est-ce que l'analyse narrative ?</i>	4
1.2. <i>Les choix inhérents au fait de raconter une histoire</i>	6
(1) L'intrigue	7
(2) La temporalité	12
(3) Le mode de narration	14
(4) La focalisation (ou point de vue)	15
(5) Les jeux sur le savoir	17
(6) La caractérisation des personnages	21
(7) L'art de la répétition	25
1.3. <i>Le narrateur et le lecteur : Nathan et David (2 S 12,1-6)</i>	28
1.4. <i>Ouverture : l'Histoire et les histoires</i>	31
CHAPITRE 2 RAPIDE VADE-MECUM DE L'ANALYSE NARRATIVE	33
1. Points de repère essentiels : bref rappel	33
2. Concrètement : principales questions à poser au texte	34
DEUXIÈME PARTIE EXEMPLES D'ANALYSE DE RÉCITS	39
CHAPITRE 3 ÉLISÉE ET LA VEUVE DU PROPHÈTE (2 R 4,1-7)	39
3.1. <i>L'intrigue</i>	40
3.2. <i>Les personnages</i>	41
3.3. <i>La part du narrateur</i>	43
3.4. <i>Un système de répétitions</i>	44
CHAPITRE 4 LA RUSE DE TAMAR (GN 38)	47
4.1. <i>L'intrigue</i>	47
Exposition (v. 1-11)	48
Complication (v. 12-23)	49
Résolution (v. 24-26)	50
Épilogue (v. 27-30)	51
Synthèse : une intrigue à deux facettes	51
4.2. <i>Narrateur et lecteur</i>	52
Un narrateur omniscient et habile	52
Jeu sur les niveaux de connaissance	54
CHAPITRE 5 LE SALUT DE L'AVEUGLE BARTIMÉE (MC 10,46-52)	57
5.1. <i>L'intrigue et la temporalité</i>	57
5.2. <i>Le travail du narrateur</i>	60

(a) Les modes de la narration	60
(b) La focalisation.....	61
(c) L'ironie	61
5.3. <i>L'effet des répétitions</i>	61
CHAPITRE 6 JÉSUS ET LES DISCIPLES À GETHSÉMANI (Mc 14,32-42)	63
CHAPITRE 7 JÉSUS ET L'IMPÔT À CÉSAR (Lc 20,20-26)	68
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	73
TABLE DES MATIÈRES	77