

Introduction

Le sentiment d'éternité est hypocrite, l'éternité se nourrit du temps¹.

Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté².

Malgré la diversité des thématiques abordées, les huit essais et l'entretien qui composent ce volume ont en commun de soulever, de manière centrale ou périphérique, la problématique de la temporalité. Ces textes interrogent aussi bien le temps des œuvres que le temps à l'œuvre, c'est-à-dire sa formulation narrative ou ses métaphores littéraires, mais également son pouvoir de genèse et d'érosion qui affecte les hommes, les auteurs, les lecteurs, les livres et les genres auxquels se rattachent ces livres. Cette réflexion sur le temps soulève une question subsidiaire mais non moins essentielle : « D'où vient le récit et où va-t-il ? »³ Tenter de répondre à cette question exige de sortir de l'emprisonnement textualiste pour (re)penser la manière dont la narration émerge de la vie et retourne à elle pour la transformer. La plupart de ces essais ont été élaborés après la rédaction de mon ouvrage *La Tension narrative* et, dans une large

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 484.
2. Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 14.
3. Je précise que cette question n'est pas identique à sa version bornée : « Où commence le récit et où finit-il ? »

mesure, ils visent à en prolonger les perspectives ou à en explorer les angles morts. Je commencerai donc par préciser les points principaux de la thèse que je défendais dans mon ouvrage précédent et qui constituent le point de départ de ce nouveau livre.

Mon travail avait pour ambition de renouveler la compréhension de l'intrigue en abordant cette dernière par le biais de la tension narrative, qui en constitue, selon moi, l'aspect dynamique. J'essayais de montrer que cette tension est produite par le retard de la livraison d'une information importante concernant le passé, le présent ou le futur de l'histoire racontée. Le lecteur ou le spectateur, intrigué par le récit, est ainsi poussé à compenser le caractère réticent de la narration et à produire lui-même des anticipations incertaines portant sur le développement à venir de l'histoire. Nœud et dénouement sont donc reliés tensivement et remplissent respectivement des fonctions cataphorique et anaphorique lors de l'actualisation progressive de l'histoire par un narrataire.

Un postulat essentiel de cette conception de l'intrigue est que celle-ci n'existe concrètement qu'à travers un acte de réception et que, par conséquent, la temporalité inhérente à cette actualisation et les incertitudes qui affectent l'interprète 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 se manifeste par une tension ressentie dans l'actualisation du récit, tension qui prend la forme du suspense ou de la curiosité orientant l'interprétation vers un dénouement incertain et potentiellement surprenant. Il s'agissait par conséquent de rappeler, à l'instar de Sartre, que « l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer »¹. À travers l'analyse de narrations appartenant

1. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 48.

à des systèmes sémiotiques variés (affiche publicitaire, bande dessinée, cinéma, conte, nouvelle), j'ai essayé de montrer que cette conception dynamique pouvait être étendue à l'ensemble des récits fictionnels, quelle que soit leur gestion de la temporalité.

Cette approche du récit essayait, non sans rencontrer quelques difficultés méthodologiques, 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*¹ – celui qui, face à cette réticence, se prend au jeu de l'intrigant et tente de répondre (sans sauter les pages du roman pour ne pas gâcher son plaisir) à la question : « Comment cette histoire finira-t-elle ? » 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 plaçait dans une perspective communicationnelle dont je ne m'écartais qu'à de rares occasions, en mentionnant par exemple le problème de la rémanence paradoxale du suspense à la relecture². Il faut préciser cependant que si l'on peut parler d'un mode de « communication » propre à la narrativité (ou du moins, on le verra, à la narrativité fictionnelle), ce ne peut être qu'une communication en constants glissements et déphasages, ceux-ci mettant en lumière la réversibilité des règles ou des codes plutôt que leur caractère normatif : 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 cette imprévisibilité

1. J'emprunte les termes « intrigant » et « intrigué » à Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

2. Dans le chapitre 17 notamment, j'insiste sur 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 plus ou moins sous-déterminés ou incomplets, ce qui souligne 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.

