
Temps entortillé à Giverny : distorsions narratives dans les Nymphéas noirs de Michel Bussi et dans l'adaptation en bande dessinée par Fred Duval et Didier Cassegrain

Auteur : Kalut, Olivia

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26049>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et Littératures françaises et romanes

Temps entortillé à Giverny : distorsions narratives dans les *Nymphéas noirs*
de Michel Bussi et dans l'adaptation en bande dessinée par Fred Duval et
Didier Cassegrain.

Mémoire présenté par Olivia KALUT

En vue de l'obtention du grade de Master en Langues et lettres françaises et
romanes, à finalité didactique

Sous la direction de Monsieur Laurent DEMOULIN

Comité de lecture :

Madame Kristine VANDEN BERGHE et Monsieur François
PROVENZANO

Année académique 2025-2026

« Cela dura treize jours. Le temps d'une évasion.

Trois femmes vivaient dans un village.

La troisième était la plus douée, la deuxième était la plus rusée, la première
était la plus déterminée.

À votre avis, laquelle parvint à s'échapper ?

La troisième, la plus jeune, s'appelait Fanette Morelle ; la deuxième s'appelait
Stéphanie Dupain ; la première, la plus vieille, c'était moi. »

— *Nymphéas noirs*, Michel Bussi

Remerciements

Les remerciements sont toujours l'endroit idéal pour avouer qu'un mémoire n'a jamais vraiment été écrit seul.

Je tiens d'abord à remercier mon promoteur, Laurent Demoulin, pour sa disponibilité et pour la justesse de ses remarques. Je le remercie également de m'avoir transmis un amour immense pour les écrits de Roland Barthes — amour si grand que, par prudence sans doute, ce mémoire n'en parle presque pas.

Je remercie également les membres du jury et du comité de lecture, Madame Kristine Vanden Berghe et Monsieur François Provenzano, pour l'attention qu'ils ont portée à ce travail.

Mes remerciements vont aussi à Virginie Halleux, qui a bien voulu relire ce mémoire avec patience et minutie.

Je souhaite également remercier mes ami·e·s — Loup Wergifosse, Simon Gerrekens, Claire Lehaen, Sami Caberg, Théo Pirnay et Lucie Dengis — ainsi que mes huit colocataires sans qui ces années d'université auraient été bien plus difficiles à traverser. Merci pour leur soutien, leur présence, et pour avoir accepté, souvent avec une patience remarquable, de m'écouter parler de narratologie pendant des heures.

Merci également à ma sœur, à ma mère et à toute ma famille, qui n'ont jamais vraiment compris grand-chose à mes études ni à mon étrange tendance à me creuser beaucoup trop le crâne, mais qui m'ont répété toute ma vie que j'étais intelligente et capable. Leur confiance, même face au mystère persistant de ce que je fais exactement à l'université, m'a portée bien plus loin qu'ils·elles ne l'imaginent.

Ce mémoire contenant une quantité difficilement justifiable de révélations narratives, le·la lecteur·rice est prié de considérer que plusieurs œuvres majeures du cinéma et de la littérature y seront impitoyablement dépouillées de leurs secrets.

Enfin, je tiens à rendre un hommage tout particulier à Monsieur Nicolas Enclin, mon professeur de français du secondaire, qui nous a quittés en 2023. C'est lui qui m'a fait découvrir *Nymphéas noirs*, entre un millier d'autres livres, et qui a nourri mon goût pour la lecture et pour la littérature. Il m'aura également donné envie de faire de l'école mon métier, ce qui explique, quelques années plus tard, le choix d'un master en didactique.

Table des matières

1) Introduction	1
2) Résumé des œuvres et différences entre elles	4
2.1) Résumé.....	4
2.2) Comparaison avec la bande dessinée	8
3) Analyse narratologique du roman et de la bande dessinée.....	11
3.1) Gérard Genette	11
3.1.1) Théorie de base.....	11
3.1.2) Le temps : ordre, durée, fréquence	11
3.1.3) La voix.....	12
3.1.4) Le mode.....	12
3.2) Raphaël Baroni : la tension narrative comme expérience du·de la lecteur·rice..	12
3.2.1) Choix du cadre baronien : justification théorique.....	13
3.2.2) Les trois formes de tension narrative : suspense, curiosité, surprise.	15
3.2.3) La rétention d'information et la courbe dramatique.....	17
3.2.4) Intrigue comme « matrice de virtualités ».....	18
3.2.5) La réhabilitation de la lecture au premier degré.....	19
3.2.6) La segmentation et le cliffhanger	20
3.2.7) Vers une narratologie transmédiatelle.....	23
4) Quand le narrateur nous ment	25
4.1) Le narrateur menteur dans <i>Le Meurtre de Roger Ackroyd</i>	25
4.2) L'analyse de Pierre Bayard dans <i>Qui a tué Roger Ackroyd ?</i>	26
4.3) Liens avec <i>Nymphéas noirs</i> : le mensonge comme trompe-l'œil temporel.....	28
5) Le plot twist.....	29
5.1) Le retournement narratif : définitions et typologies	29
5.2) Vers une typologie des retournements narratifs	32
a) Le twist de reconnaissance (anagnorisis).....	32
b) Le twist de renversement (peripeteia)	33
c) Le twist du narrateur non fiable (unreliable narrator).....	34
d) Le twist temporel ou anachronique	34
5.3) Intérêt pour l'analyse de <i>Nymphéas noirs</i>	36
a) Le whodunit : l'enquête comme jeu de piste.....	37
b) Le red herring : l'art de la fausse piste.....	38
c) Subversion et dépassement dans <i>Nymphéas noirs</i>	39
6) Analyse à l'aide des outils.....	40
6.1.1) La voix narrative comme piège : l'illusion d'une narration simultanée	41

6.1.2) Le brouillage temporel volontaire : l'ancrage fictif en 2010 au service d'une narration ultérieure	43
a) L'absence de marqueurs contemporains.....	43
b) Le stéréotype de l'âge comme écran.....	44
c) Le détournement de l'hypervigilance du lecteur	44
d) Le prolongement du brouillage dans l'adaptation graphique.....	45
e) Les normes patriarcales comme indice temporel déguisé.....	46
6.1.3) Le village de Giverny comme espace atemporel : le « figement » au service de la distorsion	48
6.1.4) Le jeu sur les prénoms : empêcher le lien intergénérationnel.....	49
6.1.5) Le chien comme indice faussement anodin.....	51
7) Triple tension thymique : la suppression prolongée d'information	53
8) Les indices dissimulés et la prime à la relecture	55
a) Un « fair play » narratif	55
b) L'unité des « trois femmes ».....	57
c) Les omissions et les fausses pistes	57
d) Le motif des rubans d'argent.....	58
e) L'illusion autour de la figure de l'institutrice	58
f) Les trois affirmations de Sérénac.....	59
g) Le moulin de Chennevières et la figure de la « sorcière ».....	59
h) La vieille narratrice comme suspecte idéale.....	60
i) Les silences autour de Patricia Morval et de l'identité véritable	61
j) La fausse piste de l'enfant illégitime	62
k) De Vincent à Jacques : un indice de continuité	62
l) Double niveau de lecture et récompense de la relecture	63
m) Une œuvre-puzzle : le·la lecteur·rice comme co-auteur	63
9) Les limites du jeu	63
a) Le jeu sur les prénoms : une coïncidence trop artificielle ?.....	64
b) Le chien Neptune : un facilitateur narratif trop commode ?.....	65
c) Le coupable : un premier suspect aux motivations psychologiquement invraisemblables	66
10) Autres incohérences : interactions impossibles et observations surnaturelles.....	68
a) Quand le·la lecteur·rice doit réparer la diégèse.....	68
b) La supercherie auctoriale : une manipulation excessive ?	69
11) Synthèse des limites : une mécanique trop visible ?.....	71
a) Sur le plan psychologique	71
b) Sur le plan diégétique	71

c) En ce qui concerne le genre	72
11.1) Vers une typologie des manipulations narratives	72
12) Entre mise en abyme et métalepse : une illusion réflexive dans <i>Nymphéas noirs</i>	74
a) L'illusion d'une mise en abyme	74
b) Un effet métaleptique : la convergence des deux voix.....	75
c) La fonction de cette illusion réflexive.....	77
d) Les limites du dispositif	77
e) La légitimation culturelle du roman	78
13) La réception de l'adaptation en bande dessinée : enjeux de la transposition intermédiaire.....	80
13.1) Introduction	80
13.2) L'intermédialité comme cadre d'analyse.....	80
13.3) Instances narratives et polyphonie en bande dessinée.....	82
13.4) Langage verbal et langage visuel : deux régimes de sens.....	83
13.5) Les contraintes du médium graphique.....	84
13.6) La dialectique du stéréotype et de l'innovation dans l'adaptation graphique...	85
13.7) L'image comme « trompe-l'œil » visuel	86
13.7.1) La rhétorique de la question : quand l'image interroge le·la lecteur·rice.....	87
14) Analyse de scènes-clés de l'adaptation en bande dessinée.....	88
a) La présentation des trois femmes.....	88
b) La scène d'ouverture : le cadavre dans le ruisseau.....	90
c) Les superpositions temporelles : la page 97 (les trois époques superposées).....	93
d) Les enterrements superposés (p. 41)	95
e) Le tableau absent : les nymphéas noirs.....	96
15) La dimension rhétorique : logos, ethos, pathos de l'image.....	98
16) Réception et expérience du·de la lecteur·rice	99
17) De la dysphorie à l'euphorie : la courbe dramatique	100
18) Le rôle cathartique du dénouement.....	101
19) Conclusion générale	103
Annexe.....	1
Bibliographie	1

1) Introduction

« Trois femmes vivaient dans un village. La troisième était la plus douée, la deuxième était la plus rusée, la première était la plus déterminée [...] La première, la plus vieille, c'était moi¹. » Quiconque referme *Nymphéas noirs* de Michel Bussi mesure rétrospectivement toute l'ambiguïté de cette ouverture. La voix qui s'adressait à lui·elle avec tant d'assurance se révèle à la fois parfaitement sincère et profondément trompeuse. Celle-ci était sincère, parce qu'elle disait vrai sur chacun des faits rapportés, celle-ci était trompeuse, parce qu'elle taisait ce qui aurait permis de comprendre que ces « trois femmes » constituaient l'énigme principale de l'intrigue. Absorbé·e par l'enquête policière et par le cadre paisible de Giverny, le·la lecteur·rice ne découvre l'étendue du mensonge que lors de la lecture des dernières pages. Il lui faut alors revenir en arrière, relire, et reconstituer mentalement l'ordre des événements : devenir, en somme, l'interprète actif·ve d'un récit qui a délibérément joué avec sa confiance.

Publié en 2011, *Nymphéas noirs* est l'un des romans les plus remarquables de Michel Bussi, ancien géographe devenu l'un des auteurs de polars les plus lus en France. Salué pour la virtuosité de sa construction, le roman a connu un large succès public avant d'être adapté en bande dessinée par Fred Duval et Didier Cassegrain en 2019².

C'est ce mécanisme de tromperie que ce mémoire, intitulé *Temps entortillé à Giverny : distorsions narratives dans les Nymphéas noirs de Michel Bussi et dans l'adaptation en bande dessinée par Fred Duval et Didier Cassegrain*, se propose d'analyser. Il s'agit d'étudier non seulement les procédés du roman original, mais aussi la manière dont ils se transposent dans son adaptation bédéique. Le texte et l'album posent en effet des problèmes inverses : Bussi doit dissimuler par les mots le mystère autour des trois héroïnes, tandis que Duval et Cassegrain doivent empêcher l'image, qui montre toujours quelque chose, de les trahir trop tôt. Comparer les deux médiums permet ainsi d'observer comment un même effet narratif se maintient, se transforme ou se perd lorsqu'il change de support médiatique.

¹ Bussi, Michel, *Nymphéas noirs*, Paris, Pocket, 2013, p. 13-14. Toutes les références au roman renverront à cette édition.

² Duval, Fred (scénario) et Cassegrain, Didier (dessin), *Nymphéas noirs*, Dupuis, coll. « Aire libre », 2019.

La problématique centrale de ce travail peut donc se formuler ainsi : en quoi les distorsions narratives dans *Nymphéas noirs* et son adaptation en BD transforment-elles le·la lecteur·rice en un interprète actif·ve, piégé·e par un trompe-l'œil temporel et identitaire ?

Le choix de ce corpus mérite d'être justifié. Malgré son succès public, *Nymphéas noirs* n'a fait l'objet que de rares études universitaires. Quelques travaux abordent l'adaptation graphique sous l'angle de l'intermédialité, notamment l'article de Pascale Hellégouarc'h consacré au « tissage intermédial » de l'album³. Nous avons par ailleurs connaissance d'un mémoire récent portant sur cette même adaptation, qui en analyse les transformations narratives et temporelles à partir des spécificités du médium verbo-iconique⁴ ; n'ayant toutefois pas pu y avoir accès, nous ne pouvons en rendre compte directement. Notre travail s'en distingue néanmoins sur le fond : là où ce mémoire se concentre uniquement sur la bande dessinée, nous prenons pour objet le roman et son adaptation, dans une démarche comparative et complémentaire. De plus, il privilégie les outils propres au médium graphique, nous croisons deux traditions narratologiques pour décrire le dispositif et en évaluer aussi les limites. Il n'existe pas, à notre connaissance, de description systématique des distorsions temporelles et vocales du roman, ni d'évaluation critique des fragilités qu'elles engendrent. C'est cette lacune que nous tenterons de combler.

Pour mener cette analyse, nous mobiliserons deux cadres théoriques complémentaires. Celui de Gérard Genette fournit d'abord les outils de description. Ses catégories d'anachronie, de voix et de focalisation⁵ permettent de nommer avec précision la manière dont Bussi restreint l'accès du·de la lecteur·rice à l'information. Mais décrire ces procédés ne suffit pas à expliquer leur effet : pourquoi un tel récit suscite-t-il à la fois la frustration et le plaisir ? C'est ici qu'intervient le second cadre, celui de Raphaël Baroni⁶. Dans *La*

³ Hellégouarc'h, Pascale, « Tissage intermédial : l'exemple du roman graphique *Nymphéas noirs* de Michel Bussi, Didier Cassegrain et Fred Duval », *Plasticité* [En ligne], n° 3, 2021, mis en ligne le 8 juillet 2021, URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/458>.

⁴ Claes, Sophie, *De la page à la case : analyse des transformations narratives et temporelles dans l'adaptation bédéique de Nymphéas noirs de Michel Bussi*, mémoire de master, Université catholique de Louvain, 2025. Nous n'avons pas eu accès au texte intégral de ce travail, dont nous ne connaissons que la notice.

⁵ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, notamment les chapitres « Le temps », « Le mode » et « La voix ».

⁶ Baroni, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007 ; et *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2017.

Tension narrative et Les Rouages de l'intrigue, il replace l'émotion du·de la lecteur·rice au centre de l'analyse et montre que le suspense, la curiosité et la surprise ne sont pas de simples effets, mais les moteurs mêmes de la mise en intrigue. La structure de *Nymphéas noirs* (un meurtre initial, une enquête qui s'égare, des indices dispersés et une révélation finale qui réordonne soudain le sens) relève exactement de ce modèle. En somme, Genette nous servira à décrire le dispositif, et Baroni à comprendre l'expérience qu'il fait vivre. À ces deux cadres s'ajouteront, pour l'étude de la bande dessinée, quelques travaux sur l'intermédialité⁷, qui éclairent ce que devient un récit lorsqu'il passe d'un médium à un autre.

Cette étude se réalisera en cinq étapes. La première résume l'intrigue du roman et signale ses principales différences avec la bande dessinée. Cette base informative s'adresse à qui ne connaîtrait pas l'œuvre ou aurait besoin d'un rappel précis. La deuxième établit le cadre théorique et justifie le recours à Genette ainsi qu'à Baroni. La troisième, cœur de l'analyse, est consacré au roman : nous y examinons des portions du récit en profondeur, avant de montrer comment ces procédés produisent une triple tension et disséminent des indices que seule la relecture permet de comprendre. Le quatrième temps adopte une posture plus critique : il recense les invraisemblances et les contradictions du dispositif, puis propose une typologie des manipulations narratives, des plus justifiées aux plus problématiques. Le cinquième, enfin, est consacré à l'adaptation graphique et à l'analyse de quelques planches emblématiques afin de comparer les deux médias en profondeur. Ce parcours sera, en outre, l'occasion d'explorer plusieurs notions qui éclairent le fonctionnement du récit. Nous nous arrêterons notamment sur les différents types de retournement narratif afin de situer précisément celui (ou ceux) à l'œuvre dans *Nymphéas noirs*. Nous interrogerons également les phénomènes de mise en abyme et de métalepse, qui brouillent la frontière entre les niveaux du récit et confèrent à l'œuvre une dimension réflexive. D'autres aspects, enfin, seront abordés au fil de l'analyse, qu'il s'agisse de la dimension cathartique du dénouement ou de la lecture rhétorique de l'image dans l'adaptation graphique.

⁷ Voir Müller, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110 ; et Méchoulán, Éric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif », 2017, p. 3-5.

Au terme de ce parcours, nous espérons montrer que *Nymphéas noirs* ne représente pas seulement une énigme policière, mais plutôt un véritable dispositif de manipulation du·de la lecteur·rice et que le passage à la bande dessinée, loin d'affaiblir ce dispositif, lui donne une forme nouvelle. Plus largement, ce travail voudrait interroger une question qui dépasse le seul cas de Bussi : jusqu'où un récit peut-il tromper celui ou celle qui le lit sans trahir le pacte qui les unit ?

2) Résumé des œuvres et différences entre elles

2.1) Résumé

Le roman s'ouvre sur un meurtre, survenu dans un décor idyllique en apparence : Giverny. Ce lieu mythique, où défilent touristes et artistes, dissimule pourtant des secrets. En effet, dès les premières pages, un corps est retrouvé dans le ruisseau traversant le village : celui de Jérôme Morval, un ophtalmologiste réputé, amateur d'art et collectionneur, mais aussi un homme à la moralité douteuse, qui a l'air d'amasser les conquêtes.

L'enquête est confiée à l'inspecteur Laurenç Sérénac, fraîchement arrivé de Toulouse, et à son adjoint Sylvio Bénavides. Ceux-ci découvrent sur le cadavre une carte d'anniversaire vraisemblablement adressée à un enfant de onze ans. Ce message questionne les policiers car Morval n'a pas d'enfants et ne semble pas en être particulièrement entouré. Cela laisse penser qu'un secret se cache derrière le meurtre.

Très vite, l'enquête les conduit au cœur de Giverny : un village à la fois idyllique et étouffant, où tout le monde s'observe et se connaît. Parmi les habitant·e·s se distingue Stéphanie Dupain, l'unique institutrice du village, mariée à un homme qu'on sait jaloux : Jacques Dupain. L'inspecteur Sérénac, charmé par sa beauté et son amour pour la peinture, s'éprend rapidement d'elle. Or, Stéphanie connaissait la victime. De plus, plusieurs témoins évoquent une certaine proximité entre Morval et Stéphanie. Jacques Dupain est donc rapidement soupçonné.

Parallèlement à l'enquête, le récit alterne avec la voix d'une vieille femme recluse, vivant dans le moulin des Chennevières. Cette narratrice, anonyme, observe les va-et-vient du village, avec pour seul compagnon son chien, Neptune. Elle semble connaître tout le monde à Giverny, se moque de la police, des touristes, se plaint énormément et parle avec une ironie détachée de la mort de Morval. Très vite, son ton acide et son savoir troublent : elle semble en savoir bien plus qu'elle ne le dit.

Enfin, un troisième fil narratif s'impose : celui de Fanette, une fillette de onze ans, passionnée par la peinture. Élève à l'école du village, elle passe ses après-midis à peindre, sous la tutelle d'un peintre américain, James. Fanette rêve de devenir artiste mais vit avec sa mère, qui désapprouve cette passion.

Ainsi, dès les premiers chapitres, Bussi tisse une structure à trois voix : une enfant, une femme, une vieille dame.

À mesure que l'enquête progresse, le portrait de Morval se complexifie. Marié à Patricia, une femme très réservée, il menait cependant une double vie marquée par l'infidélité. On apprend qu'il entretenait plusieurs liaisons, notamment avec Alysson Murer, la petite-fille d'une Anglaise vivant sur l'île de Sark, où Morval s'était rendu pour affaires. En effet, celle-ci possédait un authentique tableau de Monet. Morval, fasciné par la toile, aurait tenté de se l'approprier, ce qui aurait précipité la mort tragique de la vieille femme. L'affaire Murer, encore trouble, relie directement le meurtre à des questions de cupidité, de faux tableaux et de vengeance.

Mais les motivations possibles se multiplient. Était-ce un crime passionnel, perpétré par une épouse trompée ? Un règlement de compte lié à la peinture volée ? Ou bien une vengeance plus ancienne, enracinée dans l'histoire du village ? L'inspecteur Sérénac, écartelé entre son devoir et ses sentiments pour Stéphanie, peine à discerner la vérité derrière les apparences.

Fanette, de son côté, poursuit ses rêves de peinture, inconsciente des drames qui se jouent autour d'elle. Elle s'initie à la création, prépare un concours, tandis que Stéphanie, s'enlise dans un mariage qui ne lui donne pas d'enfants (alors qu'elle rêve d'en avoir), et que la vieille femme s'enferme dans le souvenir.

Les policiers accumulent les indices : les photographies de Morval avec ses maîtresses, le moulage d'une empreinte de botte retrouvée près du ruisseau, les rumeurs autour de la carte d'anniversaire... Sérénac finit par soupçonner que tout tourne autour d'un·e enfant caché·e, peut-être celui de Morval et d'une des femmes du village. L'hypothèse semble d'abord fragile, mais elle éclaire la symbolique récurrente du chiffre onze : l'âge de Fanette, l'âge évoqué sur la carte.

Chapitre après chapitre, la cohérence du récit se fissure. La vieille narratrice, toujours anonyme, évoque des événements avec une précision qui défie la chronologie. Elle parle

de personnes décédées depuis longtemps, de lieux disparus, de souvenirs impossibles. L'enquête policière, elle aussi, semble se perdre dans un réseau d'échos et de correspondances. C'est alors que le·la lecteur·rice comprend le véritable sens du roman. Les trois femmes, Fanette, Stéphanie et la vieille du moulin ne sont pas trois personnes distinctes, mais une seule et même femme, à trois âges différents de sa vie.

La fin du roman *Nymphéas noirs* opère un renversement total du regard du·de la lecteur·rice et éclaire rétrospectivement tout le dispositif narratif mis en place par Bussi. Le·la lecteur·rice, abusé·e par la narration à la première personne de la vieille femme et par le trompe-l'œil temporel entretenu par l'auteur/la narratrice, découvre que ces trois existences ne cohabitaient pas dans un même temps, mais se succédaient.

Cette révélation s'accompagne d'un second dévoilement, tout aussi essentiel : celui du jeu onomastique qui complexifie la compréhension des événements. Les personnages que le·la lecteur·rice croyait distincts se confondent. En effet, au fil de l'enquête sur le meurtre de Morval, un élément troublant vient brouiller la compréhension du·de la lecteur·rice comme celle des enquêteurs : on découvre qu'un autre crime, commis des années auparavant dans le même ruisseau, avait déjà endeuillé le village. Il s'agissait de la mort d'un enfant de onze ans, Albert Rosalba, dont l'affaire n'avait jamais été totalement élucidée. Peu à peu, les indices permettent de comprendre que cet enfant n'est autre que Paul, le jeune ami/amoureux de Fanette, victime d'un tragique accident. Cette révélation, que l'on croit d'abord directement liée à l'enquête contemporaine, se révèle en réalité connectée à un autre plan temporel : le roman joue sur la superposition des époques pour créer une illusion de simultanéité.

La révélation finale réside dans le fait que Fanette, pour s'amuser, et étant passionnée d'art, surnommait ses ami·e·s comme des peintres célèbres : Vincent pour Van Gogh, Paul pour Cézanne, Camille pour Pissarro et Mary pour Cassatt. Ce jeu d'enfant, anodin en apparence, devient la clef du décryptage de toute l'intrigue, car il introduit une confusion volontaire entre les personnages. Ces surnoms, portés d'abord par des camarades de jeu, deviennent plus tard une des tromperies qui rendent la révélation finale possible sans que le·la lecteur·rice ne le réalise au cours de sa lecture.

Dans la vie adulte, Vincent, l'ami d'enfance jaloux, devient Jacques Dupain, le mari de Stéphanie/Fanette. De même, Camille, l'enfant autrefois maladroit et moqué, devient Jérôme Morval, le médecin riche et séducteur dont la mort ouvre le roman. Sa réussite et

ses conquêtes constituent une revanche sur la frustration qu'il pouvait ressentir plus jeune. Quant à Mary, la camarade douce et discrète, elle est devenue Patricia Morval, l'épouse trompée de Jérôme Morval.

Le premier meurtre, celui du peintre américain James, mentor de Fanette, trouve son origine dans la jalousie enfantine de Vincent/Jacques. Déjà épris de Fanette, il ne supporte pas l'attention que James porte à la jeune fille ni l'encouragement qu'il lui donne pour peindre (si elle réussit, elle quittera le village, se dit-il), il décide alors de le tuer. Des années plus tard, devenu Jacques Dupain, il reproduit le même geste, cette fois, par jalousie conjugale. Voyant en Jérôme Morval / Camille un rival susceptible de lui ravir Stéphanie, il commet un second meurtre.

Ainsi, Dupain, soupçonné dès les débuts de l'enquête, est bien le meurtrier à la fois de James et de Jérôme Morval. De plus, on apprend que c'est également lui qui se révèle coupable de la mort de Paul (ou Albert Rosalba) qui n'était donc pas accidentelle. C'est pourquoi les deux meurtres se ressemblent autant : ils furent perpétrés par la même personne. Ces gestes relient les deux époques et closent la boucle : l'enfant envieux et le mari possessif ne font qu'un.

La révélation ultime provient de la vieille narratrice elle-même, lorsque, au chevet de son mari mourant, elle apprend enfin la vérité enfouie depuis des décennies. Dans un dernier aveu, Dupain lui confesse avoir été, successivement, le meurtrier des trois hommes. En entendant ces révélations, la vieille femme comprend que toute sa vie a été construite sur un mensonge. Celle-ci débranche alors les perfusions qui maintiennent son mari en vie, accomplissant ainsi une vengeance silencieuse. Veuve, elle regagne seule son moulin, avant de croiser à nouveau la route de Sérénac (devenu l'inspecteur Laurentin), qu'elle avait aimé autrefois et que le temps a, lui aussi, vieilli.

Cette scène de retrouvailles clôt la boucle temporelle : Stéphanie Dupain, dans sa propre époque, ignorait la culpabilité de son mari, tandis que la vieille femme, sa version future, découvre enfin la vérité.

Dans cette perspective, la révélation finale ne se réduit pas à une simple résolution policière : elle éclaire la véritable nature du roman, qui est moins un thriller qu'une méditation sur la mémoire, le temps et la répétition des passions humaines. En montrant que Fanette, Stéphanie et la vieille femme ne font qu'une, et qu'autour d'elle gravitent les mêmes figures récurrentes (Vincent/Jacques, Camille/Jérôme, Mary/Patricia), Bussi

transforme le récit en une sorte de cycle où chaque personnage, chaque nom, chaque meurtre retrouve sa place dans la composition d'ensemble. Derrière l'intrigue policière se dessine le portrait d'une existence unique, traversée par la jalousie et la perte, où les reflets du passé se confondent avec ceux du présent.

Un tableau récapitulatif des correspondances identitaires et chronologiques est proposé en annexe. (*cf.* Annexe 1)

2.2) Comparaison avec la bande dessinée

L'adaptation réalisée par Fred Duval au scénario et Didier Cassegrain au dessin, est parue en 2019 aux éditions Dupuis dans la collection « Aire Libre ». Fidèle au roman, cette transposition intermédiatique conserve l'essentiel de l'intrigue policière, les distorsions temporelles et le retournement final, tout en exploitant les spécificités du médium graphique pour enrichir l'expérience narrative. Ce roman, aurait pu sembler, pour des raisons évidentes, inadaptable en images. Pourtant, Duval et Cassegrain relèvent le défi en minimisant les altérations du récit tout en introduisant des éléments visuels qui renforcent le dispositif d'illusion inhérent à l'œuvre⁸.

Les différences entre le roman et la BD sont avant tout d'ordre médiatique plutôt que narratif. Le scénario de Duval suit scrupuleusement la trame du livre. Aucune modification majeure n'est apportée au dénouement : la révélation finale ainsi que le jeu sur les prénoms sont préservés. Cependant, la BD introduit des ellipses plus marquées pour condenser le récit en un album de 144 pages, évitant ainsi les descriptions introspectives longues du roman au profit d'une progression plus rythmée par la séquence des cases.

La principale difficulté de cette transposition réside dans la visualisation des distorsions narratives, particulièrement pour le dénouement final. Dans le roman, le trompe-l'œil temporel repose sur l'ambiguïté textuelle : le·la lecteur·rice imagine les trois femmes comme distinctes sans indices visuels concrets, ce qui permet de masquer leur unicité jusqu'à la révélation. En bande dessinée, où les personnages sont incarnés graphiquement, cette illusion pourrait être compromise par des ressemblances physiques évidentes. Duval et Cassegrain contournent ce piège en utilisant des stratégies visuelles subtiles. Comme le montre Hellégouarc'h dans son analyse du « tissage intermédiat » à l'œuvre dans cet

⁸ Hellégouarc'h, *op. cit.*

album, les époques sont différenciées par des palettes de couleurs distinctes (tons vifs et lumineux pour l'enfance de Fanette, nuances plus sombres et contrastées pour la vieille femme) qui suggèrent des temporalités séparées sans alerter le·la lecteur·rice sur leur lien⁹. De plus, la narratrice âgée est souvent représentée de dos, en contre-jour ou dans l'ombre, limitant les détails faciaux qui pourraient trahir une ressemblance avec Stéphanie ou avec Fanette.

Cette approche, qui relève d'une conception élargie de l'intermédialité telle que la définit Müller, elle maintient la tension narrative en exploitant le médium de la bande dessinée pour créer un « espace de jeu » où l'image, inspirée de la peinture impressionniste de Monet, renforce l'immersion sans dissiper le mystère¹⁰. Ainsi, la BD transforme le défi en atout : les distorsions temporelles, difficiles à transcrire en images, deviennent des effets visuels dynamiques (superpositions de vignettes, transitions fluides entre époques, motifs récurrents) qui accentuent l'effet de surprise au dénouement.

Par ailleurs, l'adaptation joue sur la dimension esthétique grâce au dessin de Cassegrain, qui imprègne l'œuvre d'une atmosphère picturale. Les paysages de Giverny sont rendus avec une sensibilité impressionniste, utilisant des pastels gras et des compositions fluides qui évoquent les toiles de Monet. Cela ne renforce pas seulement le thème artistique central du roman, mais ajoute une dimension absente du texte pur : le·la lecteur·rice *voit* la beauté oppressante du village. Cette dimension visuelle contribue à créer ce que l'on pourrait appeler un étouffement esthétique : les couleurs douces, les compositions enveloppantes, la répétition des motifs aquatiques et des jardins immaculés produisent une sensation de clôture, de beauté qui emprisonne autant qu'elle charme. Le village, magnifié par le dessin, devient un cadre à la fois idyllique et suffocant, où les personnages semblent prisonniers d'un décor trop parfait pour être totalement vrai, un effet que le texte ne pouvait produire que par la description, mais que l'image rend immédiatement sensible. Cette tension entre beauté picturale et enfermement psychologique participe pleinement du dispositif de trompe-l'œil : le·la lecteur·rice, séduit par l'esthétique, n'en perçoit pas d'emblée la dimension piégée.

En somme, si le roman excelle dans la manipulation cognitive par le texte, la BD excelle dans une manipulation perceptive par l'image, en transformant les distorsions en un jeu

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Müller, *op. cit.*

visuel qui prolonge et amplifie l'effet thymique de suspense, curiosité et surprise théorisé par Baroni, qui sera abordé dans une des sections suivantes. Comme le souligne Méchoulan, l'intermédialité ne se réduit pas à la circulation d'un contenu entre différents médias, mais engage une réflexion sur « la manière dont les médias se pensent les uns les autres, se déforment, se prolongent, se contestent¹¹ ». L'adaptation de *Nymphéas noirs* illustre parfaitement cette dynamique : la bande dessinée ne se contente pas de traduire le roman, elle le réfléchit, elle en explicite certaines dimensions (l'esthétique picturale, l'étouffement des personnages) tout en en préservant d'autres (l'ambiguïté identitaire, la surprise finale).

Cette comparaison met en lumière la façon dont la transposition intermédiatique, loin d'altérer le sens profond de l'œuvre, l'enrichit en exploitant les codes spécifiques de son nouveau médium. Jan Baetens, dans son analyse des relations entre littérature et bande dessinée, insiste sur le fait qu'une adaptation réussie ne se mesure pas à sa fidélité, mais à sa capacité à « proposer une expérience de lecture spécifique, qui n'est pas réductible à celle du texte-source¹² ». L'album y parvient en transformant les distorsions narratives du roman en un dispositif visuel qui lui est propre, où le temps se fait espace, où l'illusion se fait image, et où le·la lecteur·rice est invité·e à une relecture aussi attentive que jubilatoire.

Cette analyse prépare ainsi le terrain pour l'examen narratologique qui suivra, où les outils de Genette et Baroni permettront d'examiner comment ces adaptations médiatiques influencent la réception du récit. L'intermédialité, comprise comme un processus de transformation et non de simple traduction, éclaire ici la manière dont le sens se construit différemment selon le support, sans qu'aucune des deux versions ne puisse prétendre à une quelconque primauté.

¹¹ Méchoulan, *op.cit.*

¹² Baetens, Jan, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 16, 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 24 mars 2026, § 12. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.974>

3) Analyse narratologique du roman et de la bande dessinée

La narratologie se définit comme l'étude du récit en tant que forme, c'est-à-dire des structures et des procédés qui organisent le discours narratif. Héritière du structuralisme, la narratologie classique fournit des outils pour distinguer les niveaux du récit et en analyser les paramètres essentiels : le temps, la voix et la focalisation. La narratologie contemporaine, représentée notamment par Baroni, déplace l'attention vers la dimension dynamique et affective du récit, en montrant comment celui-ci produit du suspense, de la curiosité et de la surprise. Mobiliser conjointement ces deux approches permet d'articuler une lecture à la fois structurale et dynamique : décrire les dispositifs qui organisent l'intrigue, mais aussi comprendre les effets qu'ils produisent sur le·la lecteur·rice.

3.1) Gérard Genette

3.1.1) Théorie de base

Dans *Figures III*¹³, Genette pose les fondements de l'analyse structurale du récit. Il distingue trois niveaux indissociables : l'histoire (la succession des événements telle qu'elle se déroule dans l'univers diégétique), le récit (le texte narratif lui-même, qui organise et raconte ces événements) et la narration (l'acte de raconter, qui renvoie à la situation d'énonciation et à l'instance du narrateur). Sans prétendre résumer ici l'œuvre monumentale de Genette, qui constitue une référence majeure de la narratologie, nous en rappellerons brièvement les concepts essentiels pour notre propos : ceux de temps, de voix et de mode. Ces outils nous permettront de décrire précisément les distorsions narratives à l'œuvre dans *Nymphéas noirs*.

3.1.2) Le temps : ordre, durée, fréquence

La catégorie du temps étudie les rapports entre l'ordre chronologique des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Genette appelle anachronies les écarts manifestes entre ces deux ordres : l'analepse (retour en arrière) et la prolepse (anticipation). Ces manipulations temporelles permettent de créer des effets de suspense, de curiosité ou de révélation différée. La durée, quant à elle, désigne le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du discours, c'est-à-dire la vitesse à laquelle les événements sont racontés : une scène peut ralentir le temps, un sommaire le condenser, une pause suspendre l'action, une ellipse l'effacer. Ces variations de rythme participent à

¹³ Genette, *op. cit.*

la mise en relief ou à l'effacement de certaines séquences de l'intrigue. Enfin, la fréquence s'intéresse aux répétitions, c'est-à-dire au rapport entre le nombre de fois qu'un événement s'est produit dans l'histoire et le nombre de fois où il est raconté : le récit singulatif raconte une fois ce qui est arrivé une fois, le récit itératif condense en un seul énoncé plusieurs occurrences, et le récit répétitif revient plusieurs fois sur un même événement.

