

Le temps de l'intrigue

Raphaël Baroni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6085>

DOI : 10.4000/narratologie.6085

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Raphaël Baroni, « Le temps de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 06 juillet 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6085> ;

DOI : 10.4000/narratologie.6085

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le temps de l'intrigue

Raphaël Baroni

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article reprend certains arguments développés dans l'introduction et le chapitre 8 de l'ouvrage *L'Œuvre du temps* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009). Il a fait l'objet d'une conférence à l'Université Paul Valéry de Montpellier le 6 avril 2010.

- 1 Dans cette présentation, j'essaierai à la fois d'éclairer les principaux enjeux de la thèse que j'avais soutenue dans mon premier ouvrage *La Tension narrative*¹, tout en esquissant les problématiques développées dans mon dernier livre, *L'Œuvre du temps*, qui est en fait une extension sur plusieurs niveaux de cette thèse initiale. Après avoir brièvement évoqué la genèse de ma réflexion et la nature des principaux arguments développés dans *La Tension narrative*, je montrerai dans quelle mesure j'ai tenté, à la suite d'autres chercheurs, de renouveler les acquis de la narratologie dite « classique » ou « structuraliste », et je tenterai d'exposer les raisons pour lesquelles il me semble que la narratologie contemporaine est en mesure de faire face aux défis que doivent relever aujourd'hui les études littéraires. Pour reprendre une expression de Lévinas, il me faut cependant préciser que si mes considérations paraîtront *inactuelles* pour certains – puisque nous sommes de toute évidence très loin de l'époque où la théorie du récit régnait en maître sur les études littéraires – il faudra comprendre que « l'inactuel signifie ici l'*autre* de l'actuel, plutôt que son ignorance et sa négation² ».
- 2 À l'origine de mes réflexions, ce qui paraîtra peut-être surprenant au vu du résultat, il y a la rencontre avec un sociologue. Entre 1998 et 2002, j'ai collaboré, à l'Université de Lausanne, à une recherche³ dirigée par André Petitat, qui voulait mettre à l'épreuve un modèle interactionniste qu'il venait de développer en l'appliquant à un vaste corpus de contes⁴. Ce modèle décrivait les dynamiques interactionnelles fondamentales qui découlent des jeux de bascule du caché et du montré, et des virtualités de la déformation imaginaire et de la transgression possible des normes. André Petitat est un sociologue qui

est toujours allé à contre-courant de ceux qui ne voient dans les rapports sociaux qu'une reproduction permanente des normes, qu'un espace de règles et de régulations incapable d'engendrer une rupture véritable. Partant des travaux de Georg Simmel, l'intérêt majeur de son approche est en fait d'ancrer l'historicité, c'est-à-dire la dynamique sociale, dans la richesse des formes interactives liées aux virtualités du secret et du mensonge. Il insiste ainsi sur les leviers offerts aux acteurs par ce qu'il appelle la réversibilité symbolique virtuelle, qui devient ainsi un opérateur de transformation essentiel⁵.

- 3 Le caractère inscrutable de nos pensées, notre capacité à retenir une information ou à la dévoiler, notre habileté à produire des mensonges, des tromperies ludiques ou perverses, notre aptitude réflexive qui nous permet de façonner des méta-représentations, de produire ou de détourner des règles, c'était cela qui expliquait, selon André Petitat, le mouvement irrésistible de l'Histoire avec un grand « H », mais aussi la dynamique à l'œuvre dans les histoires que l'on se raconte. Pour le sociologue, le corpus des fictions folkloriques représentait un espace fascinant pour observer ces dynamiques interactives à l'œuvre et pour mieux comprendre leur déploiement temporel. L'analyse se situait donc (pour reprendre la dichotomie structuraliste) sur le plan de l'histoire racontée, et elle visait à produire des schémas interactifs assez proches de ceux qu'avaient échafaudés autrefois les narratologues de la branche « thématique », par exemple Propp, Greimas ou Bremond. En revanche, le modèle était essentiellement ouvert, centré sur le débordement perpétuel des règles et des régularités, à la différence des schémas structuralistes qui visaient plutôt à enfermer le devenir dans des formes invariantes et prévisibles.
- 4 Il faut également préciser que la visée de la recherche différait sensiblement des travaux des narratologues. En effet, en tant que sociologue, Petitat s'intéressait aux fictions populaires pour mieux comprendre la dynamique interactionnelle à l'œuvre dans le monde réel, alors que les narratologues avaient une démarche inverse : ils s'inspiraient d'une sémantique propre au monde de l'action pour décrire et classer différents genres narratifs, voire pour définir la nature de la narrativité. A la suite de Bremond, on pouvait se demander s'il était possible de rendre compte d'une action autrement qu'à travers des structures narratives et, à l'inverse, s'il pouvait y avoir de récit sans une action minimale. Quoi qu'il en soit, il y a des différences méthodologiques et épistémologiques importantes suivant l'angle que l'on adopte pour poser cette question des rapports entre action et narration. Pour André Petitat, le récit représentait davantage une « exploration des virtualités de l'action⁶ » qu'une simple imitation de celle-ci à des fins esthétiques. Le récit fictionnel ne correspondrait ainsi qu'à l'une des modalités virtuelles de l'agir, mais en contrepartie, ce rapprochement du monde de l'expérience souligne la manière dont l'intrigue racontée enrichit la réalité en offrant au sujet un espace de jeu d'une grande complexité.
- 5 L'influence des travaux d'André Petitat sur ma réflexion aura été déterminante, et je m'inscris d'ailleurs toujours dans cet esprit, que l'on pourrait définir comme la tentative de privilégier l'ouverture des modèles sur la fermeture, la dynamique actionnelle sur le déterminisme, l'exploration de la transformation sur l'exposition de ses principes de régulation et de répétition normée. À cela s'ajoute le souci constant de montrer comment le monde fictionnel s'inscrit dans le monde réel comme l'une de ses virtualités les plus complexes, mais également les plus essentielles. D'un côté, ces travaux pouvaient donner l'impression de s'inscrire dans la perspective inactuelle des grammaires du récit, mais d'un autre côté, cette « grammaire narrative » était revivifiée par la préoccupation de souligner l'incertitude du développement événementiel et le caractère ouvert des

matrices interactives qui leurs donnent forme, ce qui nous rapproche plutôt des travaux contemporains en psychologie cognitive, comme par exemple ceux de Marie-Laure Ryan, qui lie le degré de racontabilité des récits à la multiplicité des histoires virtuelles enchâssées dans l'histoire effectivement racontée⁷.