intentionnelle de la représentation de l'action. Au trouble de la communication de l'information narrative correspond une incertitude qui affecte le narrataire et qui déploie pour lui de véritables perspectives temporelles pour son interprétation : celle-ci s'actualise en une série de pronostics ou de diagnostics constamment révisés au cours de l'avancée dans le texte. Par conséquent, cette approche de l'intrigue, qui se situe globalement dans le prolongement des travaux de Meir Sternberg, est aussi rhétorique ou fonctionnaliste. Ainsi que l'affirme Sternberg, « les deux activités, celle du constructeur et celle du reconstruteur, ne sont pas de simples reflets l'une de l'autre mais des engagements complémentaires vis-à-vis du discours »¹.

La conclusion la plus productive de cette thèse était finalement d'affirmer que si l'intrigue impliquait le temps humain, ce n'était pas pour surmonter la temporalité et pour la configurer, pour la doter d'un sens ou d'une morale, ou encore pour rétablir rétrospectivement des liens de causalité entre des événements qui apparaissaient jusqu'alors contingents. Au contraire, le plaisir de la narration réside dans une défiguration (provisoire ou définitive) de l'histoire, ce qui permet d'en éprouver la profondeur temporelle : c'est, par exemple, l'originalité d'un projet, et le risque d'échouer dans son actualisation, qui confèrent son épaisseur au futur en ouvrant des alternatives², des potentialités inédites qui sont autant de catalyseurs pour l'interprétation et pour l'émotion.

Pour le dire autrement, il ne suffit pas de brandir la forme schématique d'une action planifiée pour rencontrer la temporalité, il faut encore mettre en évidence son caractère inédit et/ou incertain : le futur et le passé nous habitent, le présent lui-même attire notre

1. Meir Sternberg, « Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, 1992, p. 514.

2. Sur la dimension cognitive de ces alternatives, on peut se référer aux travaux de Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1991.

attention, dans la mesure où nos schémas sont (virtuellement ou réellement) débordés par l'histoire, par le surgissement d'une impureté qui nous affecte. Plus concrètement encore : avoir l'intention d'arriver à l'heure au bureau peut n'être qu'une simple routine, cela ne suffit pas à nous projeter dans le futur, ni à transformer le vécu en une histoire racontable¹. L'action répétitive ne parvient pas à nouer une intrigue, car nous avons besoin qu'un doute s'insinue pour que nous soyons intrigués, 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 pâtir et les potentialités éruptives de la liberté. La crainte ou l'espérance sont des sentiments qui nous (dis)tendent vers le futur bien davantage que l'intention ou la planification, parce que, lorsque nous les éprouvons, le temps redevient imprévisible, nous éprouvons son irréversibilité et son ouverture sur des alternatives.

Si cette thèse pouvait sembler renouveler certains postulats de la narratologie « thématique » telle qu'on la connaissait en France – cette branche de la théorie du récit qui semblait s'être cryogénisée au moment de son apogée structuraliste –, elle s'inscrivait en revanche dans les perspectives de plusieurs chercheurs anglosaxons, par exemple Meir Sternberg², Peter Brooks³, James Phelan⁴ ou Marie-Laure Ryan⁵, qui s'efforcent de poser les fondements d'une

1. Sur la notion de *tellability* dans la tradition narratologique, on peut se référer à la notice que j'ai rédigée in P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin & New York (NY), Walter de Gruyter, 2009.

2. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins University Press, 1978.

3. Peter Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984.

4. James Phelan, *Reading People, Reading Plots : Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 1989.

5. Marie-Laure Ryan, *op. cit.*

narratologie « post-classique ». Tous ces travaux ont en commun d'avoir replacé au cœur de la théorie du récit la question de l'actualisation des structures narratives et d'avoir ainsi rechronologisé la notion de séquence.

*

Ce rapide résumé me semble suffisant pour saisir les grandes lignes de ma réflexion antérieure. Il faut maintenant que j'en vienne aux questions auxquelles les études réunies dans ce volume ont l'ambition de répondre.