3.1.3) La voix

La voix narrative renvoie à la situation d'énonciation du récit, c'est-à-dire à la question : qui parle ? Genette distingue d'abord la position du narrateur par rapport à la diégèse : le narrateur hétérodiégétique est extérieur à l'histoire, tandis que le narrateur homodiégétique y participe comme personnage. On parle de narrateur autodiégétique lorsqu'il en est le héros principal. Il distingue ensuite la temporalité de la narration : ultérieure, antérieure, simultanée ou intercalée (alternée).

L'étude de la voix narrative permet donc de situer le narrateur dans le temps et dans la diégèse, et de comprendre comment sa position influence la perception du récit. Ce paramètre est essentiel, car il détermine non seulement le statut du narrateur (témoin, protagoniste, observateur, etc.), mais aussi la fiabilité de son discours et le rapport de confiance ou de distance instauré avec le·la lecteur·rice. En cela, la voix participe directement à la construction du sens et à la mise en scène du regard narratif.

3.1.4) Le mode

Enfin, l'analyse du mode s'attache au degré d'accès à l'information narrative, défini par le concept de focalisation : zéro (omnisciente), interne ou externe. Ce cadre théorique permet ainsi de décrire avec précision la manière dont un texte organise la représentation du temps, du point de vue et de la voix, et de comprendre comment ces choix structuraux participent à la construction du sens et de l'effet narratif.

3.2) Raphaël Baroni : la tension narrative comme expérience du·de la lecteur·rice

Contre les approches qui réduisent l'intrigue à la simple trame chronologique des événements (ce que Baroni, en reprenant la terminologie des formalistes russes, nomme « fabula¹⁴ »), Raphaël Baroni propose une définition étroite et fonctionnelle : l'intrigue

¹⁴ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, chap. 1, *op. cit.*, « chap. 1 « Pour une définition fonctionnelle de l'intrigue », p. 25-45. La définition de « fabula » se trouve à la page 26.

ne se confond pas avec l'histoire racontée, mais désigne « l'établissement, le maintien et la résolution d'une tension dans la lecture, dont dépend l'intérêt du récit¹⁵. » Cette tension narrative naît d'un nœud (ou complication), c'est-à-dire une perturbation qui crée de l'incertitude chez le·la lecteur·rice. Cette perturbation trouve, du moins dans les récits qui vont à son terme, un dénouement qui réduit ou abolit cette incertitude¹⁶. Le nœud peut prendre deux formes principales : soit il projette le·la lecteur·rice vers un avenir incertain (suspense), soit il lui cache des informations sur le passé ou la situation présente (curiosité¹⁷). Dans *Nymphéas noirs*, le meurtre de Morval, découvert dès les premières pages, constitue le nœud initial : il suscite à la fois un suspense (l'enquête policière, l'issue incertaine de la traque du coupable) et une curiosité (les secrets du village, le lien avec un enfant de onze ans, l'identité de la vieille narratrice). Le dénouement, quant à lui, est différé jusqu'aux dernières pages : la révélation que Fanette, Stéphanie et la vieille femme ne font qu'une seule et même personne, couplée à la confession de Jacques Dupain, résout rétrospectivement l'ensemble des incertitudes accumulées tout au long du récit.

3.2.1) Choix du cadre baronien : justification théorique

L'analyse qui suit emprunte à plusieurs traditions narratologiques, dont la diversité sera détaillée plus bas. Cela dit, c'est délibérément à Baroni qu'est confiée l'armature conceptuelle principale. Ce choix mérite justification, tant la narratologie contemporaine offre d'autres modèles pour penser l'intrigue et ses effets.

Baroni présente un double avantage pour l'objet étudié. D'une part, il propose une synthèse originale entre les acquis du structuralisme (Genette, Todorov) et les approches récentes de la réception et des émotions (Iser, Eco, Sternberg¹⁸). Là où Genette excelle à décrire les anachronies, la voix et la focalisation mais reste silencieux sur les affects du·de la lecteur·rice, Baroni réintègre la dimension thymique comme moteur de la mise en intrigue, ce qui s'impose pour un roman comme *Nymphéas noirs*, dont l'efficacité repose entièrement sur la participation cognitive et émotionnelle d'un·e lecteur·rice invité·e à devenir, à son insu, complice du piège narratif.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65-67. Il précise que, si le nœud est constitutif de l'intrigue, le dénouement est en revanche « optionnel » et ne coïncide pas nécessairement avec la clôture matérielle du texte (p. 67). Cette distinction reprend et prolonge les travaux de Revaz sur les « textes d'action ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 73-77.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13-22, ainsi que le chapitre 1 « Pour une définition fonctionnelle de l'intrigue », p. 25-45.

D'autre part, Baroni a spécifiquement construit ses outils pour analyser ce qu'il appelle les récits « mimétiques » et « immersifs¹⁹ », des récits qui plongent le·la lecteur·rice dans un univers fictionnel et suscitent une participation émotionnelle et cognitive. Le projet explicite des *Rouages de l'intrigue* est de « réhabiliter la lecture pour l'intrigue²⁰ », c'est-à-dire de prendre au sérieux le plaisir de se laisser prendre par l'histoire, sans pour autant tomber dans une lecture « naïve » que la tradition critique aurait méprisée.

D'autres théoriciens sont convoqués ponctuellement dans cette étude. Pour la part théorique et narratologique : Genette pour le métalangage de base ; Todorov pour la structure du *whodunit* ; Booker et Tobin pour la mécanique du retournement narratif et de la « surprise bien construite » ; Bayard, par sa contre-enquête sur *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, pour la lecture critique des incohérences diégétiques ; Demoulin pour l'articulation entre métalepse et mise en abyme. Pour la part intermédiaire, qui devient cruciale dès lors qu'il s'agit de penser le passage du roman à la bande dessinée : Müller et Méchoulan pour la fondation théorique du concept d'intermédialité ; Baetens pour l'analyse spécifique des rapports entre littérature et bande dessinée ; Hellégouarc'h, dont l'étude du « tissage intermédiaire » à l'œuvre dans l'adaptation de *Nymphéas noirs* fournit un point d'appui décisif²¹. Pour la part sémiotique de l'image enfin : Dondero, dont la réflexion sur les régimes de reproductibilité et sur le statut des « faux parfaits » éclaire la dimension picturale du roman et nourrit indirectement l'analyse du passage entre roman et bande dessinée. D'autres références ponctuelles viendront compléter ce cadre au gré des analyses. Mais aucun de ces auteurs ne fournit à lui seul une théorie intégrée articulant description structurale, prise en compte des affects et transférabilité médiatique. C'est précisément ce que permet Baroni : sa distinction tripartite couvre les trois affects que le roman mobilise, tout en les articulant à une analyse formelle du texte. Encore faut-il préciser que trois de ses textes sont mobilisés, chacun pour un apport distinct : *La Tension narrative* pose les fondements des « fonctions thymiques » ; *Les Rouages de l'intrigue*, plus tardif et plus didactique, fournit la boîte à outils opérationnelle (segmentation, cliffhanger, courbe dramatique dysphorie/euphorie) ; l'article « Pour une narratologie transmédiatale » élargit enfin la réflexion aux médias visuels, en montrant comment des

¹⁹ *Ibid.*, notamment p. 36 et p. 73, où il caractérise les « récits mimétiques » comme des récits « immersifs et intrigants », par opposition aux récits informatifs ou explicatifs.

²⁰ *Ibid.*, chap. 2 « Réhabiliter la lecture pour l'intrigue », p. 47-62.

²¹ Hellégouarc'h, *op. cit.*

concepts comme la focalisation ou l'analepse peuvent être transposés à la bande dessinée, ce qui constitue un apport indispensable pour la comparaison entre le roman et son adaptation par Duval et Cassegrain.

Ainsi, Baroni n'est pas mobilisé par défaut, mais parce que son œuvre offre une architecture cohérente pour penser à la fois les structures, les émotions, la manipulation narrative et les transpositions médiatiques. Les autres théoriciens servent à affiner, nuancer ou contester certains points ; c'est bien Baroni qui porte l'édifice interprétatif de cette étude. Cette complémentarité permettra, dans ce mémoire, de ne pas seulement identifier comment Bussi distord le temps et la voix, mais aussi pourquoi ces distorsions produisent une expérience de lecture aussi singulière.

3.2.2) Les trois formes de tension narrative : suspense, curiosité, surprise.

Baroni distingue trois modalités de la tension narrative, en élaborant sa terminologie de départ à partir des travaux de Sternberg, qui correspondent à trois types d'incertitude et à trois postures cognitives du·de la lecteur·rice²².

En premier lieu, le suspense²³ naît d'une incertitude tournée vers l'avenir : le·la lecteur·rice se demande « que va-t-il se passer ? ». Il partage, au moins partiellement, la perspective temporelle des personnages, dont le destin est encore ouvert. Cette incertitude peut être renforcée par un excès de savoir du·de la lecteur·rice par rapport au protagoniste (par exemple, lorsqu'il voit un danger que le personnage ignore). Hitchcock illustre ce mécanisme par l'image d'une bombe placée sous une table : si le public sait qu'elle va exploser, une conversation banale devient soudain pleine de tension²⁴. Dans la littérature, le suspense est souvent entretenu par des prolepses suggestives (« il ne savait pas encore que cette nuit allait changer sa vie ») ou par des scènes où l'on suit un personnage marchant vers un piège dont le·la lecteur·rice a déjà eu connaissance.

²²Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., chap. 3, notamment p. 108-110. Voir également *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., où Baroni distingue ces trois modalités en les corrélant à des régimes de focalisation et à des stratégies textuelles.

²³ *Ibid.*, « Chapitre 9. Suspense », p. 269- 278.

²⁴L'exemple de la bombe sous la table est développé par Hitchcock dans ses entretiens avec François Truffaut. Baroni le cite dans *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 151-152, pour illustrer la différence entre suspense (public informé) et surprise (public ignorant).

En deuxième lieu, à l'inverse, la curiosité²⁵, est rétrospective : elle porte sur des éléments passés ou cachés que le récit ne livre pas d'emblée. Le·la lecteur·rice se demande « que s'est-il passé ? » ou « quelle est la vérité derrière ce que je viens de voir ? ». Ce type de tension est typique des romans policiers à énigme, où le meurtre a eu lieu avant le début de l'enquête. Nous y reviendrons dans une partie dédiée. La curiosité peut aussi concerner l'identité d'un personnage, ses motivations, ou les relations entre les protagonistes. Un exemple célèbre est celui du *Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie : le·la lecteur·rice, tout comme Hercule Poirot, ignore qui a tué le passager américain. Chaque témoignage, chaque indice matériel ne fait qu'aiguiser sa curiosité en offrant des pistes souvent contradictoires, jusqu'à la double révélation finale, qui identifie non pas un, mais douze coupables. La curiosité est ici le moteur principal du récit, car l'enjeu n'est pas tant de savoir ce qui va arriver (le·la lecteur·rice sait que l'enquête se déroule après le crime) que de comprendre ce qui s'est réellement passé.

La surprise²⁶, enfin, est un effet ponctuel mais primordial : elle résulte d'un renversement inattendu qui contrecarre les anticipations du·de la lecteur·rice. Contrairement au suspense et à la curiosité, qui structurent la tension sur la durée, la surprise surgit brutalement et provoque une reconfiguration rétroactive du sens du récit. Baroni souligne que la surprise ne constitue pas seulement un choc émotionnel : elle a une fonction cognitive, car elle oblige le·la lecteur·rice à réviser ses hypothèses et à reconsidérer l'ensemble des informations qui l'ont conduit à se tromper²⁷. Un exemple célèbre est le film *Sixième Sens* de M. Night Shyamalan : la révélation finale suivant laquelle le protagoniste est mort depuis le début de l'histoire transforme rétrospectivement toutes les scènes précédentes et force le spectateur à une relecture complète du film.

Ces trois formes de tension ne s'excluent pas mutuellement. Un même récit peut combiner suspense (que va-t-il arriver à l'enquêteur ?), curiosité (qui a commis le crime ?) et surprise (le coupable est le narrateur lui-même). Leur agencement, leurs durées relatives et leur point d'acmé déterminent le profil dramatique de l'intrigue. Dans *Nymphéas noirs*,

²⁵ Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., « Chapitre 8. Curiosité », p. 257-268.

²⁶ *Ibid.*, « Chapitre 11. Surprise », p. 296- 313.

²⁷ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 80 : « la surprise permet de souligner rétrospectivement le caractère incertain des pronostics ou des diagnostics qui ont guidé le parcours du lecteur ». Voir aussi Meir Sternberg, « Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, 1992, p. 52.

comme nous le verrons, Bussi orchestre une bascule progressive du suspense vers la curiosité, avant de produire une surprise finale qui réorganise l'ensemble du récit.

3.2.3) La rétention d'information et la courbe dramatique

La tension narrative ne naît pas du seul fait qu'une histoire comporte un nœud : elle dépend essentiellement de la manière dont l'information est retenue, retardée ou distillée au fil du récit. Comme on l'a vu, l'intrigue se définit chez Baroni comme l'établissement, le maintien et la résolution d'une tension dans la lecture²⁸. Cette tension naît d'une réticence du discours qui crée chez l'interprète l'attente d'informations²⁹. Plus l'auteur·rice tarde à livrer une réponse, plus l'incertitude du·de la lecteur·rice s'accroît, et plus son attente devient insoutenable.

Entre le nœud et le dénouement, se glisse une phase de péripéties : ces détours, digressions ou ellipses dont la fonction est d'entretenir et de renforcer la tension³⁰. Cette rétention prolongée transforme la simple chronologie des événements en une « matrice de virtualités » : un espace de possibles où le·la lecteur·rice, actif·ve, échafaude des hypothèses³¹. Nous y reviendrons dans la section suivante.

Cette dynamique dessine une courbe dramatique. Baroni, reprenant les travaux de Bronckart, distingue deux phases thymiques : la dysphorie passionnante (un malaise, une inquiétude, une frustration qui sont pourtant vécus comme agréables car ils stimulent le désir de savoir) et l'euphorie conclusive, l'apaisement et la compréhension rétrospective qui procurent une esthétique lorsque la tension se résout³². Entre ces deux pôles, la tension monte progressivement, atteint un pic (le climax), puis redescend lors du dénouement. La section 18 reviendra plus longuement sur la manifestation de cette courbe dans *Nymphéas noirs*.

²⁸, *Ibid*, p. 40. Cf. *supra*, note 15.

²⁹ Labouret, Denis, compte rendu de Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, dans *Romanica Silesiana*, p. 176-178, ici p. 177.

³⁰ Crombet, Hélène, « Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires », *Questions de communication*, n° 33, 2018, p. 399-401, DOI : 10.4000/questionsdecommunication.13115, ici p. 400 : « Plusieurs phases composent ainsi l'intrigue : l'"exposition", le "nœud", les "péripéties", le "dénouement" [...] et l'"évaluation" (pp. 69-70). » Les péripéties constituent la phase de rétention qui maintient la tension.

³¹ *Ibid.*, p. 400 (qui reprend l'expression « matrice de virtualités » de Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*) ; voir également p. 399.

³² Labouret, *art. cit.*, p. 177 : « Entre le nœud et le dénouement, entre la "dysphorie passionnante" qui crée la tension et l'"euphorie conclusive" qui l'abolit, il faut un retard de la réponse pour susciter une attente impatiente. »

On retrouve cette structure dans de très nombreuses œuvres. Au cinéma, *Psychose* d'Hitchcock retient l'information sur la véritable identité de Norman Bates jusqu'à la scène finale du sous-sol, maintenant le spectateur dans une dysphorie croissante. En littérature, *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas accumule les retards (les hésitations d'Edmond Dantès, les préparatifs de vengeance) avant le dénouement euphorique. Plus près de nous, la série *Lost* a construit une grande partie de son succès sur une rétention d'information prolongée sur plusieurs saisons, chaque réponse suscitant de nouvelles questions.

Un exemple très simple, donné par Baroni lui-même, permet de comprendre le mécanisme à l'échelle de la phrase : « Un garçon a trouvé, en pleine tempête de neige, en creusant la terre gelée pour faire un feu, alors qu'il ne s'y attendait pas... une cassette pleine d'or³³. » La proposition principale (« une cassette pleine d'or ») est retardée par une série de circonstances et de subordonnées, ce qui crée un micro-suspense. Baroni insiste sur le fait que ce n'est pas seulement la « séquence événementielle » qui compte, mais bien la « séquence textuelle », c'est-à-dire l'ordre dans lequel les informations sont présentées au·à la lecteur·rice³⁴. Dans *Nymphéas noirs*, Bussi exploite massivement cette séquence textuelle pour repousser la révélation finale ; les dispositifs concrets (treize journées, alternance des voix, cliffhangers) seront analysés au point 3.2.7 et dans les analyses ultérieures (sections 6 à 8).

3.2.4) Intrigue comme « matrice de virtualités »

Dans *Les Rouages de l'intrigue*, Baroni reprend, à la suite de Dannenberg, une métaphore pour penser la dynamique de la lecture : l'intrigue, en son état encore non résolu, fonctionne comme une matrice de virtualités³⁵. Cela signifie que le récit ne livre pas d'emblée une signification close et définitive, au contraire, il ouvre un éventail de possibles, d'hypothèses, de scénarios, de solutions, que le·la lecteur·rice construit et évalue au fur et à mesure de sa progression.

Cette approche s'inscrit dans une conception cognitive de la lecture : le·la lecteur·rice n'est pas un récepteur passif, mais un·e interprète actif·ve qui anticipe, déduit, combine

³³ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 136.

³⁴ Crombet, art. cit., p. 400 : Baroni « souligne l'importance de la "séquence textuelle", qui correspond à la "manière dont les informations sont présentées dans le récit" ; c'est-à-dire à l'ordre de leur présentation, autour duquel "l'intrigue se noue et se dénoue" (pp. 70-71) ».

³⁵ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 36-40 ; voir notamment p. 39, où Baroni définit l'intrigue, à la suite de Dannenberg, comme « une matrice de possibilités dont la fonction est de susciter un désir cognitif ».

des indices et échafaude des hypothèses sur ce qui a pu se passer (curiosité) ou sur ce qui va se passer (suspense). Ces hypothèses forment un réseau de virtualités qui s'enrichit, se modifie ou se contredit au fil des pages. Le dénouement, lorsqu'il survient, a pour fonction d'actualiser l'une de ces virtualités, c'est-à-dire de la confirmer comme la bonne solution, et d'annuler toutes les autres, qui resteront à l'état de possibles non advenus³⁶.

On retrouve ce mécanisme dans de nombreuses œuvres. Dans *L'Étranger* de Camus, le·la lecteur·rice, au moment du meurtre sur la plage, peut envisager plusieurs virtualités : Meursault a-t-il prémédité son geste ? S'agit-il d'un accident ? L'a-t-on provoqué ? Le procès retiendra la version de la préméditation (du moins aux yeux de l'accusation), mais d'autres virtualités (l'aveuglement du soleil, l'absence d'intention) subsistent comme des interprétations alternatives. Au cinéma, *Usual Suspects* de Bryan Singer entretient tout au long du film un faisceau de virtualités concernant l'identité de l'insaisissable Keyser Söze. La révélation finale actualise l'hypothèse la plus improbable, le personnage le plus faible, Verbal Kint, est en réalité Söze, ce qui vient annuler toutes les autres possibilités.

Dans *Nymphéas noirs*, cette logique est poussée à son paroxysme. Avant le *twist* final, le·la lecteur·rice envisage une série de virtualités, chacune cohérente avec les indices partiels dont il·elle dispose. La révélation finale actualise une virtualité que peu de lecteur·rice·s avaient probablement envisagée et annule les autres, produisant ainsi un effet de surprise d'autant plus puissant qu'il n'avait jamais été formulé en cours de lecture.

3.2.5) La réhabilitation de la lecture au premier degré

Baroni consacre un chapitre entier des *Rouages de l'intrigue* à plaider pour une réhabilitation de la lecture au premier degré³⁷. Il constate que, dans la tradition scolaire et universitaire, la lecture « naïve » (celle qui se laisse prendre par l'intrigue, qui s'identifie aux personnages, qui lit « pour savoir ce qui va se passer ») a longtemps été méprisée au profit d'une lecture critique et savante. Or, cette opposition est artificielle. Baroni rappelle, à la suite de Pennac ou de Rouxel, que l'immersion et l'émotion sont des composantes

³⁶ *Ibid.*, p. 40 : Baroni y cite Eco, pour qui la fabula n'est pas une propriété immanente du texte, mais le résultat d'une « série continue d'abductions » du lecteur. Sur le caractère non nécessaire du dénouement, voir également *ibid.*, p. 33 et p. 40.

³⁷ *Ibid.*, p. 47-51. Baroni y discute les dichotomies entre lecture « naïve » et « savante » en s'appuyant sur les travaux d'Eco (lecteur « sémantique » vs « critique »), de Gervais (lecture « en progression » vs « en compréhension »), de Lafarge (« lecteurs dominés » vs « dominants ») et de Dufays (valeurs « classiques » vs « modernes »).

essentielles du plaisir esthétique, et qu'elles ne sont pas incompatibles avec une analyse ultérieure des mécanismes textuels³⁸.

Plusieurs exemples montrent que la lecture au premier degré n'est pas réservée aux enfants ou aux genres populaires. Un enfant qui lit *Harry Potter* et tremble pour le sort de ses héros vit une expérience immersive légitime ; un adulte qui lit *Madame Bovary* peut tout autant s'inquiéter du destin d'Emma sans renoncer pour autant à une lecture analytique. De même, les fans des séries *Game of Thrones* ou *Breaking Bad* combinent souvent l'émotion immédiate de la découverte avec une réflexion critique sur la construction des personnages ou la cohérence de l'intrigue. Baroni insiste sur ce point : la lecture critique ne gagne rien à nier les affects, elle gagne au contraire à les prendre pour objet d'analyse, en se demandant comment le texte a produit tel effet de suspense ou telle surprise³⁹.

Dans *Nymphéas noirs*, cette réhabilitation de la lecture au premier degré est particulièrement pertinente. Le roman ne fonctionne que si le·la lecteur·rice accepte de se laisser prendre au piège de l'illusion ; s'il·elle adopte d'emblée une posture distanciée et critique, le *twist* final perd une grande partie de son efficacité. La relecture, ensuite, permet ce passage au second degré : elle transforme l'immersion initiale en une activité interprétative où l'on cible les indices que l'on avait négligés. Ainsi, loin de s'opposer, lecture immersive et lecture critique se complètent et s'enrichissent mutuellement.

3.2.6) La segmentation et le cliffhanger

Au-delà des anachronies et des jeux de focalisation, un dernier paramètre formel joue un rôle déterminant dans la dynamique de l'intrigue : la segmentation du récit. Comme le rappelle Baroni, la découpe en chapitres ou en épisodes n'a rien d'un artifice neutre ou d'une simple commodité éditoriale ; elle participe pleinement à la création et au maintien de la tension narrative⁴⁰. Le cas le plus emblématique de cette fonction tensive est le *cliffhanger*. Le terme, d'origine anglo-saxonne (littéralement « *accroché à la falaise* »), désigne couramment un procédé narratif consistant à interrompre brusquement l'action à la fin d'un chapitre, d'un épisode ou d'un volume, sur une situation hasardeuse, une

³⁸ *Ibid.*, p. 48-50. Baroni y cite notamment Pennac, qui revendique le droit au « bovarysme ».

³⁹ *Ibid.*, p. 51-52 : « analyser comment le récit est parvenu à nous séduire répond alors à l'ambition légitime d'acquiescer une plus grande autonomie face aux textes narratifs [...] sans pour autant que cette autonomie critique se traduise nécessairement en une condamnation de la dynamique intrigante et de l'immersion dans l'histoire ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107-108.

révélation choquante ou un dilemme non résolu, afin de pousser le·la lecteur·rice ou le·la spectateur·rice à poursuivre l'œuvre pour en connaître la suite⁴¹.

Baroni reprend ce concept et lui donne une définition plus rigoureuse sur le plan narratologique, en s'appuyant sur les travaux de Terlaak Poot. Pour lui, le cliffhanger se définit comme un « non-alignement » entre la clôture provisoire du texte et le dénouement de l'intrigue⁴². Autrement dit : le cliffhanger se produit chaque fois que la clôture d'un chapitre (sa fin formelle, l'espace qui le sépare du suivant) ne coïncide pas avec la résolution de la tension qu'il a engagée. La séquence narrative est volontairement coupée avant son dénouement fonctionnel, dans un décalage entre l'unité formelle (le chapitre) et l'unité tensive (la séquence d'attente). Cette désynchronisation place le·la lecteur·rice dans une position d'attente inconfortable qui le·la pousse à poursuivre sa lecture pour dissiper l'incertitude ainsi créée. Hérité du feuilleton du XIX^e siècle⁴³, ce procédé est devenu un instrument de premier plan dans la grammaire du roman contemporain et des séries télévisées. En tant que dispositif structurel de la surprise différée, le cliffhanger sera également mobilisé plus loin dans cette étude, dans la typologie des « *twists* formels » à laquelle Bussi recourt massivement⁴⁴.

Dans *Nymphéas noirs*, ce dispositif est exploité de manière systématique. Le roman est structuré en treize journées, qui décomptent le temps d'une « évasion » annoncée dès l'incipit⁴⁵; chaque journée se subdivise elle-même en plusieurs chapitres numérotés, dont la majorité se referme sur une coupure tensive. La diversité des procédés mobilisés mérite d'être soulignée, car Bussi n'utilise jamais d'un seul type de *cliffhanger* : il en alterne plusieurs, exploitant tantôt la curiosité, tantôt le suspense, tantôt l'ironie dramatique propre à la voix de la vieille narratrice. Nous avons choisi deux exemples qui permettent de mesurer cette diversité.

Le chapitre 13, situé dans la troisième journée, se clôt sur une fin que l'on pourrait qualifier de cliffhanger « identitaire ». La vieille narratrice vient de débrancher les perfusions de son mari. Le chapitre se termine sur ces mots : « Aller tout raconter à la police

⁴¹ Pour cette définition usuelle, voir « Cliffhanger », *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], consulté le 19/04/2026, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cliffhanger>.

⁴² Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 67 et p. 110, qui cite la définition de Terlaak Poot.

⁴³ Sur l'héritage des feuilletonistes du XIX^e siècle, voir *ibid.*, p. 111.

⁴⁴ Voir *infra*, section 5.2.

⁴⁵ Bussi, op. cit., p. 15.

ou continuer à jouer les souris noires dans les ruelles de Giverny⁴⁶ ? » La tension produite est d'abord une curiosité car elle porte sur des éléments cachés du passé et de la situation présente : qui est cette narratrice ? Qui est ce mari sous perfusion ? Quel mobile peut justifier un tel acte ? Quel lien avec l'enquête sur Jérôme Morval ? Mais cette curiosité se double d'un suspense orienté vers la suite : que fera-t-elle ? sera-t-elle démasquée ? Le·la lecteur·rice est ainsi projeté·e dans une double temporalité, vers le passé et l'avenir incertain. La voix narrative ajoute une dimension supplémentaire : par son ton ironique et complice (« Vous voulez rire ! », « vous pouvez me croire »), la narratrice prend le·la lecteur·rice à témoin tout en lui dissimulant l'essentiel, créant cette forme particulière de tension que Baroni rattache aux narrateurs en « excès de connaissance » par rapport à ce qu'ils livrent⁴⁷. Le *cliffhanger* fonctionne ici comme une mise en scène manifeste de la rétention d'information : la narratrice *sait* et *ne dit pas*.

Le chapitre 30, situé dans la huitième journée, met en œuvre une mécanique très différente. L'inspecteur Bénavides expose à Sérénac l'état de l'enquête selon ses « trois colonnes » (maîtresses, *Nymphéas*, enfants de onze ans), qui constituent les trois pistes parallèles du récit policier. Tout le chapitre repose sur une progression méthodique : colonne 1, 2, 3. C'est précisément à l'ouverture de la troisième colonne, celle des enfants, que le chapitre se coupe : « Je vous préviens, c'est assez étrange... Plus que cela, même. Sidérant, ce serait le terme⁴⁸. » La tension relancée est ici une curiosité informationnelle : un personnage annonce qu'il détient une information capitale, mais cette information n'est pas livrée. Bussi exploite ici une gradation rhétorique caractéristique du *cliffhanger* de feuilleton : l'amplification verbale (étrange → plus qu'étrange → sidérant) augmente volontairement la valeur de la promesse, garantissant que le·la lecteur·rice ne s'arrêtera pas avant le chapitre suivant. On retrouve là ce que Baroni décrit comme la « réticence à livrer des informations qui permettraient de dénouer la tension initiale⁴⁹ » : le récit promet une révélation imminente tout en la repoussant à au chapitre suivant. À cela s'ajoute une logique structurelle : la mention des colonnes installe dans l'esprit du·de la lecteur·rice une attente, et c'est précisément cette attente de la complétion des colonnes qui est différée. Le *cliffhanger* ne repose donc pas ici sur un acte ou une décision (comme au chapitre 13),

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 33-34.

⁴⁸ Bussi, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁹ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 66-67.

mais sur la suspension d'un raisonnement, c'est-à-dire sur la rétention d'un savoir détenu par un personnage et promis au·à la lecteur·rice.

La confrontation de ces deux exemples révèle que Bussi maîtrise plusieurs registres du procédé. Au chapitre 13, le *cliffhanger* repose sur la voix narrative elle-même, qui joue de son opacité pour produire une ironie dramatique : la narratrice s'adresse directement au·à la lecteur·rice tout en lui cachant son identité, et la clôture du chapitre cristallise cette tension performative. Au chapitre 30, à l'inverse, le *cliffhanger* repose sur un dispositif inter-personnage : c'est Bénavides qui retient son information au sein de la diégèse, et le narrateur extradiégétique se contente d'enregistrer cette rétention. Dans le premier cas, le suspense est produit par la narration ; dans le second, il est produit par les paroles d'un personnage. Cette double stratégie permet à Bussi de varier les modes de tension sans jamais réduire l'effet : la coupure des chapitres n'est jamais une simple ponctuation, elle est un opérateur tensif. À cela s'ajoutent, dans bien d'autres chapitres, des *cliffhangers* événementiels (la découverte d'un indice matériel, l'apparition d'un personnage, une menace qui plane sur un protagoniste), qui contribuent à entretenir cette « pression cumulative » que Gracq jugeait essentielle au plaisir romanesque⁵⁰.

Cette segmentation rythmée, contraint le·la lecteur·rice à une lecture haletante, où le désir d'accéder au dénouement est sans cesse repoussé au chapitre suivant. Mais elle remplit aussi, dans l'économie globale du roman, une fonction stratégique précise : en multipliant les micro-tensions à l'échelle des chapitres, Bussi entretient l'attention du·de la lecteur·rice sur les pistes apparentes du récit (l'enquête policière, la rivalité Sérénac/Dupain, les relations adultères de Morval), ce qui le·la détourne d'autant plus efficacement de la vérité structurale : l'unicité des trois femmes.

3.2.7) Vers une narratologie transmédiiale

Dans un article intitulé « Pour une narratologie transmédiiale⁵¹ », Baroni revient sur l'ambition originelle de la narratologie. Il rappelle que, dès ses débuts, Todorov, Bremond et Barthes affirmaient que le récit pouvait s'incarner dans des substances différentes (langage oral ou écrit, image fixe ou mobile, geste, etc.⁵²) Pourtant, avec Genette, la

⁵⁰ Expression de Julien Gracq que Baroni reprend pour caractériser la dynamique cumulative de l'intrigue ; voir *ibid.*, p. 164-165.

⁵¹ Baroni, Raphaël, « Pour une narratologie transmédiiale », *Poétique*, 2017/2, n° 182, p. 155-175. DOI : 10.3917/poeti.182.0155.

⁵² *Ibid.*, p. 156.

discipline s'est recentrée sur le discours verbal et sur la figure du narrateur, excluant le cinéma, le théâtre ou la bande dessinée⁵³.

Baroni montre que cette restriction est problématique : les récits visuels présentent eux aussi l'histoire selon un certain ordre et une certaine perspective (flash-back, caméra subjective, ellipses graphiques). En s'appuyant sur les travaux de Chatman, il défend l'idée qu'il faut distinguer la structure de la transmission narrative (l'ordre, le rythme, le point de vue) de sa manifestation matérielle dans un médium spécifique⁵⁴. La première relève d'une organisation abstraite du récit, transférable d'un support à l'autre ; la seconde dépend de la matérialité propre à chaque médium (verbal, cinématographique, etc.), c'est-à-dire de l'ensemble des contraintes physiques, techniques et sémiotiques qui déterminent comment le récit peut être manifesté et perçu.

Baroni insiste également sur la transférabilité des concepts narratologiques d'un médium à l'autre, à condition de les adapter. Il montre par exemple que le flash-back cinématographique peut être rapproché de l'analepse verbale, mais qu'il faut tenir compte des moyens spécifiques à chaque support pour signifier le retour en arrière⁵⁵. De même, la notion de point de vue, que Genette définissait à partir de la comparaison entre ce que savent les personnages et ce que dit le narrateur, doit être enrichie par l'analyse des ocularisations⁵⁶ au cinéma ou des choix de cadrage en bande dessinée.

Ce cadre théorique éclaire directement notre objet d'étude. Il nous invite à analyser *Nymphéas noirs* non pas en mesurant la fidélité de l'adaptation graphique, mais en examinant comment les auteurs transposent la structure de la transmission narrative du roman dans un nouveau médium, avec ses propres contraintes et ses propres potentialités. L'adaptation ne se mesure donc pas à sa fidélité aux événements racontés, mais à sa capacité à transposer les effets de tension, de curiosité et de surprise qui faisaient la force du texte original. Mais avant d'aborder l'adaptation graphique elle-même, il convient de cerner plus précisément l'un des ressorts les plus puissants de la tension narrative dans *Nymphéas noirs* : le mensonge du narrateur, dispositif emblématique du roman policier que Bussi exploite à sa manière.

⁵³ *Ibid.*, p. 157-159.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 160-161.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 163-165. L'ocularisation (Jost) désigne le point de vue visuel (ce qui est vu et depuis quelle position), par opposition à la focalisation genettienne, qui désigne le point de vue cognitif (ce qui est su).

Un tableau récapitulatif des concepts clés de Baroni mobilisés dans ce mémoire est disponible en annexe. (cf. Annexe 3) Les concepts utilisés venant d'autres auteur·rice·s le sont également. (cf. Annexe 4)

4) Quand le narrateur nous ment

Dans le roman policier, la figure du narrateur fiable constitue souvent un pilier implicite du pacte de lecture : le·la lecteur·rice s'attend à ce que les informations fournies soient exactes, même si elles sont partielles ou énigmatiques. Cependant, certains auteurs subvertissent cette convention en introduisant un narrateur menteur⁵⁷, qui manipule activement la perception du·de la lecteur·rice pour créer un effet de surprise ou une réflexion sur la nature du récit. Cette stratégie narrative, qui repose sur le mensonge par omission ou la distorsion des faits, trouve un exemple emblématique dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie⁵⁸. En nous appuyant sur ce classique et sur l'analyse critique de Pierre Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*⁵⁹, nous examinerons la façon dont cette forme de tromperie narrative résonne avec les distorsions temporelles et identitaires opérées par la narratrice dans *Nymphéas noirs*. Chez Bussi comme chez Christie, le mensonge du narrateur devient le moteur d'un trompe-l'œil global.

4. 1) Le narrateur menteur dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*

Publié en 1926, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*⁶⁰ est considéré comme l'un des romans les plus innovants d'Agatha Christie, précisément en raison de sa manipulation narrative. Le récit est raconté par un narrateur homodiégétique : le Dr James Sheppard, le médecin de village qui assiste Hercule Poirot dans son enquête sur le meurtre de Roger Ackroyd, un riche industriel de la région. Le narrateur relate les événements avec une objectivité de surface, décrivant les suspects, les indices et les interrogatoires, tout en omettant sciemment des détails cruciaux. À première vue, le texte adopte les conventions classiques du roman policier, offrant au·à la lecteur·rice une enquête structurée et la perception d'un récit objectif. Toutefois, l'autrice manipule subtilement la focalisation et

⁵⁷ Le narrateur menteur peut être considéré comme un sous-cas particulier du narrateur non fiable : à la différence du narrateur dont la non-fiabilité est involontaire (par naïveté, biais cognitif ou trouble psychique), le narrateur menteur dissimule ou déforme intentionnellement la vérité. Sur cette distinction, voir Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 2001, entrée « unreliable narrator », p. 268 :

⁵⁸ Christie, Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, trad. Françoise Jamoul, Paris, LGF/Le Livre de Poche, 2007 [éd. originale anglaise : *The Murder of Roger Ackroyd*, Londres, William Collins, 1926].