- 6 Quand j'ai choisi mon sujet de thèse, j'ai eu envie de changer d'échelle par rapport aux travaux d'André Petitat, et de m'intéresser plutôt à la manière dont la dynamique du secret se déployait, non pas uniquement au niveau des interactions figurées par le récit, mais à celui de l'interaction réelle entre l'auteur et le lecteur. Très tôt, j'ai eu l'impression que ce que recouvrait intuitivement la notion de « mise en intrigue », c'était précisément ce jeu de bascule entre un secret et sa révélation retardée, et sur un plan sensible, il me semblait qu'il y avait une corrélation forte entre la tension éprouvée lors de l'actualisation d'un récit, le rythme ressenti qui configure des phases du texte, la perception de moments de nouement et de dénouement dans l'histoire, et le voilement stratégique d'une information par le narrateur.
- 7 Dans le fameux article « Thématique » de Tomachevski, dont Todorov, par sa traduction, avait fait l'une des pierres angulaires de la narratologie, j'ai trouvé une définition de l'intrigue qui me semblait très éclairante, même si elle n'a pas connu la fortune qu'elle méritait durant l'âge d'Or de la théorie du récit. Chez le formaliste russe, décrire l'intrigue nécessitait, au-delà de la structure proprement dite des événements, de tenir compte des effets de cette structure sur un lecteur. Cette approche, qui implique de prendre en considération les liens qui existent entre la forme narrative et son effet à la réception est clairement visible dans le passage suivant. Tomachevski écrit :

La situation de conflit, suscite un mouvement dramatique parce qu'une coexistence prolongée de deux principes opposés n'est pas possible et que l'un des deux devra l'emporter. Au contraire, la situation de réconciliation n'entraîne pas un nouveau mouvement, n'éveille pas l'attente du lecteur ; c'est pourquoi une telle situation apparaît dans le final et elle s'appelle dénouement⁸.

- 8 Il est clair que Tomachevski décrit dans ce passage une dynamique narrative dans laquelle la structure événementielle, sa mise en discours et son effet sont indissociables : il affirme en effet que c'est parce que la réconciliation (situation actionnelle) ne suscite pas une attente (effet sur le lecteur), qu'elle se situe dans le final (situation dans le discours) et qu'elle fait office de dénouement (situation dans l'intrigue). Je pense avec le recul qu'il est impossible de décrire la dynamique de l'intrigue si l'on fait abstraction de l'un ou l'autre de ces éléments : « actionnel » (niveau de la *fabula*), formel (niveau du « sujet ») et « esthétique » (niveau de la réception). À quoi il faudrait ajouter en réalité un élément supplémentaire, la dimension « rhétorique » ou « fonctionnelle » de l'intrigue⁹, pour rendre compte du fait que les effets d'attente et de dénouement résultent d'une stratégie narrative concertée mettant en jeu des dispositifs narratifs spécifiques. Pour le dire autrement, la mise en intrigue dépend d'une communication qui manifeste une réticence intentionnelle, qui retarde stratégiquement le dévoilement d'une information essentielle afin d'intriguer un destinataire qui accepte généralement de se prêter au jeu de l'intrigant.
- 9 En parcourant les travaux des narratologues « classiques », j'ai pourtant été surpris de constater le peu de réflexions sur cette articulation entre intrigue, tension éprouvée à la réception, articulation entre séquence actionnelle et séquence discursive, et dispositif intrigant. Par exemple, dans le champ de la linguistique textuelle, Jean-Michel Adam et Françoise Revaz¹⁰ affirmaient que la « tension dramatique » et l'intrigue étaient deux

traits définitoires du récit, mais ces aspects complémentaires étaient en fait pensés indépendamment l'un de l'autre : la tension n'était pas le rapport tensif entre nouement et dénouement tel qu'il est éprouvé par le lecteur, mais se cantonnait à la production sémantique d'un *pathos* liée à l'expressivité langagière. De manière plus fondamentale, dans la plupart des approches structuralistes, l'intrigue se résumait au schématisme de l'action tel qu'on pouvait le recomposer lorsque l'histoire était déjà achevée. Elle constituait en quelque sorte un squelette ou un résumé de l'action. L'ambition d'une science du langage narratif purement descriptive, tournant ainsi le dos à l'*illusion de l'intention* et de l'*illusion affective*, avait rendu impossible une analyse de l'intrigue comme dispositif intrigant s'insérant dans une dynamique interactionnelle entre auteur et lecteur. Ainsi que le résume Wayne Booth :

Toute une génération en était arrivée à accepter sans réfléchir l'idée qu'un vrai « poème » (et cela inclut la fiction) n'est pas censé « signifier » mais « être ». Ayant disqualifié l'auteur au prétexte de l'« illusion de l'intention » (*intentional fallacy*), les lecteurs au prétexte de l'« illusion affective » (*affective fallacy*), le monde des idées et des croyances au prétexte de l'« hérésie didactique », et l'intérêt narratif au prétexte de l'« hérésie de l'intrigue », certaines doctrines de l'autonomie de l'œuvre s'étaient desséchées au point de ne laisser subsister que les systèmes de relations verbales et symboliques¹¹.