En premier lieu, on pourrait se demander en quoi le schématisation du *nœud* et du *dénouement* tel que l'articule la narratologie « post-classique » diffère fondamentalement des modèles structuralistes antérieurs. Une réponse facile consisterait à affirmer que la différence tient tout simplement à une question de *timing*. Dans les travaux de Greimas, par exemple, il est évident que la temporalité du récit n'est qu'un phénomène de surface dissimulant une structure sémantique profonde, qui prend la forme d'un schéma actantiel invariant ou d'un carré sémiotique constitué de relations d'oppositions binaires. Pour l'ensemble des « grammaires narratives » produites à cette époque, décrire la trame des événements consistait ainsi à déchronologiser l'histoire pour en dévoiler la structure complète et hiérarchisée, que l'on représentait à l'aide de schémas qui s'emboîtent. Une lecture idéale commençait par la fin, c'était une lecture qui refusait de considérer que la première actualisation du texte avait un statut particulier. Seulement, lorsqu'on situe l'analyse sur le plan de la réception, de tels schémas posent un problème insurmontable. En 1979, Umberto Eco avait déjà rencontré ce problème quand il affirmait que la construction de la « charpente profonde » du récit était le résultat final d'une inspection critique et que, comme telle, elle ne pouvait survenir qu'à une phase avancée et réitérée de la lecture.

Mais dans notre optique présente (on essaie de cerner les nœuds textuels où un type déterminé de coopération est requis), la décision théorique devient désespérée. Nous savons, du moins quand la reconstruction critique est effectuée, qu'un texte a ou devrait avoir telle structure actantielle, mais nous pourrions difficilement dire à quelle phase de la coopération le Lecteur Modèle est invité à l'identifier¹.

La séquence narrative (et la structure actantielle afférente) n'existe sous la forme d'un schéma complet que pour le relecteur, mais pour le lecteur auquel s'adresse idéalement la narration, c'est plutôt un schéma incomplet qui a le pouvoir de l'intriguer. Par exemple la difficulté de savoir si tel ou tel personnage est en réalité un opposant ou un adjuvant du protagoniste peut tenir en haleine le lecteur jusqu'à la dernière ligne². Quand on cherche à décrire les effets poétiques qui réclament une actualisation progressive du texte, le schéma n'est qu'un scénario possible et c'est sa sous-détermination qui donne naissance aux promenades inférentielles du lecteur, promenades dans lesquelles résident en grande partie le plaisir du texte et la valeur cognitive que nous lui prêtons.

Entre la conception « classique » et la conception « post-classique » de l'intrigue, nous retrouvons en fait une opposition philosophique fondamentale qui porte sur la manière d'envisager la temporalité et la question de l'être. D'un côté, nous avons une conception métaphysique ou hégélienne du temps, ce dernier étant ramené à un jeu dialectique dans lequel le *logos* permettra en dernier lieu de produire une synthèse, de surmonter le temps par une *Aufhebung*. De l'autre, on rencontre une temporalité irréductible, le primat est donné à l'instant présent de l'*être-là*, ce qui débouche sur la découverte de l'historicité de l'être et du glissement du sens

1. Umberto Eco, *Lector in fabula*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 (1979), p. 228-229.

2. Pour un exemple trivial, mais bien connu du public, on peut citer le statut problématique du professeur Rogue dans les sept volumes de la saga *Harry Potter*.

dans le temps. Entre les deux, Ricœur a essayé de jouer les arbitres avec sa conception de l'intrigue comme *synthèse de l'hétérogène* ou comme *concordance discordante*¹. Mais, à bien y réfléchir, l'équilibre de la position ricœurienne peut sembler assez difficile à maintenir et elle débouche en fait sur une hiérarchisation, sur une inclusion de la discordance *dans* la concordance, ce qui revient à trahir le temps.