⁵⁹ Bayard, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Éditions de Minuit, 1998.

⁶⁰ Christie, *op. cit.*

la rétention d'informations : le narrateur omet volontairement certains faits cruciaux et présente d'autres événements de manière neutre ou trompeuse, créant un écart entre la connaissance du·de la lecteur·rice et la réalité diégétique. Cette stratégie rend le personnage à la fois crédible et trompeur, et permet à l'autrice de produire un *twist* final spectaculaire, où la culpabilité du narrateur est révélée. L'effet narratif repose donc sur une double lecture : le texte est littéralement vrai, mais la perception du·de la lecteur·rice est manipulée par le point de vue choisi. L'analyse de ce dispositif met en lumière la puissance de la focalisation interne combinée à une narration homodiégétique comme outil pour créer un suspense psychologique et une surprise qui réorganise rétroactivement l'interprétation de l'intrigue.

La révélation finale est un choc : Sheppard est le meurtrier. Il a tué Ackroyd pour couvrir un chantage lié à un suicide antérieur (celui de Mrs Ferrars, qui avait empoisonné son mari et était victime d'extorsion de la part du Dr Sheppard). Ce *twist* repose sur un mensonge par omission plutôt que sur des affirmations fausses directes. Dans ce roman, Christie exploite la psychologie du mensonge : le narrateur cache la vérité sans la contredire explicitement, ce qui permet au·à la lecteur·rice de reconstituer rétrospectivement les ellipses du récit. Par exemple, Sheppard décrit une soirée chez Ackroyd en omettant la scène du crime elle-même, créant ainsi une illusion de transparence. Cette technique brise les règles du roman policier classique, codifiées par des auteurs comme Knox ou Van Dine, qui interdisaient que le narrateur soit le coupable⁶¹. En rendant le narrateur homodiégétique et non fiable, Christie transforme le·la lecteur·rice en victime d'une manipulation, où la voix narrative devient un outil de distorsion comparable aux anachronies chez Genette. Le mensonge n'est pas seulement thématique (lié au crime), mais structurel : il questionne la fiabilité du discours narratif lui-même.

4.2) L'analyse de Pierre Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd* ?

Pierre Bayard propose une relecture radicale de l'œuvre de Christie dans son essai *Qui a tué Roger Ackroyd*⁶² ? Refusant la solution officielle fournie par Poirot, qui accuse Sheppard, il mène une contre-enquête inspirée de la psychanalyse freudienne et lacanienne. Il soutient que Poirot, prisonnier de préjugés et d'une lecture superficielle des indices, a bâclé son travail. Selon Bayard, Sheppard est bien impliqué dans le chantage

⁶¹ Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 61-62.

⁶² Bayard, *op. cit.*

contre Mrs Ferrars, mais n'est pas celui qui a tué Ackroyd. Le véritable meurtrier est sa sœur Caroline, une figure en apparence secondaire mais omniprésente dans le village, connue pour sa curiosité et ses commérages. Motivée par un amour quasi maternel pour son frère, (Bayard parle d'un « couple en miroir [...] selon une relation parent/enfant⁶³ ») Caroline aurait commis ce que Bayard appelle un « meurtre altruiste⁶⁴ » pour épargner à son frère le déshonneur et la prison. Sheppard se suiciderait ensuite pour la couvrir à son tour.

Pour étayer cette thèse, Bayard réexamine les indices matériels (l'heure du crime, les empreintes ou les témoignages) et psychologiques (les motivations inconscientes des personnages). Il met en évidence des contradictions dans la version de Poirot, telles que des ellipses temporelles ou des alibis mal vérifiés, et propose une interprétation alternative où le narrateur, bien que menteur par omission, n'est pas le coupable ultime. Bayard critique ainsi les méthodes de Poirot en termes de « délire d'interprétation⁶⁵ », c'est-à-dire un excès maniaque qui surinterprète les faits au point de devenir délirant et « meurtrier », transformant l'interprétation en une forme d'assassinat symbolique. Il assume du reste lui-même le risque d'un tel délire en proposant sa propre solution, qu'il décrit comme « l'édification expérimentale d'une lecture délirante, construite en miroir et selon les mêmes principes que la lecture de Poirot⁶⁶ ». Cette approche ne vise pas seulement à corriger Christie, mais à interroger la notion de vérité dans le roman policier : le texte devient un objet ouvert à des lectures multiples, où le mensonge du narrateur masque des strates plus profondes de tromperie collective. Bayard renouvelle ainsi la critique du roman policier en intégrant la subjectivité du·de la lecteur·rice. On peut mettre cette perspective en dialogue avec la tension narrative théorisée par Baroni, dans la mesure où la curiosité et la surprise naissent, chez les deux auteurs, de l'incertitude interprétative et de la réévaluation rétrospective des indices. Cette dimension polysémique du roman policier (où le texte reste ouvert même après la révélation, et où le·la lecteur·rice est incité·e à une relecture active) constitue précisément le point d'appui théorique de notre analyse de *Nymphéas noirs*.

⁶³ *Ibid.*, chap. IV « Mais toute la vérité ».

⁶⁴ *Ibid.*, chap. III « Rien que la vérité ». La formule exacte est : « ce meurtre est ce que l'on appelle un meurtre altruiste. Un meurtre qui n'est pas commis au bénéfice direct de l'assassin, mais au bénéfice de quelqu'un que l'assassin protège. »

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

4.3) Liens avec *Nymphéas noirs* : le mensonge comme trompe-l'œil temporel

Ces mécanismes de mensonge narratif trouvent un écho frappant dans *Nymphéas noirs*, où la vieille narratrice ment non pas sur les faits eux-mêmes, mais sur leur temporalité et leur simultanité. Comme Sheppard chez Christie, elle adopte une voix à la première personne qui semble détachée et moqueuse, observant les événements avec une omniscience apparente. Bussi utilise un dispositif narratif proche de celui du narrateur non fiable, bien que de manière plus subtile que dans le roman policier classique. Le roman alterne deux types de chapitres : ceux où une voix homodiégétique, celle d'une vieille femme recluse, s'adresse au·à la lecteur·rice avec une dérision énigmatique ; et ceux, en focalisation zéro, pris en charge par un narrateur hétérodiégétique qui rapporte les scènes auxquelles la vieille femme n'assiste pas. Le piège tient à ceci : la vieille femme ne se contente pas de raconter sa propre vie en 2010, elle évoque aussi Fanette et Stéphanie comme si elle les observait dans le même présent que le sien. Le·la lecteur·rice est ainsi conduit·e à interpréter ces trois figures comme trois personnages contemporains et distincts, observés simultanément. La révélation finale fera apparaître qu'il n'en est rien. Nous reviendrons en détail sur ce dispositif au point 6.1.1⁶⁷. Ce mensonge par distorsion temporelle, fondé sur des anachronies et des superpositions identitaires, transforme le·la lecteur·rice en interprète piégé·e, similaire à la victime de Christie.

À l'instar de Bayard qui questionne la solution officielle de Poirot en soulignant un « délire d'interprétation », l'analyse de *Nymphéas noirs* invite à une relecture rétrospective : la narratrice ne ment pas explicitement, mais omet de révéler l'unicité de son identité, créant un effet thymique de surprise tel que défini par Baroni⁶⁸. Genette qualifierait ce procédé de paralipse : une rétention d'information que le narrateur possède pourtant⁶⁹. À l'instar du narrateur menteur de Christie, Bussi manipule ainsi le point de vue et la rétention d'information pour produire un effet de surprise, tout en garantissant que, rétrospectivement, tous les éléments du récit s'articulent de manière cohérente. Contrairement au narrateur de Christie, elle n'a rien à se reprocher : son mensonge est structurel, non moral. Il relève d'une stratégie auctoriale qui exploite le fossé entre le temps de l'histoire et l'ordre du récit, un procédé que Baroni associe à la curiosité

⁶⁷ Voir *infra*, section 6.1.1 « La voix narrative comme piège : l'illusion d'une narration simultanée ».

⁶⁸ Sur la surprise comme effet de réorganisation rétroactive du sens, voir Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, chap. 11 « Surprise » ; et *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁹ Genette, *op. cit.*, chap. IV « Le mode ».

rétrospective⁷⁰ : le·la lecteur·rice, privé·e d'informations essentielles, est contraint·e d'émettre des hypothèses sans pouvoir les vérifier avant la révélation finale. Le roman illustre ainsi la manière dont le contrôle de la focalisation, du temps narratif et de la perception du·de la lecteur·rice peut transformer la structure d'une intrigue. Contrairement au *Meurtre de Roger Ackroyd*, où le mensonge est motivé par la culpabilité personnelle, ici il sert une méditation sur la mémoire et la répétition des passions humaines. La narratrice, par son omission, force le·la lecteur·rice à reconstituer le puzzle, ce qui fait écho à la contre-enquête de Bayard : le texte policier devient un espace de doute perpétuel, où la vérité n'est pas donnée, mais construite. Comme dans l'essai de Bayard, cette remontée des indices après le twist amplifie le plaisir narratif, encourageant une lecture active et suspicieuse.

Ainsi, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* et l'essai de Bayard illustrent comment le mensonge du narrateur subvertit les attentes du genre, une technique que Bussi élève à un niveau métanarratif dans *Nymphéas noirs*. Dans l'adaptation en bande dessinée, ce mensonge visuel est amplifié par les images, qui renforcent l'illusion sans la dissiper prématurément, il en sera discuté dans les chapitres consacrés à l'analyse de l'adaptation graphique⁷¹.

5) Le plot twist

5.1) Le retournement narratif : définitions et typologies

Il convient à présent de définir la notion de *plot twist* que nous employons depuis le début de ce mémoire. Le terme, fréquemment employé dans le discours critique comme dans les discussions entre lecteur·rice·s et spectateur·rice·s, désigne une réalité narrative dont les contours restent souvent flous. Si l'on reconnaît aisément un *plot twist* lorsqu'on en rencontre un, la tâche se complique lorsqu'il s'agit d'en proposer une définition précise et concrète. Cette section se propose donc d'examiner plusieurs définitions proposées par la critique et la théorie narrative, en s'appuyant notamment sur les travaux de Christopher Booker et de Vera Tobin, avant d'établir une typologie des retournements narratifs permettant d'analyser le dispositif à l'œuvre dans *Nymphéas noirs*.

La difficulté à définir le *plot twist* tient d'abord à la multiplicité des termes qui lui sont associés : coup de théâtre, retournement de situation, péripétie, révélation, surprise finale,

⁷⁰ Voir *supra*, section 3.2.2 sur la distinction baronienne entre suspense, curiosité et surprise.

⁷¹ Voir *infra*, sections 13 à 17.

etc. Chacun de ces termes recouvre des réalités partiellement différentes. Pour sortir de cette confusion, il convient de s'appuyer sur des définitions qui précisent à la fois la nature du phénomène et ses effets sur la réception.

Dans le domaine de la narratologie, le retournement narratif, communément désigné par l'anglicisme *plot twist*⁷², constitue un dispositif clé pour générer une rupture dans les attentes du·de la lecteur·rice, transformant rétrospectivement l'interprétation du récit. La définition le présente comme « une technique littéraire qui introduit un changement radical dans la direction ou l'issue prévue de l'intrigue d'une œuvre de fiction⁷³. » Lorsqu'il survient à la fin du récit, on parle alors de *twist ending* ou de *surprise ending*⁷⁴. Le *plot twist* opère une inversion qui bouleverse la perception des événements antérieurs. Il ne se réduit pas à une simple surprise finale, mais intègre une dimension thymique, au sens de Baroni, en mobilisant la curiosité et la surprise pour réorganiser la tension narrative autour d'une révélation qui force une relecture active du texte.

Pour Vera Tobin, dans son ouvrage *Elements of Surprise*, cette dynamique est au cœur de ce qu'elle nomme la « *well-made surprise* » (la surprise bien construite/bien faite) : « *A well-made surprise plot is one that aims to produce a flash reinterpretation of events together with the feeling that the evidence for this interpretation was there all along – the surprise should be not merely unexpected but also revelatory*⁷⁵. » Cette définition souligne un paradoxe central : le twist doit être à la fois inattendu et, rétrospectivement, inévitable.

Dans son ouvrage *The Seven Basic Plots*⁷⁶, Christopher Booker défend l'idée que l'ensemble des récits peut être ramené à sept structures narratives fondamentales⁷⁷. Inspirée par la psychologie de Jung, sa théorie postule que tout récit met en scène un protagoniste engagé dans un processus de transformation orienté vers une forme de réalisation de soi. Malgré la diversité apparente des œuvres, celles-ci reposeraient sur des

⁷² « Plot twist », *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], consulté le 13/04/2026, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Plot_twist.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Kay, Judith et Rosemary Gelshenen. *Discovering Fiction Student's Book 2: A Reader of American Short Stories*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. Également cité dans : *Wikipédia, art.cit.* « Plot twist » [en ligne], consulté le 31/03/2026, URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Plot_twist.

⁷⁵ Tobin, Vera. *Elements of Surprise : Our Mental Limits and the Satisfactions of Plot*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2018, p. 2. Nous traduisons : « un récit à surprise bien construit est celui qui vise à produire une réinterprétation fulgurante des événements, accompagnée du sentiment que les preuves de cette interprétation étaient présentes depuis le début – la surprise ne doit pas être seulement inattendue, mais aussi révélatrice »

⁷⁶ Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots : Why We Tell Stories*. Continuum, 2004.

⁷⁷ « The Seven Basic Plots », *Wikipedia, the free encyclopedia* [En ligne], consulté le 6 mars 2026, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Basic_Plots ; voir aussi Booker, *op. cit.*, p. 3.

schémas universels récurrents, tels que la quête, la comédie, la tragédie ou encore la renaissance⁷⁸. Ces structures se caractérisent notamment par la présence de moments de basculement (crises, révélations ou retournements) qui dévient la trajectoire du récit et en reconfigurent le sens, sans pour autant entraîner systématiquement une relecture totale des événements antérieurs.

Si l'on compare la théorie de Booker à celle de Genette, on peut mettre en lumière deux orientations distinctes de la narratologie. Booker s'inscrit dans la lignée des travaux de Propp, Todorov, Bremond ou Greimas : il s'intéresse principalement à l'*histoire*, tandis que Genette se concentre sur le *récit*, ainsi que sur les relations entre le récit et l'histoire. Là où Booker privilégie une lecture centrée sur le contenu des histoires et sur l'identification de modèles narratifs transcendants, Genette adopte une démarche formelle attentive aux mécanismes de la narration, mais qui n'en possède pas moins une visée généralisante (la distinction entre narrateur hétérodiégétique et homodiégétique, par exemple, vaut pour tout récit). Dès lors, la confrontation de ces deux approches met en évidence une différence fondamentale en narratologie entre l'étude de l'histoire et l'étude du récit.

Ceci souligne un mécanisme que Booker avait déjà identifié dans les tragédies grecques et qui rejoint la réflexion de Tobin : le twist doit être inattendu et inévitable : « It is somehow in the nature of the course the hero or heroine has embarked on that they are not going to reach that happy and secure point of rest. [...] From the moment they succumb to the Temptation and imagine that they are about to start enjoying their rewards, nothing turns out quite as they expected. [...] Nothing for the hero or heroine bent on a tragic course can ever quite resolve⁷⁹. » Pour Booker, ce mécanisme repose sur deux concepts clés hérités d'Aristote : l'anagnorisis (le passage de l'ignorance à la connaissance) et la hamartia (la faille fatale du héros⁸⁰.) L'exemple de référence en est *Œdipe Roi* de Sophocle : en enquêtant sur la mort du roi Laïos, le héros découvre qu'il est lui-même l'assassin et qu'il a épousé sa propre mère. La révélation est totalement inattendue, mais elle apparaît rétrospectivement comme l'aboutissement logique de son

⁷⁸ Booker, *op. cit.*, p. 69 (« The Quest »), 107 (« Comedy »), 153 (« Tragedy »), 192 (« Rebirth »).

⁷⁹ *Ibid.* Nous traduisons : « Il est, en quelque sorte, dans la nature même du parcours entrepris par le héros·ïne qu'il·elle n'atteigne jamais ce point de repos heureux et rassurant. [...] Dès l'instant où il·elle succombe à la Tentation et s'imaginer sur le point de jouir de sa récompense, rien ne se déroule plus tout à fait comme prévu. [...] Rien, pour le·l' héros·ïne engagé·e dans une trajectoire tragique, ne peut jamais véritablement se résoudre. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 255 (pour l'anagnorisis) et p. 329-330 (pour la hamartia comme « fatal flaw » ou « missing the mark »).

orgueil et des indices annonceurs disséminés tout au long du récit⁸¹. Le *plot twist* n'est donc pas un artifice moderne : il s'enracine dans une tradition narrative millénaire où la surprise sert une nécessité structurelle, rendant le dénouement à la fois choquant et inévitable. Nous reviendrons sur l'anagnorisis comme catégorie de notre typologie.

Ce paradoxe de l'inattendu nécessaire constitue précisément le ressort du *twist* de *Nymphéas noirs*, qui repose sur une distorsion temporelle genettienne : une anachronie généralisée où les plans narratifs se superposent sans marqueurs explicites. Pour mieux situer ce mécanisme, il convient à présent d'examiner les principales typologies de *plot twists*.

5.2) Vers une typologie des retournements narratifs

Les *plot twists* peuvent être classés selon leur nature structurelle, leur impact thymique ou leur mode de révélation. En s'appuyant sur les travaux de Tobin, sur les catégories issues de la tradition narrative analysée par Booker mais également sur *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*⁸², on peut distinguer quatre grandes catégories, particulièrement pertinentes pour l'analyse de *Nymphéas noirs*.

a) Le twist de reconnaissance (anagnorisis)

Inspiré d'Aristote, ce type de twist implique une révélation identitaire ou relationnelle qui altère profondément la compréhension des personnages et des événements. Le *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* définit l'*anagnorisis* comme « the Greek word for 'recognition' or 'discovery', used by Aristotle in his *Poetics* to denote the turning point in a drama at which a character (usually the protagonist) recognizes the true state of affairs, having previously been in error or ignorance⁸³. » Tobin consacre une large part de son ouvrage à ce qu'elle appelle les *redefinition twists*⁸⁴, où l'identité d'un personnage ou la nature d'une relation est soudainement reconfigurée. Elle montre que ces retournements exploitent ce qu'elle nomme le « *curse of knowledge*⁸⁵ » : une fois que le·la lecteur·rice connaît la vérité, il·elle peine à reconstituer l'état d'ignorance qui était le sien avant la révélation⁸⁶.

⁸¹ *Ibid.*, p. 517-522 (analyse d'*Œdipe Roi* et de son effet de reconnaissance).

⁸² Baldick, *op.cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 10 (entrée « anagnorisis »). Nous traduisons : « le mot grec pour "reconnaissance" ou "découverte", utilisé par Aristote dans sa *Poétique* pour désigner le moment clé dans une œuvre dramatique où un personnage (généralement le protagoniste) reconnaît la véritable situation, après avoir été auparavant dans l'erreur ou l'ignorance ».

⁸⁴ Tobin, *op. cit.*, p. 45-46 et 246.

⁸⁵ Nous traduisons : « malédiction de la connaissance ».

⁸⁶ *Ibid.*, chap. 2, p. 56-87.

Dans *Nymphéas noirs*, ce type de *plot twist* domine : la narratrice, en omettant son unité biographique, crée une illusion de multiplicité, similaire à l'anagnorisis dans *Œdipe Roi*, où la vérité sur les origines bouleverse le récit. Chez Bussi, cela s'articule à une focalisation interne variable, piégeant le·la lecteur·rice dans une perception fragmentée. Booker, dans son analyse des *seven basic plots*, montre que de telles révélations identitaires sont souvent au cœur du plot de la Comédie, où un personnage méconnu est révélé comme étant de haute naissance, permettant le mariage final et la réconciliation, ou de la Tragédie, où la révélation identitaire, comme chez Œdipe, précipite la catastrophe⁸⁷. Chez Bussi, cette anagnorisis est déplacée du registre social ou moral vers le registre temporel et identitaire, créant une variante moderne et cognitive de ce procédé archétypal. La révélation selon laquelle Fanette, Stéphanie et la vieille narratrice ne font qu'une ne constitue pas seulement un rebondissement de l'intrigue policière : elle fait basculer le récit d'un genre (le mystère) vers un autre, plus archétypal, celui d'une méditation cyclique sur la mémoire, thème central des *Rebirth stories* analysées par Booker⁸⁸.

b) Le twist de renversement (peripeteia)

Le *twist* de renversement désigne un basculement soudain des fortunes ou des enjeux, souvent motivé par un événement externe. Le *Concise Oxford Dictionary* définit la péripétie comme « a sudden reversal of a character's circumstances and fortunes, usually involving the downfall of the protagonist in a tragedy, and often coinciding with the recognition or *anagnorisis*⁸⁹. » Booker, lui, considère cette peripeteia comme l'un des mécanismes centraux de tout récit, qu'il nomme « the reversal » ou « the unknottting ». Il est présent dans tous ses « basic plots », d'*Overcoming the Monster* (où le héros, au bord de la défaite, triomphe dans un ultime retournement), à la *Comedy* (où le dénouement règle tous les malentendus dans un mouvement de reconnaissance générale⁹⁰.) Moins central dans *Nymphéas noirs* que l'anagnorisis, ce type de renversement apparaît toutefois dans les meurtres successifs (de James et Paul par Vincent enfant, puis de Morval par Jacques/Vincent adulte), qui réorientent l'enquête sans altérer fondamentalement la temporalité. Ces retournements,

⁸⁷ Booker, *op. cit.*, p. 108-113 et 509-515.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 193-213.

⁸⁹ Baldick, *op. cit.*, p. 189 (entrée « peripeteia »). Nous traduisons : « un renversement soudain de la situation et de la fortune d'un personnage, impliquant généralement la chute du protagoniste dans une tragédie, et coïncidant souvent avec la reconnaissance (anagnorisis) ».

⁹⁰ Booker, *op. cit.*, p. 48-49 et 150-152.

que Baroni qualifierait de rouages de l'intrigue amplifiant le suspense, servent ici de *red herrings* (fausses pistes) pour masquer le twist principal. Ils fonctionnent comme des péripéties locales qui entretiennent la tension sans remettre en cause la structure profonde du récit.

c) Le twist du narrateur non fiable (unreliable narrator)

Ce type de *twist* repose sur une distorsion de la voix narrative. Le *Concise Oxford Dictionary* définit le narrateur non fiable comme « a narrator whose account of events appears to be faulty, misleadingly biased, or otherwise distorted, so that it departs from the 'true' understanding of events shared between the reader and the implied author⁹¹. » Tobin analyse en détail ce mécanisme dans son chapitre 6 (« When Unreliability Is a Surprise »). Elle montre que ce type de surprise est particulièrement risqué car il joue sur la frontière entre la manipulation légitime et la tricherie : « The success of this twist rests in part on the degree to which the audience is willing, after the fact, to take back the conflation of narrator with author⁹². » Dans *Nymphéas noirs*, comme nous l'avons montré plus haut⁹³, la vieille femme ment par omission sur la simultanéité des événements, créant une tension cognitive qui, selon Baroni, engage l'émotion du·de la lecteur·rice comme moteur de la tension narrative. Ce type de narrateur est pour Booker l'une des figures les plus fascinantes de la littérature moderne, qui représente une forme de « dark version » du plot de la Comédie ou de la Quest. Dans ces versions « sombres », le point de vue à travers lequel l'histoire est racontée est délibérément déformé par un ego qui, consciemment ou non, nous trompe⁹⁴. Le narrateur non fiable incarne ainsi une distorsion fondamentale du rapport entre le récit et la vérité, transformant le·la lecteur·rice en interprète piégé·e.

d) Le twist temporel ou anachronique

Spécifique aux récits non linéaires, ce type de *twist* joue sur les ellipses et analepses pour réordonner rétrospectivement le temps narratif. Le *Concise Oxford Dictionary* définit l'anachronie comme « a term used in modern narratology to denote a discrepancy between the order

⁹¹ Baldick, *op. cit.*, p. 268 (entrée « unreliable narrator »). Nous traduisons : « un narrateur dont le récit des événements semble défaillant, biaisé de manière trompeuse ou autrement déformé, de sorte qu'il s'écarte de la compréhension "vraie" des événements partagée entre le lecteur et l'auteur implicite ».

⁹² Tobin, *op. cit.*, p. 212. Nous traduisons : « Le succès de ce retournement repose en partie sur la mesure dans laquelle le public est prêt, après coup, à revenir sur l'assimilation du narrateur à l'auteur ».

⁹³ Voir *supra*, section 4.3 « Liens avec *Nymphéas noirs* : le mensonge comme trompe-l'œil temporel ».

⁹⁴ Booker, *op. cit.*, p. 367-383.

in which events of the story occur and the order in which they are presented to us in the plot⁹⁵. » On pourrait penser, par exemple, à des œuvres comme le film *Memento* de Christopher Nolan. Ce type de retournement narratif est au cœur de *Nymphéas noirs* : les dates répétées en 2010 masquent des souvenirs superposés. Genette qualifierait cela d'anachronie, tandis que Baroni y voit une source de surprise thymique, forçant le·la lecteur·rice à reconstituer le puzzle.

Booker, dans son exploration de ce qu'il appelle *Voyage and Return* (comme *Alice au Pays des Merveilles*) et de la *Quest* (comme *L'Odyssée*), montre que la manipulation du temps est au cœur de ces structures narratives⁹⁶. En effet, il souligne que ces archétypes reposent sur des temporalités narratives spécifiques (rupture avec le temps linéaire pour l'un, durée orientée vers un but pour l'autre), ce qui éclaire le fonctionnement du *twist* temporel chez Bussi, où l'anachronie et la quête de mémoire se combinent pour tromper le·la lecteur·rice.

Bien que Tobin ne traite pas spécifiquement des *twists* temporels, son concept de « malédiction de la connaissance » (*curse of knowledge*) éclaire un aspect clé de ce procédé : la difficulté pour le·la lecteur·rice, une fois la vérité révélée, de reconstituer son propre état d'ignorance antérieur. Le·la lecteur·rice, projeté dans une chronologie trompeuse, ne peut, après le dénouement, qu'admettre qu'il « aurait dû » voir l'écart entre les époques, exactement comme dans les cas de *redefinition twist* analysés par Tobin⁹⁷. De plus, dans *Nymphéas noirs*, l'auteur combine cette dimension temporelle avec celle du narrateur non fiable, créant un hybride entre les deux types de retournements narratifs. La superposition des temporalités n'est pas un simple ornement formel : elle constitue le mensonge narratif fondamental qui rend la révélation finale possible.

Booker distingue par ailleurs des *twists* thématiques et des *twists* formels, qui ne relèvent pas exclusivement d'un réaménagement cognitif ou temporel. Les *twists* thématiques concernent la dimension morale ou idéologique du récit : la justice poétique⁹⁸, par

⁹⁵ Baldick, *op. cit.*, p. 9 (entrée « anachrony »). Nous traduisons : « un terme utilisé en narratologie moderne pour désigner un décalage entre l'ordre dans lequel les événements de l'histoire se produisent et l'ordre dans lequel ils nous sont présentés dans l'intrigue ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 87-106, 69-86.

⁹⁷ Tobin, *op. cit.*, p. 45-46 et 246.

⁹⁸ Baldick, *op. cit.*, p. 197 (entrée « poetic justice »). Nous traduisons : « l'allocation moralement rassurante de destins heureux et malheureux aux personnages vertueux et vicieux respectivement, généralement à la fin d'une œuvre narrative ou dramatique ».

exemple, consiste à punir le mal d'une manière ironiquement adaptée à ses crimes, créant une surprise rétrospective sur le sens éthique de l'intrigue. Les *twists* formels, quant à eux, jouent sur la structure même de la narration : le *cliffhanger*, qui suspend délibérément la révélation à la fin d'un chapitre ou d'un épisode, transforme l'attente en un ressort de surprise différée⁹⁹. Ce dernier procédé, analysé plus haut à propos de la segmentation feuilletonesque du roman¹⁰⁰, illustre la parenté entre les différents types de *twists* formels.

Ces différents types de *twists* ne sont pas propres au texte : l'adaptation en bande dessinée les reconfigure à travers ses propres moyens (mise en page, leitmotive graphiques, jeux de couleurs), parfois en rendant visibles des indices que le roman gardait implicites. Nous analyserons en détail ces transpositions, notamment le traitement du chien Neptune comme ancrage visuel trompeur, dans les parties consacrées aux limites du dispositif et à l'adaptation graphique¹⁰¹.

5.3) Intérêt pour l'analyse de *Nymphéas noirs*

L'apport de ces typologies pour l'analyse de *Nymphéas noirs* est double. D'une part, Tobin offre une grille de lecture cognitive qui permet de comprendre pourquoi certains *twists* fonctionnent : le biais de la « curse of knowledge » est précisément ce que Bussi exploite en dissimulant l'identité des trois femmes. D'autre part, Tobin montre que les *twists* les plus satisfaisants sont ceux qui transforment la surprise initiale en un sentiment de cohérence rétrospective : « The defining feature of what I am calling here a well-made surprise is not that it is made well, as opposed to poorly. The surprise bien faite is one that follows, or aims to follow, a certain formula¹⁰². » Cette formule consiste à mener le·la lecteur·rice vers un ensemble d'hypothèses, puis à les renverser brutalement tout en donnant l'impression que le nouveau sens était là depuis le début, ce que Bussi réalise par le jeu sur les prénoms et la superposition des temporalités¹⁰³.

L'analyse de Booker, quant à elle, permet de comprendre que le twist de *Nymphéas noirs* est hybride combinant le narrateur non fiable et le twist temporel sans être un simple « coup de théâtre » gratuit. En révélant que les trois voix appartiennent à une même

⁹⁹ Booker, *op. cit.*, p. 690-691.

¹⁰⁰ Voir *supra*, section 3.2.7 « La segmentation et le cliffhanger ».

¹⁰¹ Voir *infra*, section 9 b) « Le chien Neptune : un facilitateur narratif trop commode ? », ainsi que les chapitres consacrés à l'adaptation graphique de Duval et Cassegrain.

¹⁰² Tobin, *op. cit.*, p. 35. Nous traduisons : « Le trait distinctif de ce que j'appelle ici une surprise bien faite n'est pas qu'elle soit fabriquée avec soin, par opposition à une mauvaise fabrication. La surprise bien faite est celle qui suit, ou vise à suivre, une certaine formule ».

¹⁰³ Voir *infra*, section 9 « Les limites du jeu » (notamment le jeu sur les prénoms).

personne, Bussi ne se contente pas de modifier la donne de l'enquête policière (le *whodunit*) : il fait basculer le récit d'un genre (le mystère) vers un autre, plus archétypal¹⁰⁴. Ce basculement transforme le roman en une méditation cyclique sur la mémoire, la répétition des passions humaines et le poids du temps, thèmes que l'on retrouve dans les *Tragédies* (où le héros est prisonnier d'un destin qui se répète) ou les *Rebirth stories* (où le personnage revit son passé pour s'en libérer).

Ainsi, *Nymphéas noirs* illustre ce que Tobin appelle la « *well-made surprise* » et ce que Booker identifie comme la marque des grands récits : un retournement qui, pour être satisfaisant, doit non seulement surprendre, mais aussi réorganiser l'ensemble du récit, en transformant le·la lecteur·rice en interprète actif·ve, contraint·e de revenir sur ses premières impressions. En subvertissant les attentes du polar pour élever son récit à un niveau métanarratif, Bussi fait du·de la lecteur·rice un·e véritable co-auteur·rice de la révélation. Cette mécanique du *twist*, propre au texte, connaît dans l'adaptation graphique des prolongements spécifiques que nous analyserons plus loin¹⁰⁵.

5.4) Whodunit et red herrings : entre convention et subversion

Avant d'examiner plus en détail les mécanismes narratifs à l'œuvre dans *Nymphéas noirs*, il convient de préciser deux notions centrales du roman policier classique : le *whodunit* et le *red herring*. Ces concepts, hérités de l'âge d'or du genre, sont constamment convoqués et en même temps subvertis par Bussi.

a) Le whodunit : l'enquête comme jeu de piste

Le *whodunit*¹⁰⁶ désigne un genre littéraire, devenu également cinématographique, dans lequel la structure de l'énigme et sa résolution constituent les éléments prédominants¹⁰⁷. Le·la lecteur·rice est invité·e à déduire l'identité du criminel avant que la solution ne soit révélée dans les dernières pages. Todorov, dans sa *Poétique de la prose*, propose une analyse structurale du roman policier et distingue trois grandes catégories : le roman à énigme (*whodunit*), le roman noir et le roman à suspense. Todorov définit le *whodunit* par sa structure fondamentale : la double histoire¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Booker, *op. cit.*, chap. 29 (sur le genre du mystère).

¹⁰⁵ Voir *infra*, les chapitres consacrés à l'adaptation graphique de Duval et Cassegrain.

¹⁰⁶ Contraction de l'anglais « Who [has] done it ? », littéralement « qui l'a fait ? ».

¹⁰⁷ « Whodunit », *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], consulté le 13 avril 2026, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Whodunit>.

¹⁰⁸ Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 57-59.

Selon lui, le *whodunit* repose sur la coexistence de deux histoires, ou, plus exactement, sur deux aspects d'une même histoire. La première, l'histoire du crime, raconte ce qui s'est réellement passé : le meurtre et ses circonstances. Mais cette histoire est absente du récit, car elle s'achève au moment même où commence la seconde ; le·la lecteur·rice n'y a donc pas accès directement.

La seconde, l'histoire de l'enquête, montre comment le détective, par le raisonnement et l'observation d'indices, reconstitue rétrospectivement l'histoire du crime. Todorov rattache cette dualité à la distinction formaliste russe entre la *fabula* (l'enchaînement chronologique des événements) et le sujet (l'ordre dans lequel le récit nous les présente) : dans le roman à énigme, l'histoire du crime correspond à la fable, et l'histoire de l'enquête au sujet. C'est cette seconde histoire que le·la lecteur·rice suit en temps réel, tandis que la première ne se reconstitue que progressivement, jusqu'à sa révélation finale.

De cette structure découlent plusieurs caractéristiques propres au *whodunit* classique : la linéarité de l'enquête, la neutralité psychologique du détective, l'artificialité du monde représenté (chaque détail peut être un indice) et la règle du *fair play*, selon laquelle tous les indices doivent être donnés au·à la lecteur·rice en même temps qu'au détective¹⁰⁹. Le dénouement, où les deux histoires coïncident enfin, doit produire une surprise totale mais rétrospectivement inévitable.

b) Le red herring : l'art de la fausse piste

Le *red herring*¹¹⁰ est un procédé narratif qui consiste à mettre en place une ou plusieurs fausses pistes pour aboutir à un retournement final non anticipé par le public. Il s'agit d'une diversion intentionnelle de la part de l'auteur·rice pour éloigner le·la lecteur·rice de la solution véritable. Dans la fiction policière, le *red herring* se présente comme un faux indice, apparemment crucial, mais qui se révèle finalement n'avoir aucun lien avec la solution réelle de l'énigme.

Le red herring remplit plusieurs fonctions. Il entretient d'abord le suspense en multipliant les suspects potentiels. Il offre ensuite au·à la lecteur·rice un sentiment de participation

¹⁰⁹ Voir *infra*, section 8 a) « Un "fair play" narratif ».