- 10 Il faut ajouter à cela que, sur le plan de la méthode structuraliste, un divorce dommageable avait été consommé entre les tenants d'une narratologie centrée sur le discours (celle de Genette) et des chercheurs qui travaillaient sur une narratologie thématique (c'est-à-dire celle de Bremond ou de Greimas) faisant abstraction du « signifiant narratif ». Or, dans ce partage, les questions relatives à l'intrigue et à la séquentialité du récit ont été monopolisées par les tenants du second courant, comme si ces notions ne pouvaient servir qu'à représenter la trame des événements, une logique immanente de l'action, comme si ce signifié narratif n'avait pas de traits proprement discursifs et que l'on pouvait le penser indépendamment de sa finalité esthétique.
- 11 Je constate sur ce plan qu'il existe une différence importante entre l'usage commun qui est fait du terme « intrigue », où la coloration tensif (suspense, curiosité, surprise) apparaît presque toujours, et l'usage restreint qui est fait de ce terme par les « spécialistes » du récit. Pour le commun des mortels, l'intrigue est ce qui rend un récit « intrigant », il est donc normal qu'elle suscite de la curiosité ou qu'elle génère du suspense, c'est-à-dire qu'elle tienne en haleine son destinataire et qu'elle lui ménage des surprises. À l'inverse, pour nombre de spécialistes, l'intrigue semble avoir été désintriguée, réduite à un simple schéma de l'action, à une mise en ordre du réel qui transforme la chronologie (une chose après l'autre) en une logique (une chose à cause de l'autre). Le *sens* primant sur la *valeur*, nous avons été entraînés par l'institution scolaire à lire l'intrigue à l'envers, nous condamnant ainsi à oublier sa saveur première. Dans le champ académique, il semblerait que l'intrigue ait ainsi été épurée de la crainte, de l'espoir ou de l'étonnement qu'elle visait à engendrer – c'est-à-dire du *pathos* en général – comme s'il fallait ignorer, voire mépriser, ses dimensions proprement rhétoriques, esthétiques ou cathartiques, c'est-à-dire tout ce qui fait la fonction proprement anthropologique de la narrativité fictionnelle.
- 12 À l'inverse, il me semble évident que pour décrire de manière satisfaisante la dynamique de l'intrigue, il faut bâtir des ponts entre la narratologie thématique et la narratologie formelle ou modale, ainsi qu'entre les approches qui relèvent de la poétique ou de la stylistique, et celles qui s'appuient sur la rhétorique au sens large et les théories de la

réception¹². Un postulat essentiel, pour redynamiser l'intrigue, c'est d'accepter que cette dernière est un dispositif stratégique qui n'opère qu'à travers son *actualisation* par un interprète et que, par conséquent, la *temporalité* inhérente à cette actualisation et les *incertitudes* qui affectent le lecteur, le spectateur ou l'auditeur *avant* le dénouement, ne sont pas des effets de surface, mais révèlent au contraire la nature profonde de l'*intrigue*. En d'autres termes, la présence d'une intrigue nous est révélée par une tension ressentie dans l'actualisation d'un récit. Par ailleurs, suivant ses modalités de déploiement, cette tension prend la forme du suspense ou de la curiosité et elle oriente cataphoriquement l'interprétation vers un dénouement attendu, qui a pour sa part une fonction anaphorique. Sur ce plan, l'intrigue d'un roman policier, qui consiste généralement à retarder le dévoilement de l'identité du coupable, ne serait que l'amplification de la cataphore produite par une dislocation telle que : « Sa punition, il l'a bien méritée, mon frère ».

- 13 Il s'agit par conséquent de rappeler, à l'instar de Sartre, que l'objet littéraire, comme tout récit d'ailleurs, « est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement ». Dans le cas du roman, pour faire tourner cette toupie, « il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer¹³ ». Cette conception, que l'on peut définir, si l'on veut, comme une approche phénoménologique de la narrativité, essaye, non sans rencontrer certaines difficultés méthodologiques et épistémologiques, d'éclairer à la fois les actes intentionnels de l'*intrigant* – celui qui raconte de manière réticente afin d'intriguer le destinataire du récit – et de l'*intrigué*¹⁴ – celui qui, face à cette réticence, se prend au jeu de l'intrigant et tente de *répondre* à la question « comment cette histoire finira-t-elle ? ».
- 14 La forme de cette *réponse* de l'interprète, s'il se prête au jeu et accepte par conséquent de ne pas sauter les pages du roman, impliquera la mobilisation de schémas cognitifs dont la sous-détermination produit des anticipations arborescentes qui finissent par dessiner, pour reprendre la métaphore borgésienne, les contours incertains d'un jardin mystérieux aux sentiers qui bifurquent. Si, une fois que l'on a fini de traverser le labyrinthe, on tente de tracer le profil du chemin qui mène droit à la sortie, on risque d'oublier ce qui faisait le charme de la promenade, c'est-à-dire l'ensemble des chemins alternatifs qui menaient à des impasses. Ainsi que l'affirmait Nabokov, l'art nécessite ainsi toujours une part de tromperie, et c'est ce qui distingue en partie les œuvres narratives des activités ordinaires, toujours pressées d'arriver à leur fin.
- 15 En postulant que le jeu entre l'*intrigant* et l'*intrigué* est susceptible d'être coordonné par certaines *règles d'usage*, en affirmant par conséquent que les *effets poétiques virtuels* se prolongent parfois en *effets esthétiques concrets*, mon étude se place dans une perspective communicationnelle dont je n'ignore pas les limites et dont je me suis écarté à de rares occasions, en mentionnant par exemple le problème de la rémanence paradoxale du suspense à la relecture¹⁵. Il faut cependant préciser que si l'on peut parler d'un mode de « communication » propre à l'intrigue fictionnelle, ce ne peut être qu'une communication de nature performative, qui produit de constants glissements et déphasages mettant en lumière la réversibilité des règles plutôt que leur caractère normatif. Ce dernier point signifie simplement que l'intrigant ne réussit son effet que s'il parvient à produire de l'imprévisible et l'intrigué ne rentre dans son rôle que s'il perçoit et accepte ce caractère intentionnellement sous-déterminé de la représentation de l'action¹⁶. Au trouble de la communication correspond ainsi une incertitude qui affecte le lecteur et qui déploie pour lui de véritables perspectives temporelles pour son interprétation. En d'autres mots – et

pour replacer cette question dans le cadre d'une réflexion sur la fonction ludique de la fiction – la mise en intrigue¹⁷ représente une *contingence savamment orchestrée* qui ouvre des espaces de jeu impliquant le temps.