Il s'agit donc d'entreprendre un vaste travail de clarification concernant l'ontologie de l'intrigue et la conception de la temporalité qui en découle. On peut, en gros, opposer une conception de l'intrigue ancrée dans le phénomène de la lecture à une saisie rétrospective et totalisante de celle-ci. Dans le *déjà-lu*, l'intrigue tend à se réduire à une figure, à une configuration rendant l'histoire sensée, certes, mais dans laquelle se perdent sa force et sa valeur esthétique. Les schémas posent une *concordance* qui déchronologise la temporalité et qui pétrifie les œuvres, alors que les incertitudes qui grèvent ces schémas mettent en lumière une *discordance* qui se déploie dans la durée d'une histoire inachevée mais vivante, une histoire qui a encore le potentiel de nous affecter, de nous transformer.

Cette analyse conduit à souligner la nécessité de différencier la *fonction configurante* de certains récits, dont la visée principale est de construire rétrospectivement une causalité et d'attribuer un sens aux événements passés, de la *fonction intrigante*, que l'on rencontre dans des narrations qui cherchent au contraire à brouiller le drame pour en éprouver la force ou la profondeur temporelle². Ces fonctions narratives contradictoires peuvent parfois alterner

1. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 3 tomes, 1983-1985.

2. Cette réflexion, que nous avons menée avec Françoise Revaz, me semble assez proche dans le fond de celle développée par Monika Fludernik dans le cadre de sa «narratologie naturelle» qui ancre sa définition de la narrativité dans l'expérientialité et dans le processus de narrativisation plutôt que dans le texte narratif et dans ses structures (*Towards a «Natural» Narratology*, Londres, Routledge, 1996).

dans un même texte, elles entrent parfois en tension, mais elles ne sont pas identiques du point de vue intentionnel, elles ne reposent pas sur les mêmes phénomènes textuels, n'ont pas la même valeur pragmatique et ne sont pas *du même temps*.

La plupart des vulgarisateurs de Ricœur tendent à minimiser la part de la discordance dans la mise en intrigue – ce reliquat qui manifeste au fond une résistance à la tentation de surmonter le temps – ou alors ils tendent à la reléguer caricaturalement dans le seul registre du rapport pré-narratif aux événements. Il me semble de plus en plus surprenant de voir la réalité pré-narrative décrite comme une pure manifestation du chaos ou de la discordance, comme si le monde ne pouvait être sensé que dans les récits qui sont en retard sur le vécu, que nous façonnons après coup pour les livrer à autrui. Il me semble au contraire que c'est précisément l'homologie entre l'expérience brute (celle qui n'a pas encore été racontée à quelqu'un) et l'expérience esthétique (celle qui découle du récit raconté par quelqu'un d'autre) qui permet aux œuvres fictionnelles d'enrichir l'existence et de s'ancrer en elle.

On pourrait ajouter que la manière «immédiate» que nous avons de vivre 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. Ainsi que l'affirmait Barbara Hardy, «nous rêvons et rêvassons en récit, nous nous souvenons, nous anticipons, espérons, désespérons, croyons, doutons, planifions, révisons nos plans, critiquons, construisons, commérons, apprenons, haïssons et aimons à travers des récits»¹. Mais alors, il faut admettre que nous sommes d'emblée intriqués dans des histoires, que nous ne pouvons pas vivre autrement qu'à travers elles. Cette critique de la

1. «*We dream in narrative, day-dream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticise, construct, gossip, learn, hate and love by narrative*» (Barbara Hardy, «Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Narrative», *Novel*, n°2, 1968, p. 5).

dialectisation de la discordance vécue et de la concordance racontée, qui m'a été révélée en particulier à la lecture des travaux de David Carr¹, de Jean Greisch² ou de Wilhelm Schapp³, méritait quelques développements.

Au vu de ce qui précède, on pourrait être tenté de mettre sur le compte d'un malentendu certaines critiques qui ont été adressées à mon ouvrage et qui s'interrogent sur «les raisons qui motivent Baroni et d'autres chercheurs à "recommencer inlassablement le récit des concordances"»⁴. Il me semble qu'il y a là une confusion entre deux ordres de problèmes : d'une part, la question de l'applicabilité de mon modèle à des œuvres dont l'intrigue n'est pas close et qui pratiquent une poétique de l'écart vis-à-vis des formes narratives traditionnelles ; et d'autre part, la question de la définition du phénomène que recouvre précisément la notion de « discordance ».