¹¹⁰ « Red herring », *Wikipedia*, [En ligne], consulté le 14 avril 2026, URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Red_herring (citant Dupriez, Bernard-Marie, *A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z*, trad. et adapt. Albert W. Halsall, Toronto, University of Toronto Press, 1991). Le terme (littéralement « hareng rouge ») aurait été popularisé en 1807 par le polémiste anglais William Cobbett, qui racontait avoir utilisé un poisson fumé à l'odeur forte pour détourner des chiens d'une piste.

active : en suivant une fausse piste, il·elle construit des hypothèses que l'intrigue viendra ensuite infirmer, ce qui rend la révélation finale d'autant plus satisfaisante. Il permet enfin à l'auteur·rice de respecter la règle du *fair play* tout en protégeant le secret de l'intrigue : en fournissant des indices trompeurs mais logiquement motivés, il donne au·à la lecteur·rice de quoi s'occuper sans lui livrer la clé trop tôt

c) Subversion et dépassement dans *Nymphéas noirs*

Nymphéas noirs emprunte les codes du *whodunit* pour mieux les subvertir. Le roman s'ouvre sur un meurtre et propose une enquête menée par un inspecteur, selon les conventions du genre. Des suspects sont présentés (Jacques Dupain, Patricia Morval, les maîtresses de la victime), des indices sont disséminés (empreintes de bottes, carte d'anniversaire), et le·la lecteur·rice est invité·e à mener sa propre déduction.

Cependant, Bussi détourne le principe du *fair play*. Là où le *whodunit* classique exige que tous les indices soient clairement exposés, Bussi les noie dans un flot narratif où les marqueurs temporels et identitaires sont brouillés. Le·la lecteur·rice croit mener une enquête classique, mais c'est en réalité la structure même du récit qui constitue l'énigme : il ne s'agit pas seulement de savoir qui a tué Morval, mais de comprendre qui raconte l'histoire, à quel moment et selon quelle temporalité. Si l'on suit la typologie de Todorov, on pourrait dire que *Nymphéas noirs* superpose trois histoires au lieu de deux : l'histoire du crime (la mort de Morval), l'histoire de l'enquête policière (que suit Sérénac) et une troisième histoire, méta-narrative, celle de la construction de l'illusion temporelle et identitaire par la vieille narratrice. Le *twist* final ne résout pas seulement le meurtre : il résout cette troisième histoire, révélant que le récit tout entier n'était qu'un trompe-l'œil.

Le *red herring* traditionnel se double ainsi d'un *red herring* structurel : l'illusion d'une narration simultanée, le jeu sur les prénoms, la répétition du chien à travers les décennies forment un système de fausses pistes qui ne concerne plus seulement l'identité du coupable, mais l'identité même du narrateur et la cohérence de l'univers diégétique.

Dans l'adaptation en bande dessinée, ces fausses pistes se transposent dans le registre visuel : le *whodunit* se mue alors en un « *whodunit* graphique », où le·la lecteur·rice doit

déduire non seulement l'identité du coupable, mais aussi la chronologie réelle des événements, en s'appuyant sur des indices que l'image montre sans les souligner¹¹¹.

6) Analyse à l'aide des outils

Le retournement narratif de *Nymphéas noirs* repose principalement sur une distorsion de la catégorie de la voix, articulée à une mobilisation de la surprise. La voix renvoie à l'instance responsable du récit : elle englobe le temps de la narration et le statut du narrateur, qui peut être homodiégétique ou hétérodiégétique¹¹². La surprise, quant à elle, désigne l'effet par lequel une information inattendue est dévoilée de manière abrupte, réorganisant la perception du·de la lecteur·rice, à la différence du suspense, fondé sur l'attente d'un événement prévisible, ou de la curiosité, qui engage une investigation rétrospective¹¹³.

C'est le croisement de ces deux outils (une voix narrative trompeuse et une surprise structurale) qui fonde l'efficacité du dispositif de Bussi : une curiosité diffuse, l'interrogation vague et jamais formulée « qui parle vraiment ? », se transforme au dénouement en une surprise qui altère la perception globale du récit et impose une relecture. Pour en saisir les mécanismes, nous analyserons d'abord la voix narrative comme piège, puis les différentes ruses rhétoriques qui rendent la révélation indevinable : le brouillage temporel, le jeu onomastique, l'atemporalité du cadre givernois, l'absence de marqueurs contemporains et les motifs, qui concourent tous à préserver l'illusion narrative jusqu'à son dénouement.

Bien que cette partie soit consacrée à l'analyse du roman, nous y ferons régulièrement des parallèles avec l'adaptation en bande dessinée de Duval et Cassegrain. Ces rapprochements ne visent pas à anticiper l'analyse détaillée de l'adaptation, qui fera l'objet d'une partie spécifique¹¹⁴, mais à éclairer, par contraste, les choix narratifs de Bussi : observer comment un même effet (brouillage temporel, dissimulation d'indices, illusion

¹¹¹ Les modalités visuelles de ce « *whodunit* graphique » (traitement du chien Neptune, palette chromatique, fragmentation des vignettes) seront analysées en détail dans les chapitres consacrés à l'adaptation graphique de Duval et Cassegrain.

¹¹² Voir *supra*, section 3.1.3 sur la catégorie de la voix chez Genette.

¹¹³ Voir *supra*, section 3.2.2 sur la distinction baronienne entre suspense, curiosité et surprise.

¹¹⁴ Voir *infra*, les chapitres consacrés à l'adaptation graphique de Duval et Cassegrain.

de simultanéité) se transpose d'un médium à l'autre permet souvent de mieux comprendre son fonctionnement dans le texte original.

6.1.1) La voix narrative comme piège : l'illusion d'une narration simultanée

Genette distingue quatre types de temps de la narration : ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée¹¹⁵. Dans *Nymphéas noirs*, les chapitres homodiégétiques sont rédigés au présent d'énonciation (« Je les observe tous... ») et commentent les événements en narration apparemment simultanée, avec un ton cynique, désabusé, vieilli et parfois haineux. Le·la lecteur·rice attribue automatiquement cette voix à la vieille femme du moulin décrite dans les chapitres en focalisation zéro, que l'on croit être une observatrice omniprésente et contemporaine des faits. Cette focalisation zéro (où le·la narrateur·trice semble accéder sans limite aux pensées et aux sentiments de tous les personnages) justifie une omniscience apparente, et autorise des intrusions métaleptiques¹¹⁶ qui n'éveillent aucun soupçon lors de la première lecture¹¹⁷.

Or cette simultanéité est une illusion. La révélation finale établit qu'il s'agit en réalité d'une narration ultérieure : le « je » est Fanette devenue vieille, qui relate après coup les treize jours ayant marqué son existence. Les passages relatant des détails intimes de la vie de Fanette ou de Stéphanie ne sont pas des observations contemporaines, mais des souvenirs évoqués par la narratrice âgée. C'est la raison pour laquelle les dates du roman sont systématiquement situées en 2010, même lorsque les événements décrits se déroulent bien antérieurement : la narratrice se remémore ces éléments au présent, en 2010. Toute la voix repose donc sur un mensonge par omission, à la fois temporel et identitaire.

Le premier jour, le 13 mai 2010, la vieille femme décrit ainsi la découverte du cadavre de Jérôme Morval :

L'eau claire de la rivière se colore de rose, par petits filets, comme l'éphémère teinte pastel d'un jet d'eau dans lequel on rince un pinceau.

— Non, Neptune !

¹¹⁵ Genette, *op. cit.*, chap. V « La voix ».

¹¹⁶ On entend par métalepse les passages où le narrateur transgresse les frontières entre niveaux narratifs, par exemple en accédant directement aux pensées intimes de Fanette et de Stéphanie, sans que cela n'éveille d'interrogation lors de la première lecture.

¹¹⁷ Voir *infra*, section 12.

Au fil du courant, la couleur se dilue, s'accroche au vert des herbes folles qui pendent des berges, à l'ocre des racines des peupliers, des saules. Un subtil dégradé délavé...

J'aime assez.

Sauf que le rouge ne vient pas d'une palette qu'un peintre aurait nettoyée dans la rivière, mais du crâne défoncé de Jérôme Morval. Salement défoncé, même. Le sang s'échappe d'une profonde entaille dans le haut de son crâne, nette, bien propre, lavée par le ru de l'Epte dans lequel sa tête est plongée. Mon berger allemand s'approche, renifle. Je crie à nouveau, plus fermement cette fois :

— Non, Neptune ! Recule !

Je me doute qu'ils ne vont pas tarder à trouver le cadavre. Même s'il n'est que 6 heures du matin, un promeneur va sans doute passer, ou bien un peintre, un type qui fait son jogging, un ramasseur d'escargots... un passant qui va tomber sur ce corps.

Je prends garde à ne pas m'avancer davantage.

Je m'appuie sur ma canne. La terre devant moi est boueuse, il a beaucoup plu ces derniers jours, les bords du ru sont meubles. À quatre-vingt-quatre ans, je n'ai plus vraiment l'âge de jouer les naïades, même dans un ruisseau de rien du tout, de moins d'un mètre de large, dont la moitié du débit est détournée pour alimenter le bassin des jardins de Monet. D'ailleurs, il paraît que ce n'est plus le cas, qu'il existe un forage souterrain pour alimenter l'étang aux Nymphéas, maintenant.

— Allez, Neptune. On continue.

Compte tenu de l'âge avancé de la narratrice (qui déclare avoir quatre-vingt-quatre ans), une relecture révèle qu'elle n'est pas réellement présente devant le cadavre de Morval. Ce meurtre s'est en effet produit à l'époque où elle était Stéphanie, âgée de trente-six ans. Il s'agit donc d'un souvenir qu'elle ravive des décennies plus tard, tout en omettant de préciser au·à la lecteur·rice qu'il ne s'agit que d'une réminiscence survenant lors de sa promenade avec son chien en 2010 (une promenade réelle, mais sans découverte de corps). Cette omission explique son attitude détachée : elle ne s'arrête pas, n'alerte pas les autorités, car l'événement n'est pas en train de se produire. Pourtant, cette absence d'explication confère à la narratrice un caractère suspect, incitant le·la lecteur·rice, habitué·e aux conventions du roman policier, à la soupçonner d'une implication dans la mort de Morval.

Ce procédé est relativement rare dans la littérature policière. La narratrice est en effet homodiégétique (elle dit « je » et figure dans l'histoire), ce que le·la lecteur·rice perçoit

d'emblée ; mais elle est en réalité autodiégétique, c'est-à-dire l'héroïne même de l'intrigue qu'elle paraît seulement observer. C'est ce second statut que le récit dissimule jusqu'à la dernière page : non pas le fait qu'elle raconte, mais le fait qu'elle se raconte, en feignant d'être un témoin extérieur à des vies qui sont les siennes. La rétention prolongée de cette information structurale est précisément ce qui transforme une curiosité diffuse en une surprise rétrospective, et ce qui fait de cette voix le pivot du trompe-l'œil.

6.1.2) Le brouillage temporel volontaire : l'ancrage fictif en 2010 au service d'une narration ultérieure

Comme déjà évoqué, le récit s'ancre de manière fictive en 2010, induisant le·la lecteur·rice à croire que l'ensemble des événements se déroule à cette époque. Or, il n'en est rien : une grande partie de l'histoire se situe en réalité au début des années 1960, époque où la narratrice est Stéphanie Dupain, institutrice de trente-six ans, tandis qu'une autre strate se déroule en 1937¹¹⁸, lorsqu'elle est Fanette, fillette de onze ans. Il s'opère ainsi un brouillage temporel volontaire, qui contribue aux distorsions narratives centrales de l'œuvre.

a) L'absence de marqueurs contemporains

Aucun personnage n'utilise de téléphone portable, et le texte ne fait aucune référence aux événements mondiaux contemporains. Les peintres impressionnistes étaient déjà extrêmement célèbres en 1937 et le restent aujourd'hui, ce qui rend plausible l'intérêt des personnages pour leur œuvre sans éveiller de soupçons anachroniques. Il n'est pas choquant de voir des enfants de onze ans sans smartphones, et ces détails passent inaperçus, ils sont considérés comme secondaires dans le cadre d'une intrigue policière. Pourtant, dans la sphère de la narratrice âgée, en 2010, des éléments modernes émergent : on mentionne des femmes conduisant des cars, pratique inhabituelle par le passé¹¹⁹; une référence est faite à un réveil électronique¹²⁰ ; la narratrice évoque le rachat du musée d'art américain en 2009¹²¹, Internet, le site *Copains d'avant*¹²², ainsi qu'une clé USB¹²³.

¹¹⁸ Bussi, *op. cit.*, p.157. La date de 1937 est mentionnée explicitement à plusieurs reprises. L'époque de Stéphanie (vers 1962) se déduit des âges respectifs des trois figures : onze ans en 1937, trente-six ans pour Stéphanie, quatre-vingt-quatre ans en 2010.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.65

¹²⁰ *Ibid.*, p.77

¹²¹ *Ibid.*, p.147

¹²² *Ibid.*, p. 146-147, p. 161

¹²³ *Ibid.*, p. 195

Ces allusions sont imperceptibles, car elles s'insèrent dans des plaintes, renforçant ainsi l'illusion d'une temporalité homogène.

b) Le stéréotype de l'âge comme écran

Ce brouillage temporel s'avère astucieux dans la mesure où il exploite les stéréotypes liés à l'âge pour masquer les incohérences chronologiques, tout en intégrant subtilement des éléments modernes ne sautent pas aux yeux du·de la lecteur·rice. En effet, la narratrice se plaint souvent du progrès, une attitude que le·la lecteur·rice associe instinctivement à un personnage octogénaire, communément perçus comme réfractaire aux innovations modernes. Ce comportement est culturellement courant : les personnes âgées sont fréquemment dépeintes comme nostalgiques du passé, ce qui rend ces remarques plausibles et anodines. Les personnages plus jeunes, tels que Fanette ou Stéphanie, ne s'adonnent pas à de telles critiques, car elles seraient anachroniques dans leurs époques respectives, où ces technologies n'existent pas encore. Le·la lecteur·rice, focalisé sur l'enquête, n'y prête pas attention, et perçoit ces éléments comme des traits de caractère, plutôt que comme des indices d'un décalage temporel. Cela renforce l'illusion d'une narration prenant place en 2010, où ces références modernes semblent cohérentes avec le point de vue d'une narratrice contemporaine.

c) Le détournement de l'hypervigilance du lecteur

L'efficacité de ce brouillage réside dans sa capacité à transformer le·la lecteur·rice en un interprète piégé. Si l'on se réfère à la théorie de Baroni, cela constitue un mécanisme thymique puissant : les plaintes génèrent une curiosité diffuse (le·la lecteur·rice s'interroge vaguement sur le caractère aigri de la narratrice) qui culmine en surprise finale, lorsque la révélation unifie les temporalités. Ce procédé est ingénieux car il exploite les attentes génériques du roman policier : contrairement à ce que l'on pourrait croire, dans le roman policier, chaque détail compte et le·la lecteur·rice est formé à traquer le moindre indice. Pourtant, Bussi détourne cette hypervigilance : les plaintes de la narratrice contre le progrès et les références à la modernité sont bien des indices, mais le·la lecteur·rice ne les interprète pas comme tels. Le roman policier habitue le·la lecteur·rice à privilégier certains éléments (mobiles, alibis, empreintes) au détriment d'autres, apparemment anecdotiques.

d) Le prolongement du brouillage dans l'adaptation graphique

Dans l'adaptation en bande dessinée, les choix vestimentaires des personnages à travers les différentes temporalités ne fournissent pas non plus d'indices manifestes susceptibles de trahir la superposition du temps. À la relecture, certains éléments rétrospectivement évocateurs peuvent émerger : le style de Patricia Morval¹²⁴, par exemple, ou les robes à fleurs portées par Stéphanie Dupain, présentent des connotations à la mode des années 1970. Toutefois, ces détails s'intègrent harmonieusement à l'esthétique globale de Giverny, village normand où prédominent les jardins fleuris, les tons pastel et une atmosphère intemporelle inspirée de l'impressionnisme, rendant ainsi cette esthétique plausible pour le·la lecteur·rice. (*cf.* Annexe 5, *fig.* 1)

De même, le style vestimentaire de Fanette ou de son mentor James, correspondent davantage aux années 1930-1940 (avec des vêtements enfantins simples, des nœuds dans les cheveux, des chapeaux de paille et des petites lunettes rondes), cela pourrait sembler décalé pour un enfant de 2010. Pourtant, ces choix passent inaperçus lors de la première lecture, car ils sont attribués à un parti pris esthétique. Le·la lecteur·rice, sans raison de soupçonner la multiplicité des époques, interprète ces éléments comme des traits idiosyncratiques plutôt que comme des marqueurs chronologiques. (*cf.* Annexe 5, *fig.* 2)

Enfin, les tenues des inspecteurs Sérénac et Bénavides (chemise et costume classique) relèvent d'une convention générique du roman policier qui transcende les décennies : cette silhouette masculine formelle, demeure inchangée dans les représentations contemporaines des enquêteurs, contribuant ainsi à lisser toute dissonance temporelle. Duval et Cassegrain exploitent habilement cette intemporalité vestimentaire pour préserver le trompe-l'œil narratif, démontrant que le médium graphique, par ses choix stylistiques subtils, prolonge et renforce les distorsions temporelles du roman original sans les compromettre. (*cf.* Annexe 5, *fig.* 3)

Certains indices visuels distinctifs des époques ancrent toutefois discrètement l'ouvrage, mais ces marques n'apparaissent qu'après la révélation finale. Par exemple, dans la vignette représentant Fanette aux côtés d'un gendarme (scène située vers 1937), l'uniforme du policier constitue un élément historique précis : le képi rigide, la tunique à boutons visibles, la moustache, ainsi que la ceinture large et le baudrier en cuir

correspondent au modèle réglementaire de la Gendarmerie nationale française entre 1918 et 1940¹²⁵. Ce choix vestimentaire, typique des gendarmes ruraux de l'entre-deux-guerres, évoque une autorité provinciale figée dans un imaginaire collectif pré-Seconde Guerre mondiale. En semant de tels détails historiques sans les surligner, Duval et Cassegrain préservent les anachronies masquées genetiennes, où l'ordre temporel apparent dissimule des analepses profondes. Ce procédé amplifie la curiosité thymique en générant une surprise finale d'autant plus percutante : le·la lecteur·rice, initialement piégé·e par l'illusion d'une simultanéité, recompose alors les temporalités en y intégrant ces marqueurs visuels. (cf. Annexe 5, fig. 4)

e) Les normes patriarcales comme indice temporel déguisé

Cela dit, certains éléments narratifs, qui pourraient initialement paraître incongrus dans en 2010, gagnent en cohérence lorsqu'on les replace dans leur contexte historique réel. En effet, ces traits, bien que persistants dans la société moderne, étaient plus ouvertement acceptés et moins contestés avant les avancées significatives du féminisme de la deuxième vague en France, qui ont émergé dans les années 1970 mais n'ont pleinement influencé les mentalités que dans les décennies suivantes.

Par exemple, Sérénac est dépeint comme plutôt machiste à travers des descriptions et des pensées récurrentes qui objectifient le corps féminin. Ainsi, lorsqu'il observe la femme enceinte de son adjoint, il pense : « Sexy et chiantes, les femmes enceintes. Mais câlines, aussi¹²⁶ ». De même, face à Stéphanie, il est saisi par des réactions physiques et alimente ses propres fantasmes : « Le tissu de coton glisse jusqu'à mi-cuisse. Laurenç Sérénac suffoque¹²⁷ », ou encore « Une femme qui lit a toujours le fantasme de l'inspecteur¹²⁸ ». Ces remarques, qui sont nombreuses et sexualisent les personnages féminins, pourraient sembler datées ou caricaturales dans un contexte contemporain, où les discours sur l'égalité des genres et la lutte contre le sexisme sont plus présents. Pourtant, elles passent inaperçues chez le·la lecteur·rice initial·e, qui, piégé·e par l'illusion d'une temporalité unifiée, les perçoit comme des traits d'un personnage masculin archétypal dans le roman policier. En réalité, ces attitudes s'alignent davantage sur les normes patriarcales des années 1960-1970. Ce décalage subtil

¹²⁵ SNHPG, « Les uniformes de la gendarmerie de la Révolution à nos jours », *Force publique* [En ligne], 12 décembre 2022, consulté le 16 avril 2026, URL : <https://www.force-publique.net/2022/03/16/les-uniformes-de-la-gendarmerie-de-la-revolution-a-nos-jours/>.

¹²⁶ Bussi, *op. cit.*, p. 128

¹²⁷ *Ibid.*, p. 64

¹²⁸ *Ibid.*, p. 68

contribue au brouillage temporel, en masquant les anachronies sous des stéréotypes. Notons que les remarques machistes de l'inspecteur Sérénac, qu'elles concernent Stéphanie ou Béatrice Bénavides, sont intégralement absentes de l'adaptation en bande dessinée, un choix éditorial qui pourrait s'expliquer par la date de parution en 2024, témoignant d'une sensibilité accrue à l'égard de ces réflexions, jugées d'un goût encore plus contestable qu'en 2010. L'objectivation du corps féminin n'en disparaît pas pour autant : privée de son support verbal, elle se reporte sur l'image, où le cadrage et le regard porté sur les personnages féminins conservent une charge suggestive, quoique moins explicite. (cf. Annexe 5, fig. 5)

Par ailleurs, le mobile du crime, qualifié de « crime passionnel », un terme aujourd'hui perçu comme problématique et souvent critiqué car il tend à excuser les auteurs de ce genre de faits, repose sur la jalousie exacerbée de Jacques Dupain/Vincent. Celui-ci assassine trois hommes par crainte qu'ils ne lui ravissent l'affection de Stéphanie, sa femme, alors même qu'aucune relation adultère ou tromperie n'a eu lieu. Ce schéma, où la peur de la perte suffit à justifier un passage à l'acte violent, reflète une forme de possessivité masculine qui, bien que toujours d'actualité, était peut-être moins remise en question dans les années 1960-1970, période où de telles dynamiques pouvaient sembler moins alarmantes ou plus tolérées socialement.

En parallèle, le roman présente une forme d'indulgence implicite envers les infidélités de Morval envers Patricia : ses tromperies répétées sont souvent excusées ou minimisées par l'entourage et les personnages, sous prétexte qu'« un homme a des besoins », sans susciter de réelle indignation ni de scandale moral marqué. Cette attitude s'accompagne même de remarques légères, comme lorsque Sérénac demande à Benavides, sur le ton de la blague s'il a déjà trompé sa femme¹²⁹, qui banalisent l'adultère masculin tout en contrastant avec la violence jalouse de Jacques. Cette asymétrie dans la perception des comportements sexuels (indulgence pour les écarts masculins, possessivité extrême face à une possible infidélité féminine) souligne les normes patriarcales sous-jacentes à l'intrigue. Elle culmine dans la menace explicite de Jacques ou celui-ci dit à l'inspecteur Sérénac : « Je la tuerai et ensuite je me tuerai¹³⁰ », ce qui illustre une logique destructrice où la perte de

¹²⁹ *Ibid*, p. 117

¹³⁰ *Ibid*, p. 405

contrôle sur l'objet aimé conduit à une double annihilation, fusionnant amour et mort dans une possessivité absolue.

Ces éléments, loin d'être anecdotiques, contribuent à la profondeur psychologique et sociale du roman : ils interrogent les représentations du désir, de la fidélité et de la violence conjugale, tout en révélant les continuités et les évolutions des mentalités entre les décennies évoquées et notre époque contemporaine.

6.1.3) Le village de Giverny comme espace atemporel : le « figement » au service de la distorsion

Le choix de Giverny comme cadre principal de l'intrigue constitue un parti pris narratif particulièrement adéquat, dans la mesure où ce village normand, immortalisé par Claude Monet, fonctionne comme un véritable lieu-musée figé dans le temps. Depuis la mort du peintre en 1926, Giverny a connu une préservation remarquable : après une période d'abandon amorcée dès l'après-guerre et prolongée après le décès de Michel Monet en 1966, la maison et les jardins ont été restaurés à partir de la fin des années 1970 par Gérard Van der Kemp et la Fondation Claude Monet, puis ouverts au public en 1980¹³¹. Cette restauration fidèle à l'état de l'époque de Monet a transformé le village en un sanctuaire impressionniste, où les jardins, le clos normand, le pont japonais et l'étang aux nymphéas apparaissent comme suspendus dans un éternel présent pictural. Ce relatif figement spatial, accentué par le tourisme, permet à Bussi d'insérer de nombreuses descriptions des lieux sans risquer de trahir la superposition temporelle : le·la lecteur·rice, immergé·e dans cette atmosphère intemporelle, ne perçoit pas les éventuelles modifications mineures survenues entre 1937, 1962 et 2010, contrairement à ce qui se produirait dans une ville plus dynamique et changeante, comme Liège, par exemple.

Dans le roman, ce cadre autorise ainsi l'auteur à déployer un faux-semblant sans alerter le·la lecteur·rice : les promenades le long du ru de l'Epte, les vues sur le moulin des Chennevières ou les jardins fleuris s'intègrent naturellement à l'illusion d'une simultanéité, masquant les anachronies sous une apparence de continuité spatiale. Ce procédé conjugue deux effets : la permanence des lieux, qui rend les différentes époques visuellement indistinguables, et l'ellipse de toutes les transformations qui auraient pu trahir le passage du temps. En ne décrivant jamais ce qui, dans le décor, a pu changer

¹³¹ Sur l'histoire de la restauration de Giverny, voir la Fondation Claude Monet.

entre 1937, 1962 et 2010, le récit simule un ordre temporel unifié et renforce le mensonge par omission temporelle.

L'adaptation bédéique amplifie cet effet d'atemporalité au travers de l'intermédialité. Le médium graphique, par sa capacité à représenter visuellement les mêmes espaces à travers les vignettes, permet aux personnages de « passer » d'une temporalité à l'autre sans dissonance perceptible : le moulin, le ruisseau, les jardins ou la maison de Monet restent identiques d'une époque à l'autre, favorisant une illusion de coprésence. À la différence d'un cadre urbain contemporain, où les évolutions architecturales ou technologiques trahiraient inévitablement les décalages, Giverny offre un espace propice au brouillage : les changements réels (restauration des jardins, afflux touristique) restent imperceptibles lors de la première lecture, car intégrés à une image idéalisée et figée du village .(cf. Annexe 5, *fig. 7*)

Ce figement spatial sert ainsi directement les distorsions narratives : il génère une tension thymique puissante, en alimentant la curiosité du·de la lecteur·rice par une harmonie apparente qui retarde la reconnaissance des ellipses temporelles, pour aboutir à une surprise finale d'autant plus percutante. En transformant Giverny en un décor cyclique et intemporel, Bussi, Duval et Cassegrain font du lieu non seulement un hommage à Monet, mais un rouage essentiel de l'illusion, invitant ainsi le·la lecteur·rice à une relecture où les espaces, rétrospectivement, révèlent leur fonction de boucle mémorielle et identitaire.

6.1.4) Le jeu sur les prénoms : empêcher le lien intergénérationnel

— Ils m'ont menti, Vincent, ils m'ont tous menti... Ils sont tous morts. James. Paul...

— Pas tous, Fanette. Pas moi. Et puis, Paul...

— Chut.

Vincent a compris que Fanette réclamait le silence. Le garçon n'ose rien dire. Il attend. Seuls le silence, les reniflements de la fillette rompent le calme effrayant. Seuls les reniflements de la fillette, ainsi que, de temps à autre, effrayant des bords, le clapotement provoqué par des feuilles de saule ou de glycine qui tombent dans l'étang.

Enfin la voix tremblante de Fanette s'approche de l'oreille de Vincent.

— C'est... c'est fini aussi, tout ce jeu. C'est fini, ces surnoms de peintres impressionnistes que je vous donnais à tous pour me rendre intéressante. Ces faux prénoms. Ça n'a plus aucun sens...

— Si tu veux, Fanette...

Le bras de Vincent entoure maintenant la fillette, la presse contre lui. Elle pourrait s'endormir, là.

— Je suis là, murmure Vincent. Je serai toujours là, Fanette...

— Ça aussi, c'est fini. Je ne m'appelle plus Fanette. Plus personne ne m'appellera Fanette. Ni toi ni personne. La petite fille que tout le monde appelait Fanette, la petite fille si douée pour la peinture, le génie en herbe, elle est morte. Il n'y a plus de Fanette. À côté du champ de blé. Il n'y a plus rien vers l'épaule de...

Le garçon hésite. Sa main remonte vers l'épaule de la fillette, caresse le haut de son bras.

— Je comprends... Je suis toujours là... Fanet...

— Tu le sais bien, je serai toujours là, encore le long du...

Vincent tousse. Sa main monte encore, là, vers le bras de la fillette.

— Je suis toujours là, Stéphanie.

— Je serai toujours là, Stéphanie.

La gourmette au poignet du garçon glisse le long de son bras. Il ne peut s'empêcher de baisser les yeux vers le bijou. Il a compris que désormais Stéphanie ne l'appellerait plus jamais par ce prénom de peintre qu'elle avait choisi pour lui. Vincent. Elle utilisera son véritable prénom. Celui de son baptême, de sa communion, celui qui est gravé en argent sur sa gourmette.

Jacques¹³².

Dans le roman comme dans son adaptation en BD, le jeu sur les prénoms constitue un rouage essentiel, en empêchant toute reconnaissance précoce de la continuité entre les trois figures féminines. Ce dispositif se révèle progressivement à la fin du roman, notamment à travers la scène où Fanette, bouleversée par la mort de ses amis, se confie à Vincent¹³³. La fillette avoue alors avoir attribué à ses camarades des surnoms inspirés de peintres impressionnistes (pratique destinée à se rendre « intéressante »), tout en renonçant désormais à ces artifices. Si Fanette elle-même ne semble pas s'être donné un pseudonyme directement tiré d'un artiste célèbre, le prénom « Fanette » apparaît rétrospectivement comme un diminutif affectueux de « Stéphanie », marquant le passage de l'enfance à l'âge adulte. En refusant dorénavant d'être appelée par son surnom et en cessant de nommer ses amis de cette manière, elle rompt symboliquement avec cette période, contribuant à masquer l'identification des personnages à l'âge adulte.

¹³² Bussi, *op. cit.*, p. 441-442.

¹³³ Ibid.

La vieille narratrice, quant à elle, reste délibérément anonyme tout au long du récit, ce qui renforce son apparente marginalité. Une seconde révélation survient quelques pages plus tard¹³⁴, lorsque celle-ci lit son adresse, dévoilant qu'elle n'est autre que Stéphanie âgée. Cette unification tardive éclaire la trajectoire complète : Fanette, ayant épousé Vincent (responsable de la mort de Paul dans l'enfance), devient Stéphanie Dupain mariée à Jacques (qui tue Jérôme Morval/Camille), le couple, marqué par l'absence d'enfants, vieillit ensemble pour former la recluse du moulin et son mari. Celui-ci sera, des décennies plus tard, sera tué par sa femme, par vengeance, lorsqu'elle aura appris la vérité.

Ce jeu onomastique, en évitant toute continuité évidente entre les époques, soutient les distorsions temporelles : il dissimule les analepses sous une apparence de singularité, transformant des prénoms en leurres qui retardent la reconnaissance de la boucle temporelle. Dans l'adaptation graphique, Duval et Cassegrain préservent cette subtilité sans ajout visuel explicite, laissant les bulles et les vignettes révéler progressivement ces échos, amplifiant ainsi le sentiment de curiosité. Le·la lecteur·rice, initialement convaincu·e de suivre des trajectoires parallèles, ne perçoit ces indices que rétrospectivement, rendant la surprise finale plus dévastatrice et la relecture plus éclairante. Ainsi, les prénoms ne sont pas de simples marqueurs caractériels, mais des instruments actifs du mensonge narratif, qui empêchent le lien intergénérationnel et consolident l'illusion temporelle et identitaire au cœur de l'œuvre.

Cette scène de révélation des prénoms coïncide avec un autre pivot du récit : la confession de Jacques. C'est en apprenant, le premier jour du récit (le 13 mai 2010), que son mari est l'auteur des meurtres de Jérôme Morval et d'Albert Rosalba que la vieille femme entame la narration rétrospective de son existence. Cet aveu fonctionne comme l'élément déclencheur du récit et éclaire le ressentiment qui imprègne sa voix que nous avons analysé l'effet plus haut¹³⁵.

6.1.5) Le chien comme indice faussement anodin

J'ai eu six chiens dans ma vie. Tous des bergers allemands. Je les ai tous appelés Neptune, par fidélité à un caprice de petite fille solitaire et malheureuse, qui aurait tant voulu que son chien soit éternel, que lui, au moins lui, ne meure pas !

¹³⁴ *Ibid.*, p. 447.

¹³⁵ Voir *supra*, section 6.1.1 « La voix narrative comme piège : l'illusion d'une narration simultanée ».

[...]

Sous chaque croix, sur une petite planche, est gravé le même nom. *Neptune*.

Seuls varient les chiffres sous le nom :

1922-1938

1938-1955

1955-1963

1963-1980

1980-1999¹³⁶

L'un des éléments les plus trompeurs qui contribuent à l'illusion d'une temporalité unifiée dans *Nymphéas noirs* est la présence récurrente du berger allemand Neptune, compagnon de la vieille narratrice et figure apparemment omniprésente dans le village de Giverny. Au fil du récit, Neptune interagit avec de nombreux personnages, notamment Fanette et Stéphanie, semblant ainsi traverser librement les scènes contemporaines comme les souvenirs évoqués, ce qui renforce chez le·la lecteur·rice la perception d'un présent narratif cohérent. Cette impression est d'autant plus forte que le chien, animal vivant et actif, paraît « immortel » avant la révélation le concernant : il accompagne la vieille femme lors de sa promenade matinale au moment de la découverte du cadavre de Morval, tout en étant mentionné dans des contextes qui, a posteriori, appartiennent à des époques très éloignées.

En réalité, ce détail constitue un leurre narratif : Neptune n'est pas un seul et même chien, mais une succession de six bergers allemands portant tous le même nom, adoptés au fil des décennies par la protagoniste. Cette répétition onomastique s'explique par un caprice enfantin de Fanette, traumatisée par la mort de son premier Neptune (et par la perte de son ami Paul/Albert Rosalba) : elle décide d'immortaliser ce compagnon en choisissant systématiquement des chiots de la même race et en leur donnant le même prénom, comme si elle se refusait à perdre un autre être cher en répétant le cycle. Ce procédé crée une illusion de continuité biologique impossible (les chiens n'étant pas immortels) qui masque les sauts chronologiques et soutient l'apparence d'une narration simultanée.

¹³⁶ Bussi, *op. cit.*, p. 482.

Dans l'album, ce motif gagne en impact visuel : Neptune franchit les vignettes sans transition marquée, apparaissant dans des espaces identiques à travers les époques, ce qui renforce graphiquement la linéarité illusoire. Selon Hellégouarc'h, le chien devient un « fil narratif fédérateur » et un adjuvant discret, qui assure une cohérence apparente tout en participant à la confusion temporelle jusqu'à la révélation ultime¹³⁷. Dans le roman, à l'inverse, l'illusion d'un chien unique et immortel repose sur une information textuelle que le·la lecteur·rice ne reçoit qu'à la fin : le nom est répété, mais il s'agit en réalité de six chiens différents. La matérialité du roman (linéarité, absence d'image) permet de masquer cette information jusqu'au dénouement.

On pourrait être tenté de rattacher ce procédé à la fréquence itérative décrite par Genette : le retour régulier du même chien, à travers les décennies, évoque en effet une forme de répétition¹³⁸. Mais le mécanisme est en réalité tout autre : l'itératif désigne un récit qui raconte une seule fois ce qui s'est produit plusieurs fois, alors que Neptune relève d'une illusion d'identité : six référents distincts que le·la lecteur·rice confond en un seul, du fait de l'homonymie. Le chien fonctionne donc moins comme un effet de fréquence que comme un leitmotiv trompeur, qui simule une continuité impossible et masque les sauts chronologiques.

Neptune représente par ailleurs un rouage thymique puissant : il suscite une curiosité diffuse (pourquoi est-il partout ?), entretient le suspense par sa présence neutre, et culmine en surprise rétrospective, lorsque sa multiplicité révèle la boucle mémorielle et les traumatismes de la narratrice. Ainsi, ce qui semble un détail faussement anodin (un chien du village que tout le monde connaît) se révèle être un instrument actif de l'illusion, consolidant le mensonge narratif jusqu'à la relecture, où il devient l'un des éléments les plus éclairants de la structure cyclique de l'œuvre.

7) Triple tension thymique : la suppression prolongée d'information

Après avoir analysé un à un les outils narratifs que Bussi met au service de sa supercherie, il convient à présent de montrer comment ils convergent. Baroni, pour rappel, identifie trois formes principales d'incertitude narrative qui suscitent l'intérêt du·de la lecteur·rice :

- le suspense (lié à l'issue incertaine d'un événement en cours),

¹³⁷ Hellégouarc'h, *op.cit.*

¹³⁸ Sur la fréquence itérative, voir Genette, *Figures III*, *op.cit.*, chap. IV « La fréquence ».