- 16 La conclusion la plus productive de cette thèse aura donc été d'affirmer que si l'intrigue implique le temps humain, ce n'est pas nécessairement pour surmonter cette temporalité et configurer le réel, pour doter d'un sens ou d'une morale une existence que l'on suppose parfois absurde ou imprévisible (alors qu'elle est peut-être trop raisonnable et ennuyeuse), ce n'est pas pour rétablir rétrospectivement des liens de causalité entre des événements originellement perçus comme contingents. Au contraire, le plaisir de la narration réside dans une *défiguration* provisoire de l'histoire qui permet d'en éprouver la profondeur temporelle : c'est, par exemple, l'originalité d'un projet ou le risque d'échouer dans une intention qui confère son épaisseur au futur. Pour le dire autrement, il ne suffit pas de brandir le schéma d'une action planifiée pour rencontrer la temporalité humaine, il faut encore mettre en évidence son caractère inédit ou incertain : le futur ou le passé nous habitent, le présent lui-même attire notre attention, dans la mesure où nos schémas sont débordés par l'histoire elle-même, par le surgissement d'une impureté qui nous affecte et qui prend la forme du suspense, de la curiosité ou de la surprise.
- 17 Plus concrètement, avoir l'intention d'arriver à l'heure au bureau s'inscrit dans une routine, cela ne suffit pas à nous projeter dans le futur, ni à transformer le vécu en histoire racontable, c'est-à-dire à nouer une intrigue ; il faut de surcroît qu'un doute s'insinue, une contingence qui tient à une perturbation (possible ou avérée) de l'ordre établi : une grève des cheminots par exemple, ou la *liberté* que nous avons d'entrer nous-mêmes en grève. À la forme superficielle de l'agir, il faut donc ajouter la couche profonde du pâtre et la dimension de la liberté : la crainte ou l'espérance sont les sentiments qui nous (dis)tendent vers le futur bien davantage que l'intention, parce que, quand nous les éprouvons, le temps redevient imprévisible et nous prend soudain à l'estomac, il nous fait éprouver sa pente particulière, son ouverture sur une multiplicité des possibles.
- 18 Pour préciser la différence entre une approche dynamique de la narrativité et une approche formelle ou structurale, il faut donc mettre en avant la question du *temps*. Dans les travaux de Greimas, par exemple, la temporalité du récit n'était qu'un phénomène de surface dissimulant une structure sémantique profonde, qui prenait chez lui la forme d'un schéma actantiel ou d'un carré sémiotique constitué de relations d'oppositions binaires. Pour l'ensemble des « grammaires narratives » produites à cette époque (à l'exception notable de celle de Bremond), décrire la trame des événements consistait ainsi à déchronologiser l'histoire pour en dévoiler la structure complète et hiérarchisée. Seulement, lorsqu'on situe l'analyse sur le plan de l'actualisation du récit par un lecteur, de tels schémas posent un problème insurmontable. C'est ce problème mis en évidence, en 1979 déjà, par Umberto Eco, quand il soulignait que la construction de la « charpente profonde » du récit est le résultat final d'une inspection critique et que, comme telle, elle ne pouvait survenir qu'à une phase avancée et réitérée de la lecture¹⁸. Dans une approche qui cherche à définir l'acte de réception induit par des dispositifs narratifs, une structure séquentielle ne peut donc former qu'un horizon d'attente, et le schéma ne peut être qu'un scénario parmi d'autres possibles. Dans une perspective cognitive, le schématisme de l'intrigue est d'abord l'expression d'une incertitude générée par un nœud textuel qui donne naissance à des « promenades inférentielles¹⁹ ».
- 19 Entre une conception structuraliste et une conception dynamique de l'intrigue, on retrouve en fait une opposition philosophique fondamentale qui porte sur la manière

d'envisager les rapports entre la temporalité et la question de l'être. D'un côté, nous avons une conception hégélienne du temps, dont le potentiel différentiel est finalement surmonté par l'œuvre dialectique du *logos*, par une *Aufhebung* qui se dégage du flux de l'histoire, et de l'autre, nous sommes aux prises avec une temporalité irréductible qui détermine le glissement perpétuel du sens dans le temps. Entre les deux, Ricœur a essayé de jouer les arbitres avec sa conception de l'intrigue comme *concordance discordante*²⁰. Mais à bien y réfléchir, l'équilibre de la position ricœurienne peut sembler assez difficile à maintenir.

- 20 Ricœur, qui s'inspire sur ce point clairement des réflexions menées dans le champ de l'historiographie, semble défendre l'idée que la « mise en intrigue » représenterait une forme de « configuration des événements ». Il me semble au contraire nécessaire de différencier clairement la *fonction configurante* de certains récits qui visent à rendre compréhensibles des événements du passé, de la *fonction intrigante d'autres formes de narrations*, qui cherchent au contraire à brouiller provisoirement le drame pour en reproduire la contingence et en éprouver à nouveau la *force*. Ces fonctions peuvent parfois se combiner dans un même texte, mais elles ne sont pas identiques, elles ne reposent pas sur les mêmes phénomènes textuels, elles n'ont pas la même *valeur* et ne sont pas *du même temps*.
- 21 Je suis de plus en plus frappé par l'oubli quasi général, de la part des vulgarisateurs de Ricœur, de la thématique de la *discordance* qui se loge au sein de l'intrigue la mieux formée²¹. Je trouve caricaturale la relégation de cette *discordance* dans le domaine de la *préfiguration*, comme si la mise en récit était le passage du chaotique au configuré, du vécu informe à une parole nécessairement en retard sur ce vécu. Il me semble étrange de considérer que le monde ne peut être compréhensible que dans des récits que nous façonnons après-coup pour les livrer à autrui. Il me semble au contraire que lorsque nous sommes plongés au cœur d'une histoire dont la fin qui se profile reste encore incertaine (c'est-à-dire à vivre, à inventer, à écrire ou à lire), nous éprouvons un mélange de concordance et de discordance – c'est-à-dire un mélange de prévisibilité et de suspense, de compréhension et de curiosité, de reconnaissance d'une forme déjà rencontrée et d'étonnement face à la nouveauté de l'événement, de déterminisme et de liberté. C'est précisément ce *sentiment partagé* qui rapproche l'expérience esthétique de la vie, qui fait de la fiction un espace d'expériences simulées dont l'enseignement peut être transféré dans le champ des expériences réelles.
- 22 On pourra me répondre avec raison que la manière soi-disant « immédiate » que nous avons de vivre notre histoire ou les histoires qui nous arrivent est *déjà narrative*, et même nos souvenirs et nos projets les plus secrets sont *déjà* des formes de récits intimes. Le philosophe américain David Carr affirme pour sa part que la « forme narrative n'est pas un vêtement qui recouvre quelque chose d'autre, elle est au contraire la structure même inhérente à l'expérience humaine et aux actions²² ». Mais alors c'est l'idée même d'une *pré-figuration* qui pose problème dans la réflexion de Ricœur, car il semblerait que nous soyons d'emblée intriqués dans des histoires, que nous ne puissions pas vivre autrement qu'à travers ces histoires. Il me semble qu'en insistant sur la *discordance* de l'intrigue et sur la *fonction intrigante* des récits fictionnels, on contribue utilement à cette critique de la dialectisation entre la discordance vécue et de la concordance racontée.
- 23 Cette définition de l'intrigue peut également trouver un prolongement dans la discussion sur la frontière entre narration factuelle et narration fictionnelle. On peut ainsi supposer qu'il existe une divergence entre des genres narratifs, généralement factuels, qui