Pour le premier point, il est probable que le corpus que je me suis donné, ainsi que l'insistance sur l'attente de complétude et sur les schèmes mobilisables pour anticiper la suite de l'histoire, ont pu donner l'impression que la portée de mon modèle était restreinte aux narrations les plus conventionnelles : les récits policiers, les romans d'aventure, les contes ou les films hollywoodiens, voire le *teasing* publicitaire. Au fond, mon tort aura été de ne pas insister suffisamment sur le fait qu'en centrant mon analyse sur la tension de l'intrigue et sur l'incertitude qui la fonde (au lieu de partir de la « forme » de l'histoire), je rendais le nœud nécessaire (puisque

1. David Carr, «Épistémologie et ontologie du récit», in J. Greisch et R. Kearney (dir.), *Paul Ricœur. Les métamorphoses de la raison hérnéneutique*, Paris, Éd. du Cerf, 1991, p. 205-214; David Carr, «Narrative and the Real World : An Argument for Continuity», *History and Theory*, vol. 25, n°2, 1986, p. 117-131.

2. Jean Greisch, «Empêchement et intrigue. Une phénoménologie pure de la narrativité est-elle concevable?», *Études phénoménologiques*, n°11, 1990, p. 41-83.

3. Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, traduit de l'allemand par Jean Greisch, Paris, Éd. du Cerf, 1992.

4. Viviane Asselin, «L'intérêt du récit», *Fabula*, 2007, < www.fabula.org/revue/document3619.php >.

déjà lu) mais le dénouement facultatif (puisque'il appartient au futur éventuel de la lecture).

Le dénouement n'a de sens qu'en tant que réponse au nœud (en ce sens, il est anaphorique) mais puisque'il survient en second il n'est pas obligatoire : on peut avoir des intrigues irrésolues, des récits non dénoués (des «*fabulae* ouvertes», comme dirait Eco), mais pas de dénouements sans nœuds. Même les «schèmes séquentiels» que je passais en revue (reliques virtualisées des approches formelles ou structurales du récit) n'apparaissent en fin de compte que comme des approximations de la lecture anticipatrice, comme des matrices cognitives permettant de donner forme à l'incertitude. Il ne s'agit donc pas de simples modèles de concordance. Je ne niais pas que ces schèmes ont une nature téléologique, mais je rappelais ce que Derrida disait de la téléologie, à savoir que «l'anticipation ou la précipitation (risque de précipice et de chute) est une structure irréductible de la lecture. Et la téléologie n'a pas seulement ni toujours le caractère apaisant qu'on veut lui prêter. On peut l'interroger, la dénoncer comme un leurre ou un effet, mais on ne peut en réduire la menace»¹. Je suis donc convaincu que ma position n'est pas si éloignée de celle de Johanne Villeneuve quand elle affirme que :

Ce que la mise en intrigue met en commun, elle s'acharne aussi à en exacerber l'incompatible présence ; ce qui est «mis ensemble» peut produire du conflictuel, du déchirement encore plus grand. En quoi les indices du divers et du désordre, bien qu'absorbés dans l'effort de concordance, ne seraient-ils pas, de par la menace qu'ils font peser sur la concordance elle-même, l'indice d'un tout autre triomphe?²

J'ajoute par ailleurs que la dynamique de la curiosité sur laquelle j'insistais, à la suite de Sternberg, en soulignant que les récits ne se

1. Jacques Derrida, *Glas. Que reste-t-il du savoir absolu?*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, t. 1, p. 7.

2. Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue*, op. cit., p. 41.



noient pas uniquement en mettant en scène des conflits mais aussi en racontant de manière retorse ou obscure, facilite son applicabilité à des romans qui mettent en scène, selon l'expression de Ricardou, l'aventure d'une écriture plutôt que l'écriture d'une aventure.