- la curiosité (portant sur des éléments passés ou cachés)
- la surprise (résultant d'un renversement inattendu¹³⁹).

Nymphéas noirs superpose ces trois registres de manière plutôt sophistiquée, créant ce que l'on pourrait qualifier de triple tension thymique. Plus précisément, c'est la curiosité qui s'y déploie sur deux plans distincts : rétrospectif et métanarratif. De son côté, le suspense policier sert de couverture et la surprise constitue le point de résolution finale.

Premièrement, le roman active un suspense classique de roman policier : qui a tué Jérôme Morval ? Les indices s'accumulent, les suspects se multiplient, et l'enquête progresse sans résolution immédiate. Cette incertitude sur l'issue de l'intrigue maintient le·la lecteur·rice en haleine selon le schéma traditionnel du *whodunit*.

Deuxièmement, une curiosité rétrospective s'installe autour des zones d'ombre du passé : quel est le lien entre le meurtre actuel et la mort non élucidée de l'enfant Albert Rosalba, survenue des décennies plus tôt ? Pourquoi la vieille narratrice semble-t-elle en savoir autant sur les habitants ? Quels secrets cachent Fanette, Stéphanie et les autres personnages ? Bussi distille des indices fragmentaires (récurrence du chiffre onze, prénoms modifiés, échos entre les crimes) sans jamais les relier explicitement, alimentant ainsi le désir du·de la lecteur·rice de combler les lacunes du passé.

Troisièmement, une curiosité méta-narrative, plus originale, émerge progressivement : pourquoi le récit alterne-t-il entre trois voix féminines apparemment distinctes (l'enfant, l'adulte, la vieille femme) ? Pourquoi la narratrice âgée adopte-t-elle un ton détaché face à un meurtre qu'elle semble découvrir en direct ? Cette incertitude porte non plus sur les événements diégétiques, mais sur la structure même du récit et l'identité du narrateur, préparant le terrain à la surprise finale.

La force du dispositif réside dans la suppression prolongée d'information : Bussi refuse de confirmer ou d'infirmer les hypothèses du·de la lecteur·rice jusqu'à la toute fin. Cette rétention n'est pas gratuite, elle repose sur un mensonge par omission soutenu par les outils genettiens analysés précédemment¹⁴⁰ : narration ultérieure déguisée en simultanée, focalisations multiples, anachronies masquées. Le·la lecteur·rice, convaincu·e de suivre trois existences contemporaines, élabore des théories complexes sur les relations entre

¹³⁹ Voir *supra*, section 3.2.2

¹⁴⁰ Voir *supra*, sections 6.1.1 à 6.1.5.

Fanette, Stéphanie et la vieille femme, sans soupçonner leur lien. Or, comme le souligne Baroni, plus la suppression d'information est prolongée et motivée, plus la révélation finale produit un effet de surprise satisfaisant et une relecture enrichissante. Ici, le renversement résout simultanément ces tensions : le *plot twist* désigne le coupable, éclaire les échos entre les crimes passés et présents, et révèle la nature du simulacre narratif.

Dans l'adaptation en bande dessinée, cette triple tension est préservée par la condensation du récit sans en sacrifier les mécanismes. La progression rythmée par les cases et les ellipses graphiques accentue même la suppression d'information : les indices visuels (séparation des vignettes, motifs récurrents, couleurs subtiles) restent discrets lors de la première lecture, renforçant la curiosité méta-narrative. La surprise finale conserve ainsi toute sa puissance, le médium graphique transformant la révélation en un effet de recomposition visuelle où les temporalités disjointes se fondent rétrospectivement en une boucle seule.

Cette relecture, où chaque indice retrouve son sens après coup, mérite à présent un examen détaillé : c'est l'objet de la section suivante, consacrée aux indices dissimulés et à la prime à la relecture.

8) Les indices dissimulés et la prime à la relecture

a) Un « fair play » narratif

L'un des aspects les plus fascinants (et les plus retors) de *Nymphéas noirs* réside dans la manière dont Bussi dissémine, tout au long du récit, une multitude d'indices qui, bien que présents dès les premières pages, ne prennent sens qu'à la relecture, une fois la révélation opérée. Ce procédé, qui relève d'un « fair play » narratif, consiste à offrir au·à la lecteur·rice toutes les clefs nécessaires à la résolution de l'énigme sans jamais les rendre immédiatement lisibles.

Bussi respecte ainsi, en théorie, les règles du roman à énigme conventionnel (le « fair play » cher à Van Dine ou à Knox¹⁴¹) : rien n'est caché au·à la lecteur·rice, aucun élément décisif n'est introduit après coup. Pourtant, la situation de la narratrice diffère radicalement de celle du Dr Sheppard dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, et cette différence engage son statut à la fois moral et narratif. Contrairement à Sheppard, qui construit délibérément son récit pour masquer un meurtre qu'il a commis, la vieille femme

¹⁴¹ Voir *supra*, section 4.1 (note sur les règles du roman policier).

ne dissimule rien par calcul. Elle n'est pas l'autrice du crime, mais l'épouse d'un meurtrier qu'elle vient tout juste de démasquer : une victime, et non une coupable. Son récit ne relève donc pas de la stratégie d'un assassin couvrant ses traces, mais du désordre d'une mémoire bouleversée par une révélation traumatique : lorsqu'elle prend la parole, elle vient d'apprendre la confession de Jacques, et la confusion temporelle qui trompe le·la lecteur·rice naît de la sidération d'une femme qui voit, en un seul jour, s'effondrer le sens de toute son existence.

Il convient dès lors de préciser le sens du « mensonge » dont nous avons parlé jusqu'ici. À proprement parler, ce mensonge n'est pas celui de la narratrice, mais celui de l'auteur : c'est Bussi qui exploite la confusion sincère de son personnage pour tromper le·la lecteur·rice. La narratrice est l'instrument de la supercherie, non son architecte. On ne peut donc pas tout à fait parler de narratrice non fiable au sens classique du terme¹⁴² : elle est fiable dans ce qu'elle rapporte, mais confuse dans l'ordre et la simultanéité apparente des événements. C'est cette confusion, orchestrée par l'auteur, qui suffit à égarer le·la lecteur·rice sans que le contrat de sincérité soit réellement violé.

Les indices structuraux qui préfigurent le retournement final sont disséminés dès le début du roman, mais Bussi les intègre de manière si subtile qu'ils passent inaperçus lors d'une lecture initiale. Parmi eux figurent la carte d'anniversaire adressée à une enfant de onze ans¹⁴³, les similitudes frappantes entre les crimes passés et présents, le prénom « Fanette », dont les sonorités évoquent une proximité phonétique avec « Stéphanie », la récurrence insistante de Neptune, les motifs cycliques tels que la moto de Sérénac, qui apparaît à de très nombreuses reprises, ou encore l'aigreur inexplicée et récurrente de la vieille narratrice. Ces éléments, loin d'être anodins, sont habilement noyés dans le flot narratif : ils apparaissent comme des détails secondaires, décoratifs ou anecdotiques, perçus par le·la lecteur·rice comme de simples fausses pistes ou coïncidences fortuites, conformément aux mécanismes de la rhétorique de la mise en intrigue décrits par Baroni¹⁴⁴.

¹⁴² Sur le narrateur non fiable, voir *supra*, section 5.2 c).

¹⁴³ Bussi, *op. cit.* Cette carte postale, portant la mention « Onze ans. Bon anniversaire », avait été écrite par Morval enfant (Camille) pour l'anniversaire des onze ans de Fanette, mais Jacques (Vincent), chargé de la lui remettre, l'avait conservée. Il la dépose sur le cadavre de Morval après l'avoir tué. Présentée comme un indice contemporain, elle date en réalité de l'enfance de la narratrice : sa mention « onze ans » ne désigne aucun enfant vivant au moment apparent de l'enquête, mais renvoie à une strate temporelle antérieure, ce que seule la révélation finale permet de comprendre.

¹⁴⁴ Voir *supra*, section 3.2 sur la mise en intrigue selon Baroni.

b) L'unité des « trois femmes »

Citons quelques-uns de ces indices qui, rétrospectivement, acquièrent une portée révélatrice et auraient pu alerter le·la lecteur·rice. Dès les premières pages, la narratrice âgée met en lumière plusieurs points communs entre les trois femmes centrales du récit¹⁴⁵ : leurs rêves partagés de quitter le village, leurs centres d'intérêt respectifs, ainsi que leurs traits de caractère contrastés (méchante, menteuse, égoïste), tout en masquant l'unité profonde qui les relie. Ces similitudes, formulées de façon énigmatique et presque proverbiale (« Trois femmes vivaient dans un village... »), fonctionnent comme un leurre : elles invitent à une lecture plurielle des personnages sans jamais suggérer explicitement qu'il s'agit d'une seule et même personne à différents stades de sa vie.

Ce passage contient d'ailleurs un indice métatextuel audacieux : la narratrice y compare Giverny à « un trompe-l'œil », à « un tableau dont il serait impossible de déborder du cadre¹⁴⁶ ». La métaphore, qui semble d'abord ne désigner que l'enfermement villageois, annonce en réalité le dispositif narratif lui-même, le roman tout entier étant ce « trompe-l'œil » dont le·la lecteur·rice ne peut déborder avant la révélation. La narratrice ajoute enfin qu'elle « savait des choses sur les deux autres¹⁴⁷ » : phrase anodine en apparence, qui prend tout son sens à la relecture, puisque ces « deux autres » ne sont qu'elle-même, plus jeune.

Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, de trois personnages distincts, mais d'une seule conscience qui se remémore ses âges antérieurs en les présentant comme des figures séparées. Lorsque la narratrice évoque « la troisième » ou « la deuxième », elle ne parle pas d'autrui : elle parle d'elle-même à onze et à trente-six ans, en feignant la distance d'une observatrice extérieure.

c) Les omissions et les fausses pistes

Cependant, Bussi oriente également son destinataire sur des fausses pistes. En effet, le·la lecteur·rice est maintenu·e dans l'ignorance tout au long du roman quant au nom de famille de la vieille narratrice. Cette omission empêche tout rapprochement explicite avec Stéphanie Dupain (bien que ce lien n'aurait de toute façon pas été décisif, puisqu'il s'agit

¹⁴⁵ Bussi, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

du nom de son mari) ou avec Fanette Morelle. Par ailleurs, l'intrigue multiplie les leurres qui orientent l'attention vers des hypothèses sans issue : le trafic d'œuvres d'art ou les nombreuses maîtresses de Morval constituent des pistes secondaires soigneusement développées, qui détournent le·la lecteur·rice de ce qu'il en est véritablement.

d) Le motif des rubans d'argent

Un détail récurrent mérite une attention particulière : Stéphanie et Fanette portent toutes deux des rubans d'argent dans les cheveux¹⁴⁸. Ce motif, anodin en apparence, acquiert avec du recul une forte charge symbolique : devenue adulte, Fanette a conservé ce détail toute sa vie en hommage à Paul, son amour d'enfance¹⁴⁹. Le geste symbolise à la fois la fidélité au souvenir et l'empreinte durable de la perte sur son existence.

Lors de la première lecture, toutefois, ce détail oriente l'interprétation vers la seule Stéphanie, dont le·la lecteur·rice sait déjà qu'elle porte ces rubans. Or la maîtresse de 1937 en portait elle aussi : Paul l'explique à Fanette en affirmant que c'est ainsi que « les princesses se reconnaissent à Giverny¹⁵⁰ ». La confusion est délibérée : le·la lecteur·rice associe spontanément les rubans à Stéphanie, sans soupçonner que le motif traverse les époques. En offrant ces rubans à Fanette, Paul perpétue à son insu un symbole qui reliera les générations d'institutrices du village et renforce l'illusion d'une simple coïncidence esthétique. Cette illusion est d'autant plus efficace que le roman répète que Stéphanie Dupain est la seule institutrice de Giverny¹⁵¹ : affirmation à la fois vraie et fausse, puisqu'elle n'est l'unique institutrice que pour son époque.

e) L'illusion autour de la figure de l'institutrice

Poursuivons notre analyse sur la figure de l'institutrice, plusieurs passages de l'écriture contribuent à renforcer l'illusion selon laquelle Stéphanie est l'enseignante de Fanette, alors qu'il n'en est rien. Un premier exemple concerne la fondation Robinson. Stéphanie évoque cette institution¹⁵², tandis que Fanette y fait référence à son tour¹⁵³. Dans un village où il n'existe qu'une seule école, le·la lecteur·rice rattache naturellement ces

¹⁴⁸ Bussi, *op. cit.*, p. 140 et p. 334.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 298.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵² *Ibid.*, p. 61.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 90.

mentions à la classe de Stéphanie, d'autant que Fanette parle avec enthousiasme de peinture et de concours.

À la relecture, ce rapprochement révèle pourtant une tout autre signification, plus émouvante : devenue adulte et institutrice à son tour, Fanette n'a jamais renoncé à transmettre la passion artistique que sa propre maîtresse avait éveillée en elle. Si elle inscrit ses élèves à la fondation Robinson, ce n'est pas par routine professionnelle, mais pour perpétuer un geste qui fut, pour elle, fondateur et inachevé, peut-être une manière de vivre avec le deuil de son rêve d'artiste en l'éveillant chez d'autres.

f) Les trois affirmations de Sérénac

Un dernier exemple autour de la figure de Stéphanie tient aux trois affirmations que l'inspecteur Sérénac lui adresse¹⁵⁴ : « Vous n'étiez pas l'amante de Morval », « Vous ne peignez pas », « Vous n'avez pas d'enfants ». Il ajoute pressentir qu'au moins l'une d'elles est fausse. Immédiatement, le·la lecteur·rice se demande laquelle est la plus probable et la plus dramatique : l'infidélité cachée ? le talent dissimulé ? l'enfant secret ? La tension repose ici sur cette interrogation, qui détourne l'attention vers les hypothèses les plus spectaculaires.

Une fois la révélation connue, l'affirmation fausse devient évidente : Stéphanie est un véritable prodige de la peinture. Mais lors de la première lecture, le·la lecteur·rice privilégie les deux autres pistes (l'amante, l'enfant), plus conformes aux attentes du polar classique et aux fausses pistes vers lesquelles l'intrigue l'oriente. Cette redirection illustre le fonctionnement du *red herring*¹⁵⁵ : Bussi détourne l'attention vers des hypothèses séduisantes mais erronées, afin de préserver jusqu'au bout l'illusion identitaire et temporelle.

g) Le moulin de Chennevières et la figure de la « sorcière »

Un autre détail touchant lorsqu'on relit l'œuvre, concerne l'intérêt que Fanette et Stéphanie manifestent pour le moulin de Chennevières¹⁵⁶. Le texte évoque ce lieu avec une insistance d'abord anodine : Fanette, enfant, n'y habite pas encore, mais le regarde avec curiosité et une légère crainte. Le *plot twist* éclaire cet attachement : c'est là qu'elle vivra plus tard, devenue la vieille du moulin. Le roman entretient ainsi l'illusion d'une permanence (une vieille femme aurait toujours habité le moulin), alors qu'il s'agit de la

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁵ Sur le red herring, voir *supra*, section 5.4 b).

¹⁵⁶ Bussi, *op. cit.*, p. 137 et p. 296.

même personne à des âges différents. Enfant, Fanette redoutait la « sorcière » du moulin, cette figure noire et mystérieuse que le village surnomme ainsi ; or l'ironie du sort fait en sorte qu'elle devienne elle-même cette sorcière, transformée par les années et les rêves brisés.

L'œuvre induit délibérément le·la lecteur·rice à croire qu'il s'agit d'une seule et même personne, en multipliant les marqueurs de continuité. La narratrice âgée emploie par exemple l'expression « parole de sorcière¹⁵⁷ », tic de langage qui paraît ancré dans une identité fixe, alors qu'il masque le passage du temps et le changement de génération. Bussi ne précise jamais que la « sorcière » d'hier n'est pas celle d'aujourd'hui : il laisse le silence narratif opérer comme une omission stratégique. Le procédé rejoint celui de Christie dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*¹⁵⁸ : tout en disant la vérité, le récit s'abstient de livrer l'information qui en bouleverserait le sens.

h) La vieille narratrice comme suspecte idéale

Pendant une grande partie du roman, le·la lecteur·rice est invité·e à soupçonner la narratrice d'être l'assassin, en raison de son aigreur et de son ton cynique. Ce soupçon est renforcé par la structure même du récit : la vieille femme annonce d'emblée qu'elle va raconter l'histoire de trois femmes¹⁵⁹, tandis que Jérôme Morval est tué de trois manières différentes¹⁶⁰ (poignardé, frappé à la tête, puis noyé). Cette triple exécution semble correspondre symboliquement à un « coup » pour chacune des femmes évoquées, suggérant que la narratrice âgée, observatrice omnisciente et amère, aurait pu orchestrer les meurtres pour régler des comptes personnels ou collectifs. Cette hypothèse, plausible dans le cadre d'un polar classique, constitue une fausse piste majeure qui détourne l'attention du·de la lecteur·rice de la véritable identité et du mobile caché. De plus, en isolant les trois femmes comme des entités distinctes, « la troisième, la plus jeune », « la deuxième », « la première, la plus vieille », le récit active l'hypothèse classique du *whodunit* : trois figures, trois mobiles possibles.

Le texte attribue alors à chacune un rôle précis dans une « règle du jeu » cruelle : Fanette est l'innocente qui devra enquêter seule, Stéphanie la belle qui focalisera l'attention des policiers, tandis que la plus vieille, « la plus discrète », est la seule à qui le récit accorde

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 304.

¹⁵⁸ Voir *supra*, sections 4.1 et 4.3.

¹⁵⁹ Bussi, *Nymphéas noirs*, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 24, 29.

explicitement le droit de tuer : « La première, la plus discrète, put tranquillement surveiller tout le monde. Et même tuer¹⁶¹ ! ». L'adresse directe au lecteur (« À votre avis, laquelle parvint à s'échapper¹⁶² ? ») renforce cette désignation, en transformant la métaphore des « grilles du parc¹⁶³ » en un aveu masqué. La révélation finale du paragraphe, « la première, la plus vieille, c'était moi », transforme rétrospectivement cette phrase en confession littérale. Ainsi, dès l'incipit, la narratrice est désignée comme la seule à posséder à la fois le savoir, la position de surplomb et la capacité d'agir : suspecte idéale d'un crime dont elle n'est pourtant que le témoin endeuillé.

i) Les silences autour de Patricia Morval et de l'identité véritable

Un autre élément entretient l'ambiguïté : la vieille narratrice annonce qu'elle va « avouer quelque chose » à Patricia Morval, sans jamais préciser de quoi il s'agit, ni révéler qu'elle a le même âge qu'elle. Elle a donc vieilli par rapport à l'image que le·la lecteur·rice se fait d'elle. Elle pourrait le dire ouvertement mais elle choisit le silence, préservant l'illusion d'une identité fixe et intemporelle.

De son côté, Patricia Morval ne mentionne pas qu'elle figure sur la photo de classe qu'elle cherche¹⁶⁴ datant de 1936-1937 aux côtés d'Albert Rosalba (Paul), alors que la vieille narratrice indique explicitement qu'elle et Albert étaient dans la même classe¹⁶⁵. Cette omission est stratégique : en révélant sa présence sur le cliché, Patricia trahirait son âge réel (~quatre-vingts ans en 2010), ce qui briserait l'illusion temporelle entretenue par le récit. La vieille narratrice, à l'inverse, exploite cette information pour renforcer sa position d'observatrice surplombante, tout en masquant son propre lien avec le passé.

Un autre détail prend son sens a posteriori : la narratrice affirme qu'elle serait au courant si Patricia Morval avait parlé à la police¹⁶⁶, puisque son mari aurait alors été arrêté, mais le·la lecteur·rice ignore encore que ce mari est Jacques Dupain. Le fait que Stéphanie se dise amie d'enfance de Patricia Morval contribue lui aussi à brouiller la piste¹⁶⁷.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 157 et p. 319.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 305.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 331.

j) La fausse piste de l'enfant illégitime

Un autre leurre concerne l'hypothèse d'un enfant illégitime de Morval. Il est explicitement indiqué que Fanette n'a pas de père : elle est élevée seule par sa mère, qui se montre réticente lorsque la fillette l'interroge sur son géniteur. Cette absence paternelle, combinée à l'âge de Fanette (onze ans), coïncide avec la carte d'anniversaire destinée à un enfant du même âge retrouvée sur le corps de la victime¹⁶⁸ : de quoi imaginer immédiatement un lien secret entre les deux. Morval serait-il un père absent cherchant à renouer avec sa fille ? En aurait-il été empêché ? Est-ce là le mobile du crime ? D'autres éléments alimentent l'hypothèse : Morval est dépeint comme un amateur d'art, collectionneur obsessionnel et séducteur invétéré, tandis que Fanette manifeste un talent pictural exceptionnel pour son âge. Cette passion commune pour la peinture peut se lire comme un héritage inconscient, renforçant l'idée que Morval serait le père caché qui encourage, à distance, le don de sa fille. Ses nombreuses maîtresses rendent du reste l'hypothèse d'un enfant hors mariage tout à fait plausible.

Les policiers eux-mêmes explorent ouvertement cette piste : Sérénac recherche activement un enfant de onze ans né d'une mère célibataire à Giverny, en lien avec la vie privée de Morval. Or les recherches ne donnent rien : aucun enfant correspondant au profil n'est identifié dans le village¹⁶⁹. Ce résultat négatif, alors que le·la lecteur·rice sait pertinemment que Fanette correspond exactement à cette description, crée une perturbation : soit l'enquête policière est incomplète (frustration dans un polar), soit il existe une anomalie dans la réalité diégétique. Cette tension entretient la curiosité rétrospective et maintient le·la lecteur·rice en alerte, sans qu'il·elle puisse soupçonner que la « description » et l'« enfant introuvable » appartiennent à deux époques différentes.

k) De Vincent à Jacques : un indice de continuité

Un autre indice discret réside dans les traits de caractère partagés entre Vincent (enfant en 1937) et Jacques (adulte en 2010), annonçant de façon voilée le destin toxique et possessif du futur mari de Stéphanie/Fanette¹⁷⁰. À la page 261, Fanette exprime une peur de Vincent, sentiment qui prend rétrospectivement toute sa signification : Vincent, devenu

¹⁶⁸ Sur cette carte et sa fonction d'indice, voir *supra*, section 8 a).

¹⁶⁹ Bussi., *op. cit.*, p. 191-192.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.96.

Jacques, se révélera un conjoint extrêmement jaloux et destructeur, capable de tuer par crainte de perdre l'être aimé.

l) Double niveau de lecture et récompense de la relecture

Le dispositif instaure deux lectures : l'une, linéaire, captivée par le suspense ; l'autre, rétrospective, qui révèle la cohérence cachée des indices. Bussi y dissimule analepses et anachronies sous une apparente narration simultanée. Dans l'adaptation en bande dessinée, Duval et Cassegrain prolongent ce « *fair play* » par des moyens visuels : vignettes isolées, motifs récurrents (nymphéas, Neptune), couleurs subtiles et ellipses graphiques offrent les mêmes indices que le roman, mais les rendent plus discrets encore lors d'une lecture rapide. Le·la lecteur·rice ne les remarque souvent que lorsqu'il·elle revient sur les cases pour recomposer les temporalités, transformant l'expérience graphique en un véritable puzzle à reconstituer.

m) Une œuvre-puzzle : le·la lecteur·rice comme co-auteur

Ce dispositif confère à l'œuvre une dimension ludique et méta-narrative : Bussi ne trompe pas le·la lecteur·rice par tricherie. Il lui donne toutes les pièces du puzzle dès le départ, mais les présente de telle sorte qu'il·elle ne peut pas les comprendre. La satisfaction finale, et le plaisir de la relecture, naissent précisément de cette reconnaissance tardive : le·la lecteur·rice réalise qu'il·elle disposait, dès les premières pages, de toutes les clés pour démasquer le trompe-l'œil. Ce *fair play* fait du livre une œuvre qui récompense non seulement la patience, mais surtout la relecture attentive et critique, transformant le·la lecteur·rice en co-auteur·rice rétrospectif·ve de la révélation.

Ainsi, les indices dissimulés ne sont pas de simples astuces policières : ils constituent le cœur même du projet narratif. La surprise finale n'est pas seulement celle du *whodunit*, mais celle d'une structure réfléchie qui ne se dévoile pleinement qu'à celui ou celle qui accepte de revenir en arrière et de relire avec un regard neuf. Ce dispositif n'est cependant pas exempt de limites, que nous examinerons à présent.

9) Les limites du jeu

Après avoir analysé les indices dissimulés qui rendent *Nymphéas noirs* plaisant à lire et à relire, il est temps d'en examiner les limites. Si le *twist* majeur et la reconfiguration rétroactive totale sont au cœur de l'attrait du roman, ils soulèvent aussi une question :

jusqu'où peut-on aller dans la manipulation narrative sans risquer l'invraisemblance ou la rupture du contrat de lecture ?

a) Le jeu sur les prénoms : une coïncidence trop artificielle ?

Le jeu onomastique constitue sans doute l'un des dispositifs les plus audacieux du roman. Pour rappel, Fanette attribue à tous ses amis d'enfance des surnoms inspirés de peintres célèbres. Cette pratique instaure une dissociation identitaire : chaque personnage important présent en 1937, 1962 ou 2010 porte deux noms (ou pas de nom du tout, si l'on songe à la vieille narratrice), ce qui empêche toute identification. L'effet se renforce lorsque l'inspecteur Laurenç Sérénac adopte lui aussi un autre nom, « Laurentin¹⁷¹ ».

C'est précisément cette généralisation qui fragilise le procédé. Que Fanette donne des noms de peintres à ses amis pouvait passer pour un trait de caractère, mais que les enfants continuent de s'appeler par comme cela même en son absence, et qu'un autre personnage change de nom sans justification claire, finit par trahir la main de l'auteur. Dans un village comme Giverny, où les habitants se connaissent depuis l'enfance, il paraît hautement improbable qu'un système aussi généralisé de surnoms ne suscite aucune confusion, et qu'aucune trace des vrais prénoms ne subsiste. Le·la lecteur·rice accepte cette convention pendant la lecture, parce qu'elle est intégrée au jeu du polar et masquée par la focalisation fragmentée, mais à la relecture, l'artifice devient flagrant, et l'on a l'impression que ce détail a surtout été placé là pour tromper faute d'user de mécanismes plus subtils.

Ce dispositif dépasse ainsi la simple ruse destinée à brouiller l'identité de la narratrice : il fait des noms propres eux-mêmes des instruments de manipulation. La curiosité peut, en effet, naître d'une suppression prolongée d'information structurale¹⁷², mais ici, cette rétention touche à un élément si fondamental du monde diégétique qu'elle frôle la rupture de la suspension d'incrédulité. Le·la lecteur·rice peut alors éprouver non plus un plaisir ludique, mais le sentiment d'une invraisemblance assumée : le roman n'impose plus seulement un narrateur trompeur, mais un monde où les noms sont des masques interchangeables.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.490.

¹⁷² Voir *supra*, section 3.2.3 sur la rétention d'information ; et Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*

Ce choix interroge enfin les règles du *fair play*¹⁷³. En multipliant les masques onomastiques, Bussi rend le *twist* indevinable non par excès de subtilité, mais par excès de construction : le·la lecteur·rice ne peut même pas formuler correctement la question centrale : qui est vraiment Fanette ? Cette entorse inscrit le roman dans une logique postclassique, qui substitue au *fair play* traditionnel une stratégie de brouillage identitaire spectaculaire, au prix d'une certaine fragilisation du réalisme. Le procédé fait ainsi basculer le·la lecteur·rice du « comment ai-je pu ne pas voir ? » au « pourquoi l'auteur a-t-il eu besoin d'aller aussi loin ? » : il est à la fois ce qui fait la force du *twist* et ce qui en expose le plus clairement les excès.

b) Le chien Neptune : un facilitateur narratif trop commode ?

Le motif de Neptune constitue un autre révélateur du fonctionnement narratif de l'œuvre. Comme nous l'avons vu¹⁷⁴, la répétition du nom s'explique par un geste d'enfance de Fanette, qui baptise son premier chien Neptune puis, après la perte violente de l'animal, reconduit ce nom pour chacun de ses compagnons, ce qui peut être perçu comme une fidélité affective, voire une fixation liée au traumatisme. Pris isolément, ce détail relève d'une cohérence psychologique acceptable.

L'impression change toutefois lorsqu'on constate qu'il ne s'agit pas seulement du même nom, mais aussi de la même race, décrite de façon assez similaire pour produire une continuité presque parfaite d'une époque à l'autre. La répétition est si exacte qu'elle crée une stabilité artificielle : dans un village comme Giverny, où le chien fait partie du paysage et de la vie des habitants, il paraît difficilement concevable qu'une telle constance ne suscite aucune remarque. Le procédé est habile, mais visiblement arrangé pour servir le récit, effet que l'adaptation en bande dessinée accentue encore, puisque Neptune y traverse les vignettes sans modification visuelle notable, devenant un point fixe trompeur qui unifie artificiellement des chronologies distinctes.

C'est cependant dans l'accumulation que le dispositif interroge le plus. Associé aux surnoms de peintres et au changement de nom de Sérénac, le motif du chien participe d'un système plus large : pris séparément, chacun de ces éléments peut se défendre, réunis, ils

¹⁷³ Voir *supra*, sections 4.1 et 5.4 a). Van Dine exige que le·la lecteur·rice dispose des mêmes chances que le détective pour résoudre l'énigme ; Knox proscriit les artifices qui masqueraient indûment l'identité du coupable.

¹⁷⁴ Voir *supra*, section 6.1.5 « Le chien comme indice faussement anodin ». La révélation des six chiens successifs figure dans Bussi, *op. cit.*, p. 482 ; mort de Neptune : *ibid.*, p. 406.

produisent une impression de fausse coïncidence, comme si le réel diégétique avait été ajusté pour servir exclusivement l'architecture du *twist*. Le roman exploite ainsi pleinement la dynamique de rétention et de reconfiguration rétroactive, mais en confiant à des éléments aussi concrets une fonction aussi stratégique, il rend perceptible sa propre mécanique. Le plaisir de la surprise demeure. Toutefois, la répétition à l'identique fait naître un questionnement critique : la cohérence émotionnelle subsiste, mais l'univers fictionnel semble parfois trop parfaitement agencé pour être entièrement crédible.

c) Le coupable : un premier suspect aux motivations psychologiquement invraisemblables

L'un des points les plus discutables du roman réside dans la gestion du coupable : Vincent/Jacques Dupain est présenté très tôt comme un mari jaloux, possessif et potentiellement violent, et l'enquête ne propose guère d'autres suspects crédibles. À première vue, cette configuration semble rompre avec l'un des principes fondamentaux du roman policier classique : la multiplication des suspects plausibles et le brouillage des pistes. Dupain est désigné comme suspect dès le tout début du récit, et les autres hypothèses tournent vite en rond. Le·la lecteur·rice, guidé·e par les conventions du genre, pourrait donc trouver la résolution prévisible et, paradoxalement, moins satisfaisante.

Pourtant, cette apparente faiblesse révèle un jeu métalittéraire plus subtil qu'il n'y paraît. Dans le roman policier classique, un suspect trop antipathique, trop violemment désigné par l'intrigue, est presque toujours innocent : le·la lecteur·rice aguerri·e sait que le véritable coupable a souvent l'air inoffensif. Or Bussi détourne cette attente. En faisant de Dupain un personnage immédiatement détestable et évident, il mise sur le réflexe du·de la lecteur·rice qui se dit : « Ça ne peut pas être lui, c'est trop facile. » On retrouve ici la logique de la célèbre plaisanterie rapportée par Freud¹⁷⁵ : Bussi désigne le coupable à voix si haute qu'il incite à ne pas le croire, précisément parce qu'il a l'air trop coupable. Le *twist* consiste ainsi à prendre le·la lecteur·rice à contre-pied de ses propres anticipations.

¹⁷⁵ « Alors pourquoi tu mens ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 79, n° 1, 2015, p. 5, CAIRN.INFO [En ligne], consulté le 16 mai 2026, URL : <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2015-1-page-5?lang=fr>. L'anecdote est rapportée par Sigmund Freud dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905). La version française citée est la suivante : « Dans une gare de Galicie, deux Juifs se rencontrent dans un train. "Où tu vas ?", demande l'un. "À Cracovie", répond l'autre. "Regardez-moi ce menteur !", s'écrie le premier, furieux. "Si tu dis que tu vas à Cracovie, c'est bien que tu veux que je croie que tu vas à Lemberg. Seulement moi je sais que tu vas vraiment à Cracovie." »

Ce niveau métalittéraire est d'ailleurs, on le soupçonne, souligné par le nom même de « Dupain », qui fait écho à « Dupin », le célèbre détective d'Edgar Poe dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, nouvelle souvent considérée comme l'acte de naissance du roman policier¹⁷⁶. Là où Dupin incarnait le génie analytique, Dupain incarne le faux-semblant : le nom, presque identique, évoque un maître du raisonnement pour mieux dissimuler un mari criminel.

Cette lecture métalittéraire ne gomme cependant pas la fragilité signalée plus haut. Si le jeu sur les attentes du genre est astucieux, le roman ne développe guère d'autres suspects susceptibles d'entretenir un doute légitime : l'hypothèse d'un trafic de tableaux ou d'une vengeance liée à l'affaire Murer reste floue, et la vieille narratrice n'est suspecte qu'aux yeux du·de la lecteur·rice, jamais des inspecteurs Sérénac et Bénavides, puisque, dans leur temporalité, elle n'existe pas. Le·la lecteur·rice se trouve donc face à un paradoxe : il·elle soupçonne la vieille femme, que les enquêteurs ignorent, et il·elle est censé·e douter de la culpabilité de Dupain pour des raisons génériques, alors que l'intrigue ne lui offre aucune alternative crédible. Le procédé est instable : suffisamment astucieux pour transformer une apparente faiblesse en jeu réflexif avec les codes du genre, mais trop peu étayé sur le plan de l'intrigue pour échapper entièrement au reproche de facilité. C'est cette ambivalence même qui le rend intéressant à analyser : il n'est ni un pur défaut ni une pure réussite, mais un pari narratif dont le gain (la surprise) se paie d'un coût : la vraisemblance.

Plus problématique encore est la minimisation psychologique des meurtres commis par Vincent à onze ans : il tue Paul pour l'empêcher de devenir son rival, et James parce que celui-ci encourage les ambitions de Fanette. Ces homicides perpétrés par un enfant sont traités avec une légèreté narrative étonnante : le texte n'explore presque pas les conséquences durables qu'ils devraient entraîner (traumatisme, culpabilité, troubles de la personnalité). Jacques adulte apparaît certes jaloux et toxique, mais pas comme l'individu profondément brisé qu'un tel passé laisserait attendre. Un enfant capable de commettre deux meurtres par jalousie devrait logiquement présenter, des décennies plus tard, un

¹⁷⁶ Le personnage C. Auguste Dupin apparaît dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, nouvelle de Poe souvent considérée comme le premier récit de détective moderne. Voir « Double Assassinat dans la rue Morgue », *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], consulté le 16 mai 2026, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Double_Assassinat_dans_la_rue_Morgue.

profil bien plus instable ; or ses actes ultérieurs semblent relever d'une simple escalade passionnelle plutôt que d'une trajectoire marquée par deux crimes précoces.

La même critique vaut pour Fanette. À onze ans, elle subit deux traumatismes successifs : son mentor James est assassiné par Vincent et lorsqu'elle tente d'alerter les adultes, personne ne la croit. Ensuite, Paul, son amour d'enfance, est tué à son tour, dans ce qu'elle croit être un accident dont elle serait indirectement responsable. Le roman ne résout d'ailleurs jamais explicitement ces drames : on ignore si le corps de James a été retrouvé, et surtout comment un enfant a pu commettre un meurtre et dissimuler un cadavre sans que le village ou l'enquête s'en aperçoivent. Là encore, les séquelles attendues (culpabilité, troubles, dépression) sont à peine esquissées : devenue Stéphanie puis la vieille narratrice, Fanette demeure relativement fonctionnelle (institutrice accomplie, capable d'une liaison passionnée avec Sérénac), là où de tels traumatismes infantiles laisseraient présager une structure mentale autrement plus complexe.