remplissent une *fonction configurante* (par exemple les articles de presse, les ouvrages des historiens, les témoignages) et d'autres, généralement fictionnels, qui sont plutôt dominés par une *fonction intrigante*. Et quand les récits factuels deviennent intrigants, il semble que cela tienne le plus souvent à une ignorance réelle que partagent narrateurs et narrataires, alors que dans les récits fictionnels, l'auteur, créant l'histoire de toutes pièces, choisit sciemment d'en préserver l'obscurité. Toutes ces observations mettent en évidence la possibilité, par le biais d'une poétique comparée des récits et de leurs intrigues, de mieux comprendre les divergences ou, au contraire, les convergences qui existent entre les histoires vécues, les histoires racontées qui veulent expliquer des faits et les histoires inventées qui veulent nous intriguer²³.

- 24 On comprendra par ailleurs que mes travaux m'aient conduit à tenter une réhabilitation de l'intrigue. On peut postuler en effet que si l'intrigue repose essentiellement sur une mise en scène de la discordance, alors elle n'est peut-être pas aussi conventionnelle qu'on le prétend. Il faudrait par conséquent se demander, sur un plan historique, quelles sont les origines de sa mauvaise réputation. Parmi ces causes, la plus évidente me semble être de nature économique : la critique marxienne a eu beau jeu de dénoncer le fait que le lecteur intrigué était un lecteur aliéné. Et il faut bien admettre que l'intrigue fait vendre, puisqu'elle génère des émotions, puisqu'elle déchaîne ou épure les passions. Par définition, l'intrigue est au fondement de l'intérêt des hommes pour les récits, et elle est sans doute également liée à ce qui fait l'intérêt des événements réels : l'intrigue se noue par la représentation d'événements qui surgissent sur la ligne du temps et qui transforment le vécu en histoire racontable. Ceci étant admis, je ne vois pas de raison de mépriser ce qui intéresse le genre humain, ou alors je devine une raison un peu moins louable derrière cette critique des effets « commerciaux ». Ainsi que l'a montré Claude Lafarge dans sa réflexion sur la *valeur littéraire*²⁴, la critique de l'intrigue engendre un effet de *distinction* qui permet au lecteur d'élite, c'est-à-dire au lecteur qui méprise les intrigues, de se situer au-dessus de la masse. Il y a certainement une certaine jouissance à tirer de cette posture. Du point de vue de la justification philosophique, on affirmera que celui qui sait lire en dépit de l'absence d'intrigue se distingue du lecteur ordinaire qui se montrerait incapable de se libérer de ses passions et de rejoindre la pureté du monde intelligible.
- 25 Dans l'immédiat après-guerre, ce sont les auteurs eux-mêmes qui, pour ouvrir de nouvelles voies, ont semblé tourner le dos à l'intrigue. Alain Robbe-Grillet affirme en 1957 que « la désagrégation de l'intrigue n'a fait que se préciser au cours des dernières décennies » et qu'elle a ainsi cessé « de constituer l'armature du récit ». Pour la remplacer, il prône un bouleversement de la chronologie « au profit d'une architecture mentale du temps ». Ricardou définit pour sa part les nouvelles modalités qui seront expérimentées à cette époque et qui contestent le « totalitarisme » d'une histoire où « tout doit concourir au dénouement²⁵ ». Le Nouveau Roman semblait ainsi confirmer la relégation du « récit à intrigue » dans les marges de la littérature, on reconnaissait en elle les traits d'une production populaire de masse déclassée.
- 26 Pour ma part, je crois que l'intrigue n'est « totalitaire » que dans la mesure où c'est le critique lui-même qui est obsédé par le dénouement et qui *re-lit* le passé en fonction de ce point final. La raison d'être de l'intrigue me semble plutôt résider dans la jouissance qu'en tire le lecteur qui tâtonne en terrain vierge : pour lui, le dénouement est le lieu où le récit s'achève, il est sa *finitude* et non sa *finalité*. Dans l'expérience esthétique, ce sont les moyens qui justifient la fin, et non l'inverse, c'est l'itinérance qui détermine le plaisir

que l'on tire du voyage, et ce plaisir se perd lorsqu'on arrive à destination, même si la destination est nécessaire pour orienter le voyage, pour pousser le lecteur à franchir le seuil de sa demeure. L'intrigue n'est donc pas la mise en scène de la totalité, mais celle de la différence qui précède la totalisation de l'histoire. En somme, si le récit et son intrigue sont « structurés », c'est bien plutôt selon la forme rythmique et orientée de la phrase musicale que selon la forme symétrique de l'architecture. À l'aube du structuralisme, Derrida voyait déjà poindre les limites inhérentes aux approches formelles du récit quand il écrivait que « la *forme* fascine quand on n'a plus la force de comprendre la *force* en son dedans²⁶ ».