Ce ne sont au fond que les œuvres qui prétendent avoir entièrement spatialisé ou architecturé toute forme de temporalité (c'est-à-dire à la fois le temps raconté et le temps de la lecture) qui échapperaient complètement à la tensivité de l'intrigue, mais alors de tels textes cesseraient en même temps d'être des récits et ils deviendraient autre chose. Et comme je vois dans la temporalité l'expression pure de la discordance et dans l'architecture ou la forme l'œuvre pure de la concordance, c'est bien le récit entièrement désintrigué qui devient pour moi le modèle du triomphe de la concordance sur la discordance.

Je pense donc avoir fourni un modèle théorique que l'on pourrait qualifier, malgré ses aspects téléologiques, de *poétique de la discordance narrative*, mais, pour que cette orientation apparaisse pleinement, il aurait été nécessaire que j'insiste davantage sur le caractère optionnel ou secondaire de la fin de l'histoire. Je ne cache pas, cependant, qu'une telle conception permet également de revaloriser le statut du suspense et celui des récits populaires – par exemple les récits policiers ou la littérature horrifique – et j'avoue que cela ne me dérange pas de contribuer ainsi à défétichiser certaines avant-gardes en rappelant qu'elles n'ont pas le monopole de la discordance. Même l'intrigue du conte le plus banal ou celle du roman policier le plus standard vivent de la déviance des schémas qu'ils actualisent, parce que le conte narre une quête singulière, apparemment impossible, qui se déroule dans le temps incompressible de l'aventure et parce que la forme policière exige, malgré tout, une fin potentiellement imprévisible dont dépend cette lecture du soupçon qui fonde le genre.

On me reprochait également de m'être fondé sur une conception datée de la lecture comme acte de coopération, qui serait en fait

une simplification de l'acte interprétatif réel. J'avais depuis longtemps conscience de cette limite, que je juge cependant inévitable et excusable à un certain niveau d'analyse, mais j'ai essayé par la suite de mieux expliquer le statut de l'interprétation quand on pratique une analyse poétique. J'en ai profité pour explorer un nouveau champ de questions qui tient compte de l'écart entre l'écriture et la lecture, mais aussi entre la lecture interprétative et d'autres virtualités d'actualisation des textes, notamment la lecture dite « ordinaire » et la pratique de la déconstruction.

Une autre critique, que je juge plus complexe, porte sur la nature des différences qui existent entre les travaux de Meir Sternberg et mes propres réflexions :

Sternberg analyse les émotions [suspense, curiosité, surprise] produites par les trois relations possibles entre le discours et l'histoire. Baroni se concentre sur le large éventail d'émotions qui sont produites par des récits existants et il ne distingue pas entre les émotions purement narratives et les émotions qui peuvent être convoyées par d'autres modes de communication aussi bien que par des récits. Si Baroni avait compris et expliqué que les émotions additionnelles qu'il trouve sont des émotions qui auraient pu être engendrées par des modes non narratifs, son livre aurait été une contribution plus utile pour les développements actuels de la théorie du récit. Si la pitié, par exemple, peut être provoquée par certains récits, elle peut aussi être provoquée par une photographie ou par une description. Si la peur peut être provoquée par un récit, elle peut aussi être provoquée par certains sons, voire même par certains sons musicaux. Si certains récits peuvent nous laisser déchirés entre notre connaissance d'une situation et notre désir d'une situation meilleure, la même chose peut survenir à la lecture de notre relevé bancaire¹.