Cette sous-exploitation des séquelles psychologiques, chez le coupable comme chez la victime, révèle une limite récurrente du roman. Elle confirme ce qui constitue le fil directeur de notre analyse : Bussi conçoit avant tout son récit comme un dispositif, une architecture au service du twist identitaire et temporel. Tout y est arrangé pour produire un effet de surprise : la voix, le cadre, les noms, les motifs récurrents, et jusqu'à la psychologie des personnages, qui se trouve allégée dès qu'elle risquerait de trahir la mécanique ou d'en alourdir la révélation. Le coupable et la victime en font les frais : leurs motivations et leurs traumatismes paraissent trop simplifiés pour porter le poids des actes commis ou subis dans l'enfance. Ce que le roman gagne en efficacité structurelle, il le perd parfois en épaisseur humaine. C'est une dichotomie qui résume, en définitive, à la fois sa force et ses limites.

10) Autres incohérences : interactions impossibles et observations surnaturelles

a) Quand le·la lecteur·rice doit réparer la diégèse

Outre les soucis déjà évoqués, le roman présente d'autres incohérences diégétiques qui fragilisent sérieusement la crédibilité de la construction temporelle. La plus flagrante intervient lorsque Fanette et Stéphanie interagissent directement dans la même scène : « Stéphanie Dupain se retourne vers ses élèves. — Fanette, dit l'institutrice. Qu'est-ce que tu fais debout ?

Tu retournes immédiatement t'asseoir à ta place¹⁷⁷ ! » Une fois la révélation finale connue, cette rencontre devient logiquement impossible. Cette co-présence viole les règles de la chronologie narrative : deux instances temporelles distinctes d'un même personnage ne peuvent coexister dans un même plan diégétique sans que cela ne constitue une métalepse ou une anachronie insoutenable.

Face à cette contradiction, le·la lecteur·rice est contraint·e, s'il·elle veut préserver la cohérence du roman, d'adopter une lecture corrective. À la manière de Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd*¹⁷⁸ ?, il·elle doit réécrire le récit et supposer l'existence, parallèlement à l'histoire officielle, d'une autre Fanette à l'époque de Stéphanie ; une fillette faisant partie de ses élèves portant le même prénom, dont la présence rendrait la scène viable. Sans cette hypothèse, le texte s'effondre : la séparation des temporalités, la logique du *twist* et la crédibilité diégétique deviennent intenables. Le roman oblige donc le·la lecteur·rice à devenir lui·elle-même co-auteur·rice, à réécrire mentalement l'histoire pour la rendre possible. Or cette hypothèse, si elle sauve l'interaction, impliquerait une coïncidence extraordinaire et bien pratique : l'existence, au même moment et dans le même village, d'une seconde Fanette parfaitement distincte dont nous n'avons jamais entendu parler et dont nous n'entendrons plus jamais parler. Une telle solution paraît elle-même artificielle, et révèle les limites d'une construction qui contraint le·la lecteur·rice à combler les failles du texte.

Cette nécessité de recourir à une solution extérieure révèle les limites du dispositif de Bussi. En poussant la distorsion jusqu'à créer une contradiction insoluble sans intervention interprétative, l'auteur franchit la frontière entre manipulation et artifice excessif. Le plaisir du *twist* se double alors d'une frustration : pour que le roman tienne, il faut accepter de combler ses failles par une réécriture personnelle, ce qui transforme la lecture en exercice de sauvetage narratif plutôt qu'en révélation pleinement satisfaisante. Notons que cette rencontre est absente de la bande dessinée.

b) La supercherie auctoriale : une manipulation excessive ?

Au-delà des omissions de la narratrice, c'est l'auteur lui-même qui orchestre une série d'artifices trop commodes pour faire fonctionner le *twist*. Cumulés, ces procédés donnent l'impression que le roman repose moins sur une construction subtile que sur des facilités

¹⁷⁷ Bussi, *op. cit.*, p. 403.

¹⁷⁸ Voir *supra*, section 4.2, sur la « lecture délirante » et la contre-enquête selon Bayard.

narratives destinées à masquer l'unité des trois femmes. Comme le souligne Anne-Laure Fortin dans son analyse de Peter Brooks¹⁷⁹, une intrigue trop dépendante de la suppression massive d'information risque de glisser de la « passion du sens » à une impression de tromperie.

Le roman de Christie offre ici un contraste éclairant¹⁸⁰. Chez Christie, le·la lecteur·rice attentif·ve dispose d'indices suffisants pour soupçonner le Dr Sheppard, sans qu'aucun stratagème actif ne soit mis en place pour le·la tromper systématiquement, le *twist* reste donc gratifiant à la relecture, car la déduction était réellement possible. Rien de tel avec *Nymphéas noirs* : à la relecture, les indices apparaissent moins comme des signes subtils que comme des facilités délibérément posées pour interdire toute déduction.

Un autre problème s'ajoute à ces invraisemblances : la narratrice sait des choses qu'elle ne devrait objectivement pas savoir. À la fin du roman, Fanette/Stéphanie revoit Sérénac pour la première fois depuis des années, sans contact intermédiaire connu. Comment peut-elle alors décrire avec précision ses conversations avec Sylvio, sa visite au commissariat pour consulter le dossier du meurtre d'Albert Rosalba, ou les circonstances exactes des morts de Paul et de James ? Le texte donne l'impression qu'elle « hallucine » des scènes entières, avec dialogues et gestes, qui induisent activement le·la lecteur·rice en erreur. Ainsi, à la page 106, elle affirme que deux enterrements se déroulent simultanément alors qu'elle n'assiste qu'à l'un d'eux ; à la page 175, elle prétend voir Fanette ; aux pages 33 et 41, elle observe les inspecteurs ; et à la page 145, elle déclare même : « je n'ai rien raté de la scène¹⁸¹ ». Ces affirmations créent une illusion d'omniscience qui trompe objectivement le·la lecteur·rice.

Le chapitre 83 apporte une explication partielle : la narratrice indique que son récit provient à la fois de ses souvenirs embrouillés et des conversations détaillées qu'elle a eues avec l'inspecteur Bénavides après l'enquête¹⁸². Cette justification reste pourtant insuffisante pour rendre compte de la précision de certaines scènes : même le récit de Sylvio ne peut combler tous les trous, puisque certaines informations lui sont elles-mêmes inconnues (les circonstances exactes de la mort de Paul et de James). En réalité, le roman

¹⁷⁹ Fortin, Anne-Laure, « *Reading for the Plot* de Peter Brooks : lecture du désir, lecture de l'intrigue », *Tropismes*, no 15, Centre de recherches anglophones, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008, p. 9-21.

¹⁸⁰ Voir *supra*, sections 4.1 et 4.3.

¹⁸¹ Bussi., *op. cit.*, p. 106, 175, 33, 41 et 145.

¹⁸² *Ibid.*, chap. 83.

repose sur deux instances narratives distinctes : la voix de la vieille narratrice et un narrateur omniscient non identifié, visible notamment au chapitre 78. Cette dualité soulève une question : pourquoi ce narrateur omniscient indique-t-il systématiquement, en tête de chaque chapitre, que l'action se déroule en 2010 ? Quel est l'intérêt de mentir ainsi au·à la lecteur·rice ? On rejoint ici ce que nous avons appelé le mensonge auctorial¹⁸³ : ce n'est pas la narratrice, mais l'instance qui régit le récit, qui retient les informations permettant de deviner le *twist*. Le texte construit ainsi une forme de mise en abyme, où la narratrice âgée semble écrire elle-même son roman tandis qu'un narrateur objectif choisit de taire l'essentiel, point sur lequel nous reviendrons¹⁸⁴.

Ainsi, si le dispositif de *Nymphéas noirs* séduit par sa virtuosité, il expose aussi les limites d'une narration qui repose sur une supercherie auctoriale parfois trop visible. Le plaisir du *twist* se double d'une réserve : par moments, le roman ne nous a pas tant surpris qu'il nous a délibérément empêchés de comprendre, au prix d'une cohérence diégétique localement sacrifiée.

11) Synthèse des limites : une mécanique trop visible ?

Au terme de cette analyse des failles de *Nymphéas noirs*, il apparaît que les limites du dispositif narratif ne sont ni accidentelles ni anecdotiques : elles procèdent toutes, d'une manière ou d'une autre, d'un même geste auctorial consistant à privilégier l'efficacité du *twist* au détriment de la cohérence interne du récit. On peut regrouper ces fragilités en trois catégories, selon qu'elles affectent la psychologie des personnages, la logique du monde diégétique ou le respect des conventions du genre.

a) Sur le plan psychologique

Les personnages sont sous-développés au regard des traumatismes qu'ils subissent : Vincent/Jacques tue à onze ans sans séquelles apparentes ; Fanette/Stéphanie traverse la perte de James et de Paul sans que cela laisse de traces sur sa personnalité adulte. Cette économie sert la mécanique du suspense, mais rend les personnages creux, simples pièces d'une machination narrative.

b) Sur le plan diégétique

¹⁸³ Voir *supra*, section 8 a).

¹⁸⁴ Voir *infra*, section 12 (mise en abyme et métalepse).

Le roman accumule les invraisemblances : la rencontre impossible entre Fanette et Stéphanie, la répétition à l'identique du chien Neptune à travers les décennies, etc. Le réel diégétique semble ajusté avec trop de précision pour servir l'architecture du twist, au point d'en devenir suspect.

c) En ce qui concerne le genre

Nymphéas noirs bouscule le *fair play* classique, constamment contourné : surnoms de peintres, changement de nom de Sérénac, omniscience injustifiée du second narrateur, datation systématique en 2010 qui masque les décalages temporels. Ces procédés cumulés privent le·la lecteur·rice des moyens de formuler la question la plus importante : qui est vraiment Fanette ? Le twist devient indevinable non par excès de subtilité, mais par excès de construction.

Ces trois niveaux de limites se renforcent mutuellement. Ils dessinent le portrait d'un roman qui assume pleinement sa dimension ludique et manipulatrice, mais qui, ce faisant, expose aussi les coutures de sa propre construction. La question n'est pas tant de savoir si ces artifices sont acceptables (la fiction a, après tout, le droit d'aménager son propre réel) que de mesurer ce qu'ils révèlent du projet de Bussi. En choisissant délibérément de rendre son *twist* indevinable plutôt que difficile à deviner, l'auteur opère un basculement : il ne se contente plus de jouer avec le·la lecteur·rice dans le cadre des conventions du genre, il construit un univers où les règles élémentaires de la continuité narrative sont suspendues au profit d'un unique effet de surprise. Le plaisir de la relecture s'en trouve transformé, et le·la lecteur·rice peut, par moments, se sentir trompé·e plutôt que récompensé·e.

11.1) Vers une typologie des manipulations narratives

Cette synthèse des limites invite à proposer une typologie des manipulations à l'œuvre dans *Nymphéas noirs*. Toutes les ruses narratives ne se valent pas : certaines relèvent d'un jeu loyal avec le·la lecteur·rice, d'autres d'une stratégie plus contestable, d'autres encore d'une véritable rupture du pacte fictionnel. On peut ainsi distinguer trois degrés.

a) Les manipulations justifiées

Ce sont celles qui procèdent logiquement de la situation narrative et peuvent être rétrospectivement attribuées à un personnage. Les omissions de la vieille narratrice (son identité, la succession des chiens, le statut temporel de son récit) sont cohérentes avec son

statut de narratrice autodiégétique¹⁸⁵. À la relecture, le·la lecteur·rice peut reconstituer la logique de ces silences : rien n'a été ajouté qui contredise les faits, l'information a seulement été retenue.

b) Les manipulations discutables

Ce sont celles qui, sans être injustifiables, relèvent davantage d'un artifice auctorial que d'une nécessité diégétique. Le jeu sur les prénoms appartient à cette catégorie¹⁸⁶ : on peut l'attribuer à l'imaginaire enfantin de Fanette, mais son extension à de nombreux personnages, et l'absence totale des vrais prénoms dans les dialogues, relèvent d'une convention commode plutôt que d'une vraisemblance psychologique. De même, le changement de nom de Sérénac en « Laurentin » paraît gratuit, la justification donnée¹⁸⁷ étant peu convaincante. Ces procédés ne trahissent pas le pacte de lecture, mais en révèlent les limites : le·la lecteur·rice accepte de jouer le jeu, non sans sentir parfois que l'auteur force la main.

c) Les manipulations problématiques

Ce sont celles qui créent des incohérences impossibles à résoudre sans une intervention extérieure du·de la lecteur·rice. La rencontre entre Fanette et Stéphanie en est l'exemple le plus flagrant¹⁸⁸ : ce n'est plus le personnage qui omet, c'est le récit lui-même qui se contredit. Pour que le texte se tienne, le·la lecteur·rice doit suppléer à ses failles en inventant une hypothèse (l'existence d'une seconde Fanette) que rien ne vient étayer. Comme nous l'avons montré, cette réparation de la diégèse rapproche l'expérience de la contre-enquête de Bayard¹⁸⁹, mais là où Bayard proposait une lecture alternative *possible*, le·la lecteur·rice de Bussi est confronté·e à une contradiction *nécessaire* : sans son intervention, le roman ne tient pas debout.

Cette gradation éclaire la spécificité de *Nymphéas noirs* : l'œuvre assume un degré de manipulation élevé, au risque d'exposer trop visiblement ses propres coutures. Entre le *fair play* classique et la manipulation, Bussi explore une frontière qu'il frôle, et parfois dépasse.

¹⁸⁵ Voir *supra*, sections 6.1.1 et 8 a).

¹⁸⁶ Voir *supra*, section 9 a).

¹⁸⁷ Bussi, *op. cit.*, p. 490.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 403; voir *supra*, section 10 a).

¹⁸⁹ Voir *supra*, sections 4.2 et 10 a).

12) Entre mise en abyme et métalepse : une illusion réflexive dans *Nymphéas noirs*

a) L'illusion d'une mise en abyme

On pourrait être tenté·e de parler de mise en abyme à propos de *Nymphéas noirs*, tant le dispositif narratif donne l'impression que la vieille narratrice se raconte à elle-même. La voix âgée semble en effet reconstruire et « écrire » sa propre histoire, tandis qu'un narrateur omniscient non identifié intervient ponctuellement. Cette dualité crée une forme de boucle où le protagoniste paraît à la fois sujet et objet du récit, renforcée par la datation systématique des chapitres en 2010 alors même que la voix relate des événements lointains. Le·la lecteur·rice a ainsi parfois le sentiment d'assister à une mise en abyme : la narratrice semble composer le roman qu'elle est en train de vivre.

Cette impression est d'autant plus forte que la narratrice adopte une posture métanarrative, commentant son propre acte de narration et semblant contrôler le flux des informations délivrées au·à la lecteur·rice. Le récit donne alors l'illusion d'une conscience qui s'énonce et se met en scène, brouillant la frontière entre le temps de l'événement et le temps de l'écriture.

Pourtant, il ne s'agit pas d'une véritable mise en abyme au sens classique du terme, tel que l'a théorisé Gide et illustré dans *Paludes*, où le roman contient explicitement une réplique miniature de lui-même : le narrateur écrit un livre intitulé *Paludes* qui raconte l'histoire d'un personnage écrivant à son tour un livre intitulé *Paludes*. Comme le rappelle Demoulin dans son analyse des rapports entre métalepse et mise en abyme¹⁹⁰, pour qu'il y ait mise en abyme, il faut que le récit enchâssé reproduise, en réduction, la structure ou le thème du récit encadrant (par exemple, Ulysse racontant l'intégralité de l'*Odyssée*, y compris le banquet chez les Phéaciens). Rien de tel n'existe chez Bussi : il n'y a pas de récit dans le récit qui reflète la structure globale du roman. La narratrice ne lit ni n'écrit un livre intitulé *Nymphéas noirs* qui raconterait la même histoire que celle que nous lisons. Elle se contente de relater son passé avec des distorsions temporelles et des omissions.

Tout au plus le roman produit un jeu sur le titre. La narratrice possède en effet, accrochée dans son moulin, une toile qu'elle nomme ses « Nymphéas noirs¹⁹¹ » et qu'elle contemple

¹⁹⁰ Demoulin, Laurent. « Montalbetti métaleptique ». Dans Tonia Raus et Gian Maria Tore (dir.), *Comprendre la mise en abyme*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 231-245.

¹⁹¹Bussi, *op. cit.* Le motif revient notamment aux p.489 et 384.

obstinément : ces fleurs aux « teintes de deuil jetées par le pinceau d'un peintre désespéré¹⁹² » qu'elle n'aura « pas eu le courage de décrocher¹⁹³ » au moment de disparaître. Or cette toile n'est pas un objet quelconque : c'est l'œuvre que Fanette, enfant, a peinte pour le concours « Peintres en herbe », celle-là même pour laquelle Vincent assassine Paul, de peur que sa diffusion n'envoie la fillette dans une école d'art à l'autre bout du monde¹⁹⁴. Elle récupérera ce tableau après le crime et ruinera ses « Nymphéas arc-en-ciel » avec du noir. L'objet qui partage le titre du roman est donc une création du personnage-narrateur, et il condense à lui seul les motifs majeurs du récit : le rêve d'artiste avorté, le regret, et le meurtre commis en son nom.

Cet écho n'en constitue pas pour autant une mise en abyme. Le tableau homonyme ne raconte pas l'histoire du roman et n'en propose aucune reproduction narrative en réduction : il en est le symbole, non le miroir. La distinction est fine mais décisive. On songe à la remarque de Demoulin à propos de *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen, dont le héros s'échappe d'un film portant précisément le même titre que le long métrage qui le contient : « la mise en abyme s'arrête toutefois à ce jeu sur le titre, car les deux films ne se reflètent pas du tout l'un l'autre¹⁹⁵ ». Chez Bussi, le partage de titre est plus chargé de sens (il engage le cœur thématique de l'œuvre) mais il demeure de l'ordre du symbole et de l'amorce spéculaire, non de la véritable structure en abyme.

Ce que l'on perçoit comme une mise en abyme n'est en réalité qu'une narration emboîtée autodiégétique doublée d'une illusion temporelle : la vieille femme raconte sa propre vie tout en masquant son identité, sans que le texte ne crée de véritable reflet miroir.

b) Un effet métaleptique : la convergence des deux voix

Comme le souligne Demoulin, la métalepse (transgression des niveaux narratifs) et la mise en abyme (réflexivité par enchâssement miroir) sont deux figures parentes mais distinctes : la première joue sur le franchissement des seuils, la seconde sur la reproduction miniature de l'œuvre en elle-même. *Nymphéas noirs* exploite la première pour créer l'illusion de la seconde, sans en assumer la logique spéculaire.

¹⁹² *Ibid.*, p. 301.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 487.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 418 (scène du meurtre de Paul).

¹⁹⁵ Demoulin, *op. cit.*, p. 233.

Encore faut-il préciser ce que l'on entend ici par métalepse. Au sens strict que lui donne Genette, la figure suppose une transgression effective du seuil d'enchâssement : un personnage qui surgit dans le niveau de l'auteur, ou inversement¹⁹⁶. Or rien de tel ne se produit chez Bussi : aucune instance ne franchit matériellement de frontière diégétique. Ce que le roman met en œuvre relève plutôt de ce que Fludernik, citée elle aussi par Demoulin, nomme un *effet métaleptique*, ces procédés qui « produisent un effet métaleptique sans qu'il s'agisse de véritables métalepses¹⁹⁷ », à l'image du discours indirect libre qui mêle la voix du narrateur et celle du personnage sans constituer pour autant une métalepse. C'est bien d'un tel effet, et non d'une métalepse au sens propre, qui est à l'œuvre dans *Nymphéas noirs*.

Cet effet repose sur une convergence des deux instances narratives, qui se contaminent mutuellement jusqu'à devenir indiscernables. Le mouvement joue dans les deux sens.

D'une part, la narratrice qui parle en « je » s'attribue des attributs de l'omniscience. Depuis son poste d'observation, elle affirme ne « rien rater de la scène » et commente les événements d'un savoir surplombant, comme si elle en tenait les fils. Lorsqu'elle mime épier l'échange entre Stéphanie et Patricia, elle ne se contente pas de décrire ce qu'elle voit : elle sait ce qui va advenir et révèle que la scène est truquée de longue date : Stéphanie « glisse sur une planche qu'on a savonnée pour elle¹⁹⁸ », tout en décrétant que les enquêteurs, « laissés à eux-mêmes, [...] ne découvriront jamais la vérité¹⁹⁹ ». Cette voix censément personnelle et limitée parle déjà le langage d'un narrateur omniscient.

D'autre part, et symétriquement, le narrateur omniscient adopte les stratégies de rétention propres à la narratrice. Les chapitres pris en charge par cette voix neutre taisent systématiquement ce qu'elle ne peut ignorer. Ainsi, lorsqu'elle décrit la vieille femme s'éloignant après sa visite à Patricia Morval, elle la réduit à « la silhouette voûtée noire » et à « la vieille femme qui descend vers le moulin²⁰⁰ », sans jamais révéler son identité, alors que le point de vue omniscient la connaît nécessairement. De même, dans les chapitres tardifs, ce narrateur nomme l'enquêteur « le commissaire Laurentin²⁰¹ » sans

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 232. La définition de *Figures III* citée par Demoulin : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique [...], ou inversement ».

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁹⁸ Bussi, *op. cit.*, p.329.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p.155.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 158.

signaler qu'il s'agit du même homme que l'inspecteur Sérénac, omission qui ne peut être attribuée à la subjectivité d'aucun personnage. La datation des chapitres en 2010, y compris dans les scènes confiées à cette voix neutre dépourvue de tout ancrage dans les années 1960, procède du même geste. Il ne s'agit donc plus du point de vue d'un personnage, mais d'une rétention d'information assumée par l'instance qui régit le récit, ce que nous avons analysé plus haut sous le nom de mensonge auctorial²⁰².

Les deux voix convergent ainsi par les deux bouts : la voix personnelle se hausse jusqu'à l'omniscience, la voix omnisciente s'abaisse jusqu'à la partialité du « je ». C'est cette convergence qui produit l'effet métaleptique, non pas un franchissement de seuil, mais un brouillage où l'on ne sait plus toujours qui parle ni depuis quel niveau narratif. Le procédé prépare et rend possible le *twist* final.

c) La fonction de cette illusion réflexive

Cette pseudo-mise en abyme remplit néanmoins plusieurs fonctions essentielles dans l'économie du roman.

Elle renforce d'abord l'effet de boucle identitaire et temporelle, donnant au·à la lecteur·rice l'impression troublante que le personnage principal « écrit » son propre roman tout en le vivant. Cette circularité fait écho à la structure cyclique du récit, où les mêmes figures reviennent d'une époque à l'autre, et où la narratrice finit par incarner celle qu'elle craignait enfant (la sorcière du moulin).

Elle sert ensuite le *twist* en entretenant l'ambiguïté sur le statut de la voix qui parle. En faisant croire à une réflexivité, Bussi légitime a posteriori l'omniscience apparente de la narratrice : si elle semble tout savoir, c'est qu'elle est aussi, d'une certaine manière, le narrateur omniscient. L'illusion réflexive permet ainsi de naturaliser ce qui pourrait autrement apparaître comme une incohérence.

d) Les limites du dispositif

Mais cette illusion révèle aussi les limites du dispositif. La pseudo-réflexivité repose sur des artifices plutôt que sur une véritable construction spéculaire : la double instance narrative, la datation systématique en 2010, les silences sur les changements de

²⁰² Voir *supra*, sections 8 a) et 10.

génération, tous ces procédés sont mis au service de l'effet de surprise plus que d'une authentique réflexivité textuelle.

Le plaisir du·de la lecteur·rice vient moins d'une reconnaissance intellectuelle d'une structure en abyme que d'une révélation brutale rendue possible par une manipulation assumée. À la différence d'une œuvre comme *La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet, où la mise en abyme est thématisée et assumée comme principe organisateur, chez Bussi elle reste un effet de surface, une illusion destinée à masquer les coutures du récit plutôt qu'à les exposer.

On pourrait parler d'une mise en abyme trompeuse : le dispositif mime les apparences de la réflexivité sans en assumer la rigueur spéculaire. Il n'invite pas le·la lecteur·rice à une réflexion sur les conditions de production du récit, mais le·la conforte dans l'illusion d'une transparence narrative que le *twist* final viendra démolir.

e) La légitimation culturelle du roman

L'illusion réflexive remplit tout de même une fonction qui dépasse la seule économie interne du récit : elle contribue à la légitimation culturelle du roman. *Nymphéas noirs* assume pleinement son inscription dans le genre policier, longtemps tenu pour populaire et négligé par la critique universitaire. Or, en simulant les apparences de la réflexivité textuelle, le roman emprunte des procédés associés à des traditions plus légitimes (le nouveau roman, la littérature expérimentale, la modernité formelle la plus exigeante.) Cette stratégie lui permet de se présenter non comme un simple divertissement, mais comme une œuvre qui joue avec les codes de la narration et interroge sa propre construction. Elle peut alors être lue comme une œuvre à part entière, susceptible d'analyses narratologiques approfondies, comme c'est précisément le cas dans ce mémoire.

Cette stratégie n'est pas propre à Bussi : de nombreux·ses auteur·rice de romans policiers contemporains cultivent une littérarité affichée, multipliant effets de style, jeux intertextuels et expérimentations formelles pour se distinguer du simple divertissement²⁰³.

²⁰³ Sur ce procès de légitimation, qui rattache le roman policier à la littérature dite légitime en le présentant comme une forme dérivée, voir Soldini, Fabienne. « Du genre comme principe légitimant : romans policiers et critiques littéraires ». *À l'épreuve*, n° 3, « Genres et enjeux de légitimation », 2016 [En ligne], consulté le 12 mars 2026, URL : <https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/2699-du-genre-comme-principe-legitimant-romans-policiers-et-critiques-litteraires>.

On peut y voir une réponse à un double impératif : satisfaire un lectorat qui attend une intrigue efficace, mais aussi s'assurer une reconnaissance critique gage de pérennité.

Pourtant, cette légitimation par la forme n'est pas sans risque, car la réflexivité simulée ne fonctionne que tant que le·la lecteur·rice accepte de jouer le jeu. Dès qu'on examine le dispositif de près, on perçoit que la profondeur spéculaire est plus suggérée que construite : le roman emprunte les signes extérieurs de la réflexivité (alternance des voix, datations trompeuses, brouillage des instances) sans en assumer les conséquences. Une véritable mise en abyme aurait exigé que le texte interroge les conditions de sa propre production et mette en crise la notion même de vérité narrative. Bussi ne va pas jusque-là : il suggère cette profondeur juste assez pour que le *twist* produise son effet et que le·la lecteur·rice cultivé·e puisse y reconnaître une certaine sophistication.

L'illusion réflexive fonctionne donc comme un marqueur culturel ambigu. D'un côté, elle permet au roman de circuler dans des espaces de légitimité comme l'université. De l'autre, elle expose les limites d'une littérature qui emprunte les outils de la modernité sans en interroger les enjeux. Cette ambiguïté explique peut-être les réactions contrastées qu'il suscite : certain·e·s y voient un chef-d'œuvre de virtuosité narrative, d'autres un artifice trop voyant²⁰⁴. Les deux lectures sont fondées, car l'œuvre est habile, mais cette habileté reste au service d'un effet de surprise plus que d'une réflexion sur les pouvoirs de la fiction : elle exhibe la complexité comme un décor plutôt qu'elle ne la creuse comme un problème en tant que tel.

Ainsi, l'illusion réflexive dit aussi quelque chose du statut de la littérature populaire contemporaine, prise entre l'exigence d'efficacité dramatique et la tentation de la sophistication formelle. Bussi n'est en ce sens ni un simple faiseur d'intrigues ni un véritable expérimentateur : il occupe un entre-deux où les procédés de la modernité sont convoqués pour servir les fins du divertissement, ce qui n'est ni une faute ni une trahison, mais un choix esthétique assumé, dont on peut mesurer ici la puissance autant que les limites.

²⁰⁴ Pour un aperçu de la réception contrastée du roman par les lecteur·rice·s, voir les critiques publiées sur la fiche de *Nymphéas noirs*, Babelio [En ligne], consulté le 12 mars 2026, URL : <https://www.babelio.com/livres/Bussi-Nympheas-noirs/384822/critiques>.

13) La réception de l'adaptation en bande dessinée : enjeux de la transposition intermédiatique

13.1) Introduction

Nous avons déjà, à plusieurs reprises, convoqué l'adaptation de *Nymphéas noirs* réalisée par Duval et Cassegrain : cet album nous a servi de contrepoint régulier. Il convient désormais de lui accorder une attention plus systématique, en nous concentrant sur les enjeux intermédiatiques de cette transposition. Comment les procédés textuels du roman (anachronies masquées, effets métalectiques de la voix, jeu onomastique, illusion temporelle) sont-ils traduits dans un médium visuel ? Et quelles transformations cette migration entraîne-t-elle dans la réception du récit ?

Cette analyse apportera des éléments de réponse à la problématique centrale du mémoire : en quoi les distorsions narratives dans *Nymphéas noirs* et son adaptation en bande dessinée transforment-elles le·la lecteur·rice en un·e interprète actif·ve, piégé·e par un trompe-l'œil temporel et identitaire ? L'étude de cette adaptation permet non seulement d'évaluer la fidélité narrative de l'œuvre graphique, mais surtout d'interroger les enjeux spécifiques de la transposition intermédiatique. Comme le montre Hellégouarc'h²⁰⁵, cette adaptation ne se contente pas de transposer le récit : elle crée un dialogue entre texte et image qui renforce l'effet de trompe-l'œil tout en exploitant les ressources propres au neuvième art qu'est la bande dessinée.

Cette partie se propose donc d'examiner comment les choix médiatiques de Duval et Cassegrain préservent ou transforment les mécanismes de tension narrative et de surprise identifiée dans le roman, tout en évaluant la réception de cette version graphique auprès du lectorat. Après avoir analysé l'adaptation à travers ses différentes dimensions (intermédiarité, instances narratives, rapport entre le verbal et le visuel, image comme trompe-l'œil), nous en proposerons enfin une lecture rhétorique d'ensemble, à l'aune des trois preuves aristotéliennes : logos, ethos et pathos.

13.2) L'intermédiarité comme cadre d'analyse

Pour analyser la transposition médiatique de *Nymphéas noirs*, il est utile de mobiliser la notion d'intermédiarité. Ce cadre permet de dépasser une approche purement comparative

²⁰⁵ Sur les enjeux de la transposition d'un récit à structure complexe en bande dessinée, voir Hellégouarc'h, *op.cit.*

qui mesurerait la seule fidélité de l'adaptation pour s'interroger sur les processus de transformation à l'œuvre lorsqu'un récit passe du langage verbal au langage visuel.

Telle que la théorise Müller, l'intermédialité ne constitue pas un système clos, mais un chantier ouvert, « un travail historique, descriptif et inductif²⁰⁶ ». Cette approche inductive convient particulièrement à notre objet : elle invite à ne pas plaquer un modèle préétabli sur l'adaptation, mais à observer les processus concrets par lesquels le récit se transforme d'un médium à l'autre. Müller souligne par ailleurs la dimension sociale de l'intermédialité, liée à des pratiques institutionnelles autant qu'artistiques²⁰⁷. Dans le cas qui nous occupe, cette dimension se manifeste nettement : l'adaptation paraît dans la collection « Aire libre » des éditions Dupuis, réputée pour ses albums exigeants²⁰⁸, et relève d'une stratégie de légitimation culturelle analogue à celle du roman, contribuant à la bande dessinée comme un médium capable de traiter des récits complexes.

Méchoulan, dans une perspective complémentaire, propose de penser l'intermédialité à partir du préfixe « inter » : plutôt que de considérer chaque média comme un objet isolé (le roman d'un côté, la bande dessinée de l'autre), il s'intéresse à ce qui se passe *entre* eux : aux passages, aux échanges, aux transformations²⁰⁹. C'est précisément dans cet espace relationnel que l'adaptation crée des effets de sens qui dépassent ceux du roman : la BD ne se contente pas d'illustrer le texte, elle en transforme les mécanismes en les faisant passer par des moyens visuels (couleur, découpage des vignettes, ellipses graphiques). Méchoulan invite en outre à intégrer à l'analyse « les multiples façons dont des temporalités différentes habitent chaque instant²¹⁰. » Cette perspective est d'autant plus pertinente que *Nymphéas noirs* repose justement sur la superposition de trois époques.

Cette transposition est d'autant plus délicate que le roman possède lui-même une forte dimension picturale, liée à l'influence de Monet sur Giverny et sur Fanette. On pourrait croire qu'une adaptation graphique en découle presque naturellement, or, c'est précisément cette dimension visuelle qui constitue le défi majeur de l'album : comment

²⁰⁶ Müller, *op.cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ « Aire libre », site officiel des éditions Dupuis [En ligne], consulté le 21 mars 2026, URL : https://www.dupuis.com/label/FR/1/aire_libre.html.

²⁰⁹ Méchoulan, *op.cit.*

²¹⁰ *Ibid.*

montrer sans révéler ? Comment figer en images ce qui, dans le texte, repose sur l'ambiguïté et l'illusion ? L'intermédialité, telle que la conçoivent Müller et Méchoulan, fournit le cadre permettant de répondre à ces questions, en plaçant au contre les processus de transformation plutôt que de se demander si l'album est fidèle à l'œuvre originale.

13.3) Instances narratives et polyphonie en bande dessinée

Pour analyser les instances narratives dans l'adaptation de *Nymphéas noirs*, il est utile de mobiliser la typologie proposée par Groensteen et reprise par Baroni. Groensteen distingue trois instances dans la bande dessinée²¹¹:

- le *récitant* : instance verbale qui s'exprime dans les récitatifs (les textes hors des bulles) ;
- le *monstrateur* : instance visuelle qui montre les personnages, les décors, les actions ;
- le *narrateur fondamental* : instance englobante qui organise l'ensemble.

Dans *Nymphéas noirs*, le récitant est incarné par la voix over de la narratrice, qui guide la lecture par ses commentaires cyniques et désabusés. Le monstrateur correspond aux choix graphiques de Cassegrain : palettes de couleurs distinctes pour chaque époque, cadrage qui isole la narratrice âgée dans des vignettes séparées, ellipses visuelles qui suggèrent le passage du temps sans l'expliciter. Le narrateur fondamental, que Baroni rapproche de la figure de l'« auteur construit²¹² », coordonne ces deux instances pour créer un effet de simultanéité trompeuse : le récitant semble raconter une histoire linéaire ancrée en 2010, tandis que le monstrateur montre des scènes de 1937, 1962 et 2010 disposées sur la page de manière à suggérer une continuité, sans que le·la lecteur·rice en prenne conscience à la première lecture.

Baroni souligne que, dans les médias visuels, la catégorie du narrateur n'est pertinente que lorsqu'une voix over commente le spectacle ou qu'un narrateur intradiégétique est mis en scène²¹³. Empruntée aux études cinématographiques, cette notion désigne la voix d'un narrateur dont le discours accompagne les images sans être audible par les personnages représentés, à la différence de la « voix off », qui renvoie à une source sonore

²¹¹ Baroni, « Pour une narratologie transmédiée », *op.cit.*

²¹² *Ibid.*, p. 166-167.

²¹³ *Ibid.*, p. 166.

intradiégétique simplement située hors du champ²¹⁴. La voix de la vieille femme relève bien du premier cas : son absence des vignettes concernées crée un décalage entre ce qu'elle dit et ce qui est montré, et ce décalage est la clé du trompe-l'œil narratif.

Ce décalage éclaire enfin un point de l'analyse du suspense en bande dessinée : le caractère synoptique de la planche peut affaiblir les effets qui dépendent d'un geste ou d'une action brève, que le·la lecteur·rice anticipe en parcourant la page du regard. Il épargne en revanche les suspenses portant sur un devenir incertain à long terme, comme l'issue d'une enquête²¹⁵. Or l'intrigue de *Nymphéas noirs* ne se joue pas case à case : le mystère central ne se dénoue qu'à la fin du volume. Loin d'être affaibli par la vue synoptique des planches, ce suspense est au contraire entretenu par la progression lente des indices et la répétition de motifs visuels²¹⁶.