- 27 Dans l'après-guerre, c'est surtout la narration sous sa forme « épique » qui est devenue immorale. On a cherché d'autres façons de raconter qui ne se fonderaient pas sur la dynamique de la relation polémique et stéréotypée entre un protagoniste et un antagoniste. Mais il y a bien d'autres manières de nouer une intrigue : les matrices du contrat, du don, de la transgression et de la culpabilité qu'elle engendre ouvrent de multiples virtualités interactives, de même que le schéma de la catastrophe et de ses conséquences incertaines. Par ailleurs, on a souvent masqué, par une focalisation exclusive sur la logique séquentielle de l'action, une autre forme de mise en intrigue qui passe par la représentation énigmatique des événements. *La Modification* de Michel Butor présente une intrigue qui me semble exemplaire, bien que l'on se focalise sur une suite d'actions qui paraissent au premier abord parfaitement anodines. Dans ce roman, qui raconte un voyage en train de Paris à Rome, on se demande assez rapidement quel est le but mystérieux que poursuit le voyageur, et le récit travaille habilement à nous laisser dans le vague jusqu'à ce que, ce point éclairci vers le milieu du volume, on se mette à douter que le but que s'est fixé le personnage sera atteint. En fait, on se demande si le protagoniste *voudra* toujours atteindre son but une fois arrivé à destination. On passe ainsi d'un régime de tension narrative fondé sur la *curiosité* à un autre fondé sur un *suspense* qui, pour moi en tout cas, aura été particulièrement efficace. Certains héritiers du structuralisme prétendent qu'il n'y a pas d'intrigue dans ce roman parce que rien ne s'y passe, si ce n'est un voyage sans incident notable, sans déraillement de train. D'autres, sensibles à la dynamique de la tension narrative et à la multiplicité des virtualités actionnelles engendrées par cette narration réticente y verront au contraire un récit bien noué.
- 28 À y regarder de plus près, il n'est pas certain que l'intrigue ait vraiment disparu de la littérature d'après-guerre la plus valorisée, peut-être n'a-t-elle fait que prendre des apparences moins canoniques. Chez Gracq, l'intrigue a montré qu'elle survivait à la marginalisation de l'événement, c'est-à-dire qu'elle dépendait davantage de l'attente de l'événement que de l'événement lui-même. Chez Camus, on constate que l'intrigue peut s'accommoder d'un récit dont la causalité est mise à mal. Chez Robbe-Grillet ou chez Butor, quand l'écriture devient une aventure, c'est elle qui devient intrigante, elle brouille le drame et joue sur la curiosité du lecteur. Héritier de Robbe-Grillet, Jean-Philippe Toussaint confesse que, dans *La Vérité sur Marie*, il a cherché à créer de la « tension narrative » en exploitant l'instabilité relationnelle d'un couple qui ne cesse jamais de se séparer et de se réunir, affirmant par ailleurs que « le plus fort dans un roman, c'est ce qui manque²⁷ ».
- 29 J'aimerais évoquer encore quelques raisons qui me font espérer que la narratologie détient, en partie du moins, les clés du futur des études littéraires. Au premier abord, cette affirmation pourrait sembler surprenante car elle est incontestablement à contre-

courant des modes académiques actuelles. Antoine Compagnon a d'ailleurs montré que la plupart des grandes polémiques théoriques qui ont marqué l'apogée des approches « généralisantes » du fait littéraire semblent s'être vidées de leurs enjeux et s'être noyées dans le consensus mou du sens commun²⁸. Seulement, à l'heure où Todorov déclare la littérature en péril, à l'heure où Compagnon se demande ce dont elle est encore capable, à l'heure où Maingueneau dresse l'acte de décès d'une certaine conception du fait littéraire, à la fois marginalisé et débordé par la révolution des médias audio-visuels et numériques²⁹, il me semble que la narratologie est en mesure de produire quelques arguments non négligeables. Il s'agit d'abord de rappeler les mérites propres de la narratologie contemporaine, de mettre en évidence les questions qu'elle soulève et qui s'avèrent plus actuelles que jamais. Il faut ensuite montrer en quoi l'objet littéraire est irremplaçable pour la théorie du récit.

- 30 En premier lieu, on aurait tort de réduire la narratologie à une approche purement formelle de la littérature et elle ne condamne pas davantage à penser le texte dans sa clôture ou son immanence. Ainsi que le résume Gérard Prince, la narratologie « post-classique » est venue compléter les travaux d'orientation structuraliste non seulement en réconciliant les approches thématiques et modales du récit, mais également, je le cite, en posant de nouvelles questions

sur le rapport entre structure narrative et forme sémiotique, sur leur interaction avec l'encyclopédie (la connaissance du monde), sur la fonction et non pas seulement le fonctionnement du récit, sur ce que tel ou tel récit signifie et non pas seulement sur la façon dont tout récit signifie, sur la dynamique de la narration, le récit comme processus ou production et non pas simplement comme produit, sur l'influence du contexte et des moyens d'expression, sur le rôle du récepteur, sur l'histoire du récit autant que son système, les récits dans leur diachronie autant que dans leur synchronie, et ainsi de suite³⁰.

- 31 Cet inventaire, qui est loin d'être exhaustif, souligne l'inventivité des divers courants narratologiques actuels qui réfléchissent, au-delà du formalisme originel, aux pouvoirs du récit, à sa référentialité et à ses différences. Ces narratologies plurielles sont aujourd'hui très dynamiques dans le monde anglo-saxon, et si l'on était capable de faire abstraction des changements de modes académiques dans le réduit francophone, peut-être s'apercevrait-on que la narratologie demeure une science jeune qui a connu de nombreux développements depuis son baptême en 1969 par Todorov³¹.
- 32 Il faut ajouter à ces récents développements, observables sur une échelle internationale, l'influence considérable que l'œuvre de Paul Ricoeur continue d'exercer dans de nombreux secteurs des sciences humaines et des sciences sociales depuis un quart de siècle. Peut-être n'a-t-on jamais autant parlé d'intrigue que depuis que l'on prétend que la théorie du récit est moribonde. Ricoeur a fait du récit le point nodal d'un nombre considérable de travaux appartenant aux horizons scientifiques les plus divers, en rappelant simplement que ce dernier est non seulement le *gardien du temps*, mais aussi un *laboratoire pour l'éthique*, le berceau de notre identité et le lieu où s'élabore une référence indirecte et productive sur le réel. Ce n'est pas le moindre de ses mérites que d'avoir ainsi rendu possible une « longue et difficile conversation triangulaire entre l'historiographie, la critique littéraire et la philosophie phénoménologique³² ». Dans cette conversation triangulaire, derrière l'« historiographie », la généralisation de la thèse ricœurienne a permis de ranger progressivement l'étude de l'ensemble des narrations factuelles : histoires de vie, biographies langagières, récits médiatiques, récits thérapeutiques, témoignages, etc. Même si ce dialogue produit inévitablement des angles morts ou des

malentendus, sa fécondité ne fait aucun doute, et les chercheurs issus des horizons les plus divers en viennent aujourd'hui à manipuler des concepts narratologiques importés dans leur champ disciplinaire grâce à la médiation de l'œuvre de Ricœur.

- 33 Nous savons donc, ainsi que l'affirmait Michel Butor, que le roman n'est qu'une forme particulière de récit, que la narrativité est omniprésente dans nos vies et qu'elle est « un des consituants essentiels de notre appréhension de la réalité » :

Jusqu'à notre mort, [écrivait Butor] et depuis que nous comprenons des paroles, nous sommes perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures. [...] Ce récit dans lequel nous baignons prend les formes les plus variées, depuis la tradition familiale, les enseignements que l'on se donne à table sur ce que l'on fait le matin, jusqu'à l'information journalistique ou l'ouvrage historique. Chacune de ces formes nous relie à un secteur particulier de la réalité³³.