1. Extrait de la recension d'Emma Kafalenos, publiée dans la revue *Poetics Today* en 2008, vol. 29, n°2, ma traduction. Ma réponse à cette critique ne me dispense pas de faire mon *mea culpa* en ce qui concerne ma lecture peut-être un peu superficielle de Sternberg. J'ai commis l'erreur d'entrer dans son œuvre par la médiation des travaux de Brewer et Liechtenstein, que Sternberg a vivement critiqués dans

Je reconnais que le suspense et la curiosité sont des affects qui ont un statut particulier pour l'analyse des récits, car ils déploient nécessairement des perspectives temporelles qui impliquent les deux niveaux séquentiels du temps de la communication narrative et de la chronologie de l'histoire racontée. Cependant, je ne suis pas sûr que l'émotion que nous éprouvons lorsque nous lisons notre relevé bancaire et que nous nous inquiétons pour notre avenir soit complètement étrangère au suspense engendré par la lecture d'une œuvre de fiction. Ce rapprochement (qui n'est pas la fusion entre les deux expériences mais une mise en relation) m'amène, avec d'autres¹, à admettre l'existence d'une certaine forme de narrativité « naturelle » qui serait en quelque sorte incorporée à l'expérience, avant que celle-ci ne soit racontée à quelqu'un d'autre et produise ainsi un rejeton « discursif ».

Ce rapprochement revient à réfléchir sur les frontières qui existent entre le temps configuré par les récits racontés par quelqu'un d'autre et le temps vivant des histoires inachevées dans lesquelles nous sommes nous-mêmes intriqués. Le risque est naturellement de voir la notion de narrativité se diluer dans l'expérience de la temporalité, mais le profit à tirer de cette posture, c'est que des liens peuvent être retissés entre les récits et la vie qu'ils imitent ou à laquelle ils se réfèrent.

Il me semble par ailleurs qu'une autre question essentielle concerne le caractère transposable de mon modèle de l'intrigue à des récits non fictionnels². Ainsi que l'avait souligné François

son article en deux parties intitulé « Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes » paru en 2003 dans les numéros 2 et 3 (vol. 24) de la revue *Poetics Today*.

1. Sur la « narrativité naturelle », voir Monika Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, *op. cit.*

2. Cette question m'avait été posée par Jean-Marie Schaeffer lors de la soutenance de ma thèse en juin 2005, et j'avais répondu honnêtement que, pour n'avoir jamais travaillé sur des corpus de récits factuels, il m'était pour le moment difficile d'y répondre.

Lavocat, les récits analysés dans mon ouvrage, bien que se rattachant à des systèmes sémiotiques variés, appartenait en fait tous au registre de la fiction, et la question de la pertinence du transfert de cette approche à des narrations factuelles n'était jamais abordée frontalement¹. Tout au plus signalais-je en passant que la valeur de la tension narrative était inversée quand, au *pathos* vécu, se substituait un *pathos* imité par la fiction : l'expérience passionnelle devenait ainsi une histoire passionnante. Ce qui revenait à peu près à répéter le *credo* d'Aristote qui affirmait que, dans les arts de l'imitation, « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes des animaux les plus méprisés ou des cadavres »². Il est cependant difficile d'imaginer qu'une telle inversion de valeur s'applique à n'importe quel genre de récits : on peut raisonnablement supposer que, dans le cas des témoignages, la négativité de la souffrance racontée est généralement préservée jusque dans l'acte de narrer et dans l'expérience esthétique que cet acte peut engendrer.

Il est donc nécessaire d'élargir le cadre de la réflexion à des récits factuels, ce qui revient, en somme, à répondre aux vœux de Gérard Genette qui, il y a une quinzaine d'années, invitait la narratologie à s'interroger sur l'applicabilité de ses résultats et de ses méthodes sur des *corpus* non fictionnels³. J'ai eu l'occasion d'accomplir un tel élargissement en rejoignant deux groupes de recherche, le premier s'attachant à décrire la forme narrative actualisée par les feuillets médiatiques⁴ et le second analysant des

1. Françoise Lavocat, « Suspense, surprise, curiosité (note de lecture) », *Fabula*, 2007, < www.fabula.org/revue/document3621.php >.

2. *Poétique*, 1448 b.

3. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 66.

4. Le Laboratoire d'analyse du récit de presse (LARP) est dirigé par Françoise Revaz et financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS, projet n° 100012-109950). Ce groupe, basé à l'Université de Fribourg, comprend également la linguiste Stéphanie Pahud. De nombreuses réflexions développées dans ce volume sont redevables au travail accompli par le LARP dans son ensemble.