13.4) Langage verbal et langage visuel : deux régimes de sens

Pour comprendre comment l'adaptation graphique de *Nymphéas noirs* transforme les distorsions narratives du roman, il convient de distinguer les propriétés respectives du langage verbal et du langage visuel. Ces deux systèmes sémiotiques ne fonctionnent pas selon les mêmes principes, et leur mise en relation produit des effets de sens spécifiques.

Le langage verbal, tel que le décrit la sémiotique structurale, se caractérise par sa linéarité. Il se déploie dans le temps : une phrase se lit successivement, mot après mot, et le sens se construit progressivement. Cette linéarité permet des effets de retardement, de suspense, de révélation progressive. Le·la lecteur·rice ne dispose jamais de l'ensemble de l'information en même temps ; il·elle est soumis·e à la temporalité du récit. C'est précisément cette linéarité que Bussi exploite dans *Nymphéas noirs* : en fragmentant le récit en trois voix apparemment simultanées et en datant le récit en 2010, il crée une illusion de co-temporalité que le·la lecteur·rice ne peut déconstruire.

²¹⁴ Baroni, « Pour une narratologie transmédiée », *op. cit.*, p. 161, note 18. Baroni y rappelle que la voix d'un narrateur intradiégétique devient « over » lorsque les images matérialisent son récit, son discours étant alors inaudible par les personnages figurant à l'écran.

²¹⁵ Baroni. *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, *op.cit.*, p. 328-329. Baroni y discute la thèse de Gauthier selon laquelle la synoptie désamorce le suspense « au sens strict ».

²¹⁶ *Ibid.*, p. 330-331, où Baroni montre que la lecture d'un volume complet permet de maintenir l'incertitude malgré la synoptie, à condition que le·la lecteur·rice ne feuillette pas à l'avance.

Le langage visuel, en revanche, se caractérise par sa tabularité²¹⁷. Une image se donne à voir dans son ensemble, simultanément. Le regard peut circuler librement sur la surface, revenir sur un détail, comparer des éléments. Cette propriété rend certains effets du roman plus difficiles à transposer. Ainsi, l'illusion selon laquelle Fanette, Stéphanie et la vieille narratrice sont trois personnes distinctes repose sur l'absence de représentation visuelle : le·la lecteur·rice les imagine distinctes faute de pouvoir les voir. En bande dessinée, où les personnages sont dessinés, l'adaptateur·rice doit trouver des stratégies pour maintenir l'ambiguïté malgré la matérialisation graphique.

Cependant, cette tabularité offre également des possibilités que le roman ne possède pas. La bande dessinée peut superposer des temporalités sur une même page, jouer sur la récurrence visuelle d'un motif, ou utiliser la couleur pour différencier des strates temporelles sans les expliciter. Elle peut, en d'autres termes, *montrer* ce que le roman ne peut que *suggérer*, mais elle doit pour cela inventer un langage visuel adapté.

13.5) Les contraintes du médium graphique

L'adaptation graphique fait face à des contraintes spécifiques qui influencent directement la manière dont les distorsions narratives sont transposées. Trois types de contraintes méritent d'être distingués.

La première contrainte est *temporelle*. Une bande dessinée se lit par séquences de vignettes, mais le rythme de lecture est plus libre que celui d'un film : le·la lecteur·rice peut s'attarder sur une vignette, revenir en arrière, comparer des pages. Cette liberté peut à la fois favoriser l'illusion (le·la lecteur·rice est pris·e par le flux narratif) et la déconstruction (il·elle peut repérer des incohérences). Duval et Cassegrain exploitent cette propriété en créant des pages où la simultanéité des temporalités est suggérée par la disposition spatiale des vignettes, invitant le·la lecteur·rice à un parcours non linéaire.

La deuxième contrainte est *spatiale*. Chaque page doit organiser un certain nombre de vignettes, et l'espace alloué à chaque séquence est limité. Le roman, lui, peut développer longuement une description, un dialogue, une introspection. La bande dessinée, quant à elle, doit condenser, choisir, ellipser. C'est pourquoi les auteurs ont dû réduire certains passages. L'ellipse graphique devient ainsi une arme narrative majeure : elle permet de

²¹⁷ Sur l'opposition entre le linéaire (le strip, temporel) et le tabulaire (la planche, spatial), voir Fresnault-Deruelle, Pierre. « Du linéaire au tabulaire ». *Communications* [En ligne], n° 24, 1976, p. 7-23, consulté le 03/05/2026, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1363.

sauter d'une époque à l'autre sans alourdir le récit, tout en laissant au·à la lecteur·rice le soin de combler les vides.

La troisième contrainte est *figurative*. BD, les personnages sont dessinés, donc identifiables : l'ambiguïté identitaire qui fonde le *twist* du roman est donc potentiellement compromise. Duval et Cassegrain relèvent ce défi en variant les traitements graphiques : palettes de couleurs distinctes pour chaque époque, représentations fragmentaires de la narratrice âgée (de dos, dans l'ombre), absence de ressemblance faciale trop marquée. Ces choix permettent de maintenir l'illusion jusqu'au dénouement, tout en offrant au·à la lecteur·rice attentif·ve quelques indices (tâches de rousseurs, forme du nez, etc.) Cette contrainte figurative éclaire enfin le choix de ne pas miser sur un suspense qui tiendrait en une case ou une planche : comme nous l'avons vu, la synoptie de la planche neutralise le suspense lié au geste bref, mais épargne celui qui porte sur l'ensemble du récit²¹⁸. C'est cette tension longue que l'album privilégie, en l'entretenant par la répétition de motifs visuels jusqu'à sa résolution finale.

13.6) La dialectique du stéréotype et de l'innovation dans l'adaptation graphique

Comme le rappelle Baroni à propos des *Gommes* de Robbe-Grillet, toute intrigue repose sur un équilibre entre le plaisir de la reconnaissance (celui des codes attendus) et le plaisir de la surprise (celui de leur transgression²¹⁹). L'adaptation de *Nymphéas noirs* joue sur cette dialectique à sa manière. D'un côté, elle active les stéréotypes visuels du polar : l'inspecteur en costume, les interrogatoires dans des pièces sombres. De l'autre, elle innove en exploitant la tabularité de la page pour créer des superpositions temporelles inédites. Le·la lecteur·rice reconnaît les codes du genre, ce qui le·la rassure et lui permet de formuler des hypothèses, mais la surprise finale vient précisément de ce que l'image n'avait cessé de montrer sans jamais le dire : l'identité unique des trois femmes. Comme le souligne Baroni, ce qui fascine dans les œuvres véritablement populaires, « c'est qu'en dépit de leur mode de production, elles échappent en partie à la standardisation²²⁰ ». L'album réussit ce

²¹⁸Voir *supra*, section 13.3, ainsi que Baroni, « Suspense et bande dessinée », chap. 13 de *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 338-339.

²¹⁹ Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 176-179. Baroni y discute la distinction, empruntée à Robbe-Grillet, entre un plaisir lié à la reconnaissance et un plaisir lié à la surprise.

²²⁰ *Ibid.*, p. 178-179.

tour de force : immédiatement accessible grâce aux stéréotypes, il n'en demeure pas moins profondément déroutant par son usage original du médium.

13.7) L'image comme « trompe-l'œil » visuel

L'une des spécificités de l'adaptation est son usage délibéré de l'image comme trompe-l'œil. Ce concept, emprunté à l'histoire de la peinture, désigne une représentation si fidèle qu'elle abuse le regard. Dans cette adaptation, le procédé opère à deux niveaux.

Au niveau le plus évident, les vignettes représentant des scènes d'époques différentes sont disposées de manière à suggérer une continuité temporelle. Le·la lecteur·rice, comme le·la spectateur·rice d'un tableau en perspective, se laisse prendre à l'illusion d'un espace-temps unifié : lorsque la vieille narratrice promène son chien le long du ruisseau et que la vignette suivante montre le cadavre de Morval, on suppose les deux événements simultanés, alors que la révélation finale les sépare de près d'un demi-siècle. (cf. Annexe 5, fig.6)

Au niveau plus subtil, l'image fonctionne comme un leurre : elle donne à voir des détails qui, anodins à première lecture, se révèlent être des indices à la relecture. Le chien, qui traverse les époques sans vieillir, en est l'exemple le plus frappant²²¹ : le·la lecteur·rice, habitué·e à la convention réaliste, interprète sa présence comme une continuité biologique. L'image ne dit pas le mensonge, elle le montre sans le commenter, laissant au·à la lecteur·rice le soin de déconstruire l'illusion après coup. C'est en ce sens que l'on peut parler, comme annoncé plus haut²²², d'un véritable *whodunit graphique* : l'enquête ne porte plus seulement sur l'identité du coupable, mais sur la chronologie réelle des événements, que le·la lecteur·rice doit reconstituer à partir d'indices que l'image expose sans jamais les souligner.

Ce simulacre visuel a des implications rhétoriques importantes. Là où le roman joue sur l'ambiguïté des mots et la polysémie du langage, la bande dessinée doit matérialiser ce qui, dans le texte, restait à l'état de suggestion. Cette matérialisation renforce l'illusion (le·la lecteur·rice croit ce qu'il·elle voit) autant qu'elle la fragilise, puisque l'image, une fois la vérité connue, peut être déconstruite case par case. Duval et Cassegrain assument

²²¹ Voir *supra*, sections 6.1.5 et 9 b), sur le motif du chien comme leurre d'identité.

²²² Voir *supra*, section 5.4 c).

cette tension : ils font le pari d'un·e lecteur·rice attentif·ve, prêt·e à revenir sur les vignettes après la révélation pour y découvrir une seconde couche de sens.

13.7.1) La rhétorique de la question : quand l'image interroge le·la lecteur·rice

Baroni rappelle un procédé bien connu des bandes dessinées-feuilletons des années 1930 : à la fin d'un épisode, un cartouche énumère explicitement les questions que le·la lecteur·rice est censé·e se poser. Par exemple, dans *Flash Gordon*, le cartouche contient : « Et maintenant, que vont faire Flash Gordon et Dale ? Zarkov acceptera-t-il l'invitation²²³? [...] ». Cette « rhétorique de la question » a pour fonction de rappeler au·à la lecteur·rice que le récit n'est pas terminé et que des mystères demeurent, l'incitant à poursuivre sa lecture. Dans *Nymphéas noirs*, le procédé est employé dès l'incipit, lorsque la vieille narratrice interpelle directement le·la lecteur·rice : « À votre avis, laquelle parvint à s'échapper²²⁴ ? »

L'adaptation en bande dessinée transpose cette rhétorique sur le plan visuel. L'image ne formule pas les questions en toutes lettres : elle les rend visibles, forçant le·la lecteur·rice à les formuler de lui·elle-même. Ainsi, la vignette montrant le cadavre de Morval, suivie d'une case où Neptune apparaît seul, invite silencieusement à se demander : « Qui a vu le crime ? » De même, la page 97, qui juxtapose trois époques, pose implicitement la question : « Quel est le lien entre Fanette, Stéphanie et la vieille narratrice ? » On notera toutefois un déplacement : là où la rhétorique du feuilleton relève surtout du suspense (l'à-venir incertain), celle de *Nymphéas noirs* relève également, voire davantage de la curiosité, puisqu'elle porte sur une vérité passée et dissimulée²²⁵.

Ainsi, l'album ne se contente pas de raconter une histoire : il engage le·la lecteur·rice dans un dialogue silencieux où chaque image est une question en attente de réponse. Comme le souligne Baroni, « Ces questions [...] visent à rappeler au lecteur que si un épisode vient de se terminer, d'autres interrogations plus anciennes ou plus générales peuvent être réactivées pour faire rebondir le récit²²⁶ ». Dans la bande dessinée, c'est l'image qui assume cette fonction réactivante, transformant la lecture en une enquête visuelle permanente.

²²³ Baroni, La tension narrative, chap. 13, « Suspense et bande dessinée », *op. cit.*, p. 329-330 (citant Guy Gauthier).

²²⁴ Bussi, *op. cit.*, p. 13.

²²⁵ Voir *supra*, section 3.2.2.

²²⁶ Baroni, La tension narrative, chap.13, « Suspense et bande dessinée », *op. cit.*, p. 330.

14) Analyse de scènes-clés de l'adaptation en bande dessinée

Avant d'aborder la dimension thymique, il serait pertinent d'analyser quelques scènes précises de l'album pour illustrer concrètement comment les choix graphiques de Duval et Cassegrain traduisent les mécanismes narratifs identifiés dans le roman. L'analyse qui suit se concentre sur des extraits précis de l'album *Nymphéas noirs*²²⁷. Loin de se prétendre exhaustive, elle vise à démontrer comment le passage par le médium graphique transforme, amplifie ou réinterprète les mécanismes narratifs à l'œuvre dans le roman. Chaque scène a été choisie pour illustrer un aspect particulier de cette transposition intermédiaire : gestion de la simultanéité illusoire, matérialisation visuelle de la superposition temporelle, ou encore exploitation de l'image comme leurre narratif.

a) La présentation des trois femmes.

Si on se réfère à ce passage du roman : « Cela dura treize jours. Le temps d'une évasion. Trois femmes vivaient dans un village. La troisième était la plus douée, la deuxième était la plus rusée, la première était la plus déterminée. À votre avis, laquelle parvint à s'échapper ? La troisième, la plus jeune, s'appelait Fanette Morelle ; la deuxième s'appelait Stéphanie Dupain ; la première, la plus vieille, c'était moi²²⁸. », l'adaptation en BD est particulièrement intéressante. En effet, l'image vient donner une impression de continuité que le texte seul ne produit pas avec la même immédiateté.

Sur ce point, l'adaptation en bande dessinée est particulièrement intéressante : l'image donne une impression de continuité que le texte seul ne produit pas avec la même immédiateté. La page 10 de l'album présente les trois femmes dans trois cases juxtaposées qui semblent découper un même chemin de Giverny en portions successives : le même sentier de terre, la même végétation luxuriante, les mêmes buissons fleuris (cf. Annexe 5, fig. 7). Les bordures entre les cases ne fonctionnent pas comme des ruptures spatiales, mais comme de simples délimitations d'un panorama unique, de sorte que le·la lecteur·rice perçoit instinctivement un seul espace traversé par trois femmes distinctes. Or ce que l'image présente comme une coexistence spatiale est en réalité une succession temporelle : non pas trois personnages occupant simultanément le même lieu, mais une seule et même femme à trois âges de sa vie. Le trompe-l'œil est d'autant plus efficace qu'il

²²⁷ Duval, *Nymphéas noirs*. Illustré par Cassegrain. Dupuis, *op.cit.*

²²⁸ Bussi, *Nymphéas noirs*, *op. cit.*, p. 15.

est silencieux : il ne repose sur aucun artifice textuel, mais sur la seule grammaire visuelle de la bande dessinée.

Ce procédé n'est pas sans rappeler ce que Thibault observe à propos de certaines planches de *Tintin au Tibet*, où la fragmentation d'un même décor en trois cases juxtaposées produit une impression de continuité spatiale au sein de laquelle les personnages semblent insignifiants²²⁹ (cf. Annexe 5, fig. 8). Chez Duval et Cassegrain, le mécanisme est toutefois retourné : ce n'est pas l'immensité du décor qui écrase les personnages et renforce un sentiment d'égarement, mais au contraire la familiarité du lieu qui les confond. Le chemin de Giverny, reconnaissable et récurrent, fonctionne comme un espace atemporel dans lequel les trois femmes se superposent sans que le·la lecteur·rice ne ressente la nécessité de les distinguer temporellement. L'effet de continuité ne produit pas ici du vide, mais de l'illusion sur base de la permanence des lieux.

On rapprochera également ce dispositif d'un autre exemple tiré de l'œuvre d'Hergé, analysé par Fresnault-Deruelle : dans *Le Secret de la Licorne*, le capitaine Haddock, emporté par son récit, heurte le portrait de son ancêtre, le chevalier de Hadoque, dont il est le sosie, et vient s'incarner dans le cadre déchiré²³⁰ (cf. Annexe 5, fig.9). La planche superpose ainsi deux temporalités (le présent de Haddock et le passé du chevalier) en jouant sur leur ressemblance. Duval et Cassegrain recourent au même dispositif de superposition temporelle, mais en inversent la logique de visibilité : là où Hergé l'expose, ils la maintiennent cachée jusqu'au dévoilement final.

Le traitement chromatique vient subrepticement nuancer cette impression d'homogénéité et sera présent tout au long de l'album. Fanette et Stéphanie baignent dans des tonalités chaudes et lumineuses (robes claires, végétation vibrante), tandis que la vieille femme apparaît dans des tons nettement plus désaturés, presque gris, qui la font surgir comme une ombre parmi les couleurs. Ce contraste introduit une dimension temporelle que le·la lecteur·rice enregistre sans nécessairement la conscientiser : il·elle perçoit une différence sans en tirer la conclusion qui s'impose, à savoir que cette désaturation est l'image du

²²⁹ L'argument est cité d'après la page Wikipédia consacrée à Tintin au Tibet, qui renvoie à : Thibault, Franck. « "Winter is coming" : angoisses de la page blanche après l'apocalypse dans la bande dessinée d'expression française ». Dans Nikou, Christos (dir.), *Imaginaires postapocalyptiques : Comment penser l'après ?*, UGA Éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2021, p. 131-173. Nous n'avons pas eu accès à l'article original.

²³⁰ Fresnault-Deruelle, Pierre. « Du linéaire au tabulaire », *op.cit.*, p. 15.

temps écoulé. Le trompe-l'œil fonctionne précisément parce que le·la lecteur·rice ne cherche pas encore à interpréter : il·elle croit voir « trois femmes dans un village », et c'est tout ce que l'image lui demande de voir pour l'instant.

b) La scène d'ouverture : le cadavre dans le ruisseau

Comparaison avec le roman.

La page 13 de la bande dessinée illustre bien la manière dont le défi de l'adaptation est relevé. La comparaison entre les pages 13 à 15 de l'album et les pages 19 à 26 du roman²³¹ met en évidence une fidélité globale à l'œuvre source, malgré le recours à des procédés d'ellipse propres au médium graphique.

L'album condense ainsi plusieurs passages du texte (descriptions du cadavre de Morval, anticipations sur sa découverte, réflexions de la narratrice sur son âge) en une formulation synthétique parfois intégrée à une seule réplique²³². Ce procédé de recomposition relève de la logique d'économie de la bande dessinée, contrainte par l'espace des vignettes et par la nécessité d'articuler texte et image, tout en restant fidèle à la voix de la narratrice. Cette condensation ne marque pas une rupture avec le texte source, mais une transposition dans un autre langage sémiotique : un travail de sélection et de hiérarchisation qui préserve l'essentiel du récit. D'ailleurs, malgré cette condensation, les dialogues sont fréquemment repris de manière quasi littérale, ce qui maintient la tonalité et la voix de l'œuvre originale.

Analyse de la stratégie visuelle

La stratégie visuelle de ces trois pages épouse, elle aussi, le roman. Dans le texte, le·la lecteur·rice est immédiatement plongé·e dans la conscience d'une narratrice âgée qui raconte sa promenade matinale au présent. Cette illusion de simultanéité (le récit au présent d'un événement que nous croyons découvrir en même temps qu'elle) masque le fait qu'il s'agit en réalité d'une remémoration ultérieure²³³.

Dans l'album, l'équivalent se trouve dès la page 13, où le découpage des cases joue un rôle déterminant : la case 2 montre le cadavre de Morval dans le ruisseau ; la case 3 ne

²³¹ Duval, Fred et Cassegrain, Didier, *Nymphéas noirs*, op. cit., p. 13-15; Bussi, *Nymphéas noirs*, op. cit., p. 19-26.

²³² *Ibid.*, « Le crane défoncé, c'était celui de Jérôme Morval, salement défoncé, même ! Sans compter la deuxième plaie, en plein cœur ! Il est 6 heures, un promeneur va bien passer, ou un jogger ou même un peintre ! Moi je suis trop vieille pour jouer les naïades. » (p.13/5)

²³³ Voir *supra*, section 6.1.1 (l'illusion d'une narration simultanée).

montre que Neptune en présence du cadavre, bien qu'on entende la voix de la narratrice ; les cases 4 et 5 montrent Neptune accompagné de la narratrice.

Deux hypothèses interprétatives sont possibles. La première reviendrait à lire les cases 1 à 3 comme une véritable analepse : le chien Neptune, tel qu'il existait au début des années 1960, serait effectivement présent lors de la découverte du cadavre, et Stéphanie, sa maîtresse, serait celle qui lui demande de reculer. Cette lecture, théoriquement plausible, est peu probable : le roman ne la valide pas, puisqu'il donne accès aux pensées de la vieille femme sous la forme d'un monologue intérieur établissant clairement que c'est elle, dans le présent de la narration, qui s'adresse à son chien. Même en traitant roman et album comme deux œuvres indépendantes, faire de Stéphanie celle qui découvre le cadavre impliquerait une réécriture substantielle de l'intrigue (car elle n'aurait alors alerté personne), stimulante sur le plan critique²³⁴, une telle hypothèse reste difficilement compatible avec la cohérence de l'œuvre.

La seconde hypothèse plus conforme à notre interprétation lit l'absence de la narratrice dans la troisième case comme la transposition graphique de l'ellipse narrative présente dans le roman. Le·la lecteur·rice est amené à percevoir la scène comme unifiée, alors même que l'image suggère, sans l'expliciter, que la vieille femme n'est pas physiquement présente au moment de la découverte du corps. Il s'agit donc d'une remémoration, comme dans le roman, ayant lieu lors d'une promenade effectuée des décennies plus tard en compagnie de son chien, qui se prolonge d'ailleurs à la page suivante.

La présence récurrente de Neptune joue dès lors un rôle déterminant : elle constitue un leurre visuel, le chien semblant traverser les temporalités et les vignettes pour assurer une continuité apparente²³⁵. Le procédé est de nouveau observable page 15, où un berger allemand apparaît à l'arrière-plan de la vignette 7 : la présence des inspecteurs indique pourtant qu'il s'agit cette fois d'une analepse correspondant à la découverte véritable du cadavre. La récurrence du chien entretient ainsi une ambiguïté temporelle qui oriente vers une fausse continuité. On observe un cas similaire page 20, où Neptune passe de la case 4 (la vieille femme) à la case 5 (les inspecteurs).

²³⁴ Sur ce type de relecture « contre-enquêtrice », voir *supra*, section 4.2 (Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd* ?).

²³⁵ Sur le chien comme leurre d'identité, voir *supra*, sections 6.1.5 et 13.7.

Sa présence est toutefois plus discrète que dans le roman. Dans le texte, Neptune est souvent nommé explicitement : le·la lecteur·rice est invité·e à retenir son nom, et son attention est attirée sur lui. Dans l'album, Duval et Cassegrain adoptent la stratégie inverse : Neptune est montré mais rarement nommé. On le voit renifler le cadavre, accompagner la vieille femme, passer près des inspecteurs ou des habitants, mais sans qu'on entende toujours son nom. Présent visuellement, il n'est pas signalé comme indice : il se fond dans le décor réaliste de Giverny, devient un détail graphique presque anodin, ce qui le rend d'autant plus savoureux à la relecture.

Toute la subtilité tient à ce décalage : le roman dit « Neptune » pour mieux cacher la succession des chiens ; l'album ne dit rien et laisse l'image travailler seule. Plus discrète, celle-ci ne ment pas ouvertement, mais n'alerte pas non plus. Ce n'est qu'à la relecture, une fois la révélation connue, que le·la lecteur·rice peut revenir sur la scène et se souvenir que le chien était bien là, sans que son nom ne lui ait jamais été soufflé. Le trompe-l'œil visuel est d'autant plus réussi qu'il ne cherche pas à se faire remarquer.

La double contrainte de l'image : entre souvenir subjectif et vision omnisciente

Dans le roman, la voix de la vieille narratrice encadre l'ensemble du récit, mais les scènes qu'elle n'a pu vivre (notamment les dialogues entre Sérénac et Bénavidès) sont rapportées par un narrateur omniscient à la troisième personne dont le statut n'est jamais clairement établi²³⁶. Cette dualité des instances permet de montrer des événements extérieurs à la conscience de la narratrice sans que le·la lecteur·rice s'interroge sur leur source.

Dans la bande dessinée, cette dualité devient problématique, car l'image n'a pas de voix. Lorsque l'album montre la découverte du cadavre par les inspecteurs, le·la lecteur·rice ne sait à quelle instance attribuer cette vision : souvenir précis de la vieille femme (mais comment connaîtrait-elle les détails de la tenue de Morval ?), reconstruction imaginaire, ou point de vue « caméra » sans justification diégétique ? Le problème s'aggrave quand on constate que le cadavre est représenté exactement de la même manière dans les vignettes où la vieille femme est absente (la découverte par les inspecteurs) et dans celles où elle est présente (sa promenade avec Neptune). Cette identité visuelle parfaite est peu crédible : si la vieille femme n'a pas vu le cadavre au moment des faits, elle ne peut en connaître la position, les vêtements ou la blessure avec une telle précision.

²³⁶ Voir *supra*, section 10 b) (la dualité des instances narratives et l'omniscience injustifiée).

Deux interprétations restent alors possibles : soit l'album assume un narrateur omniscient externe, distinct de la narratrice, qui montre des événements auxquels elle n'a pas accès (mais comment, dès lors, en connaît-elle les détails ?), soit toutes les vignettes représentent les souvenirs reconstruits ou les suppositions de la vieille femme sur le déroulement de l'enquête en son absence. On notera enfin que la narratrice âgée n'apparaît jamais dans une case partagée avec un personnage d'une autre époque : représentée dans les mêmes lieux, elle est systématiquement isolée dans des vignettes distinctes, ce qui renforce l'illusion d'une temporalité entrelacée sans confrontation directe.

c) Les superpositions temporelles : la page 97 (les trois époques superposées)

La page 97 de l'album constitue un véritable tour de force graphique : elle juxtapose sur une même planche les trois temporalités du récit (1937, 1962 et 2010) que seule la relecture permet de déconstruire.

La composition suit un découpage en huit vignettes qui alterne entre les époques. La première montre Stéphanie (en 1962) discutant avec Patricia devant l'école du village, au sujet de la suspicion qui pèse sur Jacques. Les deux vignettes suivantes effectuent un saut vers 1937 : on y voit les enfants, dont Fanette, échanger à propos du concours de la Fondation Robinson. Les vignettes 4 à 6 reviennent à 1962, avec Patricia et Stéphanie. Enfin, les vignettes 7 et 8 nous transportent en 2010 : la vieille narratrice (Stéphanie âgée) est assise sur un banc avec son chien Neptune, devant ce que l'on comprend être l'école.

C'est la dernière vignette qui concentre l'effet de surprise rétrospective. On y voit la vieille femme regarder dans le vide, perdue dans ses pensées. À la première lecture, le·la lecteur·rice interprète naturellement la scène comme contemporaine : la vieille narratrice observerait de loin la conversation entre Stéphanie et Patricia. À la relecture, le sens se renverse : la vieille femme n'entend pas Stéphanie rassurer Patricia quant à l'innocence de Jacques, elle se souvient de lui avoir dit, et mesure à quel point elle avait tort. Son regard vide n'est pas celui d'une observatrice, mais celui d'une femme qui revit une scène du passé. L'image, qui semblait relever d'une simple continuité spatiale, se révèle être une représentation du souvenir. C'est d'ailleurs un effet que le médium graphique ne signale par aucun artifice conventionnel (flou, changement de couleur, bordure différente), laissant au·à la lecteur·rice le soin de déconstruire l'illusion après la révélation finale.

Ce procédé repose sur un leitmotiv unificateur : l'école et la figure de l'institutrice. À Giverny, l'école est un lieu qui traverse les décennies sans se transformer radicalement : c'est là que Fanette est élève en 1937, que Stéphanie enseigne en 1962, et que la vieille narratrice revient s'asseoir en 2010. Ce motif spatial agit comme un opérateur de continuité : il permet aux trois temporalités de cohabiter sur une même page sans que le·la lecteur·rice, happé·e par la familiarité des lieux, ne prenne conscience du saut chronologique. Le fil conducteur n'est ni un personnage ni un événement, mais une fonction et un espace : l'école comme lieu de transmission, de savoir et de mémoire. Le choix est d'autant plus habile qu'il exploite une ambiguïté déjà présente dans le roman, où le·la lecteur·rice croit également que Fanette est l'élève de Stéphanie²³⁷ : en maintenant visuellement cette confusion, l'album prolonge et amplifie le trompe-l'œil originel.

Cette page illustre un effet de simultanéité trompeuse rendu possible par la tabularité du médium graphique : le·la lecteur·rice voit d'un seul coup d'œil trois moments distincts de la vie d'un même personnage, unifiés par un même cadre spatial et un même thème. Là où le récit verbal est contraint par la linéarité, la bande dessinée peut exposer plusieurs temporalités sur une même surface, créant une illusion de coprésence que le roman n'obtient qu'au prix d'une construction narrative complexe.

Cette analyse rejoint à nouveau la notion de « tissage intermédial » que Hellégouarc'h applique à l'adaptation²³⁸ : Duval et Cassegrain tissent ensemble peinture impressionniste et bande dessinée pour produire un univers où l'image « montre sans révéler ». La page 97 est exemplaire de ce tissage : elle entrelace les fils de trois temporalités dans une même composition, comme un tapis dont les motifs se répètent sans que l'on perçoive d'emblée la structure d'ensemble. Ce faisant, l'adaptation ne se contente pas de transposer le roman : elle en explicite visuellement le principe de récurrence cyclique qui, dans le texte, ne se dévoilait qu'à la relecture. Le·la lecteur·rice de la bande dessinée a, dès la page 97, une image de la structure même du récit sous les yeux : trois époques, un même lieu, une même femme. Encore faut-il, pour la voir, accepter de revenir sur ses pas et de regarder autrement.

²³⁷ Voir *supra*, section 8 e) (l'illusion autour de la figure de l'institutrice).

²³⁸ Hellégouarc'h, *op. cit.* Voir aussi *supra*, sections 6.1.5 et 13.1.

d) Les enterrements superposés (p. 41)

La manière dont la planche 41 traite cette scène s'oppose nettement à celle du roman. Là où Bussi, par la voix de la vieille narratrice, commentait longuement l'étrangeté des enterrements superposés²³⁹, au risque de rendre le dispositif trop voyant, Duval et Cassegrain adoptent une stratégie de discrétion visuelle bien plus subtile.

La page est organisée en quatre bandes horizontales. La première vignette montre le cimetière de Giverny vu de loin, une foule rassemblée pour l'enterrement de Jérôme Morval (1962) ; les vignettes 2 à 4 se concentrent sur des visages attristés, notamment celui de Patricia Morval. Aucun commentaire textuel n'accompagne l'événement : le·la lecteur·rice assiste simplement à des funérailles.

La suite opère un changement d'époque sans signalisation explicite. La bande suivante représente l'enterrement de Paul (1937) : on y voit les enfants, visiblement dévastés. Ceci est scène qu'on ne comprend qu'à la relecture, car sans la révélation finale, on croit qu'ils·elles assistent à l'enterrement de Morval. Cela entretient une curiosité discrète : quel est le lien de ces enfants avec Jérôme Morval ? Avec Fanette ? Avec la fameuse carte destinée à un enfant de onze ans²⁴⁰ ? Enfin, la bande du bas montre Stéphanie âgée (2010), seule dans le cimetière, se recueillant sur une tombe, celle de Jacques, son mari, qu'elle a tué après sa confession. Elle n'est plus entourée d'une foule : elle est isolée, plongée dans ses souvenirs.

Un seul cartouche narratif, dans la dernière vignette, mentionne « cinquième jour, mai 2010... ». Cette indication temporelle, typique du roman, est ici reprise presque machinalement : elle ancre l'ensemble de la page dans le présent de l'énonciation, alors que les bandes précédentes appartiennent manifestement à un passé lointain. Le cartouche fonctionne donc comme un leurre²⁴¹ : il dit « 2010 », mais l'image entremêle 1937, 1962 et 2010.

Là où le roman se livrait à une explication presque didactique (la narratrice soulignant « l'étrange coïncidence » des deux enterrements, décrivant la présence de Fanette et de Stéphanie), la bande dessinée se tait. L'image parle d'elle-même : les trois temporalités

²³⁹ Bussi, *op.cit.*, p105-110.

²⁴⁰ Sur cette carte et sa fonction d'indice, voir *supra*, section 8 a).

²⁴¹ Sur le cartouche daté « 2010 » comme leurre temporel, voir *supra*, section 10 b) (la datation systématique en 2010 par le narrateur omniscient).

sont juxtaposées sans commentaire. Le·la lecteur·rice, habitué·e à la linéarité du récit verbal, ne perçoit pas d'emblée le saut chronologique. La relecture révèle alors que ces trois bandes ne sont pas contemporaines, mais décrivent les trois deuils majeurs de la vie d'une même femme.

Cette discrétion visuelle présente plusieurs avantages sur le texte source. D'abord, elle préserve l'illusion : en ne commentant pas la superposition, la narratrice se rend moins suspecte, alors que dans le roman, son insistance à signaler la coïncidence des enterrements pouvait éveiller les soupçons²⁴². Ensuite, elle allège l'amertume du personnage : représentée seule et silencieuse, la vieille femme semble habitée par une mélancolie discrète plutôt que par l'aigreur revendicatrice du roman caractérisation. Dans le texte, en effet, le·la lecteur·rice la soupçonne parce qu'elle raconte l'histoire, parce qu'elle sait des choses qu'elle ne devrait pas savoir, et parce que c'est tout simplement possible. Enfin, en ne multipliant pas les indices textuels trop voyants, l'album évite l'écueil du roman, où certains passages laissaient transparaître la supercherie de manière un peu forcée.

D'un point de vue narratologique, cette planche illustre ce que l'on pourrait appeler une focalisation externe amplifiée par l'image : le·la lecteur·rice voit les trois enterrements sans que la narratrice ne les commente. Livré·e à sa propre interprétation, il·elle n'en éprouve que plus fortement la surprise finale.

e) Le tableau absent : les nymphéas noirs

Pourquoi l'image ne montre jamais le tableau

Dans le roman, la description des *Nymphéas noirs* de Stéphanie est remarquablement elliptique : « J'observe encore le village qui s'endort. Les réverbères et les dernières fenêtres éclairées du village, dans la nuit pâle, me rappellent les fleurs jaunes de mes "Nymphéas" noirs, comme autant de phares fragiles perdus dans un océan de ténèbres²⁴³. » Le tableau reste ainsi dans le roman une présence plus symbolique que visuelle : on en sait la valeur affective et narrative, mais jamais la forme exacte. On aurait pu croire que la bande dessinée, medium par définition visuel, saisirait l'occasion de matérialiser ce tableau énigmatique. Il n'en est rien.

Stratégie du contrechamp et maintien du mystère

²⁴² Voir *supra*, section 8 h) (la vieille narratrice comme suspecte idéale).

²⁴³ Bussi, *op.cit.*, p.384.

Duval et Cassegrain font au contraire le choix systématique de ne jamais le montrer de face. Durant l'album, plusieurs personnages sont représentés en train de le regarder, mais la composition des cases s'arrange toujours pour en dérober la surface au·à la lecteur·rice : on voit des dos, des cadres retournés, des regards dirigés vers un hors-champ. La case où la vieille femme tient le tableau contre elle, face au·à la lecteur·rice, en est l'exemple le plus net (cf. Annexe 5, *fig. 10*) : c'est le revers doré du cadre qui nous est présenté, le tableau lui-même restant invisible. La réplique qui l'accompagne est programmatique : « Je n'ai pas eu le courage de décrocher mes "Nymphéas" noirs... Personne ne pourra imaginer qu'une autre vie pleine de lumière se cache dessous²⁴⁴... » Le texte dit exactement ce que l'image fait : cacher. La case ne montre pas le tableau ; elle montre quelqu'un qui le cache, et qui dit le cacher. Le·la lecteur·rice se trouve ainsi doublement tenu·e à distance, par la composition graphique et par la parole du personnage.

Ce procédé relève de ce que l'on peut appeler une stratégie du contrechamp permanent : là où le cinéma et la bande dessinée utilisent habituellement le contrechamp pour révéler ce que regarde un personnage, Duval et Cassegrain l'inversent systématiquement. Le regard des personnages désigne le tableau sans jamais en autoriser la vision. Le·la lecteur·rice occupe dès lors une position structurellement frustrée : il·elle sait que le tableau existe, voit qu'il est regardé, en perçoit l'importance, mais ne le voit pas.