- 34 Notre extrême intrication dans des formes narratives peut ainsi nous conduire à conclure, à l'instar du philosophe Wilhelm Schapp, que l'histoire tient lieu de l'homme³⁴. Accéder au sens ultime de l'humain, de ses œuvres, de sa façon d'habiter le monde et de vivre avec les autres, cela revient en fin de compte à étudier ses histoires, la manière dont elles émergent. En offrant le moyen d'élargir la portée d'une réflexion engagée à partir des œuvres littéraires, la narratologie contemporaine permet ainsi de souligner le pouvoir de la fiction de parler d'autre chose que d'elle-même, de franchir la clôture textuelle pour retisser, à partir de l'œuvre, un dialogue avec ces autres récits qui forment le tissu de la vie humaine.

- 35 Le rôle central de la littérature pour la théorie du récit mérite cependant d'être éclairci, car on pourrait tout aussi bien dénoncer (avec quelques raisons d'ailleurs) les limites inhérentes à ce *corpus* d'élection et le danger d'une généralisation abusive des concepts élaborés dans un contexte aussi restreint. Aujourd'hui, il serait facile de montrer que les récits socialement et culturellement dominants sont représentés par le modèle du cinéma hollywoodien ou des séries télévisées américaines. Dans le domaine médiatique, on pourrait montrer l'importance croissante des nouvelles reçues par le biais des chaînes d'informations continues, par Internet ou par textos. L'accélération du flux de l'information est certainement une tendance actuelle qui tend à produire de nouvelles formes narratives qui permettent de raconter l'histoire en « temps réel ». Or, les problèmes poétiques, esthétiques et éthiques que posent ces nouvelles formes de « narration simultanée³⁵ » ont à peine été effleurés à ce jour. Sans pour autant négliger l'importance de produire une réflexion impliquant ces autres genres de récits, j'aimerais rapidement évoquer quelques qualités non négligeables conférant aux narrations littéraires, même dans le contexte contemporain, un statut d'exception. Ces qualités tiennent selon moi à leur caractère historique, verbal, écrit et créatif.

- 36 Premièrement, contrairement à l'histoire récente du cinéma et à celle, encore balbutiante, des séries télévisées ou la télé-réalité, l'histoire de la littérature est si longue que l'on peut considérer que Platon et Aristote, dans leur débat sur le sens et la valeur de la mimésis et de la diégésis, réfléchissaient sur des formes narratives qui demeurent, au fond, relativement semblables, dans leur matérialité sémiotique, à celles que nous connaissons et pratiquons aujourd'hui encore dans le champ littéraire. Cette continuité ne rend pas seulement leurs propos théoriques transférables, mais elle offre un recul suffisant pour réfléchir sur ce qui, précisément, peut varier dans le devenir des formes narratives. Si les productions culturelles de masse semblent faire régner une narrativité canonique, homogène et universelle, l'histoire longue de la littérature offre à l'inverse un

miroir séculaire pour mettre en doute le caractère immuable de ces « recettes qui marchent » ou, au contraire, pour entrevoir certains traits particulièrement résistants qui traversent les âges et les cultures. Cette première remarque montre que, loin de s'opposer, théorie du récit et approche historique de la littérature sont deux perspectives qui se rejoignent pour assurer la défense du particulier contre la tentation totalitaire de l'universalisation des formes³⁶.

- 37 Deuxièmement, le récit littéraire se présente sous l'aspect d'une narrativité verbale et, en cela, elle permet probablement mieux que les formes iconiques ou cinématographiques, de réfléchir sur les rapports entre le langage et l'historialité constitutive de l'être. Si des perspectives temporelles existent, on se doute que cela tient au fait que l'homme est un animal pourvu de la parole, et la narrativité verbale doit donc être la plus fondamentale d'entre toutes. En outre, à travers son caractère scriptural, la narration littéraire acquiert une autonomie par rapport à son contexte de production qui est précieuse à l'analyste. Pour discuter d'une performance orale ou dramatique, le critique ne peut produire devant son auditoire qu'une transcription nécessairement imparfaite et lacunaire de la performance originale, tandis que la citation littéraire rend directement accessible la source narrative. Cela ne signifie pas que le récit littéraire ait des propriétés sémantiques fixes, mais cela implique qu'au moins l'analyste et son lecteur partent d'une même trace textuelle pour construire leur interprétation. Toujours en relation avec l'écriture, la séparation entre le texte et son producteur permet de libérer l'interprétation de la limite pragmatique que le narrateur pourrait vouloir lui imposer de l'extérieur et la dissémination n'est donc pas un risque de malentendu que court le lecteur, mais l'une des potentialités sémiotiques les plus intéressantes du récit qui peut être explorée de manière privilégiée dans le registre littéraire.
- 38 En dernier lieu, la narration littéraire requiert des moyens de production légers, ce qui lui permet de rester beaucoup plus indépendante vis-à-vis de certains acteurs (producteurs, diffuseurs, consommateurs, etc.) qui pourraient avoir intérêt à formater le récit pour le cantonner dans ses formules les plus efficaces. Cinéma et séries télévisées, qui sont très chers à produire et qui doivent se conformer aux attentes d'une très large audience, ne bénéficient naturellement pas d'un tel privilège. Même si les auteurs les plus aventureux risquent de ne pas parvenir à tirer un bénéfice matériel de leur production littéraire, ils restent souvent ceux qui possèdent la liberté de défricher des voies inaccessibles aux récits de grande consommation.
- 39 En fin de compte, je crois que sous le regard de la narratologie, la littérature continuera à être ce « laboratoire du récit³⁷ » dont parlait Michel Butor, un laboratoire au sein duquel la narrativité, omniprésente dans nos vies, se manifeste sous sa forme la plus *expérimentale* : c'est-à-dire qu'elle s'offre à la fois comme un objet d'*expériences concrètes* et comme l'une des *manifestations les moins normatives* du récit. L'étude de la narrativité littéraire, en acceptant de s'ouvrir au comparatisme avec les autres histoires qui saturent nos existences, devrait ainsi nous permettre d'affronter quelques grands problèmes épistémologiques, éthiques, esthétiques et politiques de notre temps, et cela même si la littérature ne tient plus un rôle central dans le champ des productions culturelles.

NOTES

1. Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
2. Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, p. 7-8.
3. Une partie des résultats de cette recherche, qui a été financée par le Fonds national suisse, peuvent être consultés sur Vox Poetica : <http://www.vox-poetica.org/t/pbar.html>. Voir aussi André Petitat (dir.), *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002 ; André Petitat & Raphaël Baroni, « L'interaction contractuelle dans les contes », *A Contrario*, 4 (1), 2006, p. 35-52.
4. En croisant les trois axes montré/caché, sincérité/déformation et licite/illicite, André Petitat a mis en évidence l'existence de huit postures essentielles qui forment « l'espace de réversibilité symbolique virtuelle ». Cf. André Petitat, *Secret et formes sociales*, Paris, P.U.F, 1998.
5. Sur ce point particulier, voir André Petitat, « Échange symbolique et historicité », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXI, n° 1, 1999, p. 93-101.
6. Voir André Petitat & Raphaël Baroni, « Dynamique du récit et théorie de l'action », *Poétique*, n° 123, 2000, p. 353-379. André Petitat, *Le Réel et le virtuel. Genèse de la compréhension, genèse de l'action*, Genève & Paris, Droz, 2009.
7. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
8. Boris Tomachevski, « Thématique » in *Théorie de la littérature*, T. Todorov (éd.), Paris, Seuil, 1965, p. 273-274.
9. En l'occurrence, le modèle dont je me suis le plus inspiré était celui développé par Meir Sternberg, qui est ouvertement fonctionnaliste et rhétorique. Voir par exemple : « How Narrativity Makes a Difference », *Narrative*, n° 9, (2), 2001, p. 115-122.
10. Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997 ; Jean-Michel Adam & Françoise Revaz, *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996 ; Françoise Revaz, *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck, 1997. Dans son dernier ouvrage, Françoise Revaz adopte un modèle plus dynamique de la séquence narrative : *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck & Duculot, 2009.
11. Wayne C. Booth, « The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fiction » in *Towards a Poetics of Fiction.*, M. Spilka (dir.), Bloomington & London, Indiana University Press, 1977, p. 84.
12. Des auteurs comme Meir Sternberg, James Phelan ou Marie-Laure Ryan ont ouvert des pistes fécondes dans le monde anglo-saxon, où la narratologie n'a pas été enterrée avec le structuralisme, mais ces travaux, faute de traductions, restent encore largement méconnus des francophones.
13. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 48.
14. J'emprunte des termes d'intrigant et d'intrigué à Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.
15. Dans le chapitre 17 notamment, je souligne le fait que les répertoires séquentiels qui donnent forme aux textes et à l'anticipation de leurs structures, qu'il s'agisse de schémas d'action ou de stéréotypes littéraires, sont toujours sous-déterminés ou incomplets, ce qui ne fait que souligner la force de l'intrigue, qui tient à son caractère imprévisible et partiellement *informel*. Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 389-397. Voir aussi Raphaël Baroni, « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels », *Littérature*, N° 137, 2005, p. 111-126.
16. Il me semble que c'est la raison pour laquelle Nabokov affirmait que l'art narratif contient toujours un élément de tromperie.
17. Voir à ce sujet Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

18. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 228-229.
19. Sur la notion de réversibilité symbolique virtuelle, voir les travaux d'André Petitat (p. ex. *Secret et formes sociales*, Paris, PUF, 1998).
20. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll « Points », trois tomes, 1983-1985.
21. Loin de se limiter à une totalisation compréhensive du vécu, Jean-Michel Besnier rappelle que la narration opère chez Ricœur « comme le dissolvant de la représentation unitaire de l'histoire de la métaphysique, telle qu'on la déduit de Heidegger. Il y a en effet des récits multiples qui sont autant de visions du monde, d'expressions culturelles » (*Histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, Grasset, 1993, p. 988).
22. David Carr, *Time, Narrative, and History*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 61, ma traduction. Voir aussi l'introduction aux travaux de Wilhelm Schapp par Jean Greisch, « Empêchement et intrigue. Une phénoménologie pure de la narrativité est-elle concevable ? », *Études phénoménologiques*, N° 11, 1990, pp. 41-83. L'article de Jean Greisch a été repris sur le site www.vox-poetica.org dans le dossier « passion & narration » que je dirige.
23. Sur cette question, voir Raphaël Baroni, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, n° 151, 2007, pp.259-277.
24. Claude Lafarge, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
25. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 171-172.
26. Jacques Derrida, « Force et signification », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1967 [1963], p. 11.
27. *Les Inrockuptibles*, n° 721, 22 septembre 2009, p. 34. Sur la dynamique de l'intrigue dans les romans de Toussaint, voir Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration, op. cit.*, p. 141-166.
28. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998. Voir aussi l'entretien publié dans *Vox Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/compagnon.htm>
29. Antoine Compagnon, *La Littérature, pourquoi faire?*, Paris, Fayard, 2007 ; Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 ; Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006.
30. Gérald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », URL : <http://www.vox-poetica.org/t/prince06.html>.
31. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Seuil, 1969.
32. Paul Ricœur, op. cit., 1983, p. 125.
33. *Idem*.
34. Wilhelm Schapp, *Empêtré dans des histoires. L'Être de l'homme et de la chose*, traduit de l'allemand par Jean Greisch, Paris, Éditions du Cerf, 1992.
35. Dorrit Cohn donne un aperçu du problème pour le registre des narrations fictionnelles, mais les travaux du LARP mettent en évidence que sa réflexion devrait être étendue et réinterrogée au contact des « feuilletons médiatiques ». Cf. Dorrit Cohn, « La déviance de la narration simultanée », *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001 ; Raphaël Baroni, Stéphanie Pahud & Françoise Revaz « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton *Swissmetal* », *A Contrario*, vol. 4, n° 2, 2006, p. 125-143.
36. On pourrait ajouter ce paradoxe : l'approche historique, en cherchant à « comprendre » l'histoire, tend naturellement à la déchronologiser, c'est-à-dire à la logifier pour l'expliquer, tandis que la théorie du récit permet d'en décrire l'historialité constitutive, avant toute forme de synthèse rétrospective. Pour penser l'historialité de l'histoire, il faut donc se situer en dehors de l'historiographie proprement dite.
37. Michel Butor, « Le roman comme recherche », in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1960, p. 9.

AUTEUR

RAPHAËL BARONI

Université de Lausanne