Le tableau comme métaphore de la révélation différée

Ce choix n'est pas anodin : il fait du tableau le double visuel du *twist* lui-même. De même que l'identité de la narratrice est différée jusqu'aux dernières pages, de même que les trois femmes ne se révèlent comme une seule qu'au dénouement, le tableau reste obstinément hors cadre jusqu'à la fin de l'album, où il n'apparaît que très partiellement. Cette révélation partielle est elle aussi significative : le tableau n'est pas pleinement montré, même à la fin, comme si l'œuvre refusait de tout livrer, comme si une part du mystère devait demeurer. Il fonctionne ainsi comme une métaphore visuelle de la logique narrative d'ensemble : quelque chose se cache en dessous, que le·la lecteur·rice ne verra jamais tout à fait.

On retrouve ici, transposée dans le langage graphique, la logique de suppression d'information que Baroni identifie comme le moteur de la tension narrative²⁴⁵. Le tableau

²⁴⁴ Duval, Fred et Cassegrain, Didier, *Nymphéas noirs*, *op. cit.*, p. 139.

²⁴⁵ Sur la suppression d'information comme moteur de la tension, voir *supra*, sections 3.2.3 et 7.

absent est un nœud thymique visuel : il génère une curiosité que l'album entretient délibérément sans jamais la résoudre complètement, faisant du tableau non pas un objet à voir, mais un objet à désirer.

15) La dimension rhétorique : logos, ethos, pathos de l'image

Pour affiner l'analyse de cette adaptation, on peut mobiliser la grille des trois preuves techniques (logos, ethos, pathos) théorisée par Aristote²⁴⁶. Traditionnellement appliquée au discours verbal, cette grille peut être étendue à l'analyse de l'image. Elle permet ici de relire, sous un angle proprement rhétorique, les mécanismes que nous avons déjà décrits dans le roman comme dans l'album en tant que ressorts de persuasion visuelle.

Le logos concerne la structure argumentative du discours, la manière dont il construit son raisonnement. Dans la BD, il s'incarne dans l'organisation séquentielle des vignettes et dans la logique causale qui relie les événements représentés. Duval et Cassegrain construisent un logos spécifique qui, comme dans le roman, repose sur une chronologie apparente masquant la véritable temporalité : la linéarité de la lecture (de gauche à droite, de haut en bas) suggère une succession temporelle qui n'est en réalité qu'une construction illusoire²⁴⁷. Le « raisonnement » que l'image propose au regard est donc un faux syllogisme visuel, une continuité déduite qui se révélera trompeuse.

L'ethos renvoie à l'image de l'instance qui produit le discours et en garantit la fiabilité. Dans la BD, cette instance est double : le dessinateur, qui impose un style graphique et une manière de voir, et, plus fondamentalement, la narratrice âgée dont la voix guide la lecture. L'ethos se construit par des choix graphiques subtils (la palette de couleurs, le traitement des personnages, la récurrence de certains motifs comme Neptune ou les nymphéas) qui forgent l'image d'une narratrice fiable et quasi omnisciente, alors qu'elle ne fait que reconstruire des souvenirs fragmentaires. L'album confère ainsi à sa narratrice un ethos de crédibilité qui, comme dans le roman²⁴⁸, participe au trompe-l'œil.

Le pathos, enfin, concerne l'affect produit sur le lecteur. La BD joue sur ce registre par des effets de couleur, de lumière et de cadrage : les planches bleutées évoquant la

²⁴⁶ Pour l'ensemble de cette grille (logos, ethos, pathos comme preuves techniques) et les définitions citées dans cette section, nous nous appuyons sur nos notes du cours « Questions de rhétorique et de sémiologie » dispensé par François Provenzano et Enzo D'Armenio, Université de Liège, année académique 2023-2024.

²⁴⁷ Voir *supra*, sections 6.1.1 et 13.7.

²⁴⁸ Voir *supra*, sections 6.1.1 et 8 a).

mélancolie, les vignettes où la narratrice âgée apparaît de dos dans l'ombre, les gros plans sur les visages, etc. Ces choix créent une atmosphère émotionnelle orientant la réception du récit. Le pathos désigne ainsi l'ensemble des dispositions affectives dans lesquelles on place l'auditoire par le discours qu'on lui tient²⁴⁹. L'adaptation graphique amplifie ce registre par des moyens spécifiquement visuels, que le texte seul ne pouvait mobiliser.

Ainsi relus à travers la triade rhétorique, les procédés de l'album révèlent leur cohérence : logos, ethos et pathos concourent à un même effet de persuasion, celui d'un trompe-l'œil qui emporte l'adhésion du regard avant que la révélation finale n'en défasse l'illusion.

16) Réception et expérience du·de la lecteur·rice

L'expérience de lecture de la BD diffère de celle du roman sur plusieurs points. Là où le roman invite à une lecture *herméneutique* (le·la lecteur·rice doit interpréter des indices textuels et formuler des hypothèses), la BD appelle une lecture *perceptive* : on voit les indices sans toujours les reconnaître comme tels. Comme le souligne Hellégouarc'h à propos de cette adaptation, l'objectif est de « montrer sans révéler²⁵⁰ », les nombreux sauts séquentiels sans transition organisant une véritable confusion temporelle. C'est cette confusion qui rend la première lecture immersive et le dénouement surprenant.

Dans le roman, la révélation produit un effet de reconfiguration rétroactive : le·la lecteur·rice doit réinterpréter tout ce qu'il·elle a lu à la lumière de la nouvelle information. Dans la bande dessinée, cet effet est amplifié par la dimension visuelle, puisqu'on peut physiquement revenir sur les vignettes et y voir ce qu'on n'avait pas vu²⁵¹. Cette re-vision transforme la lecture en une enquête visuelle, où le plaisir consiste moins à découvrir le twist qu'à repérer, après coup, les indices qui le préfiguraient. Hellégouarc'h observe ainsi que la démarche minutieuse de retour en arrière fait elle-même partie du plaisir : le·la lecteur·rice prend conscience d'un « deuxième niveau d'interprétation²⁵² » et se prend au jeu de la recherche des indices dissimulés dans les vignettes. Cette spécificité tient à la tabularité du médium graphique, qui rend visible ce que le texte ne pouvait que suggérer.

Cette expérience rend le·la lecteur·rice actif·ve : il·elle ne se contente pas de suivre l'intrigue, mais reconstruit le puzzle que l'album lui propose. Dondero rappelle, dans son

²⁴⁹ Définition tirée des notes de cours, *op. cit.* (voir note 1).

²⁵⁰ Hellégouarc'h, *op. cit.*

²⁵¹ Voir *supra*, sections 8 l) et 8 m).

²⁵² Hellégouarc'h, *op. cit.*

analyse des régimes de reproductibilité de l'image, que le « faux parfait²⁵³ », la copie si fidèle qu'elle en devient indiscernable de l'original, possède une puissance illusionniste particulière, car il brouille les repères perceptifs du·de la spectateur·rice. L'adaptation graphique de *Nymphéas noirs* fonctionne précisément sur ce principe : les vignettes qui se répètent à l'identique d'une époque à l'autre (mêmes lieux, même chien, mêmes gestes) créent un « faux parfait » visuel qui entretient l'illusion d'une continuité temporelle, alors que les événements représentés sont séparés par des décennies. En ce sens, l'album réalise pleinement le projet narratif de Bussi : il piège le·la lecteur·rice tout en lui offrant les moyens de s'en sortir par une relecture attentive.

Cette dynamique s'inscrit dans un cadre plus large, celui de la transmédiatité telle que la définit Henry Jenkins. Pour Jenkins, le récit transmédia se caractérise par une dispersion des éléments de la fiction à travers différents canaux, chaque médium apportant sa contribution propre au déploiement de l'histoire²⁵⁴. L'adaptation de *Nymphéas noirs* ne se contente pas de répéter le roman sur un autre support : elle exploite les ressources spécifiques du médium graphique pour créer une expérience irréductible à celle du texte source. Le·la lecteur·rice de la bande dessinée ne lit pas la même histoire que celui·celle du roman : il·elle vit une expérience perceptive différente, où l'image travaille à la fois à masquer et à dévoiler la structure cyclique du récit. C'est cette complémentarité entre les deux médiums, ce « tissage intermédia²⁵⁵ », qui fait la richesse de cette double œuvre.

17) De la dysphorie à l'euphorie : la courbe dramatique

La structure temporelle du roman (treize journées, du 13 au 25 mai 2010²⁵⁶) impose une linéarité apparente qui entre en tension constante avec les retours en arrière et les superpositions d'époques. Chaque jour ajoute une couche d'incertitude : le meurtre de Morval, les secrets des habitants, les trois voix féminines dont on ne perçoit pas encore l'unicité. Cette dysphorie, ce malaise cognitif et émotionnel, s'accumule, alimentée par des indices contradictoires et des ellipses qui retardent toute résolution. Le·la lecteur·rice,

²⁵³ Dondero, Maria Giulia « Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons. Entre fétichisme artistique et goût esthétique », *Actes sémiotiques* [En ligne], n° 110, 2017, consulté le 3 avril 2026, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3261>.

²⁵⁴ Jenkins, Henry, « Transmedia Storytelling 101 », *Confessions of an Aca-Fan*, 22 mars 2007, URL : http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (consulté via archive Wayback Machine).

²⁵⁵ Hellégouarc'h, *op. cit.*

²⁵⁶ Bussi, *op. cit.*, p. 14.

comme l'inspecteur Sérénac, avance à l'aveugle, sans parvenir à relier les fragments de l'intrigue.

Le point de bascule survient non pas au dénouement, mais avec la confession de Jacques Dupain à sa femme²⁵⁷. À ce moment, la narratrice (et avec elle le·la lecteur·rice) comprend pour la première fois l'ampleur de la vérité : son mari a tué non seulement Morval, mais aussi James et Paul. Cette confession agit comme un catalyseur thymique : elle déclenche à la fois la vengeance silencieuse de la narratrice et le flot rétrospectif du récit tout entier. C'est le point de dysphorie maximale : la vérité est atroce, et la narratrice découvre que toute son existence repose sur un mensonge.

L'euphorie conclusive ne naît pourtant pas d'un *happy end* conventionnel : la narratrice reste seule et âgée après avoir laissé mourir son mari. Elle naît de la reconfiguration cognitive que provoque la révélation de l'unicité des trois femmes. Soudain, le·la lecteur·rice comprend ce qu'il·elle n'avait pas saisi : les indices épars s'agencent, les temporalités se démêlent, les pièces manquantes du puzzle trouvent leurs places. Cette euphorie est d'autant plus intense qu'elle est méta-cognitive : le plaisir ne vient pas de la situation des personnages, mais de la prise de conscience de son propre aveuglement et de la virtuosité de l'auteur. La relecture prolonge et amplifie cette euphorie²⁵⁸, transformant la lecture en un jeu jubilatoire de reconnaissance. Ainsi, la courbe dramatique conduit le·la lecteur·rice d'un malaise initial à une satisfaction intellectuelle, où la résolution de l'énigme policière se double d'une révélation sur la nature même du récit.

18) Le rôle cathartique du dénouement

La notion de catharsis, héritée de la *Poétique* d'Aristote, désigne le fait de purger les passions que provoque chez le·la spectateur·rice la représentation tragique. Dans le roman policier contemporain, cette fonction se trouve déplacée : ce n'est plus tant l'identification aux souffrances du héros qui purge les émotions, que la résolution intellectuelle de l'énigme et le rétablissement d'un ordre symbolique. *Nymphéas noirs* en offre une illustration singulière, d'autant plus ambiguë qu'elle repose sur un acte de vengeance silencieuse.

²⁵⁷*Ibid.*, p. 458-467. Sur la confession comme élément déclencheur du récit rétrospectif, voir *supra*, section 6.1.4. Notons que la vieille narratrice tue son mari à la page 78 lors du « troisième jour », nous n'apprenons pourquoi que bien plus tard.

²⁵⁸ Sur la prime à la relecture, voir *supra*, sections 8 l) et 8 m).

Le dénouement ne procure pas une simple satisfaction policière (l'arrestation du coupable), mais une libération émotionnelle qui procède de trois mécanismes. D'abord, la révélation de l'unicité des trois femmes permet de recomposer rétrospectivement le puzzle temporel et identitaire, dissipant la confusion dysphorique entretenue tout au long du récit. Ensuite, la confession de Jacques, en dévoilant l'étendue de ses crimes, transforme le mari jaloux en figure de pure noirceur, justifiant aux yeux du·de la lecteur·rice le geste qui va suivre. Enfin, et c'est le point le plus problématique, la narratrice débranche les perfusions qui maintiennent son mari en vie. Le roman montre ce geste dès ses premières pages, mais en suspend longtemps le sens²⁵⁹ : ce n'est qu'une fois la confession révélée que le·la lecteur·rice peut y lire une vengeance, et se trouve implicitement invité·e à l'approuver.

Cette libération par le meurtre du mari constitue une catharsis ambiguë. D'un côté, elle respecte le schème aristotélicien : la pitié pour la narratrice, dont la vie a été dévastée par le mensonge et la jalousie, et la crainte devant l'aveuglement d'une existence bâtie sur l'illusion, sont purgées par l'acte final, qui rétablit une forme de justice poétique²⁶⁰. De l'autre, cette catharsis heurte les attendus moraux du roman policier classique, où le coupable est déféré à la justice, non exécuté par sa victime. L'ambiguïté est d'autant plus forte que la narratrice, en commettant cet acte, se fait justice et échappe à toute sanction, tandis que le·la lecteur·rice, manipulé·e par le récit, est conduit·e à éprouver un soulagement coupable.

On peut d'ailleurs lire cette fin à la lumière des récits de vengeance féminine²⁶¹ : une femme dépossédée de toute son existence par un homme, un mari à la fois possessif, menteur et meurtrier, finit par lui reprendre le seul pouvoir qui lui reste, celui de décider de sa mort. Le·la lecteur·rice, conduit·e à approuver ce geste, occupe alors une position trouble, contraint·e d'éprouver de la satisfaction devant un acte que la morale ordinaire

²⁵⁹ Bussi, *Nymphéas noirs*, *op. cit.*, p. 78 (le débranchement des perfusions) et p. 458-467 (la confession de Jacques), p. 31 pour le débranchement et 132-136 dans l'album de Duval et Cassegrain.

²⁶⁰ Sur la justice poétique, voir *supra*, section 5.2 d) (Baldick).

²⁶¹ Le motif de la vengeance féminine, une femme blessée qui se fait justice elle-même, hors de toute institution, traverse de nombreux récits, au cinéma (*Kill Bill* de Quentin Tarantino, 2003-2004 ; *Promising Young Woman* d'Emerald Fennell, 2020) comme en littérature ou même dans la mythologie avec la figure de Médée. *Nymphéas noirs* s'en distingue toutefois par la discrétion du geste : un simple débranchement silencieux.

condamnerait. Cette parenté générique éclaire l'ambivalence du dénouement : la catharsis y est aussi une jouissance vindicative.

Ainsi, la catharsis à l'œuvre dans *Nymphéas noirs* n'est ni purement tragique ni purement policière : elle est réflexive. Elle purge moins les passions que l'incertitude cognitive, et substitue à la pitié et à la crainte une forme d'admiration pour l'architecture narrative, doublée d'un plaisir trouble devant la vengeance accomplie. Ce faisant, le roman interroge les limites éthiques du dispositif cathartique : jusqu'où le·la lecteur·rice est-il·elle prêt·e à suivre une narratrice qui se fait justicière, et à quel prix la surprise narrative se paie-t-elle en adhésion morale ?

19) Conclusion générale

Ce mémoire avait pour objectif d'analyser les ressorts de la manipulation narrative à l'œuvre dans *Nymphéas noirs* de Michel Bussi et dans son adaptation en bande dessinée par Fred Duval et Didier Cassegrain. Il s'agissait de comprendre par quels mécanismes ces deux œuvres transforment leur destinataire en un·e interprète actif·ve, contraint·e de reconstruire après coup la cohérence d'un récit qui l'a d'abord trompé·e. Au terme de cette étude, il apparaît que ce piège narratif ne tient pas du hasard ni du simple effet de surprise, mais d'une construction d'ensemble rigoureuse, où chaque procédé concourt à dissimuler l'unité des trois héroïnes jusqu'à la révélation finale.

Le premier apport de ce travail réside dans la description précise des distorsions temporelles qui fondent l'illusion. En mobilisant Genette, l'analyse a montré que Bussi déguise une narration ultérieure en narration simultanée : la vieille femme raconte au présent une histoire qu'elle a en réalité vécue des années plus tôt, de sorte que le·la lecteur·rice croit assister à des événements contemporains alors qu'il·elle reconstitue, sans le savoir, des souvenirs. À cette illusion vocale s'ajoutent un ancrage fictif de l'ensemble du récit en 2010, l'atemporalité d'un village de Giverny figé dans son décor impressionniste, un jeu généralisé sur les prénoms qui empêche d'identifier les personnages d'une époque à l'autre, et le motif récurrent du chien, dont l'apparente permanence masque en réalité la succession de six animaux distincts. Tous ces procédés (que nous avons choisis parmi d'autres) tendent vers un même effet : un trompe-l'œil temporel et identitaire que les dernières pages viennent dissiper.

Le deuxième apport tient à l'éclairage que la narratologie de Baroni apporte sur l'expérience de lecture. Là où les outils genettiens permettent de décrire le dispositif, ils

ne suffisent pas à expliquer pourquoi un tel récit suscite simultanément la frustration et le plaisir. L'analyse a montré que *Nymphéas noirs* superpose trois formes de tension : le suspense de l'enquête policière, la curiosité rétrospective vis-à-vis des crimes, et la surprise finale sur l'identité de la narratrice. Cette suppression prolongée d'information dessine une courbe dramatique qui mène le·la lecteur·rice de la dysphorie à l'euphorie cognitive de la révélation, qui réordonne soudain l'ensemble des éléments qui étaient dispersés. C'est précisément cette structure qui fait du·de la lecteur·rice un·e véritable co-auteur·rice : la relecture, loin d'être un simple retour en arrière, devient une expérience à part entière, où l'on repère enfin les indices semés dès les premières pages et où l'on mesure l'écart entre l'interprétation initiale et la vérité.

Le troisième apport réside dans l'examen critique du dispositif. Si l'ingéniosité de la construction est indéniable, l'analyse n'a pas contourné ses fragilités. L'accumulation d'artifices (le jeu onomastique, la succession invraisemblable de six chiens identiques, le changement de nom de Sérénac, ou encore la rencontre impossible entre Fanette et Stéphanie) laisse parfois transparaître une mécanique trop visible, au point que la cohérence diégétique se trouve, en certains endroits, sacrifiée au profit de l'effet de surprise. Cet examen a également conduit à une précision importante : le mensonge à l'œuvre n'est pas celui de la narratrice, mais celui de l'auteur. La vieille femme n'est pas une manipulatrice cherchant à dissimuler sa culpabilité, à la différence du narrateur de Christie, elle est une victime dont la confusion sincère est exploitée par le récit pour égarer le·la lecteur·rice. Cette distinction éclaire l'ambiguïté morale d'un dénouement où la narratrice, devenue justicière, échappe à toute sanction.

Le quatrième apport, enfin, concerne la transposition de ce dispositif dans l'adaptation en bande dessinée. L'étude comparée des deux médiums a montré que l'album ne se contente pas d'illustrer le roman, mais relève un défi spécifique : empêcher l'image, qui montre nécessairement, de trahir trop tôt ce que le texte parvient à taire. Duval et Cassegrain y parviennent en exploitant la tabularité de la planche, qui leur permet de superposer plusieurs époques sur une même page, et en jouant des ressources propres au médium. Le passage au visuel modifie ainsi la nature de l'illusion : il la rend à la fois plus immédiate, puisque le·la lecteur·rice voit sans comprendre, et plus jouissive à déconstruire, puisque la relecture prend la forme d'un retour physique sur les vignettes. L'analyse rhétorique de l'image, à travers les notions de logos, d'ethos et de pathos, a confirmé que ce trompe-l'œil graphique relève d'une véritable stratégie de persuasion visuelle.

En définitive, *Nymphéas noirs* apparaît moins comme une simple énigme policière que comme un dispositif réflexif, qui interroge l'acte de lecture lui-même. En faisant du·de la lecteur·rice à la fois l'enquêteur·rice et le sujet de l'enquête, l'œuvre illustre la puissance et les limites de la narration et du jeu avec son lectorat. Elle confirme aussi l'intérêt d'une approche croisant la narratologie structurale de Genette et la narratologie thymique de Baroni : la première donne les moyens de décrire le mécanisme, la seconde d'en comprendre l'effet. C'est dans cet écart entre ce que l'on voit et ce que l'on comprend, entre le temps linéaire de la lecture et le temps cyclique de la relecture, que réside la singularité de *Nymphéas noirs*.

Annexe

Annexe 1– Correspondances identitaires et chronologiques dans *Nymphéas noirs*

Le tableau suivant présente les trois grandes époques du récit (1937, ~1962, 2010) et indique, pour chaque personnage, son nom et son statut à chacune de ces périodes. La dernière colonne explicite les liens d'identité profonde qui unissent ces personnes.

Personnage (nom à l'époque)	Âge / statut en 1937	Âge / statut en ~1962	Âge / statut en 2010	Identité véritable unifiée (lien entre les époques)
Fanette Morelle	11 ans, écolière prodige de la peinture	—	—	La protagoniste : enfant surdouée, future Stéphanie Dupain, puis vieille narratrice.
Stéphanie Dupain	—	~36 ans, institutrice à Giverny	—	La protagoniste adulte (Fanette devenue Stéphanie après son mariage). Femme de Jacques Dupain. Institutrice du village.
« La vieille narratrice »	—	—	84 ans, recluse dans le moulin	La protagoniste âgée (Stéphanie Dupain vieillie).

Personnage (nom à l'époque)	Âge / statut en 1937	Âge / statut en ~1962	Âge / statut en 2010	Identité véritable unifiée (lien entre les époques)
Vincent (surnom)	~11 ans, camarade de Fanette	—	—	Enfant jaloux et possessif, amoureux de Fanette. Deviendra Jacques Dupain.
Jacques Dupain	—	Mari de Stéphanie, ~36 ans	Mari de la narratrice, ~84 ans (mourant)	Vincent devenu adulte ; meurtrier de James, Paul et Morval.
Camille (surnom)	~11 ans, camarade maladroit et moqué	—	—	Enfant qui deviendra Jérôme Morval.
Jérôme Morval	—	Ophthalmologiste, amateur d'art, ~36 ans	—	Camille adulte ; riche séducteur, victime du meurtre initial.
Mary (surnom)	~11 ans, camarade discrète	—	—	Enfant qui deviendra Patricia Morval.

Personnage (nom à l'époque)	Âge / statut en 1937	Âge / statut en ~1962	Âge / statut en 2010	Identité véritable unifiée (lien entre les époques)
Patricia Morval	—	Épouse de Jérôme Morval	—	Mary adulte ; épouse trompée.
Paul (surnom) / Albert Rosalba	~11 ans, premier amour de Fanette	— (décédé)	—(décédé)	Enfant mort dans des circonstances que l'on croit accidentelles ; en réalité tué par Vincent.
James	Peintre américain, mentor de Fanette (adulte)	— (décédé)	— (décédé)	Tué par Vincent par jalousie.
Laurence Sérénac (puis Laurentin)	—	Inspecteur de police, ~35 ans	Âgé, recroisé à la fin, enquête en tant que Laurentin	Inspecteur chargé de l'enquête sur la mort de Morval ; son nom change sans justification convaincante à la fin du roman.

Personnage (nom à l'époque)	Âge / statut en 1937	Âge / statut en ~1962	Âge / statut en 2010	Identité véritable unifiée (lien entre les époques)
Sylvio Bénavides	–	Adjoint de Sérénac	–	Enquêteur ; c'est lui qui, des années plus tard, révélera certains détails à la vieille narratrice.
Neptune (chien)	Premier Neptune (1922-1938)	Deuxième, troisième, quatrième... chiens successifs		Il y a plusieurs chiens portant le même nom.

Annexe 2 – Whodunit et red herrings dans *Nymphéas noirs*

Tout au long du roman, l'enquête sur la mort de Jérôme Morval et la relecture des crimes passés (James, Paul/Albert Rosalba) suscitent chez le·la lecteur·rice une série d'hypothèses concurrentes. Le tableau ci-dessous recense les principales pistes, leurs invocateurs diégétiques (personnages qui les formulent ou les indices qui les suggèrent), les mobiles implicites, et leur statut par rapport à la solution finale.

Hypothèse	Qui la formule / quels indices la soutiennent ?	Mobile supposé	Validité finale
Jacques Dupain est le meurtrier	L'inspecteur Sérénac dès le début du roman (jalousie patente de Jacques). Les rumeurs du village sur son caractère possessif.	Jalousie conjugale : Jacques croit que Stéphanie le trompe avec Morval.	Vraie (pour les meurtres de James, Paul et Morval).
La vieille narratrice est la meurtrière	Son ton cynique, sa connaissance des détails, sa déclaration liminaire (« la première [...] put tranquillement [...] tuer »).	Vengeance personnelle ou collective.	Fausse (elle n'a tué que son mari, à la toute fin, par vengeance après la confession).
Patricia Morval est la meurtrière	Elle est systématiquement trompée par Jérôme ; elle hérite de sa fortune.	Crime passionnel ou cupidité.	Fausse.

Hypothèse	Qui la formule / quels indices la soutiennent ?	Mobile supposé	Validité finale
Un enfant caché (fils illégitime de Morval) est le meurtrier	Carte d'anniversaire trouvée sur le cadavre, adressée à un enfant de 11 ans. Morval n'a pas d'enfant officiel. Fanette a 11 ans et ne connaît pas son père.	Vengeance pour abandon ou reconnaissance impossible.	Fausse (la carte vient en réalité de Camille/Morval jeune).
Trafic d'œuvres d'art / faux tableaux	Morval collectionnait les toiles ; l'affaire Murer (tableau de Monet volé) ; James était peintre.	Meurtre commandité par un réseau de faussaires ou de receleurs.	Fausse (cette piste est un leurre.)
Une ancienne affaire (mort d'Albert Rosalba / Paul)	Similitudes entre la mort de Morval et celle de l'enfant (même ruisseau, même mode opératoire). Le passé du village ressurgit.	Vengeance d'un proche de l'enfant mort (qui serait devenu adulte).	Partiellement vraie : les meurtres sont liés (même coupable), mais la vengeance n'est pas le mobile, c'est toujours la jalousie de Vincent/Jacques.
Le meurtre est un accident ou un suicide déguisé	Morval avait des ennemis, mais rien ne prouve l'intention.	—	Fausse (la triple blessure exclut l'accident).

Annexe 3 – Concepts clés de Raphaël Baroni mobilisés dans le mémoire

Concept	Définition minimale
Tension narrative	Établissement, maintien et résolution d'une incertitude chez le·la lecteur·rice, dont dépend l'intérêt du récit.
Suspense	Incertitude tournée vers l'avenir : le·la lecteur·rice se demande « que va-t-il se passer ? ».
Curiosité	Incertitude rétrospective : le·la lecteur·rice se demande « que s'est-il passé ? ».
Surprise	Renversement qui contredit les attentes du·de la lecteur·rice et reconfigure rétroactivement le sens du récit.
Dysphorie / euphorie	Dysphorie passionnante : malaise ou frustration vécus comme agréables car ils stimulent le désir de savoir. Euphorie conclusive : satisfaction esthétique lors du dénouement.
Récit mimétique	Récit qui représente un monde et une temporalité incarnée afin d'immerger le·la lecteur·rice et de susciter une tension narrative (roman, nouvelle, BD, film, série), par opposition aux formes non mimétiques (jeu d'échecs, dames) ou non narratives (recette de cuisine).
Récit immersif	Récit qui plonge le·la lecteur·rice dans un univers fictionnel et sollicite sa participation émotionnelle et cognitive.

Concept	Définition minimale
Structure de la transmission narrative	Organisation abstraite du récit (ordre, rythme, point de vue) indépendante de la manifestation médiatique concrète (verbal, visuel, etc.).
Manifestation médiatique	Incarnation concrète de la structure narrative dans un support spécifique (verbal, visuel, audiovisuel), avec ses contraintes et potentialités propres.

Annexe 4 – Concepts clés des autres auteurs mobilisés

Auteur	Concept(s)	Définition minimale	Référence principale
Gérard Genette	Anachronie, analepse, prolepse	Écart entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit ; retour en arrière (analepse) ; anticipation (prolepse). Appartiennent à la catégorie de l'ordre.	<i>Figures III</i> (1972)
	Voix narrative	Statut du narrateur (hétérodiégétique / homodiégétique / autodiégétique) et temps de la narration (ultérieure, antérieure, simultanée, intercalée).	<i>Figures III</i> (1972)
	Focalisation	Mode de régulation de l'information : zéro (omnisciente), interne (savoir limité à un personnage), externe (comportements observables uniquement).	<i>Figures III</i> (1972)

Auteur	Concept(s)	Définition minimale	Référence principale
Tzvetan Todorov	Double histoire (whodunit)	Structure du roman policier à énigme : histoire du crime (absente, à reconstituer) et histoire de l'enquête (présente, suivie par le·la lecteur·rice).	<i>Poétique de la prose</i> (1971)
Vera Tobin	Well-made surprise	Surprise qui produit une réinterprétation fulgurante des événements, avec le sentiment que les indices étaient présents dès le début.	<i>Elements of Surprise</i> (2018)
	Curse of knowledge	Biais cognitif rendant difficile, après la révélation, de reconstituer son propre état d'ignorance antérieur.	<i>Elements of Surprise</i> (2018)
Christopher Booker	Anagnorisis	Passage de l'ignorance à la connaissance ; reconnaissance qui transforme rétroactivement le sens du récit.	<i>The Seven Basic Plots</i> (2004)

Auteur	Concept(s)	Définition minimale	Référence principale
	Peripeteia	Renversement soudain de la situation et de la fortune d'un personnage, souvent associé à l'anagnorisis.	<i>The Seven Basic Plots</i> (2004)
Pierre Bayard	Contre-enquête	Relecture critique d'un roman policier proposant une solution alternative à celle fournie par le détective.	<i>Qui a tué Roger Ackroyd ?</i> (1998)
Éric Méchoulan	Intermédialité et anachronie	Prise en compte des « plis du temps » et des temporalités multiples qui habitent chaque médium.	« Intermédialité, ou comment penser les transmissions » (2017)
Thierry Groensteen	Récitant, monstrateur, narrateur fondamental	Récitant : instance verbale (récitatifs). Monstrateur : instance visuelle (montre les personnages, décors, actions). Narrateur fondamental : instance englobante qui organise l'ensemble.	<i>Système de la bande dessinée</i> (1999), cité par Baroni.

Annexe 5- annexes iconographiques

Fig.1 Stéphanie et Patricia	Fig.2 Fanette et James	Fig.3 Les inspecteurs	Fig.4 Le gendarme
			

Fig. 5 images suggestives



Fig.6 Découverte du cadavre



Fig. 6 bis



Fig.7 Chemin Giverny p.13



<i>Fig. 8 Tintin au Tibet</i> 	<i>Fig. 9 Le secret de la licorne</i> 	<i>Fig. 10 Les Nymphéas noirs</i> 
---	---	---

Bibliographie

Sources primaires

Corpus à l'étude

Bussi, Michel. *Nymphéas noirs*. Paris : Pocket, 2013.

Duval, Fred. *Nymphéas noirs*. Illustré par Didier Cassegrain. Dupuis, coll. « Aire Libre », 2019.

Sources secondaires

Narratologie

Baroni, Raphaël. *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2007.

Baroni, Raphaël. *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève : Slatkine, coll. « Érudition », 2017.

Baroni, Raphaël. « Pour une narratologie transmédiat ». *Poétique*, 2017/2, n° 182, p. 155-175. DOI : 10.3917/poeti.182.0155.

Baroni, Raphaël. « Suspense et bande dessinée ». Dans *La Tension narrative*. Paris : Seuil, 2007, p. 328-339.

Demoulin, Laurent. « Montalbetti métaleptique ». Dans Tonia Raus et Gian Maria Tore (dir.), *Comprendre la mise en abyme*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 231-245.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971.

Théorie du récit, du plot twist et de la surprise narrative

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London: Continuum, 2004.

Fortin, Anne-Laure. « Reading for the Plot de Peter Brooks: lecture du désir, lecture de l'intrigue ». *Tropismes*, no 15, Centre de recherches anglophones, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008, p. 9-21.

Tobin, Vera. *Elements of Surprise: Our Mental Limits and the Satisfactions of Plot*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2018.

Kay, Judith et Rosemary Gelshenen. *Discovering Fiction Student's Book 2: A Reader of American Short Stories*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Également cité dans: Wikipédia, s.v. « Plot twist » [en ligne], consulté le 31/03/2026, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Plot_twist.

Narrateur non fiable et mensonge narratif

Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Éditions de Minuit, 1998.

Christie, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. Traduit par Françoise Jamoul. Paris : LGF/Le Livre de Poche, 2007.

« Alors pourquoi tu mens ? ». *Revue française de psychanalyse*, 2015/1, vol. 79, p. 5-5. En ligne : shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2015-1-page-5?lang=fr. Consulté le 16/05/2026.

Intermédialité et transmédiatité

Baetens, Jan. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 16, 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 24 mars 2026, § 12. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.974>

Dondero, Maria Giulia. « Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons. Entre fétichisme artistique et goût esthétique ». *Actes sémiotiques* [En ligne], n° 110, 2017. URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3261>.

Fresnault-Deruelle, Pierre. « Du linéaire au tabulaire ». *Communications* [En ligne], n° 24, 1976, p. 7-23, consulté le 03/05/2026, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1363.

Hellégouarc'h, Pascale. « Tissage intermédial : l'exemple du roman graphique *Nymphéas noirs* de Michel Bussi, Didier Cassegrain et Fred Duval ». *Plasticité* [En ligne], n° 3, 2021. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/458>.

Jenkins, Henry. « Transmedia Storytelling 101 ». *Confessions of an Aca-Fan*, 22 mars 2007. URL : http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

Méchoulan, Éric. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions ». *Fabula / Les colloques*, « Création, intermédialité, dispositif », 2017, p. 3-5. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4278.php>.

Müller, Jürgen E. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *MédiaMorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110. URL : https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2006_num_16_1_1138.

Thibault, Franck. « "Winter is coming" : angoisses de la page blanche après l'apocalypse dans la bande dessinée d'expression française ». Dans Nikou, Christos (dir.), *Imaginaires postapocalyptiques : Comment penser l'après ?* UGA Éditions, coll. « Ateliers de

l'imaginaire », 2021, p. 131-173. Cité par Wikipédia, « Tintin au Tibet », *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], consulté le 15/05/2026, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintin_au_Tibet.

Dupuis. « Aire Libre ». Site officiel de l'éditeur Dupuis [En ligne], consulté le 21 mars 2026. URL : https://www.dupuis.com/label/FR/1/aire_libre.html.

Comptes rendus et articles critiques

Crombet, Hélène. « Raphaël Baroni, Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires ». *Questions de communication*, n° 33, 2018, p. 399-401. DOI : 10.4000/questionsdecommunication.13115.

Labouret, Denis. Compte rendu de Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2007. Dans *Romanica Silesiana*, p. 176-178.

Syllabus et ressources pédagogiques

Demoulin, Laurent. *Analyse textuelle II. Introduction à la narratologie* (syllabus). Université de Liège, 2021-2022.

Sources encyclopédiques et en ligne

« Cliffhanger ». Wikipédia, l'encyclopédie libre [En ligne], consulté le 19/04/2026. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cliffhanger>.

« Intermédialité ». Wikipédia, l'encyclopédie libre [En ligne], consulté le 31 janvier 2026. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Interm%C3%A9dialit%C3%A9>.

« Plot twist », *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], consulté le 10 avril 2026, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Plot_twist.

« Red herring ». Wikipédia [En ligne], consulté le 14 avril 2026. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Red_herring.

« Whodunit ». Wikipédia [En ligne], 13 avril 2026. URL : fr.wikipedia.org/wiki/Whodunit.

SNHPG. « Les uniformes de la gendarmerie de la Révolution à nos jours ». Force publique, 12 décembre 2025 [En ligne], consulté le 16 avril 2026. URL : <https://www.force-publique.net/2022/03/16/les-uniformes-de-la-gendarmerie-de-la-revolution-a-nos-jours/>.

